



HAL
open science

Écrire, penser, panser ? : Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence

Sabrina Medouda

► **To cite this version:**

Sabrina Medouda. Écrire, penser, panser ? : Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20121 . tel-02355579

HAL Id: tel-02355579

<https://theses.hal.science/tel-02355579>

Submitted on 8 Nov 2019

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

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



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Sabrina MEDOUDA

le 18 décembre 2017

Titre :

Écrire, penser, panser ?

Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

LLA Creatis

Directeur/trice(s) de Thèse :

Catherine Mazauric

Jury :

Mounira CHATTI, Professeur des Universités, Bordeaux Montaigne (Rapporteur)
Martine JOB, Professeur Émérite, Université Bordeaux Montaigne (Rapporteur)
Michel FAVRIAUD, Maître de Conférences, Université Toulouse II (Examinateur)
Catherine MAZAURIC, Professeur des Universités, Aix-Marseille (Directrice de thèse)

Ecrire, penser, panser ?

Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence

À mes parents,
Nadjet et Loucif, pour vos efforts, votre patience et votre amour.

À ma famille,
petite et grande.

*Les mots, je les chérirai. Je les cultiverai pour
éclairer les nuits, abattre les murailles et anéantir
les barrières.*

Fatima Mernissi,
Rêves de femmes : une enfance au harem

Remerciements

Après un long périple sur une mer agitée, il convient de remercier le gardien du phare qui a veillé à nous faire arriver à destination sain et sauf. Je remercie donc chaleureusement Catherine Mazauric qui, malgré mes longs détours, n'a jamais cessé son effort pour me conduire à bon port. Sans elle ce travail n'aurait pas été possible. Pour ses conseils précieux et son âme lumineuse, merci.

Merci à Tanella Boni et Véronique Tadjou qui m'ont accordé du temps et m'ont donné des clés de lecture pour accéder à leurs œuvres et à un univers qui m'était inconnu jusqu'alors.

J'adresse également un remerciement tout particulier à mes parents et à mes sœurs, Chaïneze et Sarah, pour leur soutien et leur amour indéfectibles.

À Kamel, merci, pour avoir endossé le rôle de tuteur durant ces longs mois de rédaction, et pour la force et l'inspiration quotidienne que tu éveillés en moi.

Merci enfin à toutes les personnes, amis et collègues, qui ont croisé ma route et m'ont aidée à cheminer dans cette recherche, de près ou de loin. Ils se reconnaîtront.

Sommaire

Ecrire, penser, panser ? Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence	1
Remerciements	4
Sommaire.....	5
Introduction générale : La violence comme dispositif protéiforme et l'expression littéraire comme réaction, ou vers un contre-dispositif littéraire ?	7
1. Définitions et contexte historique	7
2. Qu'en est-il du contre-dispositif littéraire ?	10
3. Violence et création : de l'oppression des corps à une recréation de l'espace	20
PARTIE I. Enfancement, désenfancement	26
Introduction	27
CHAPITRE I. La « bonne » mère et l'enfant redevable	44
CHAPITRE II. La « mauvaise » mère et l'enfant critique.....	99
CHAPITRE III. (Dés)Enfancement et création	120
Conclusion de la première partie.....	156
PARTIE II. Corps et peau : violences et régénérations.....	159
Introduction : Violences et corps, au cœur des textes.....	160
CHAPITRE I. Violences et blessures	174
CHAPITRE II. Vers une possible régénération littéraire ?	245
Conclusion de la deuxième partie	287
PARTIE III. Violences du dedans et du dehors	289
Introduction	290
CHAPITRE I. Les espaces intérieurs	298
CHAPITRE II. Les espaces extérieurs : du paradis perdu à l'enfer urbain	361
CHAPITRE III. Des lieux autres.....	414
Conclusion de la troisième partie	495
Conclusion générale	499
Bibliographie	505
1. Ouvrages de référence	505

2. Corpus	505
3. Littérature	505
4. Théorie littéraire et linguistique	508
5. Philosophie, sciences humaines et sociales.....	512
6. Articles, entretiens et conférences	515
7. Thèses et mémoires.....	525
8. Sitographie	526
Annexes	526
Annexe n°1 « Adinkra: les symboles ouest africains évocateurs de la sagesse traditionnelle ».	535
Annexe n°2 : Les deux fresques adinkra dessinées par Véronique Tadjou dans <i>A mi-chemin</i> :....	536
Annexe n°3 : La couverture d' <i>A mi-chemin</i>	537
Annexe n°4 : La couverture du roman <i>Loin de mon père</i>	538
Annexe n°5 : La couverture du roman <i>Matins de couvre-feu</i>	539
Index	540
Table des matières	544

Introduction générale : La violence comme dispositif protéiforme et l'expression littéraire comme réaction, ou vers un contre-dispositif littéraire ?

1. Définitions et contexte historique

La notion de dispositif trouve son origine dans l'usage philosophique du terme dans le milieu des années 1970 avec Michel Foucault, Jean-François Lyotard ou encore Gilles Deleuze. Le dispositif désigne un ensemble de pratiques et de mécanismes – discursifs et non discursifs, juridiques, techniques et militaires – qui ont pour objectif de faire face à une urgence pour obtenir un effet plus ou moins immédiat. Il exerce donc une fonction de contrôle. Cependant, contrôle ne signifie pas pour autant répression et un dispositif peut aussi bien être positif ou négatif pour un individu. Le dispositif peut être politique, social, médical ou encore économique puisqu'il est un

réseau qu'il est possible de tracer entre les différents éléments d'un « ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit.¹

De plus, comme l'énonce Eric Méchoulan

on peut dire que le dispositif est une administration des événements, un certain agencement des corps dans un espace/temps circonscrit et régulé, qui en ouvre les possibilités d'enchaînement, comme il permet après coup de leur donner du sens et de la valeur.²

Que vient alors faire la notion de violence dans celle du dispositif ? Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Giorgio Agamben la définit en ces termes :

[...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de

¹ FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, T. II, Paris Gallimard, p. 299.

² MECHOULAN, Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, page consultée le 18 juin 2017.

capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.³

A la lumière de cette citation, nous comprenons bien qu'utilisé à mauvais escient, un dispositif peut se révéler dangereux pour la liberté des individus. C'est précisément ce qui se passe lorsque les conditions sociales et politiques s'extrémisent dans un endroit et à une époque donnés.

Le cadre spatio-temporel qui nous intéresse comprend deux territoires : la Côte d'Ivoire et le Rwanda. Historiquement, les périodes étudiées correspondent aux dates de parution des ouvrages et aux événements qu'ils illustrent, à savoir les années quatre-vingt-dix et deux-mille.

La crise ivoirienne post-coloniale prend racine dans les événements qui ont suivi la déclaration d'indépendance du 7 août 1960. Le président de ce nouveau pays indépendant, Félix Houphouët-Boigny, développe la nation durant le « miracle ivoirien ». En avril 1990, le suffrage universel est accordé au peuple et, deux ans plus tard, le 7 décembre 1992, le président Ivoirien décède. C'est alors Henri Konan Bédié, le président de l'assemblée nationale, qui prend le pouvoir. A l'issue des deux mois de deuil national, alors que le pays préparait les élections de 1995, Alassane Ouattara se rallia au Rassemblement des Patriotes pour le Renouveau (RPR), parti des dissidents du Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI) de H. K. Bédié. Là, une révision du code électoral survint : il fallait à présent être ivoirien de naissance, né de père et mère eux-mêmes ivoiriens de naissance pour pouvoir candidater à l'élection présidentielle. Ces conditions d'exclusion visaient à préserver les détenteurs du pouvoir. Ainsi, A. Ouattara fut écarté de la course électorale en raison de ses origines. Le 24 décembre 1999, un coup d'état eu lieu avec le général Guéi à sa tête qui abolit la constitution, soutenu par le peuple tandis que son ancien dissident A. Ouattara vint reprendre les rênes du RDR – Rassemblement des Républicains. Cependant, le nouveau président de la République, lui aussi, tenta d'accorder la constitution à son avantage. Alors qu'il avait promis de radier les conditions ethniques, il les renforça afin d'écarter les « ennemis » du régime. Ces mesures renforcèrent les soupçons populaires sur les Ivoiriens dits de « nationalité douteuse », population du nord musulman ou immigrés naturalisés dont A. Ouattara devenait le porte-parole. Ainsi, R. Guéi tira profit des conditions nouvelles de la Constitution. Le 22 octobre 2000, son seul opposant était Laurent Gbagbo qui remporta les élections. Face à ce revirement politique, les tensions augmentèrent et la guerre civile éclata dans la nuit du 19 septembre 2002. Les Forces Nouvelles, établies dans

³ AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Payot & Rivages, 2007, p.31.

la ville de Bouaké, fief électoral de Ouattara, lancèrent la résistance. En 2003, lors des accords de Marcoussis, ou accords Kléber, la France organisa une rencontre pour unifier la Côte d'Ivoire afin de mettre un terme à la guerre civile. Ce fut un échec. C'est à l'initiative de Thabo Mbeki, président sud-africain qui fit la médiation, et de la pression internationale que le conflit se calma quelque peu. La pacification eut lieu en octobre 2005 lors de l'élection présidentielle où l'ensemble des signataires de Marcoussis devinrent éligibles, dont A. Ouattara. Autorisés à se présenter, mais toujours exilés à Paris, A. Ouattara et H. K. Bédié, pourtant soupçonnés de mener et nourrir la rébellion à distance, se présentèrent en se réconciliant. Mais L. Gbagbo conserva le pouvoir jusqu'en 2010 où il fut une nouvelle fois déclaré vainqueur par le Conseil Constitutionnel, mais contre la Commission Electorale Indépendante. Il refusa d'abandonner son pouvoir et finit par se faire emprisonner par les forces d'A. Ouattara. Depuis le mois de novembre 2011, L. Gbagbo est en attente de comparution devant la cour pénale internationale et incarcéré à La Haye sous l'accusation de crime contre l'humanité – et dont le procès s'est ouvert en janvier 2016⁴ – tandis que le pays a été pris en main par Alassane Ouattara. Ces événements firent rechuter la Côte d'Ivoire dans des mois de guerre civile qui prit officiellement fin au mois de mai 2011 mais l'ivoirité laisse des traces. Ce concept de clivage a divisé le peuple entre Ivoiriens dits « de souche » et Ivoiriens de circonstance comme l'énonçait le Sénégalais Sidiki Kaba en 2003, alors président de la Fédération Internationale des Droits de l'Homme :

L'ivoirité est un concept réducteur. Il a introduit dans le débat en Côte d'Ivoire la discrimination et l'exclusion, puisqu'il y a une distinction entre différentes catégories de citoyens. La Déclaration universelle des droits de l'homme édicte que tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit. Et cette égalité ne doit pas être remise en question pour des raisons d'origine sociale, d'origine ethnique, d'origine raciale, d'origine de naissance ou de profession. Or l'ivoirité a introduit dans le débat politique en Côte d'Ivoire la distinction entre des Ivoiriens de souche et des Ivoiriens de circonstance. Il a été dit qu'il y a des Ivoiriens d'origine multiséculaire et des Ivoiriens de situation. Évidemment, cela a pour conséquence une grave atteinte à la cohésion nationale. L'ivoirité est une théorie dangereuse, parce qu'elle renferme la haine et ceci a pour conséquence une lutte, laquelle n'a pas tardé à se faire sentir sur le terrain politique où les divergences qui ont pu exister entre les différents acteurs

⁴ TILOUINE, Joan, « La dernière requête de quatre présidents africains à François Hollande : libérer Laurent Gbagbo », *Le Monde.fr*, [En ligne : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/04/11/ces-chefs-d-etat-qui-plaident-pour-la-liberation-conditionnelle-du-camarade-gbagbo_5109438_3212.html].

politiques ont tourné immédiatement à l'affrontement armé.⁵

Comme on peut le remarquer, l'*ivoirité* se rapproche dangereusement des idéologies identitaires reposant sur l'exclusion du Rwanda de 1994. Si nous évoquons l'histoire rwandaise, c'est parce que l'une des auteures que nous étudierons aborde la question du génocide des Tutsis au Rwanda dans l'un de ses ouvrages comme nous le détaillerons plus avant. L'indépendance du Rwanda a été proclamée le 1^{er} juillet 1962 après une colonisation allemande et belge ayant débuté en 1885. Les colons alimenteront les dissensions entre les Tutsis, les Hutus et les Twa afin d'asseoir leur autorité, ce qui conduira à des tensions extrêmes qui, de manœuvre politique en campagne de haine, aboutiront au génocide de 1994. Une fois l'indépendance proclamée, c'est Grégoire Kayibanda qui accède au pouvoir présidentiel. Entre 1959 et 1963, la mission d'information sur le Rwanda dénombre 300000 réfugiés Tutsis – soit la moitié de la population tutsie – en Ouganda, au Zaïre et en Tanzanie. Après des années de conflit déguisé, c'est le 6 avril 1994 que les choses s'accélèrent. Tandis qu'un sommet régional se tient à Dar es-Salaam, un attentat est perpétré « contre l'avion ramenant les présidents du Rwanda et du Burundi, Juvénal Habyarimana et Cyprien Ntaryamira⁶ ». Le lendemain, les massacres débutent à Kigali et s'étendent rapidement aux alentours de la capitale. Durant trois mois, le flot de violences ne cessera pas et on estime le nombre de victimes à 800000 – le chiffre allant jusqu'à cent mille selon certaines sources rwandaises.

Sur ces deux territoires, bien qu'éloignés géographiquement, des dispositifs violents ont été mis en place pour servir des intérêts et ont opprimé des populations, parfois jusqu'au point de non-retour, à savoir leur extermination. Ce qui nous intéressera dans ce travail sera de comprendre la réponse littéraire qu'ont formulé les écrivains face à ces drames.

2. Qu'en est-il du contre-dispositif littéraire ?

Pour tout artiste ayant des idées contraires aux détenteurs du pouvoir, la question de la représentation de la violence ou l'impossibilité de dire l'indicible se pose. Car

cet envers irreprésentable [qu'ils transposent dans leur œuvre], tout dans la vie sociale vise à le cacher ou à le réprimer, puisqu'en fonctionnant le dispositif impose sens et

⁵ ELBADAWI, Soeuf, « L'ivoirité, ou les dérives d'un discours identitaire, entretien de Soeuf Elbadawi avec Sidiki Kaba », *Africultures*, [En ligne : Africultures.com].

⁶ « Rapport Rwanda : Chronologie des événements (1959-1996) » [En ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda/chronolo.asp>]. Consulté le 12 septembre 2017.

ordre. La représentation, en revanche, réactive le lien avec cet envers refoulé, car en mettant l'accent sur l'organisation interne des instruments plutôt que sur leur usage, elle fait remonter au premier plan le fond chaotique qu'ils sont censés maîtriser.⁷

Ainsi, si dans son œuvre l'écrivain s'applique à mettre en lumière les conséquences de la guerre, les douleurs qu'elle crée, mais également les solutions qu'il propose, il insuffle un désordre dans l'ordre imposé par le dispositif. L'intérêt de ces œuvres est de mettre en récit l'indicible, ou l'irreprésentable : ce qu'il est impossible de dire dans un régime de visibilité donné. Face à ce qu'une époque veut voir⁸ – niveau imaginaire pragmatique –, peut voir – niveau technique –, et juge digne d'être vu (niveau axiologique ou « symbolique »), l'artiste doit trouver un équilibre. En objectivant ces formes sociales de visibilité tout en se les appropriant (critique, déformation) il sortira des lieux communs visuels de l'époque considérée et pourra mettre en avant une pensée subversive mais audible.

Etat de l'art

Les littératures africaines francophones subsahariennes contemporaines abordent frontalement le thème de la violence. Parmi les ouvrages traitant des guerres postcoloniales d'Afrique subsaharienne, et pour n'en citer qu'une poignée, rappelons *Sous le déluge rwandais* d'Anicet Karege (2005), *Terra somnambula* de Mia Couto (1992), *Kaveena* (2006) et *Murambi, le livre des ossements* (2011) de Boubacar Boris Diop, *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano (2006), *Les jambes d'Alice* de Nimrod (2008) ou encore *Les petits-fils nègres de Vercingetorix* d'Alain Mabanckou (2006). Aussi, parmi les travaux et ouvrages théoriques citons la thèse de doctorat de Karel Plaiche, *États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones*⁹, soutenue en 2012 ainsi que la thèse de Jules Michelet Mambi Magnack au sujet de la littérature postcoloniale et l'esthétique de la folie et de la violence¹⁰ et enfin, l'ouvrage incontournable *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les*

⁷ ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, Image, Dispositif*, sous la dir. de Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 263 p., pp. 53-54.

⁸ Voir aussi la « théorie de la réception » de Jauss, 1978.

⁹ PLAICHE, Anza Karel, *États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones*, phdthesis, Université de la Réunion, 2012, [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01379553/document>].

¹⁰ MAGNACK, Jules Michelet Mambi, *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période post-indépendance*. Littérature. Université Jean Monnet – Saint-Etienne ; Université de Yaoundé I, 2013.

littératures africaines contemporaines de Pius Ngandu Nkashama (1997)¹¹. Ainsi, comme le souligne Roxana Bauduin :

[...] ces récits ouvrent la voie vers une écriture cathartique dans la mesure où ils ne cessent de représenter la violence devenue une hantise permanente dans la société, à tous ses niveaux. On observe la façon dont l'agressivité symbolique ou purement physique envahit actions, consciences et discours. Georges Ngal écrit d'ailleurs sur ce sujet :

“Elle (la violence) se situe au-delà des sphères de la morale, et du corps supplicié. Elle désintègre le tissu social. Elle réaménage les espaces de la narration et de la fabulation, elle brise les relations inter-personnelles. Elle ramène les individus aux fonctions primaires du biologique. [...]”^{12,13}

En outre, le champ plus spécifique de la littérature féminine ivoirienne a bien évidemment déjà été abordé par des chercheurs spécialisés dans la littérature africaine féminine ou la littérature post-traumatique. Le document de travail de Lydie Moudileno¹⁴ recense les ouvrages de la fin du XXe siècle tandis que Viviane Gbadoua Uetto consacre quant à elle son ouvrage *Littérature féminine ivoirienne : une écriture plurielle* à l'étude particulière de la plume féminine contemporaine. Pour n'en citer que quelques-uns, rappelons également les ouvrages *Littérature féminine francophone d'Afrique noire* de Pierrette Herzeberger-Fofana (2000), ou le volume spécial de *Palabres* (2001), *Femmes africaines en poésie* sous la direction d'Irène Assiba d'Almeida. En outre, dans son article « Écriture féministe ? écriture féminine ? les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique¹⁵ », Béatrice Gallimore Rangira souligne les valeurs féminines africaines tandis qu'Angèle Ouédraogo Bassolé dans « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête !¹⁶ » illustre la lutte des écrivaines africaines et l'acte de rébellion compris dans le fait de prendre la plume. C'est cependant Isaac Bazié, avec son article « Femmes et enceintes : écrire la violence

¹¹ NGANDU NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1997, 386 p., (« Collection Critiques littéraires »).

¹² NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp.170.

¹³ BAUDUIN, Roxana, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968 : du pouvoir dictatorial au mal moral*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.89.

¹⁴ MOUDILENO, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Document de travail n°2, Codesria, Dakar, Sénégal, 2003, 94 pages.

¹⁵ GALLIMORE RANGIRA, Béatrice, « Écriture féministe ? écriture féminine ? les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 79-98, [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009009ar>].

¹⁶ BASSOLE OUEDRAGO, Angèle, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête ! », *Mots pluriels*, n°8, oct. 1998, [En ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP898abo.html>].

au féminin » qui se rapproche le plus de notre problématique de recherche. Publié en 2013 dans *Femmes en francophonie : écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones* sous la direction de l'auteur et de Françoise Naudillon.

Dans son chapitre consacré à « La littérature féminine ivoirienne et son contexte d'émergence¹⁷ », Viviane Gbadoua Uetto présente celles qu'elle nomme les « pionnières ». Comme elle le mentionne, la féminité littéraire ivoirienne voit le jour en 1976 avec la publication de *Danseuses d'Impé-eya* de Simone Kaya. Fatou Bolli (1977), Régina Yaou (1985), Jeanne de Cavally (1984), Kakou Oklomin (1984) ou encore Anne Marie Addiafi (1984) lui emboîtèrent ensuite le pas. La deuxième génération, à savoir celle des années quatre-vingt-dix, compte Fatou Keïta (1997), Josette Abondio (1993), Isabelle Boni-Claverie (1999), Adjoua Flore Kouamé (1998), Alimatou Koné (1994), Flore Azoumé (2003) et bien évidemment Tanella Boni et Véronique Tadjou.

¹⁷ GBADOUA Uetto, Viviane, *Littérature féminine ivoirienne. Une écriture plurielle.*, L'Harmattan, Paris, 2013, 283 p.

Portraits et corpus

Tanella Boni



Née à Abidjan (Côte d’Ivoire) en 1954, Tanella Boni étudie en France et obtient un doctorat en philosophie en 1979 et un doctorat ès lettres en 1987 à l’Université de la Sorbonne (Paris). Ambassadrice des arts et des lettres, elle a été présidente de l’Association des écrivains de la Côte d’Ivoire (1991-1997), directrice de la francophonie au ministère de la Culture à Abidjan (2000-2002) et professeure de philosophie à l’université de Cocody-Abidjan avant de quitter la Côte d’Ivoire. Poète, philosophe, romancière, nouvelliste et critique littéraire, son œuvre s’érige contre les classifications trop restrictives et rend compte de la complexité du monde actuel : dénonçant les dictatures ou la place des femmes dans la société, l’auteure multiplie les voix et mélange les genres pour questionner le rôle de l’écrivain, ce « diseur de petites vérités » qui « essaie de sauver les mémoires [...] de ce qu’elles ont envie d’oublier ». Ecrire, c’est justement perpétuer cette recherche de sens qui l’anime, « quand tous les mots ont été dilapidés, dévoyés ».¹

¹ BREZAULT, Eloïse, *Afrique : Paroles d’écrivains*, Mémoire d’encrier, Québec, 2010, 409p., p.47.

Véronique Tadjó



Née à Paris en 1955 d'un père ivoirien et d'une mère française, Véronique Tadjó a passé son enfance à Abidjan. Elle a un doctorat en études afro-américaines et enseigne à l'Université Nationale de Côte d'Ivoire jusqu'en 1993. Elle a vécu ensuite aux Etats-Unis, au Mexique, au Nigeria, au Kenya, en Amérique latine et en Grande-Bretagne. Elle [a] résid[é] à Johannesburg et [a] dirig[é] le Département de français de l'Université du Witwatersrand où elle [a] enseign[é] la littérature, la traduction et la création littéraire. L'écriture de Véronique Tadjó est traversée par des voix polyphoniques qui racontent présent et passé du continent africain. Elle « entend les choses intérieurement ». Cette parole de l'intime l'amène à revisiter avec acuité le pouvoir des mythes dans l'inconscient collectif. « L'écrivain a la possibilité d'agir sur le réel à travers ses écrits et sa parole parce que, bien souvent, il est et devient une figure publique. » Elle anime des ateliers d'écriture et d'illustration de livres pour les enfants.²

² *Op. cit.*, p.341.

Nos recherches s'axent autour de six de leurs œuvres rédigées entre 2000 et 2010.

Tanella Boni, écrivaine et philosophe, sera mise à l'honneur à travers l'étude de deux romans : *Matins de couvre-feu*¹ pour lequel elle sera lauréate du Prix Ahmadou Kourouma en 2005, et *Les nègres n'iront jamais au paradis*², son quatrième roman publié en 2006. A ces deux fictions sera greffé son opus poétique *Chaque jour l'espérance*³ publié en 2002. Nous comparerons ces ouvrages à ceux de Véronique Tadjo, poétesse et romancière lauréate du Grand prix littéraire d'Afrique Noire en 2005. Dans un souci d'équilibre, nous avons également choisi deux de ses fictions : *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*⁴ publié en 2001 et *Loin de mon père*⁵ publié en 2010. Afin de finaliser le corpus, nous ajouterons à ces dernières l'analyse d'*A mi-chemin*⁶, recueil poétique publié en 2000. La bibliographie de Véronique Tadjo et Tanella Boni est longue, pourquoi alors avoir choisi ces six œuvres plutôt que les autres ? Dans la bibliographie de Véronique Tadjo, notre choix s'est porté sur *Loin de mon père* et *L'ombre d'Imana* qui, bien que réécrivant l'Histoire, se concentrent sur le temps contemporain et les conséquences des drames passés ou en cours. Nous utiliserons également ponctuellement *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*⁷ car il consiste en une réécriture multiple de la légende d'une violence fondatrice, le mythe bâtisseur de la Côte d'Ivoire y est réécrit afin d'interroger le présent. Cependant, les œuvres choisies nous semblent plus propices à l'étude d'une réécriture fictionnelle « unique » d'un traumatisme et de ses conséquences sur les personnages. Ces traumatismes, comme nous le verrons, sont liés, sinon exacerbés, au dispositif violent des années post-indépendance. Si notre choix s'est porté sur les œuvres précitées de Tanella Boni, c'est en raison des similitudes décelées entre les ouvrages de Véronique Tadjo et la réécriture du conflit ivoirien au sein de *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni et de ses conséquences sur le schéma narratif ainsi que sur la vie des différents personnages nous a conduit à nous pencher sur l'écriture de Tanella Boni. Plus tard, au fil des lectures, nous avons jugé pertinent d'ajouter à notre étude le roman *Les nègres n'iront jamais au paradis*, traitant aussi mais d'une manière différente le destin tragique de la Côte d'Ivoire et ses imprégnations dans la vie de ses habitants et de la diaspora.

¹ BONI, Tanella, *Matins de couvre-feu*, Rocher/Le Serpent à Plumes, 2005.

² BONI, Tanella, *Les Nègres n'iront jamais au paradis: roman*, Paris] : [Monaco, Serpent à plumes ; Rocher, 2006, 204 p., (« Collection Fiction française »).

³ BONI, Tanella, *Chaque jour l'espérance*, [Paris], L'Harmattan, 2002.

⁴ TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana: voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Actes sud, 2000.

⁵ TADJO, Véronique, *Loin de mon père: roman*, Arles, Actes sud, 2010, 188p., (« Lettres africaines »).

⁶ TADJO, Véronique, *A mi-chemin*, Editions L'Harmattan, Paris, 2000.

⁷ TADJO, Véronique, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, Edicef, Collection Littérafrique, 2004/2011, 112p.

Résumé des ouvrages

Les dates de parution des ouvrages de Véronique Tadjou, entre 2000 et 2010, sont marquées par les « évènements » ivoiriens. Ses œuvres se voient impactées par le dispositif violent. Ceci est clairement énoncé dans la préface de son recueil *A mi-chemin*. Hamidou Dia y écrira :

La poétesse écrit contre l'oubli, par devoir de mémoire ; elle écrit aussi pour construire des remparts contre cet « Extérieur » agressif qui risque d'ébranler son propre édifice psychologique.⁸

Publié en 2010, *Loin de mon père* narre le récit du retour de Nina, métisse franco-ivoirienne, en Côte d'Ivoire pour l'enterrement de son père. L'année de publication du roman va de pair avec la violence cristallisée autour du concept de l'*ivoirité*, apparu sur la scène politique en 1995. Dans ce récit, Nina vit à Paris et se rend sur la terre de ses origines, à Abidjan, pour enterrer son père. A travers ce voyage, c'est une famille dont elle ignorait la véritable existence qu'elle retrouvera, ainsi qu'elle-même. Nina nous transporte au cœur de l'une des problématiques actuelles de la société française, à savoir la complexité du métissage et de l'exil francophone, l'hybridité linguistique, culturelle et identitaire qu'elle occasionne, le tout sur un fond d'évènements violents caractéristiques de la Côte d'Ivoire des années 2000. Subtilement, l'auteure y critique à la fois les normes traditionnelles modelant les individus, et « modernes » faisant de l'argent le moteur principal de toute réussite, même dans la mort. Tadjou y présente aussi la solidarité traditionnelle de la culture akan et ses rites mortuaires. Mettant en lumière les problématiques de son époque liées à une culture duelle, la romancière décrit dans ce texte les tourments intérieurs de son protagoniste face aux traditions ivoiriennes et à sa place dans sa famille et dans son pays. Elle dépeint ainsi les difficultés liées à l'exil, renforcées par la crise politico-sociale de l'époque. Le personnage de Nina revient donc en Côte d'Ivoire pour organiser les funérailles de son père. Et là, elle redécouvrira son histoire familiale à travers la mémoire de ses parents et les lectures et découvertes de ce qu'ils ont laissé derrière eux : famille mais aussi livres, carnets et documents. La mémoire et la nécessité du souvenir est aussi présente dans *Loin de mon père* puisque c'est sur les traces de son père, de sa mère et plus largement de l'histoire familiale que reviendra le personnage principal à travers son voyage. La question du devoir de mémoire se retrouve aussi dans *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Dans cette œuvre, l'auteure fait entendre la voix de ceux que l'on ne veut

⁸ Tadjou, 2000 (poèmes), p. 7

écouter, assurant la survie de la mémoire de ces personnages inspirés de rencontres réelles. Elle lutte de ce fait contre la violence de ce système où l'on se décharge de tous ceux qui ne comptent pas, d'après la formule d'Achille Mbembe⁹. Rédigé dans le cadre d'une résidence d'écriture effectuée en 1998, *L'ombre d'Imana* se présente comme un carnet de voyage entrecoupé de courts récits fictionnels :

Invitée en 1998 au Rwanda dans le cadre d'une résidence d'écrivains, l'Ivoirienne Véronique Tadjó découvre un pays saccagé, marqué par la guerre et les conséquences du génocide. Cherchant des réponses à l'horreur dans l'écriture, elle témoigne, puis donne la parole à ceux qu'elle a croisés : les prisonniers, les victimes, les femmes, les malades, les enfants perdus, les réfugiés, tout un peuple qui aujourd'hui raconte la douleur et la peur.¹⁰

Dans ce texte, Tadjó témoigne et fait témoigner les absents, les morts et les rescapés du génocide rwandais, qu'ils soient victimes ou coupables. La narratrice décrit son voyage. On peut y lire les détails géographique et émotionnel vécus par la jeune femme sur ce cheminement vers le pays des mille collines. Enfin, dans *A mi-chemin*, recueil de poèmes publié lui aussi en 2000, Tadjó écrit l'amour et la violence, elle nous présente deux chemins. L'amour est le premier chemin. Tortueux, parfois hermétique, mais toujours poétique. Le deuxième chemin, lui, prend les traits de la désolation. La guerre civile et ses ravages y sont mis en mots, dans une prose révélant un pays balaféré.

Tanella Boni publie son recueil de poèmes, *Chaque jour l'espérance*, en 2002. Divisé en cinq parties. Dans les quatre premières, « I – lettre envoyée à la mer par-delà le silence », « II – ici la distance n'a plus rien à dire », « III – le chant du fleuve sans frontière » et « IV – la parole de l'aurore », la parole et ses formes diverses ainsi que ce qui l'entrave sont mis en poèmes, les titres des séquences nous mettant déjà sur cette voie. La cinquième et dernière partie « V – les enfants d'Icare regardent les étoiles » aborde le drame de l'émigration clandestine africaine. Nous retrouvons cette thématique dans les dernières pages du roman publié en 2006, *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Dans ce récit, nous suivons les pas d'Amédée-Jonas Dieusérail, un français longtemps expatrié en Côte d'Ivoire qui nous raconte les dédales de sa vie dont le drame est d'avoir violé une de ses jeunes élèves, prénommée Sali. Cette dernière tombera enceinte et quittera l'école tandis qu'Amédée-Jonas débutera un long

⁹ MBEMBE, Achille, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir. Érotisme raciste et postcolonie dans la pensée d'Achille Mbembe », propos recueillis par Elsa Dorlin in *Mouvements* 3/2007 (n° 51), p. 142-151. URL : www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-142.htm. DOI : 10.3917/mouv.051.0142.

¹⁰ 4^e de couverture

parcours, changeant de métier et se cherchant toujours une nouvelle direction à suivre. La narratrice rencontre ce personnage en début de roman et, après lui avoir laissé la parole et conter son histoire à sa manière, elle décide d'enquêter sur cet homme auprès des gens qui le connaissent le mieux : les femmes de sa vie. A travers ces enquêtes, ce sont des portraits de femmes fortes et déterminées que nous propose Tanella Boni, mettant aussi en lumière les difficultés des femmes africaines d'aujourd'hui. Un an auparavant, l'auteure publiait *Matins de couvre-feu* dont le récit se déroule dans un pays nommé Zamba, nom imaginaire qui n'est pas sans rappeler la Katamalanasia de Sony Labou Tansi dans *La vie et demi* (1998). Tanella Boni justifie son choix car selon elle :

On en revient toujours au vrai problème. Celui auquel je me heurte constamment. Comment écrire quand tous les mots ont été dilapidés, dévoyés, quand les mots n'ont plus de sens ? Il faut inventer d'autres mondes pour parler de celui qui n'a plus de sens et dans lequel court la « mort ambiante », comme je l'appelle.¹¹

Le protagoniste du roman *Matins de couvre-feu* est une femme dont nous ne connaissons pas le nom. Assignée à résidence dans une ville étouffée par le couvre-feu, elle entreprend de remonter le chemin de sa mémoire afin de survivre à sa peine de neuf mois de réclusion forcée. Dans cette longue attente, elle sera aidée par sa belle-sœur Ida, lui envoyant des lettres depuis la Grèce et la France au gré de ses voyages, mais aussi par son employée Aya-Siyi, cuisinière dans son maquis. Là encore, c'est l'histoire de femmes survivant dans un milieu hostile que Tanella Boni raconte. Dans ce monde où les femmes et les hommes sont divisés et dans l'incapacité de communiquer, l'écriture devient l'un des seuls moyens de s'écouter encore.

Le rapprochement de ces six textes se justifie de prime abord par un fait simple : ils sont le fruit d'une écriture venue au monde au sein d'une violence retranscrite. Concernant les ouvrages poétiques, nous les avons choisis pour leurs liens avec les textes romanesques. Ce choix a donc été fait plus tard dans notre travail de recherche, lorsque nous avons compris l'importance de la poésie dans la genèse des textes étudiés. Il est utile de préciser que ce rapprochement s'est grandement précisé après nos rencontres avec les deux auteures. A ce propos, Véronique Tadjo nous a d'ailleurs clairement dit¹² que le personnage de Nina dans *Loin de mon père* était inspiré de l'œuvre poétique de Noël X. Ebony. Quant au recueil de Tanella Boni, *Chaque jour l'espérance*, nous pouvons y lire là aussi la « nature émotionnelle » première des personnages de *Matins de couvre-feu*. Nous souhaitons préciser que notre volonté première

¹¹ Brezault, *op. cit.*, p.54.

¹² « Nina, c'est la femme qu'on aime. » Propos de Véronique Tadjo recueillis par nos soins à Soweto – 2013.

était de démontrer en quoi la poésie est la genèse des textes fictionnels de Tanella Boni et Véronique Tadjó. Or, il est impossible de le prouver et nous n'aurons pas cette prétention. Des liens existent, certes, mais ils sont le fruit des expériences personnelles des auteures, et les échos qui se retrouvent au fil des œuvres ne peuvent être analysés autrement que de façon purement littéraire. C'est pourquoi, plutôt que d'opérer une dissection des textes poétiques et romanesques afin de prouver l'évidence, nous avons choisi de mettre en lumière, au fur et à mesure de cette étude, les liens entre corpus poétique et corpus fictionnel lorsque nous jugerons cela pertinent.

3. Violence et création : de l'oppression des corps à une recreation de l'espace

La littérature est préexistante à la violence, mais, bien qu'elle ne crée pas le langage et le médium littéraire, cette dernière les transforme et les modifie. La violence conditionne l'écriture, telle était l'intuition au départ de cette thèse. Notre problématique est intéressante car elle met en relation les deux auteures autour des similitudes rencontrées dans leurs œuvres ayant comme point de convergence, outre leurs auteures féminines, la violence subie par les personnages et correspondant également à une violence contextuelle dans le monde socio-politique réel. Mais nous souhaitons aller au-delà de la simple observation de la violence fictionnalisée. Le dispositif violent à l'œuvre dans les ouvrages, bien que différent selon les cas, a engendré une prise de direction commune dans la création littéraire des auteures. Celles-ci s'évertuent à renverser ce pouvoir néfaste et à créer un contre-pouvoir au sein des récits, souvent incarné par des personnages féminins. Nous avons donc souhaité connaître dans quelle mesure le dispositif violent impactait la littérature et inversement. A travers cette étude, nous mettrons en lumière les traits caractéristiques du dispositif littéraire se muant en contre-dispositif face à la violence en œuvre au sein du corpus préalablement présenté. Le point d'orgue de cette étude sera de démontrer en quoi le dispositif littéraire est en interaction avec le dispositif violent en y instaurant à la fois ordre et désordre. Si le dispositif violent conditionne et tente de brimer les personnages, le dispositif littéraire et les libertés qu'il donne à ces derniers instaurent ordre et désordre dans le dispositif violent. Le constant balancement entre ces deux points, tels les *philia* et *neikos* d'Empédocle ou les pulsions de mort et de vie de Sigmund Freud, sera notre fil d'Ariane. Il s'agira de comprendre comment s'agence l'écriture de Tanella Boni et Véronique Tadjó, quels en sont les principales thématiques et comment ces dernières usent-elles de la violence et la retournent pour donner à leurs personnages des issues favorables. Car le dispositif littéraire instaure à la fois un désordre dans l'ordre du dispositif de guerre –

bouleversement du temps et de l'espace – et un « ordre » à travers la re-subjectivation de l'humain, par la restructuration de son imaginaire et de sa capacité à rêver face au désordre de la guerre ou des conséquences sociales et psychologiques qui l'accompagnent. Trois axes sont développés notre corpus : la maternité, les violences sociales et politiques et les violences faites au sujet et à son corps. Une dualité permanente entre violence et création, *thanatos* et *eros*, dispositif violent et contre-dispositif littéraire sera visible dans ces trois axes.

Enfantement, désenfantement

Dans la première partie de ce travail de recherche, nous mettrons en lumière l'une des affinités les plus frappantes entre les œuvres de Tanella Boni et Véronique Tadjo qui est certainement l'importance de la maternité. A l'instar des romancières africaines des années 90, les auteures étudiées « mettent en scène des figures littéraires en marge de la société et lèvent le voile sur des thèmes plus ou moins tabous¹³ ». La maternité, que celle-ci soit considérée comme positive ou négative pour la femme, est abordée dans les différents ouvrages, remettant en question la vision traditionnelle. C'est donc par cette entrée que nous débuterons ce travail. Dans notre corpus, le caractère rassurant de la figure maternelle est fortement lié à l'exil, la mère devient une terre promise et une garante de la mémoire face à laquelle l'enfant est un éternel endetté. Ce dernier essaie de se racheter en donnant naissance à une œuvre qui redonne vie à la figure maternelle idéalisée. Aussi, à l'instar de *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul, la mort ne semble pas être un frein à la présence maternelle. Mais pour mériter cette idéalisation, la mère est soumise au sacrifice, celui de son corps mais également celui de sa vie de femme qui, paradoxalement, se donne en donnant la vie car

[...] la grossesse est surtout un drame qui se joue chez la femme entre soi et soi ; elle la ressent à la fois comme un enrichissement et comme une mutilation ; le fœtus est une partie de son corps, et c'est un parasite qui l'exploite ; elle le possède et elle est possédée par lui ; il résume tout l'avenir et, en le portant, elle se sent vaste comme le monde ; mais cette richesse même l'annihile, elle a l'impression de ne plus être rien. Une existence neuve va se manifester et justifier sa propre existence, elle en est fière ; mais elle se sent aussi jouet de forces obscures, elle est ballottée, violentée.¹⁴

¹³ HERZBERGER-FOFANA, Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi d'un dictionnaire des romancières*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.354.

¹⁴ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe II*, Editions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976, 654p., p.345.

Les femmes qui choisissent de ne pas tout sacrifier pour l'enfantement ou de s'effacer au profit de leur vie de famille basculent dans la catégorie des « mauvaises » mères. Tantôt incapables, tantôt dévorantes, c'est chez Véronique Tadjou qu'elles se rencontrent le plus clairement. Cependant, Véronique Tadjou comme Tanella Boni présentent une alternative à ces deux catégories de mères. Il s'agit de ce que nous choisissons de nommer le désenfantement. Ne pouvant s'inscrire dans le lieu de la maternité, les personnages s'installent dans un lieu paratopique, à la limite de la non-maternité et de la création artistique. La création devient leur refuge et leur stabilité.

En donnant aux femmes une troisième voie, les écrivaines remettent en question les normes des sociétés qu'elles mettent en récit qui s'appuient sur la vision lévinassienne de la place de la femme et le *care* maternaliste de Nel Noddings. Plusieurs portraits nous sont présentés au fil de leurs ouvrages, affirmant la pensée de Tanella Boni qu'elle souligne lorsqu'Eloïse Brezault la questionne sur le rôle à accorder à la femme dans la société :

Pas qu'un seul rôle, et surtout pas ces rôles traditionnels d'épouse et de mère. Une femme peut tout faire. Dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, je dis bien qu'elles sont les piliers de nos sociétés. Ce sont des êtres humains qui doivent être traités comme tels et non pas des êtres inférieurs, faibles ou folles, ou que sais-je encore.¹⁵

Par ailleurs, afin d'élargir le versant critique de notre étude, nous ajouterons ponctuellement des études comparatives basées sur les œuvres lusophones de Lina Magaia et Lilia Momplé. Dans *Delehta pulos na vida* de Lina Magaia et *Neighbours* de Lilia Momplé, nous retrouvons effectivement un lien entre l'enfant et la patrie au cœur d'une guerre civile, prégnance maternelle qui ressort également chez Scholastique Mukasonga et sa *femme aux pieds nus*.

Violences et régénération corporelles

Le second point crucial abordé par les deux auteures est l'importance du corps. C'est effectivement sur la peau et le corps que s'inscrivent les violences. Le corps est au cœur des textes, les violences l'agressent de diverses manières, il est pris pour cible et en souffrance. Mais paradoxalement, les violences physiques sont moins présentes dans les récits que ce que nous pourrions imaginer de prime abord. Dans un premier temps, nous dresserons une nomenclature des violences comprises dans les textes avant de nous recentrer sur les blessures faites à la peau. Car si le corps est violé, torturé et fortement fragmenté chez Véronique Tadjou

¹⁵ Brezault, *op. cit.*, p.56.

– principalement dans *L'ombre d'Imana* – c'est la peau qui est prépondérante chez Tanella Boni. La peau est la première frontière entre l'être et l'environnement qui l'entoure. Cependant, « parler d'une frontière présuppose un corps qui a un intérieur et un extérieur¹⁶ ». Car c'est le corps que la peau recouvre, ce corps qui prend l'espace et habite le monde. Il est un ensemble des parties matérielles constituant l'organisme. Siège des fonctions physiologiques, un corps est une unité faite de morceaux interconnectés. Ce qui retient et lie ces derniers, c'est la peau, et le corps est ce qui est contenu dans ce *sac de peau* qui se meut dans un temps et un espace donné. Dans son *Discours de la méthode* (1637) et ses *Méditations métaphysiques* (1641), René Descartes s'est, entre autres, attaché à questionner les liens entre le corps et l'esprit, nous nous intéresserons ici aux liens entre le corps et le texte. L'expression « corps de texte » pourrait sembler naïve et toute trouvée, cependant c'est bien de cela dont il s'agit tant le corps humain apparaît dans les récits de Tanella Boni et Véronique Tadjo. Les personnages ressentent les troubles qui les entourent à travers leur chair et leur corps est morcelé, ne trouvant son unité que dans la peau, et le texte. C'est à partir de la notion de moi-peau de Didier Anzieu que nous aborderons cette thématique corporelle. Enfin, dans un dernier chapitre, nous mettrons en lumière les cicatrises proposées par les auteures et les tentatives de guérison des sujets. Car si la peau est agressée, c'est également par là que se font les régénérations littéraires. Bien que certains n'y survivent pas, les corps mis en récits s'adaptent aux violences. La peau et le corps se métamorphosent, détournant les modifications négatives que le système alentour tente de provoquer en lui. Et, par la poésie, un nouveau territoire corporel prend forme, dépassant les enfermements et blessures infligées au sujet et, par extension, à toute une communauté.

Violences du dedans et du dehors

Enfin, le dernier point crucial abordé par les deux auteures est la mise en récit des violences sociales, qu'il s'agisse des pressions exercées dans les espaces intérieurs ou extérieurs. L'espace est soumis à des jeux de pouvoir qui s'exercent sur les personnages et

La guerre, toile de fond de ces récits, pousse à l'exploration, volontaire ou non, d'espaces jusque-là familiers ou étrangers. Les récits sont ancrés dans la géographie comme pour mettre en valeur la terre comme enjeu de la sécession, comme objet du conflit, comme révélateur des identités enfouies. Mais cet espace géographique est inséparable d'un autre espace moins visible, moins concret : la guerre, qui a bouleversé les repères, a effacé certains espaces, en a exacerbé d'autres. Il ne s'agit

¹⁶ Bernet, 1997, p.439.

pas de la guerre comme phénomène militaire ou politique mais plutôt de l'état de guerre au quotidien, tel qu'il est vécu par l'individu. La guerre est la toile de fond, le décor virtuel de récits qui la représentent, la mettent en scène de façon elliptique, implicite. Les récits impliqués développent toute une gamme d'espaces entre ces deux limites. Ainsi se révèlent de nouvelles dimensions humaines, communautaires, identitaires, dans un processus d'échanges triangulaires espace – guerre – individu, chacun laissant sa marque, son empreinte, sa trace sur les deux autres.¹⁷

Comme l'explique Nelly Segers, la guerre transforme le récit car elle modifie l'espace fictionnel et, par-là, les comportements des personnages en son sein. Dans ces espaces modifiés par la guerre, les personnages rencontrés dans notre corpus se protègent en intégrant ce que nous nommerons un *impossible lieu*. Lieu parfois réel, souvent symbolique, à la frontière entre la paratopie et l'hétérotopie, l'impossible lieu rassemble ces deux notions pourtant éloignées. Ainsi, bien que bien souvent les personnages ne soient pas initiateurs du choix initial les conduisant jusqu'à ce lieu, ils finissent par s'y construire de nouveaux repères leur permettant de survivre à leur quotidien. La marginalité caractéristique du lieu et des individus qui le pratiquent est à la fois ce qui les tient à l'écart de la société et qui leur permet d'exister et de se rebeller contre les oppressions qu'ils subissent. Par espaces intérieurs, nous entendons l'intérieur du foyer et son découpage en pièces où la féminité trouve, elle aussi, ses assignations particulières à l'espace vécu. Ce découpage entre féminin et masculin dans la prise d'espace se joue également au sein des espaces intermédiaires. Ces derniers se positionnent entre les sphères publique et privée et font office d'espaces liminaires, de seuil dans le sens de la *chronotopie* bakhtinienne, apparaissant ou prenant leur profondeur en temps de conflit, qu'il s'agisse des vestibules, de la cuisine ou du *maquis*. Les espaces extérieurs sont quant à eux étouffés par la violence. Nous découvrons une ville dangereuse et une nature ambivalente tantôt assimilée à un paradis perdu, tantôt rapprochée du désastre. Mais les récits mettent aussi en places des lieux dits « autres », rejoignant l'hétérotopie foucauldienne. Ainsi, le navire, l'avion et le jardin apparaissent dans chacune des œuvres du corpus. Le récit, lui aussi, devient également un lieu où la parole devient possible. Nous utiliserons les œuvres d'Assia Djebar et Fatima Mernissi à propos de la féminité et de l'occupation de l'espace, rappelant le découpage spatial de *Matins de couvre-feu* astreignant la femme à un lieu dont elle n'est pas autorisée à se défaire, sous peine de sanctions. Dans un dernier axe, nous mettrons en évidence la création

¹⁷ SEGERS, Nelly, « Les espaces révélés : l'espace dans la littérature née de la guerre du Biafra » in *L'Espace et ses représentations en Afrique* dirigé par Sophie Dulucq et Pierre Soubias, Karthala, Paris, 2004, 250p., p.174.

d'un genre hybride basé sur une hypertextualité (Genette) commune à Véronique Tadjo et Tanella Boni se dressant comme un détournement marginal des genres littéraires cette fois. Puis il s'agira, pour conclure notre étude, de démontrer l'usage de la création littéraire comme d'un espace transitionnel participant à la recréation d'un monde et d'une identité pour les personnages et, par extension, pour les lecteurs. Pour ce faire, nous baserons nos analyses sur les ouvrages de Michèle Petit, Hélène Merlin-Kajman et Nancy Huston.

PARTIE I. Enfancement, désenfancement

Introduction

Le cinéma et la littérature mettent en scène des mères tantôt modèles, tantôt terribles, parfois mourantes ou déjà disparues. *Vipère au poing* d'Hervé Bazin (1948) adapté au cinéma, *Une femme* d'Annie Ernaux (1987), *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun (2008), *Portée disparue* de Paula Dumon (2014), *Le livre de ma mère* d'Albert Cohen (1954) en sont des exemples littéraires et les films *Mommy* (2014) et *J'ai tué ma mère* (2009) de Xavier Dolan, ainsi que le troublant *Ma mère* de Christophe Honoré (2004) adapté du roman inachevé de Georges Bataille mettent ces relations complexes en images. La difficulté de cette relation ou l'absence des mères est l'un des moteurs de ces écritures. Aussi, *L'étranger* d'Albert Camus commence sur l'annonce du décès de la mère de Meursault, tout comme *Sur ma mère* d'Annie Ernaux débute sur la déclaration du décès de la mère de l'auteure. Si *Le livre de ma mère* d'Albert Cohen s'ouvre sur la solitude de l'auteur et de chaque homme, très vite apparaît l'absence éternelle de sa mère, sa mère qui est sa douleur, face à laquelle même l'écriture semble vaine :

Oui, les mots, ma patrie, les mots, ça console et ça venge. Mais ils ne me rendront pas ma mère. [...] les mots que j'écris ne me rendront pas ma mère morte.¹

Malgré leur incapacité à rendre une vie réelle à la mère absente, les mots permettent d'en raviver le souvenir ou de tirer les choses au clair avec sa mère et son passé, comme le fait Eliette Abécassis dans *Mère et fille, un roman* (2008). La particularité de l'écriture féminine sur la maternité est qu'elle se fait également l'écho d'un modèle à éviter parfois, mais aussi à suivre ou à retrouver comme le fait Annie Duperey dans *Le voile noir*.

La littérature africaine francophone n'échappe pas à cette présence maternelle. Si des romans présentent des mères inspirantes comme nous pouvons les rencontrer dans *Sa vie africaine* de Catherine Shan (2007), *L'Or des rivières* de Nimrod (2010), *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga (2008) ou *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul (2002), les mères décevantes sont également exposées dans la littérature africaine, les contes bwa du Mali présentent par exemple fréquemment des personnages de mauvaises mères comme le soulignent Cécile Leguy et Joseph Tanden Diarra dans « Bonne ou mauvaise mère ? Des figures maternelles dans les contes de tradition orale [...] »². En outre, la particularité de notre corpus

¹ COHEN, Albert, *Le livre de ma mère*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1954, 175p., pp.10-11.

² LEGUY, Cécile et DIARRA, Joseph Tanden, « Bonne ou mauvaise mère ? Des figures maternelles dans les contes de tradition orale à partir d'un corpus de 39 contes bwa (Mali) » in *La femme dans la littérature orale*

est qu'il met en évidence une relation mère-fille, ce qui consiste déjà en une marginalité car « si l'on examine la littérature africaine des années 60 et 80, la mère est toujours présentée comme la mère *du fils*, jamais de la fille. Le fait même de considérer cette relation est donc innovateur en soi³ ». Odile Cazenave précise que Ken Bugul sera la première à évoquer cette relation dans *Le Baobab fou*, suivie par Ntyugwetondo Rawiri et Calixthe Beyala. Si Ken Bugul présente cette question « sous l'angle du manque, du sentiment d'abandon ressenti par la fille » :

Rawiri et Beyala poursuivent et développent l'exploration des rapports entre mère et fille [...] mais aussi des raisons à la base de l'ambiguïté qui règne entre elles. Ce rapport est généralement dépeint comme pesant, synonyme de malaise quand ce n'est pas de révolte ouverte à l'égard de la mère.⁴

Enfin et toujours selon O. Cazenave :

[...] le fait d'aborder la relation mère-enfant sous l'angle strict de mère-fille attaque les fondements traditionnels de la société dans ses mythes et croyances. [...] la question de l'Œdipe s'est toujours limitée à celle entre mère et fils (ou père et fille) [...]. Parler du rapport mère-fille, c'est donc s'attaquer aux structures patriarcales de la société, et faire preuve de la part de l'écrivain d'un acte de révolte radicale.⁵

S'ancrant toutes deux dans cet « acte de révolte radicale », Tanella Boni et Véronique Tadjou présentent cependant des portraits maternels radicalement différents au sein de leurs œuvres, la première soulignant le caractère héroïque des figures maternelles tandis que la deuxième insiste davantage sur les complexités de la relation mère-fille. Ainsi,

[...] les romancières démythifient à bien des égards l'image de la mère. L'image qu'elle esquisse de la mère est donc une image concrète et plus réaliste. Elle n'est auréolée d'aucune nostalgie, d'aucun halo mystique. C'est une image plus complexe, moins complaisante que celle glorifiée par les romanciers de la période coloniale.⁶

africaine. Persistance des clichés ou perception de la modernité ?, sous la direction de Françoise Ugochukwu et Marie-Rose Abomo-Maurin, L'Harmattan, 2015, 291p., p.105.

³ CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996, pp.142-143.

⁴ *Op. cit.*, p.143.

⁵ *Op. cit.*, p.150.

⁶ Herzberger-Fofana, *op. cit.*, p.327.

« Bonne », « mauvaise » mère et désenfancement

Tanella Boni et Véronique Tadjó, elles aussi, mettent en mots ce thème maternel. C'est plus particulièrement dans les quatre romans de ce corpus que la maternité est abordée. Représentée sous différents visages, la thématique de l'enfancement met en lumière la violence et la création s'établissant dans les œuvres autour des figures maternelles. Autour de ce thème se nouent les problématiques qui nous intéressent, à savoir la création confrontée à la destruction, toutes deux comprises dans l'acte de porter et donner la vie. Aussi, la recherche du passé maternel à travers la narration rejoint les fantasmes originaires freudiens. Freud « nomme “scènes originaires” (Urszenen) ces événements réels, traumatisants, dont le souvenir est parfois élaboré et masqué par des fantasmes⁷ » :

Comme les mythes collectifs, [les fantasmes originaires] prétendent apporter une représentation et une « solution » à ce qui pour l'enfant s'offre comme énigme majeure ; ils dramatisent comme moment d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité, d'une nature telle qu'elle exige une explication, une « théorie ». Dans la « scène originaire », c'est l'origine du sujet qui se voit figurée (...).⁸

Recréer littérairement ces scènes originaires, ou du moins des scènes que nous pourrions interpréter comme des quêtes des origines, permet de mieux appréhender, pour le personnage, sa relation au monde et à sa mère. Cette dernière entre dans l'une des catégories de « bonne » ou de « mauvaise » mère, jugée tantôt par son enfant, tantôt par la société ou par elle-même. Ces termes psychanalytiques de « bon » et de « mauvais » objets ont été

introduits par Melanie Klein pour désigner les premiers objets pulsionnels, partiels ou totaux, tels qu'ils apparaissent dans la vie fantasmatique de l'enfant. Les qualités de « bon » et de « mauvais » leur sont attribuées en fonction, non seulement de leur caractère gratifiant ou frustrant, mais surtout du fait de la projection sur eux des pulsions libidinales ou destructrices du sujet.⁹

La « mauvaise » mère serait donc un objet total clivé négativement pour son caractère frustrant et destructeur. Aussi, « Winnicott nous rappelle ici combien il est important que toutes les mères aient conscience du rôle capital de leur stabilité intérieure, dans la construction de la confiance

⁷ LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Quadrige, Paris, 2007, 523p., p.157.

⁸ *Op. cit.*, p.159.

⁹ *Op. cit.*, p.51.

en soi de l'enfant¹⁰ », d'autant plus que « dans la mesure où ils dépendent du processus d'absorption, le bon et le mauvais dépendent du regard que la mère peut porter sur le bon ou le mauvais¹¹ ». La qualité de la « bonne » mère passe donc par sa capacité à faire évoluer l'enfant vers une stabilité et une confiance en lui, pour cela elle doit s'assurer d'avoir une stabilité pour elle-même comme l'énonce Winnicott. Ces catégories auxquelles nulle femme ne semble pouvoir échapper, les auteures les illustrent dans leurs ouvrages. Sous la plume de Véronique Tadjo, et notamment dans *Loin de mon père*, c'est une « mauvaise » mère qui nous est présentée sous les traits du personnage d'Hélène. Effectivement, la mère de Nina semble choisir de s'investir dans un enfantement artistique davantage que dans l'éducation de ses filles. Ce personnage est caractéristique de la dualité permanente rencontrée par une femme voulant s'émanciper de son seul rôle maternel dans une société où, comme l'énonce Simone de Beauvoir pour mieux le réfuter : « C'est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique ; c'est là sa vocation « naturelle » puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce¹² ». Mais, nous le verrons, c'est aussi parce qu'elle se sent incapable d'être à la hauteur du rôle maternel attendu d'elle qu'elle se réfugie dans la musique et la création artistique, seule échappatoire pour survivre à son quotidien de mère exilée en terre ivoirienne dont « la grossesse est surtout un drame qui se joue chez la femme entre soi et soi ; elle la ressent à la fois comme un enrichissement et comme une mutilation (...)»¹³ ». Ceci a son importance car c'est l'enfantement symbolique qui est le plus représenté dans les œuvres, comme en réponse à la maternité classique qui pèse sur les femmes. A travers lui, ces dernières transforment leurs obligations féminines, ce « pilon à tout faire¹⁴ », en plume émancipatrice, créant par-là une œuvre et se donnant, tel Charles Juliet, une deuxième naissance¹⁵. Dans les œuvres, ce sont donc les notions de naissance, d'enfantement mais aussi de désenfantement qui se croisent au fil des textes. Le néologisme *désenfantement* n'est pas encore entré dans le dictionnaire de la langue française¹⁶, de ce fait c'est un terme en parturition linguistique dont l'absence montre bien le malaise existant concernant cette situation de perte d'enfant, ou de non-enfantement. Car aucun mot en langue française n'est pour l'heure capable

¹⁰ SEDAT, Jacques, « Du bon usage de l'objet chez Winnicott. De la spatule à la relation analytique », *Figures de la psychanalyse*, vol. 18, no. 2, 2009, pp. 23-38, p.18.

¹¹ Sedat, *op. cit.*, p.17.

¹² De Beauvoir, *op. cit.*, p.326.

¹³ *Op. cit.*, p.345.

¹⁴ Boni, 2005, p.19.

¹⁵ JULIET, Charles, *Lambeaux. Récit*, P.O.L., Paris, 1995, 146p., p.146.

¹⁶ Précisons toutefois que Sylvie Martin utilise le terme pour aborder la question de l'utérus maternel et l'effacement du corps de la femme qu'il provoque dans son ouvrage *Le Désenfantement du monde. Utérus artificiel et effacement du corps maternel*, éditions Liber, 2011.

de nommer la perte d'un enfant – contrairement aux notions de veuvage ou d'infanticide. En outre, la société n'admet pas non plus – ou du moins ne l'admet-elle toujours que trop mal – qu'une femme fasse le choix de ne pas devenir mère. Des telles femmes sont en rupture avec la conception largement partagée du féminin, de la fonction dévolue aux femmes, et le désenfantement qui les caractérise ne dit pas – encore – son nom.

Aborder le corpus par cette entrée est pertinent car les textes sont empreints d'une dualité permanente entre créations maternelles et destructions – de la maternité, de la féminité – comme nous nous nous attacherons à le démontrer. Dans cette première partie de notre étude, il s'agira de présenter cette dualité et de justifier en quoi création et destruction sont des dynamiques liées et concentrées autour de la figure féminine, précisément maternelle. En effet, dans les textes, donner naissance à un nouvel être est rarement présenté comme une action positive, l'enfant n'étant pas forcément désiré ou bien étant condamné à mourir, ou encore à entraver la vie de sa mère et de son père par sa naissance. Cependant, même lorsqu'elle est considérée comme un élément positif, la naissance soumet la mère tout de même au sacrifice de sa personne pour le bien de sa famille et, par extension, de sa communauté.

La mère monstrueuse ou inattendue

La monstruosité maternelle comprend les « mauvaises » mères – pouvant aller jusqu'à l'infanticide – et les maternités sortant des cadres traditionnels comprenant les enfantements artistiques. Dans *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, texte qu'elle publiait dix années avant son dernier roman, Véronique Tadjo présente deux figures maternelles : celle socialement attendue, à savoir protectrice et aimante, et celle que l'on refuse de voir, capable de torturer et de commettre l'irréparable. Dans son article publié sur *lexpress.fr*, Violaine Binet interviewait l'auteure à propos de ce qu'elle a pu voir au Rwanda, celle-ci de lui répondre :

[C]ela a été un choc de découvrir que certaines avaient participé au génocide. J'avais ce préjugé que l'être féminin est par nature aimant, protecteur. Il m'a fallu accepter la réalité de la femme tueuse. Une douche froide. Au point que j'ai hésité à le dire.¹⁷

Ainsi, l'auteure elle-même s'est presque censurée sur ce point difficile à admettre mais n'a pas flanché, par souci de témoigner le plus fidèlement possible de ce qu'a été le génocide. Tanella Boni met également en récit des figures maternelles que l'on se refuse à voir. Ainsi, *Les nègres*

¹⁷ BINET, Violaine, « Véronique Tadjo, romancière : « Les femmes africaines ne sont pas des victimes », *L'express*, [En ligne : http://www.lexpress.fr/styles/psycho/veronique-tadjo-romanciere-les-femmes-africaines-ne-sont-pas-des-victimes_1895680.html].

n'iront jamais au paradis met en scène Sali Kélen, une femme violée par le personnage principal, Amédée-Jonas Dieusérail, dit Dieu. Cependant, et contre toute attente, Sali parvient à élever sa fille, à réussir sa vie avec brio et, de surcroît, à entretenir une relation amicale avec son agresseur. Mais c'est dans *Matins de couvre-feu* que la maternité est la plus intéressante à analyser. En effet, à travers ce roman, l'auteure nous offre une vision à la fois traditionnelle et moderne de la place de la femme dans le cercle familial, notamment dans son rapport à la sexualité et à la maternité. Décrivant la vie de la bonne femme, la mère de la narratrice, Tanella Boni déroule le fil de l'histoire des femmes de son pays nommé *Zamba*. La figure maternelle la plus détaillée dans *Matins de couvre-feu* est donc la bonne femme, mais c'est également autour des personnages féminins d'Ida et de la narratrice – jamais nommée – que la maternité prend forme de façon biologique et symbolique. Cet ensemble de portraits de femmes sera mis en lumière au fil de cette première partie.

Naissance et enfantement

Avant de poursuivre, il est nécessaire de distinguer les notions de naissance et d'enfantement. En effet, si le premier dénote le fait de venir au monde, de quitter l'organisme maternel, le second signifie donner le jour, faire naître ou encore mettre au monde. Dans l'un, la mère est passive quand l'enfant est actif, et inversement. Dans la naissance, la femme voit son corps investi par une force naissante, elle donne naissance et y perd ainsi de sa personne, subissant l'action, tandis que dans l'enfantement, elle contrôle davantage ses gestes et ses actes, elle devient créatrice de vie nouvelle, elle prend possession des événements et devient maîtresse de ce que son corps subit dans le don de la naissance. Aussi, le terme « enfanter » porte un sens figuré intéressant, à savoir celui de « produire, par son travail, une réalité jusque-là inexistante¹⁸ » et, dans le domaine de la création, produire une œuvre, souvent littéraire. De plus, le terme d'enfantement est à mettre en relation avec l'*empowerment* féminin. Nous trouvons des « références au terme dès les années 60, notamment dans le mouvement afro-américain, ainsi que dans la théorie de Paolo Freire fondée sur le développement de la conscience critique¹⁹ ». C'est en 1995, après la Conférence de Pékin, que les institutions de

¹⁸ CNRTL, « enfanter », <http://www.cnrtl.fr/definition/enfanter>.

L'ensemble des définitions utilisées sont issues du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr>, sauf précision contraire.

¹⁹ CHARLIER, Sophie et CAUBERGS, Lisette, « L'approche de l'empowerment des femmes : un guide méthodologique », Commission Femmes et Développement, Bruxelles, 2007, p.9.

développement adoptent ce concept, traduit en français dans le paragraphe 13 de la Déclaration de Beijing :

Le renforcement du pouvoir d'action des femmes et leur pleine participation sur un pied d'égalité à tous les domaines de la vie sociale, y compris aux prises de décisions et leur accès au pouvoir, sont des conditions essentielles à l'égalité, au développement et à la paix.²⁰

Agissant sur l'individuel et le collectif, l'*empowerment* féminin au niveau social et politique vise à donner aux femmes davantage d'autonomie, cette action visant à améliorer les conditions de vie des femmes aux quatre coins du monde. Nous retrouvons une mise en œuvre claire et efficace de ce concept dans les systèmes de microfinance dont l'inventeur, le Bengladais Muhammad Yunus, affirme « s'être inspiré des femmes de son pays pour développer cette nouvelle finance » afin de les faire gagner en autonomie et de les aider « à revaloriser leur rôle au sein de leur communauté²¹ ». Du point de vue féministe, cette notion est sujette à controverses, notamment parce qu'elle ne trouve pas de traduction en langue française, ce qui souligne le malaise qu'elle cause. Christine Delphy, féministe radicale, est

l'une des rares à tenir ferme aujourd'hui sur la logique fondamentale de l'empowerment et du refus de la victimisation, qui pose que l'émancipation des femmes ne peut être que l'œuvre des femmes elles-mêmes, qu'elle ne peut leur être imposée de l'extérieur [...] et que le point de départ de toute politique féministe est la parole des femmes et la maximisation des possibilités concrètes qui s'offrent à elles, dans la perspective d'une égale liberté de tous et toutes.²²

Dans notre corpus, nous retrouvons les deux formes d'*empowerment* précédemment citées, aux niveaux collectif et individuel, c'est pourquoi il nous était utile de souligner ces nuances linguistiques. Dans ce chapitre, il s'agira donc de démontrer, entre autres, en quoi les enfantements symboliques présents dans le corpus rejoignent la notion d'*empowerment*, dans le sens où ils permettent aux femmes de prendre davantage de pouvoir sur leur vie, leur corps et leurs perspectives d'avenir car

²⁰ Rapport de la Conférence mondiale chargée d'examiner et d'évaluer les résultats de la Décennie des Nations Unies pour la femme : égalité, développement et paix, Nairobi, 15-26 juillet 1985 (publication des Nations Unies, numéro de vente : F.85.IV.10), chap. I, sect. [En ligne : <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20F.pdf>].

²¹ URQUIZA, Liviane, « Le pouvoir économique des femmes stimulé par la microfinance », femmes.durables.com, [En ligne : <http://femmes.durable.com/a-femmes-et-microfinance>].

²² VIDAL, Jérôme, « À propos du féminisme. Judith Butler en France : Trouble dans la réception » in *Mouvements*, 2006/5 (n° 47-48), p. 229-239.

Si, par la maternité, les femmes donnent et protègent la vie, en devenant mère, toute femme est mise au monde par l'enfant qu'elle élève qui peut ne pas être le sien, biologiquement parlant. Car être mère est non seulement une affaire de liens de sang mais aussi de rapports sociaux et de droit à la vie.²³

Cette mise au monde de la mère par la maternité sera transposée à la création artistique et à l'enfantement de soi par le biais d'une œuvre qui se lisent chez l'une et l'autre des auteures. Ces mères symboliques font de leur geste créatif une avancée vers un gain de liberté individuelle. Prenant le pouvoir face à un modèle maternel qu'elles renversent, elles favorisent la création d'elles-mêmes aux dépens d'une progéniture. Ces personnages s'affirment ainsi par une puissance créative marginale, devenant des Amazones²⁴ d'un nouveau genre²⁵.

²³ Boni, 2011, p.117.

²⁴ Emile Boisacq le détaille dans « L'étymologie populaire et les Amazones » in la *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 5, fasc. 2-3, 1926, pp.507-514, p.513 : « [...] le mot, comme les êtres qu'il désigne, est d'origine étrangère. Aug. Fick (Beitraege de Bezenberger, t. XXIV, p.307) a évoqué une forme scythe hypothétique *ama-jani- « femme ayant puissance », ce qui était ingénieux (cf. iranien ama- « fort », janay- « femme » ; deplus, ama-apparaît dans des noms propres scythes). »

²⁵ ALMEIDA-TOPOR, d', Hélène, *Les Amazones : une armée de femmes dans l'Afrique précoloniale*, La lanterne magique, Besançon, 2016, 238p.

Mères, violence et création

Les représentations de la maternité vont traditionnellement de pair avec les valeurs de douceur, de protection et de don de soi. Mais défiant les représentations de la maternité positive, la violence des figures maternelles est également une réalité, bien qu'elle soit plus difficile à concevoir dans nos sociétés où le rapport de la mère à l'enfant est sacralisé. Pourtant, la tradition souligne au contraire la violence, et au moins l'ambivalence, de la maternité et de la mise au monde. Ainsi, la célèbre citation de Saint Augustin, « inter faeces et urinam nascimur¹ », met en lumière une vérité sur la maternité et la mise au monde bien moins gracieuse qu'il n'y paraît. Donnant à la fois la vie et promettant une mort certaine, la mère est à elle seule une figure créative et destructrice. Elle porte ainsi en elle un paradoxe et le cœur de notre problématique, à savoir le balancement continu entre violence, mort, et création, vie. C'est donc tout naturellement par cette entrée que nous débuterons notre recherche. Aussi, nous le verrons au fil de ce chapitre, la femme peut s'extraire de la maternité sans délaisser la création, cette dernière est multiple et ne se cantonne pas à la mise au monde d'un enfant. Il pourra ainsi s'agir d'une œuvre artistique ou littéraire. Cependant, quand il s'agit d'un enfantement créatif la réception se fait critique et n'est pas forcément aussi positive que lors de l'arrivée d'un enfant, comme l'illustrent *Loin de mon père* et *Matins de couvre-feu*. Ces deux textes mettent l'accent sur l'enfantement et la naissance, tous deux pouvant être douloureux et violents. Ces romans illustrent le fait que la violence est nécessaire et consubstantielle à la naissance. La violence que l'on retrouve jusque dans la théorie du Big Bang met en exergue le lien entre virulence et venue au monde. De plus, les douleurs subies par les mères, durant les neuf mois et jusqu'à la grossesse se font, elles aussi, les témoins de cette logique que la société tente d'adoucir. Les douleurs de la parturition étant connues de tous, la violence et l'enfantement sont par nature étroitement liés. De plus, donner la vie, c'est fatalement donner la mort puisque tout ce qui naît finit par mourir. Nancy Huston, dans son *espèce fabulatrice* souligne ce lien : « Que l'on soit né, et que l'on doive mourir : sempiternelles plaintes de Job, de Beckett, de nous tous² » écrit-elle.

« Ne donnez plus la vie car c'est la mort que vous donnez en mettant au monde. Vous n'êtes plus des porteuses de vie, mais des porteuses de mort³ » souligne l'un des personnages

¹ Traduction : *Nous naissons entre les excréments et l'urine.*

² HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Arles, 2008, p.113.

³ MUKASONGA, Scholastique, *La femme aux pieds nus*, Editions Gallimard, Coll. Continents Noirs, Paris, 2008, 144p., p.26.

de Scholastique Mukasonga dans *La femme aux pieds nus* rappelant que la violence guerrière altère profondément la relation maternelle classique. En choisissant de préserver leurs enfants et de continuer à enfanter, les femmes-mères s'insurgent face à la logique meurtrière et font de leur maternité, sans le réaliser sans doute, un contre-dispositif contre ces violences.

D'autre part, à cette violence physique de la mise au monde peuvent s'ajouter des violences psychologiques et symboliques. Une mère qui serait en incapacité d'être une « bonne mère » sera ainsi socialement marginalisée, et son équilibre psychique pourrait s'en trouver menacé. Ne pas être mère pour les femmes n'en ayant pas la volonté ou la faculté physiologique, ce que nous nommerons le « désenfantement », peut tout autant s'avérer être facteur de violence. Cette notion sera centrale à cette étape de notre travail auquel nous apporterons des appuis théoriques issus des champs des sciences humaines. Car ces visions de l'enfantement et de la naissance ne sont pas sans rappeler la pensée philosophique d'Emmanuel Lévinas concernant le féminin. Sa philosophie s'efforce en effet de penser le rapport à l'altérité. Nous baserons également nos études sur les théories de l'éthique du *care* de Carol Gilligan et Joan Tronto. Ces deux modèles de pensée – la philosophie lévinassienne et l'éthique de la sollicitude – nous permettront de mieux saisir la violence subie et exercée par les personnages féminins, mères d'enfants ou d'œuvres et de déployer nos études de textes armés d'outils solides. Pour ce faire, nous mettrons en lumière les figures maternelles positives puis la relation entre le désenfantement et la naissance symbolique d'une œuvre et de soi, car la naissance de la parole inaudible est l'une des thématiques principales de ce corpus à deux voix.

Le *fatum* maternel

1. La femme sera hôte et mère ou ne sera point, ou quand le soin bride l'éros

« Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas⁴ », article publié en 2006 dans *Les Études philosophiques*, présente la pensée du philosophe français sur le féminin et son évolution au sein de son œuvre. Chez lui, « le féminin est avant tout une figure multiple qui concentre symptomatiquement les aspects principaux (et problématiques) de la phénoménalité [...] : l'ambiguïté, l'énigmatique insinuation de l'Autre dans le Même comme trace, et l'appréciation de l'altérité par un moi toujours situé en un corps⁵ ». Lévinas use de différentes figures pour aborder le féminin. Trois d'entre elles nous intéresseront ici : l'amante, l'hôte et la

⁴ DUBOST, Matthieu, « Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas », *Les Études philosophiques* 2006/3 (n° 78), p. 317-334.

⁵ Dubost, *op. cit.*, p. 319.

mère. Tout d'abord, les figures de la mère et de l'hôte participent de l'intégration sociale de la femme en tant que mère et épouse « modèle ». Dans *Totalité et infini*⁶, le philosophe présente en effet de manière androcentrée le foyer comme un endroit d'accueil et de repos pour l'homme. Or, c'est précisément à cette vision que les personnages féminins rencontrés se heurtent, c'est pourquoi nous y aurons recours afin de comprendre le modèle auquel elles appartiennent malgré elles. Car pour Lévinas « la femme est le foyer » et « la figure féminine de l'habitation⁷ », « le féminin n'est là d'abord que pour permettre au moi d'accomplir un retrait en soi⁸ ». D'elle est attendue la douceur contrastant avec le dehors et son « soleil violent qui aveugle, [ses] vents du large⁹ » et autres dangers que l'homme affronterait. Mais l'hôte ne suffit pas à l'homme pour dépasser son désir égoïste,

la seule issue possible réside dans la fécondité qui découvre une troisième figure du féminin, celle de la mère. La mère, c'est la femme qui se dépasse dans l'autre, dans l'enfant, c'est-à-dire dans une autre personne ou encore dans un avenir. C'est ainsi seulement que l'on peut échapper à l'ambiguïté de l'éros car l'amour devient ouverture sur un temps nouveau.¹⁰

L'Eros est alors inévitablement à prolonger dans la procréation afin de donner un résultat satisfaisant. Dans *Autrement qu'être*¹¹, Lévinas mentionne la figure maternelle comme un modèle de don de soi ainsi que l'explique Dubost :

La mère, souffrante dans l'accouchement, illustre absolument la sensibilité définie comme passivité radicale, comme exposition totale à l'autre. La mère est un « corps souffrant pour l'autre »¹², image de la sensibilité. [...] C'est sur ce déplacement du féminin au maternel qu'insiste Lévinas, la femme étant l'image du corps vulnérable qui cesse d'être pour soi. Ainsi, si la femme de la maison demeure, la mère et la fécondité ouvrent un devenir.¹³

Dans ces rôles de dévotion la femme est soit statique, soit dépossédée de son corps, de son identité et de son avenir se muant en avenir de l'autre. Elle ne sert plus que de support de soin

⁶ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini* (La Haye, Nijhoff, 1961), Paris, « Le Livre de poche / Biblio-Essais », n° 4120, 2000.

⁷ Dubost, *op. cit.*, p. 325.

⁸ CALIN, Rodolphe, *Lévinas et l'exception du soi*, Paris, PUF, 2005, p. 140.

⁹ Lévinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p. 55.

¹⁰ Dubost, *op. cit.*, p. 327.

¹¹ LEVINAS, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye, Nijhoff, 1974), Paris, LGF, « Le Livre de Poche / Biblio-Essais », n° 412), 2000.

¹² Lévinas, *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 100.

¹³ Dubost, *op. cit.*, p. 328.

pour l'homme et les enfants à sa charge. Elle a en effet sacrifié ce qu'elle était auparavant, à savoir une amante.

Si l'hôte et la mère ne sont pas dans l'éros, l'amante en est la consécration. En effet, « la rencontre effective d'autrui, c'est d'abord l'éros. [Et] la première figure de l'altérité, c'est la femme, dans le rapport érotique¹⁴ ». Or, cette figure féminine est éternellement insaisissable, toujours elle se dérobe malgré la possession passagère justement parce qu'elle est rencontrée durant une relation érotique :

La relation érotique est ainsi un moment de réjouissance et de déception. Elle est réjouissante parce que l'on y trouve du plaisir et parce qu'une relation à la différence se dessine. Elle est décevante parce que la fusion, tellement souhaitée par ailleurs, s'avère impossible. Aussi, « le pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres »¹⁵. Autrui est là, à demeure, mais à distance, comme ce dont la proximité physique souligne l'irréductible éloignement.¹⁶

Cette relation érotique décevante et cet irréductible éloignement sont mis en récit par Véronique Tadjo et Tanella Boni qui, dans leurs œuvres, illustrent les trois figures féminines lévinassiennes susmentionnées. Cependant, avant de nous intéresser aux illustrations littéraires de ces portraits, une passerelle entre ces derniers et l'éthique du soin est à construire.

2. Assujetties au don¹⁷ ?

La pensée de Lévinas place la femme comme un pilier du soin. En cela, cette vision rejoint celle du *care* étudiée par Joan Tronto et nombre de théoriciennes du genre contemporaines. La notion fut développée dans les années 1980 par la psychologue américaine Carol Gilligan. Dans sa recension de l'ouvrage *Un monde vulnérable, pour une politique du care* Fabienne Brugère écrit à ce sujet :

Le terme de « care » s'avère particulièrement difficile à traduire en français car il désigne à la fois ce qui relève de la sollicitude et du soin ; il comprend à la fois l'attention préoccupée à autrui qui suppose une disposition, une attitude ou un sentiment et les pratiques de soin qui font du care une affaire d'activité et de travail.

Le défi philosophique de Joan Tronto revient, par-delà ces partages entre disposition

¹⁴ Dubost, *op. cit.*, p. 321.

¹⁵ LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre* (Arthaud, 1948), Paris, PUF, « Quadrige », n°43, 1994, p. 78.

¹⁶ Dubost, *op. cit.*, p.321.

¹⁷ PULCINI, Elena, « Assujetties au don, sujets de don. Réflexions sur le don et le sujet féminin », *Revue du MAUSS* 2005/1 (n°25), p. 325-338.

et activité, à proposer une définition globale du care qui désigne : « une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre « monde », de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie. »¹⁸

La sollicitude et le soin sont deux caractéristiques attendues chez la mère, c'est ce qui nous intéressera dans notre étude puisque les mères présentes dans les fictions ne savent pas toujours en faire preuve. Et souvent, les femmes qui en sont capables ne sont pas celles que l'on attendait au départ. Dans sa théorie cependant, Tronto exclut le versant purement féminin que d'autres voudraient assigner à la notion de sollicitude et au champ qu'elle englobe. A ce propos, la professeure écrit :

La sollicitude est trop souvent décrite et définie comme une relation nécessaire entre deux individus, le plus souvent entre une mère et son enfant. Comme d'autres l'ont noté, cette conception dyadique conduit à romancer la relation mère-enfant, de sorte qu'elle devient dans le discours occidental contemporain comme l'équivalent d'un couple romantique.¹⁹

L'auteure détruit la chimère de la relation de soin que l'on voudrait naturelle entre la mère et l'enfant. Pourtant, ce qui semble fonder la sensibilité morale des femmes, « la valeur attribuée au soin et à l'attention éducative, l'importance de l'amour maternel, leur rôle fondamental²⁰ » n'en est pas moins pris pour exemple dans nos sociétés. Ce *care* comme maternage décrié par Tronto est représenté par Nel Noddings et son courant maternaliste. Selon elle, « la valeur attribuée au soin et à l'attention éducative est féminine ; elle exprime une plus grande sensibilité morale des femmes qui tient à la possibilité d'un amour maternel », ce sur quoi Fabienne Brugère poursuit en précisant que dans ce point de vue, « la femme est alors circonscrite dans un portrait-robot qui la fige, l'essentialise et exclut toutes les femmes qui ne participent pas de ce portrait²¹ ». Elena Pulcini détaille elle aussi ce versant du *care* pouvant ainsi devenir un dispositif violent à l'encontre des femmes :

¹⁸ BRUGÈRE, Fabienne, « Pour une théorie générale du care », publié dans lavedesidees.fr, le 8 mai 2009, recension de l'ouvrage de Joan Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care (Moral Boundaries : a Political Argument for an Ethic of Care, 1993)*, traduit de l'anglais par Hervé Maury, 2009, La Découverte, 238p., p.143.

¹⁹ TRONTO, Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Ed. La découverte, « TAP/Philosophie pratique », Paris, 2009, p. 144.

²⁰ Tronto, *op. cit.*, p. 26.

²¹ BRUGÈRE, Fabienne, *Que sais-je ? L'éthique du « care »*, PUF, Paris, 2011, p. 11.

On pourrait dire alors que l'amour, le pouvoir de l'amour, devient l'écran d'une forme plus subtile d'exclusion et d'inégalité. Privées non plus seulement du logos et de la possibilité d'agir librement et rationnellement dans le théâtre du monde, mais aussi de l'éros et de la passion, les femmes sont confinées dans une identité édulcorée qui a effacé les vérités troublantes mais vitales de la passion. Tout ce qui est intrinsèquement lié à la passion et nécessaire à la construction d'une identité non mutilée – le conflit, l'ambivalence, le désordre, le négatif – leur est interdit. [...] Le don de soi et le soin de l'autre se configurent comme un pur altruisme et une pure oblativité, fondés sur l'action conjuguée de la nature et des formes exclusivement positives de l'affectivité.²²

Dans le cas d'une acceptation sans réflexion, le *care* ne découlant pas d'un choix délibéré peut mener à des sacrifices annihilant la féminité et les possibilités s'offrant à elle. La théorie du *care* utilisée comme un appui à la maternité *innée* et obligatoire devient dès lors un outil du dispositif violent, empêchant les femmes de s'épanouir dans une autre voie, ou même de choisir délibérément la maternité comme choix d'épanouissement sachant que

l'un des grands sujets de préoccupation des femmes [est] évidemment la grossesse. Avoir un enfant, [c'est] accéder enfin à la plénitude de considération, de respect, de puissance à laquelle toute femme aspir[e]. On atten[d] d'une jeune mariée qu'elle tombe le plus rapidement possible enceinte.²³

En évitant ces pressions et en offrant simplement cette possibilité de maternité aux femmes ou en les autorisant à choisir une autre route sans forcément renier la sollicitude, Tronto et Pulcini mettent en avant un contre-dispositif différent du soin instrumentalisé contre la femme. Ce dernier peut constituer un frein à l'épanouissement féminin qui souhaiterait s'en extraire et en serait marginalisé, à l'image de l'Ariane d'Auble d'Albert Cohen ne souhaitant en rien devenir l'épouse modèle de son époux Adrien Deume, saine et sauve dans sa marginalité mais qui, en basculant dans l'excès d'amour et de soin face à Solal en perdra son identité et la vie²⁴. La femme au foyer décrite par Mariama Bâ est également une peinture fidèle du travail invisible mais attendu des femmes :

Les femmes qu'on appelle « femmes au foyer » ont du mérite. Le travail domestique qu'elles assument et qui n'est pas rétribué en monnaies sonnantes est essentiel dans

²² Pulcini., 2005, *op. cit.*, p. 333.

²³ Mukasonga., *op. cit.*, p.136.

²⁴ COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Gallimard, Paris, 1968, 1109p.

le foyer. [...] Leur action muette est ressentie dans les moindres détails qui ont leur utilité (...). L'ordonnement du foyer requiert de l'art. Nous en avons fait le dur apprentissage, jamais terminé.²⁵

Cet exemple littéraire trouve son écho dans notre corpus, d'autant plus que Mariama Bâ, l'une des premières écrivaines africaines francophones, a constitué un modèle pour la génération suivante²⁶. Elle est en effet celle par qui le genre épistolaire devient un « nouveau médium de communication et de communion par lequel la femme se libère entièrement, se dit et porte un regard critique sur la société. En Afrique, Mariama Bâ est devenue une référence en la matière²⁷ ».

C'est en effet la forte prise de parole de [Mariama Bâ] qui a permis aux générations suivantes de s'affirmer, et au sein de ces générations, des voix telles que celle de Fatou Diome, en lui rendant hommage, n'ont pas manqué de le rappeler. Il est également indéniable que le statut de classique acquis, dans les universités et les établissements scolaires d'Afrique et du monde, par ce roman épistolaire a favorisé non seulement l'émergence, mais aussi la reconnaissance des écritures féminines sur le continent.²⁸

Elle est également celle qui « a ouvert le roman féminin à la politique au sens le plus large du mot sans rien lui faire perdre pour autant de son immersion dans la subjectivité et la sensibilité féminines²⁹ ». Les processus sacrificiels que Mariama Bâ illustre dans *Une si longue lettre* et leur incapacité à se coupler à l'éros féminin sont aussi présentés, comme chez Lévinas, telles des mises en danger de cette position des personnages d'hôte et de mère. C'est là toute la complexité pour ces personnages socialement contraints à choisir le sacrifice de leur passion au profit du bien-être de *l'Autre*, père et enfant. Que la passion à laquelle ces femmes renoncent soit physique ou créative, elle se doit de disparaître au profit de la communauté dont le noyau réside au sein du foyer dirigé par l'hôte-mère. Ainsi, socialement la femme sera l'une ou l'autre, ou ne sera point.

²⁵ BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Editions Alphée/Le Serpent à plumes/Motifs, Paris, 2004, 165p., p.119.

²⁶ Lire en complément le mémoire de master de première année : *Questions de filiation dans les œuvres Une si longue lettre de Mariama Bâ, De l'autre côté du regard de Ken Bugul, et Le jujubier du patriarche de Aminata Sow Fall*, Arielle Prétot ; sous la direction de Catherine Mazauric, Université Toulouse 2, 2011, 130p.

²⁷ GBANOU KOMLAN, Sélom, « Femmes et créations littéraires en Afrique : défis et enjeux d'un combat » in *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, 2000, p.18.

²⁸ MAZAURIC, Catherine, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, C. Canut, C. Mazauric (dir.), Paris, 2014, Le Cavalier bleu, p. 47-61, p.5.

²⁹ BRAHIMI, Denise, « La place des Africaines dans l'écriture féminine », in *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, 2000, p.164.

3. *Corpus et maternité*

Deux catégories de mises au monde sont rencontrées dans les fictions à l'étude. Elles offrent à lire des rapports divers à la maternité, bien souvent problématiques : la grossesse classique au terme de laquelle un enfant verra le jour ; et les maternités symboliques – à savoir les femmes accouchant d'elles-mêmes ou d'une œuvre et se refusant à la maternité réelle – en refusant d'enfanter – ou classique – les « mauvaises » mères entrent dans ce groupe. Ces deux classifications ne sont pas diamétralement opposées dans le récit, elles y dialoguent, se retrouvent souvent dans le profil d'un même personnage et donnent à la figure maternelle son visage multiple si réaliste. Dans les deux cas, la naissance d'un enfant consiste inévitablement en une rupture entre la femme et différents éléments : son propre corps, le lien tissé avec l'enfant durant la grossesse, sa condition de femme et d'épouse. Ces changements corporels et psychologiques permettent aux femmes de redécouvrir leur féminité et de la perdre parfois, comme nous l'étayerons dans ce travail.

Chez Véronique Tadjo, la mère est une figure itinérante qui se retrouve dans nombre de ses écrits. Le voyage et la figure maternelle sont deux thèmes récurrents dans son œuvre, davantage que chez Tanella Boni en ce qui concerne la figure maternelle, bien que celle-ci soit centrale dans *Matins de couvre-feu* dans le chapitre de « la bonne femme ». Dans les deux ouvrages, lorsque les mères sont à la hauteur des espérances de l'enfant et de la communauté, elles peuvent être de trois sortes : rassurantes, sacrifiées et violées. La dernière catégorie est étonnante quand on sait que le viol est l'une des raisons d'exclusion de la victime dans certaines sociétés, pourtant, dans les textes de notre corpus, lorsqu'une femme devient mère après un viol elle reste incluse dans la communauté, ou du moins ne voit pas sa vie s'arrêter.

La première catégorie de *bonne* mère est la mère rassurante. Dans les textes de ce corpus, les mères se révèlent apaisantes lorsque les enfants sont vulnérables ou en exil. Dans ces cas de figure, la mère est globalement considérée comme un port d'attache et un adoucissement au sort de son enfant – même adulte – déraciné. Aussi, ces mères rassurantes le sont également parce qu'elles sont garantes de la mémoire, de l'histoire et des secrets de la collectivité et, plus particulièrement, de la famille. En donnant les clés de lecture du monde à leurs enfants, elles leur permettent de comprendre l'univers qui les entourent, d'affronter la vie et de se construire plus aisément. Cependant, la maternité exige de ces femmes un sacrifice qui, comme nous le verrons, peut aller jusqu'à la mort. Face à ce don, l'enfant se retrouve endetté et, ici grâce à la littérature, renverse cette dette et tente de la rembourser. Mais, fait

civilisationnel marquant en Afrique de l'Ouest, la dette est réciproque. La valeur de l'enfant se mesure en effet à la hauteur du dévouement et de la qualité de la mère ; quand un enfant fautive on le reproche à sa mère, ce qui nous conduit à distinguer deux jugements portés sur les mères : celles qui sont jugées « mauvaises » par l'environnement social et celles qui le sont pour leurs enfants, en des termes plus psychanalytiques. La deuxième catégorie de mères comprend donc ces *mauvaises* figures maternelles. Incapables d'entrer dans le modèle maternel qui leur est proposé, elles souffrent de leur marginalité. Face à cette violence, certaines femmes choisissent l'enfantement créatif et la mise au monde symbolique d'une œuvre ou d'elles-mêmes. Bien que ce choix les inscrive dans un contre-dispositif de la maternité encore mal accepté par la société, elles n'en sont pas moins utiles pour la communauté. Accouchant de l'Histoire et d'une voie autre pour les femmes de leur génération, ces personnages sont porteuses d'un questionnement sur leur condition de femme, sinon d'un espoir de changement. Le corps de leur œuvre, du texte ou de la composition musicale se substitue alors au corps maternel et devient une mère-porteuse symbolique au fil du temps et de l'élaboration artistique.

CHAPITRE I. La « bonne » mère et l'enfant redevable

*La tradition exige des femmes qu'elles
enfantent dans le silence.*

Pierrette Herzberger-Fofana

I. Des mères rassurantes

1. L'enfant exilé et la mère refuge

*D'Ovide à Milan Kundera, en passant
par Alexandre Soljenitsyne, l'exil
domine l'histoire de la littérature. [...] Il en est de même de la littérature
négro-africaine où l'exil est à la fois
un fait et un thème récurrent qui
s'explique en partie par des raisons
historiques.*

Boniface Mongo-Mboussa

« La littérature africaine [est] fille de l'exil » (Boniface Mongo-Mboussa). Si c'est un exil traumatique qui se lit dans le célèbre *Cahier d'un retour au Pays natal* d'Aimé Césaire (1939), dans certains récits l'exil – qui est protéiforme – est accompagné d'une présence féminine, maternelle et protectrice. Ainsi, traduisant le caractère protecteur attendu de toute femme destinée à devenir mère ou, quand ce n'est pas le cas, à au moins défendre les enfants des autres, la littérature ne manque pas de portraits de femmes et mères protectrices à l'instar de la mère et la grand-mère de Sarebibi dans *Le Jujubier du Patriarce*, ces

deux silhouettes : celle de sa mère, grande, altière, sachant être volontaire quand les circonstances l'exigeaient ; celle de Warele, vive, attentive, et du caractère, quel caractère ! Deux silhouettes, mais la même détermination à assurer la protection de Sarebibi dans un univers complexe.¹

¹ SOW FALL, Aminata, *Le Jujubier du Patriarce*, Editions du Rocher, Paris, 1998, 260p., p.154.

Dans notre corpus, ces femmes-refuges vont de pair avec la thématique de l'exil, centrale dans l'écriture de Véronique Tadjo et Tanella Boni. Aussi, l'écriture s'établit comme un lien, une possibilité de retour mental par la fiction vers la terre mère, comme le met en récit la plume de Nimrod dans *L'Or des rivières*, liant exil et figure maternelle en ces termes : « Le soir, mes pas me portent vers la maison de ma mère.² » Cette phrase ouvre le roman *L'Or des rivières* dans lequel l'auteur associe le retour de l'enfant exilé à la figure maternelle. Cette assimilation entre la terre natale et la mère est due au lien à l'origine, qu'elle soit terrestre ou utérine. L'association entre mère et terre se retrouve en effet dans la *Théogonie* d'Hésiode, la déesse Gaïa, la terre, portant le titre de « mère ». Retourner à sa terre natale revient donc à revenir vers sa mère, terre première et nourricière. Le ventre maternel que Freud nomme « l'antique terre natale du petit homme, [...] lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord³ ». La maternité, *maternitas*, a été pour la première fois associée à la terre natale au IX^e siècle par Jean Scot Erigène :

Le néologisme ainsi créé par Jean Scot vers 858 ne correspond pas au décalque “maternité” mais à “terre maternelle”, “terre natale”. Le sens du mot grec original “métris, -idos” attesté chez Platon et chez Plutarque et demeuré rare, est “terre natale”, tout comme son parallèle “patris, idos” qui signifie, comme adjectif, “des ancêtres”, et, comme substantif, “terre des ancêtres, patrie”.⁴

Ce fantasme originaire du retour dans le ventre maternel couplé à la terre natale est également présent chez Maryse Condé qui

évoque fréquemment la figure de la Mère, ce qui en soi n'étonne guère vu les rapports symboliques entre la terre et la mère : la terre natale et la mère suggèrent toutes deux l'origine, la source nourricière, le milieu premier de formation. Il s'agit donc d'une association entre les deux termes qui est institutionnalisée dans le discours littéraire courant.⁵

En outre, « en Asie et Afrique, il est courant de manger de la terre pour donner le goût du pays natal à l'enfant⁶ » explique Lise Bartoli, psychologue clinicienne et auteure du livre *Venir au*

² NIMROD, *L'Or des rivières. Récits*, Actes Sud, Arles, 2010, 126p., p.9.

³ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (1919), cité par Sylvain Missonnier, « L'antique terre natale : nostalgie, inquiétante étrangeté et dialectique fusion/séparation », *Le Carnet PSY* 2012/6 (N° 164), p. 40-45, p.40.

⁴ TOMBEUR, Paul, « *Maternitas* dans la tradition latine », in *Maternités, numéro 21*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, 351p. p.144.

⁵ SMITH, Arlette M., « Sémiologie de l'exil dans les œuvres romanesques de Maryse Condé » in *The French Review, Vol. 62, N° 1 (Oct., 1988)*, American Association of Teachers of French, pp.50-58, p.51.

⁶ REY, Sevin, « Tour du monde des traditions autour de la grossesse et de l'accouchement », *Le figaro*, [En ligne : <http://madame.lefigaro.fr/bien-etre/tour-du-monde-des-rites-et-traditions-autour-de-la-grossesse-240517-132416#auteur>].

monde, aux éditions Payot, interviewée par la journaliste Sevin Rey. Cette dernière poursuit en précisant que dans de « nombreux pays africains (Mali, Nigéria, Ghana, Côte d'Ivoire, Bénin, Algérie) on enterre le placenta près du domicile où l'enfant est né, sous un arbre par exemple », ce qui ne fait que renforcer le lien entre l'enfant, le corps de la mère et la terre natale. Enfin,

[le kaolin est] utilisé au Congo, en Côte d'Ivoire et au Sénégal pour faire des maquillages, dans des rituels de fertilité et de maternité. Il est ainsi étroitement associé par les populations originaires de ces pays à la maternité, à la sexualité des femmes, aux « forces vitales féminines ».⁷

Une fois de plus, la terre et la maternité sont étroitement liées. En outre, l'exil est central dans l'histoire de l'Afrique puisque nombre d'écrivains de l'Afrique des indépendances ont dû, malgré eux, souvent s'exiler, entre autres Ahmadou Kourouma, Tierno Monémbo, et William Sassine. Il n'est donc pas étonnant de lire une assimilation entre l'Afrique et la maternité. En effet, les auteurs arrachés au continent, à l'image des esclaves durant la traite négrière, sont semblables à ces nouveau-nés que l'on éloigne du ventre maternel. De ces exils résultent des écritures, que ces derniers soient transcontinentaux ou internationaux car dans un cas ou dans l'autre, l'arrachement au pays d'origine est un terreau favorable à la création littéraire. Parfois le déplacement est volontaire et l'expatriation semble moins douloureuse comme c'est le cas pour Véronique Tadjo. Pourtant, dans ses textes comme dans ceux de Tanella Boni, ayant dû fuir la Côte d'Ivoire pour sauver sa vie, l'exil et le voyage sont des points récurrents. L'exil contribue ainsi à la violence subie par les auteures et leurs personnages. Aussi, en adoucissant ces situations, les mères fictionnelles s'érigent en contre-dispositif pour leurs enfants.

a. Une mère-patrie

La fin du premier chapitre de *L'Or des rivières*, intitulé « Les rêves de ma mère » souligne cette combinaison entre mère et terre natale. « C'est ma mère qui invente ce pays [écrit Nimrod]. Comme j'ai mis longtemps pour formuler cette idée. [...] Ma mère invente le Tchad⁸ ». A la manière de Nimrod, notre corpus présente l'enfant qui se retrouve exilé loin du territoire maternel sous trois formes : premièrement, il l'est depuis sa naissance et cet arrachement nécessaire au ventre maternel. L'enfant se doit de s'éloigner du ventre maternel pour vivre et débiter sa vie, car

⁷ PESSOA, Giovanna, « Le goût de l'argile. La géophagie des femmes africaines dans le quartier de Château Rouge (enquête) », *Terrains & travaux* 2005/2 (n° 9), p. 177-191, p.182.

⁸ Nimrod, *op. cit.*, p.33.

aucun apprentissage n'évite le voyage. Sous la conduite d'un guide, l'éducation pousse à l'extérieur. Pars : sors. Sors du ventre de ta mère, du berceau, de l'ombre portée par la maison du père et des paysages juvéniles... Apprendre lance l'errance⁹.

Deuxièmement lorsqu'il s'éloigne pour accomplir ses études et sa vie professionnelle à l'étranger, comme les personnages d'Enée, d'Ida et de Sali dans les romans de Tanella Boni, l'enfant subit un nouvel exil. Ces éloignements de la mère patrie causeront d'ailleurs la perte des personnages de *Matins de couvre-feu*. En effet, c'est sur les bancs de l'université française qu'Enée apprendra « la chanson du rouge et du noir » et entrera en politique comme en religion mais sans connaître les dangers des partis de l'époque. Il commencera alors à perdre son identité :

Mais je retombais, subrepticement, dans l'étau de la communauté que je n'aimais pas beaucoup. J'adorais la solitude et voilà que je glissais vers d'autres servitudes dont je ne pourrais jamais me défaire, je le craignais. [...] Il y avait ceux de Zamba, déjà bien divisés à l'époque, représentés par au moins deux mouvements d'étudiants. Je fis mon choix, à gauche, toujours à gauche, parce que ça faisait bien, c'était dans l'air du temps, le sens du progrès, tu connais ce discours... A partir de ce moment-là, les choses communes me volèrent mon temps, tout mon temps jusqu'à la dernière minute. J'étais entré en religion et je ne le savais pas encore.¹⁰

Enée entre en politique comme en esclavage et sa perte d'identité débute loin de son pays. Il ne la retrouvera qu'une fois de retour dans sa ville natale, désabusé par son métier d'enseignant¹¹ et « quand il quitta la classe, Enée vécut, euphorique, au volant de sa voiture transformée en taxi¹² ». En délaissant sa terre natale pour ses études, Ida se perdra également puisque c'est loin de ses racines et de sa famille qu'elle se liera à Enée, dans un mariage qui lui forgera une carapace durant des années, jusqu'à ce qu'elle se décide à le quitter. Enfin, en s'éloignant de sa mère et de son village d'origine, Sali dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* se dirige, sans le savoir, vers son violeur et la mort de son enfance¹³.

Enfin, troisièmement, l'enfant entre dans un exil maternel absolu lorsque sa mère meurt. Nous retrouvons cette mort maternelle dans *Loin de mon père*, *L'ombre d'Imana*, et *Matins de*

⁹ SERRES, Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, 1992, p. 29.

¹⁰ Boni, 2005, p.225.

¹¹ *Op. cit.*, p.233.

¹² *Op. cit.*, p.234.

¹³ *Op. cit.*, p.157.

couvre-feu. Dans ces textes, la mère, ou le souvenir de la mère, est un refuge qui pallie ces trois exils enfantins. L'enfant trouve effectivement une protection originelle dans le corps de la mère qui devient un refuge, sa première terre d'asile face à la dangerosité du monde. Puis, une fois l'enfant devenu adulte, s'il s'exile loin de sa terre natale, sa mère devient de nouveau un abri lors du retour de l'enfant immigré au pays auprès de sa mère de sa bienveillance. Pour finir, une fois morte la mère reste un refuge pour son enfant procédant à une introjection (Freud) dans l'objet maternel et trouvant le repos dans le souvenir de sa mère encore vivace, celle-ci devenant alors un « bon » objet (Klein). Face à l'exil et ses violences, la maternité advient comme un soulagement, une consolation pour l'enfant, même une fois parvenu à l'âge adulte.

Dans notre corpus, la mère inventant le pays (Nimrod) est incarnée par la bonne femme dans *Matins de couvre-feu* et par Héléne dans *Loin de mon père*. En effet, c'est à travers la mémoire de ces deux personnages dans les esprits de leurs filles que le paysage qu'elles habitaient de leur vivant reprend forme. A travers le récit mémoriel, l'évocation de souvenirs ou les photographies retrouvées, les filles de ces femmes ont une vision de Zamba et de la Côte d'Ivoire d'antan. Par le biais de ces figures maternelles, le pays prend forme et est dépeint de façon positive. La narratrice de *Matins de couvre-feu* se réfugie dans la mémoire maternelle, celle de la bonne femme, afin de survivre à son assignation à résidence. Relater les souvenirs de la vie de sa mère conduit la narratrice de *Matins de couvre-feu* dans un pays pré-colonial, ou aux prémices de la colonisation. La vie au village y est décrite, les travaux quotidiens et les rites initiatiques également. Nous y découvrons une société organisée autour du bois sacré et de l'apprentissage des codes sociaux par les hommes comme par les femmes. Cependant, la mémoire maternelle peint également une atmosphère et une nature disparues. La résurgence du souvenir initial se fait par le médium vocal, la narratrice entendant sa mère « encore dire, comme elle le faisait si souvent quand elle avait envie de parler d'elle : - Comment supporter le poids du jour de sa naissance ?¹⁴ » Cette réminiscence est introduite par un questionnement rhétorique permettant d'éveiller la curiosité du lecteur et de la narratrice dans l'attente de la réponse, toute ouïe pour recevoir « force détails sur sa vie qui ressemblait à un parcours initiatique¹⁵ ». A travers ces souvenirs, la narratrice retrouve les aliments et les habitudes de chasse de son ethnie d'origine, la biche, le porc-épic, la patate douce ou encore la courge et l'huile de palme¹⁶. Puis, nous découvrons le territoire de son enfance :

¹⁴ *Op. cit.*, p.81.

¹⁵ *Op. cit.*, p.81.

¹⁶ *Op. cit.*, pp.82-83.

[...] ce chemin rempli de bruits, du lever jusqu'au coucher du soleil. Et ces oiseaux multicolores et ces singes qui les narguaient et ces écureuils qui pullulaient dans tous les champs à la recherche d'arachides ou de noix comestibles. Et puis à la rivière ils tendaient leurs pagnes comme des filets de pêche et ils ramassaient des tas de poissons et d'écrevisses qu'ils adoraient cuisiner eux-mêmes.¹⁷

La narratrice redécouvre également les croyances ancestrales de sa région, notamment concernant les poissons et animaux sacrés¹⁸. Puis, relatant l'itinéraire de sa mère jusque sa vie de femme mariée, la narratrice traverse la région en compagnie du souvenir de la bonne femme, découvre le village de son père, là où la vie de sa mère « prit un nouveau départ¹⁹ ». Le personnage de Charles voudra également connaître la terre de son père, n'ayant pas accès aux souvenirs de la bonne femme, mais il n'y parviendra pas, comme il le découvre au gré d'une conversation avec son demi-frère Enée :

- [...] Tu crois que je peux trouver des terres du côté de chez nous ? [...]
- Les villages n'existent plus. Tout a été détruit. Il n'y a plus personne là-bas. Plus de forêt, plus de bois sacré, rien... Tu trouveras peut-être des mines sous ce qui reste des terres cultivables.
- A ce point-là ?
- Oui. La meilleure c'est que tu ne pourras pas circuler. Le pays de notre père se trouve de l'autre côté de la frontière. Zamba est désormais déchiqueté en mille morceaux. Tu ne pourras pas y aller ! [...]
- Je reviendrai avec ma femme. J'irai visiter les lieux où vécurent mes grands-parents, c'est mon droit...²⁰

La terre semble avoir disparu avec le décès de la bonne femme et, malgré sa bonne volonté et sa détermination, la seule patrie que Charles parviendra à appréhender vraiment restera celle de sa mère – à savoir la France – et celle de la mère de ses enfants – le Vanuatu.

Loin de mon père est également un roman de l'exil intrinsèquement lié à la perte des parents. Lors d'une conférence à la Library Of Congress de Washington en 2014, Véronique Tadjo s'exprimait sur le sentiment personnel l'ayant poussée à rédiger *Loin de mon père* qu'elle qualifie de roman de l'exil²¹. Elle expliquait alors qu'avant les événements violents des années

¹⁷ *Op. cit.*, pp.83-84.

¹⁸ *Op. cit.*, p.84.

¹⁹ *Op. cit.*, p.98.

²⁰ *Op. cit.*, pp.287-288.

²¹ Library of Congress, « Véronique Tadjo », [En ligne : <https://youtu.be/3SqmTqtpxNs>].

2000 et la perte de ses proches, chaque retour en Côte d'Ivoire était une joie pour elle, le poids de l'exil ne se ressentait pas, mais une fois ces caps difficiles franchis tout a basculé. Aussi, comme une transposition fictionnelle des événements de la vie de l'auteure, dans *Loin de mon père* c'est la mort de la mère et le début de la guerre qui ancrent la perte du pays dans la réalité du personnage de Nina. Pour elle, le retour vers sa mère est un retour vers la Côte d'Ivoire, bien qu'Hélène soit parisienne avant d'être abidjanaise. Pourtant, c'est à travers elle qu'elle découvre les paysages et imagine le début de sa vie africaine en observant une photographie jaunie :

Sur une photo jaunie, trouvée dans l'un des albums, on la voit au village avec son mari. [...] Le soleil sur son visage l'obligeait à plisser les paupières et à boire la lumière. Elle respirait la pluie, écoutait attentivement le bruit du vent et enregistrerait le chant des oiseaux. Ses yeux étonnés filmaient le paysage.²²

La photo jaunie inscrit ce moment dans un passé lointain et abimé. Hélène ne fait qu'un avec le paysage et se fond littéralement dans le décor, respirant et buvant ce qui l'entoure. C'est à travers ce cliché photographique de sa mère que Nina découvre le village de son père mais également l'Afrique de l'indépendance :

Des fêtes de l'indépendance, sa mère avait ressenti la grande allégresse. Drapeaux flottant dans un ciel flambant neuf. La ville en fleurs, la foule en liesse. Applaudissements. Discours, défilés et parades. L'avenir offrait l'espoir sur un plateau d'argent.²³

Hélène rassemble en elle le souvenir de toutes les Afriques et comme l'écrit Tanella Boni, être une Africaine ne se joue pas à la couleur de sa peau. Selon elle, les « femmes d'Afrique »

ne sont pas une catégorie déterminée d'avance et reconnaissable par tel signe extérieur ou marqueur d'identité. La couleur de la peau ne me semble pas être ici un critère pertinent à mettre en évidence. [...] Ainsi, j'appelle « femmes d'Afrique » au sens large toutes celles – blanches, noires, métisses ou jaunes – qui se marient ou vivent avec des Africains venus en Europe [...]. Le fait de séjourner quelque part sur le continent africain ne transforme pas, du jour au lendemain, une femme d'ailleurs en une femme d'Afrique. Il semble que la relation affective, amoureuse, l'alliance avec des hommes du pays soit la voie privilégiée par laquelle la métamorphose

²² Tadjó, 2010, p.137.

²³ *Op. cit.*, p.137.

s'effectue lentement.²⁴

En se mariant à Kouadio et en partant vivre en Côte d'Ivoire, Hélène a donc pris le chemin de la métamorphose vers l'africanité. De plus, en donnant naissance à ses deux filles métisses, c'est son histoire personnelle qu'elle lie définitivement à la terre d'Afrique. En outre, Hélène est également associée à la mer et au paysage aquatique ivoiriens :

Le soleil jouait dans la chevelure de sa mère qui plaisantait avec l'eau et taquinait ses filles dans les vagues. De temps en temps, elle plongeait puis réapparaissait, fendait l'étendue liquide.²⁵

Mais c'est aussi au paysage grec que le souvenir d'Hélène est associé, faisant d'Hélène un lien entre deux civilisations, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette partie. Ainsi, lorsqu'elle trouve la photo du premier anniversaire de mariage de ses parents à Athènes, Nina associe au souvenir du bonheur de sa mère « le ciel bleu, la mer intense et la beauté de cette terre ancestrale²⁶ ». Enfin, les descriptions des jardins et de « la ville en fleurs » et le « ciel flambant neuf » d'Abidjan²⁷ sont aussi jointes aux souvenirs maternels, car « tous les jours, en fin d'après-midi, [Hélène] se rendait dans le jardin qu'elle avait conçu pour durer²⁸ ». Cependant, une fois la mère décédée, le pays a sombré dans le chaos, « Abidjan se fardait à outrance, perdait sa fraîcheur, l'innocence d'une cité radieuse²⁹ ». Dans ce roman, le décès maternel va de pair avec la perte du pays tout comme la bonne femme de *Matins de couvre-feu* a emporté les anciens paysages de Zamba avec elle. Nina est dans les trois cas de l'exil précédemment cités. Elle est loin de sa mère, aussi loin que la mort peut les éloigner l'une de l'autre. Pourtant, il semblerait que ce soit justement cette acceptation du décès maternel qui permette au personnage de se rapprocher enfin de sa mère puisqu'une fois la mort admise, Nina parvient enfin à retourner dans le studio de musique d'Hélène qu'elle avait négligé jusqu'alors³⁰.

Enfin, les mères sont celles qui, donnant naissance aux futures générations, assurent un avenir à leur pays. En cela, elles peuvent être considérées comme de bonnes mères et des

²⁴ BONI, *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Karthala, Paris, 2011, pp.95-96.

²⁵ Tadj, 2010, p.148.

²⁶ *Op. cit.*, p.28.

²⁷ *Op. cit.*, p.137.

²⁸ *Op. cit.*, p.141.

²⁹ *Op. cit.*, pp.137-138.

³⁰ *Op. cit.*, pp.144-146.

femmes utiles, faisant de la maternité un socle pour la mère-patrie, à l'image du Régime de Vichy. Mais ce discours idéologique sur la maternité conduit parfois à l'extrême comme lorsque leur rôle est spécifié par le Hutu Power. Les adeptes de ces dix commandements des bahutus considèrent que les « filles hutues sont meilleures et plus consciencieuses dans leur rôle de femme, d'épouse et de mère » et que l'un de leur rôle est de rester vigilantes et d'essayer de ramener leurs « maris, frères et fils à la raison.³¹ » La mère est donc une protectrice du pays, mais elle peut aller jusqu'à l'incarner voire lui donner symboliquement naissance comme

la figure de la mère dans le réalisme magique [qui] est souvent employée pour sa valeur symbolique, en tant qu'incarnation du pays et des traditions. Dans *Dieu nous l'a donné...*, le protagoniste affirme : « une mère, c'est comme un pays, ça ne se discute pas ». L'indépendance d'une nation s'incarne dans la naissance d'un bébé, lorsque le narrateur, se souvenant des pratiques d'une sage-femme (sa propre mère adoptive), aide une révolutionnaire à accoucher, en pleine guerre :

Et je me retrouvai soudain avec l'enfant entre les mains, un petit Algérien nouveau dans cette Algérie qui s'efforçait de renaître ! [Chamoiseau]³²

Aussi, dans *Enfants de minuit* de Salman Rushdie la naissance du protagoniste a lieu au moment précis de l'indépendance de l'Inde. Le personnage est en communication télépathique avec les autres « enfants de minuit », nés à la première minute de liberté ; leur destin correspond ainsi à celui du pays, rappelant l'Algérien nouveau de la *bible des derniers gestes* de P. Chamoiseau citée par K. Roussos³³. Ainsi, à travers l'enfant c'est la nation entière qui est redevable à ces mères. Pourtant, ce sont les enfants qui sont mis en valeur dans ces récits, et non pas leurs mères qui meurent parfois de leur avoir donné le jour, sacrifiées pour la communauté. Nous retrouvons ce lien entre l'enfant et la patrie dans les deux romans mozambicains de Lilia Momplé et Lina Magaia. Bien que n'étant pas issus de la même aire linguistico-culturelle, ces romans contiennent des similitudes avec ceux de notre corpus que nous expliquons par le fait qu'ils soient le fruit d'une créativité féminine née en contexte de guerre civile. La naissance ou sa survie du nouveau-né y symbolisent un renouveau et un espoir pour le pays. En effet, le roman mozambicain *Delehta pulos na vida* de Lilia Momplé se termine sur la naissance d'un enfant providentiel malgré les souffrances de la mère qui lui donne le jour le 4 octobre 1992, jour de la signature de l'accord de paix et de la réconciliation au Mozambique. En présentant son fils à

³¹ Tadjó, 2000 (fiction), pp.126-127.

³² ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, L'Harmattan, Paris, 2007, 251 p., p.98.

³³ Roussos, 2007, pp.98-99.

l'infirmière qui n'est autre que le personnage principal nommé Delehta, la mère semble considérer l'enfant comme un renouveau mais surtout comme un rappel inoubliable de cette guerre qui a ravagé le pays :

- És meu filho. Filho de Moçambique. Como esquecerei eu esta guerra,
Outuburwana ?
Vamos, amor. Vem conhecer Outuburwana...³⁴

En posant cette question à son fils à peine sorti de son ventre, la mère entrevoit l'espoir qu'il lui donnera un jour la réponse. Ainsi, le nouveau-né est à la fois un symbole d'espoir et de mémoire mais aussi une possibilité de réparation. Dans la dernière phrase de cette citation, qui est également la dernière du roman, le personnage de Delehta conduit son amant, enfin revenu de la guerre, voir ce nouveau-né comme pour l'inviter à observer avec elle le nouveau Mozambique dont il faut prendre soin et auquel il faut inculquer les valeurs de la paix, sans jamais oublier d'où il revient et ce dont ses fils sont capables dans les pires heures de l'Histoire. L'autre roman mozambicain qui nous intéresse, *Neighbours* de Lina Magaia, se clôturait quant à lui sur la survie d'un nourrisson dont les parents ont été assassinés, cependant l'enfant n'est pas associé à la joie mais plutôt au choc. Alors que Leïa et Januario ont été tués par erreur, leur fille, encore très jeune, est retrouvée par la police :

A Polícia encontrou os corpos crivados de balas, caídos na varanda. Deitada sobre eles, coberta de sangue, estava a pequena Íris. Não falava nem chorava e os olhos, escancarados, pareciam fixar um ponto inacessível.³⁵

Ayant assisté à l'assassinat de ses parents, la petite Iris est à l'image des enfants mozambicains ayant observé leur patrie se déchirer et s'entre-tuer durant les années de guerre civile. Cependant, il est important de noter que malgré la mort de sa mère, l'enfant trouve une mère de substitution – la voisine – s'occupant d'elle pendant l'enquête policière et la gardant sous son toit jusqu'à ce que la famille de Leïa n'arrive sur les lieux :

Felizmente para os polícias, chegou a vizinha do segundo andar [...] tirou a criança de

³⁴ MAGAIA, Lina, *Delehta pulos na vida*, Ed. Viver, Maputo, 1994, 184p., p.184.

Traduction personnelle : - C'est mon fils. Fils du Mozambique. Comment puis-je oublier cette guerre, Outuburwana ? Allons-y, mon amour. Viens rencontrer Outuburwana...

³⁵ MOMPLETE, Lilia, *Neighbours*, Associação dos escritores moçambicanos, Maputo, 1995, Col. Karingana, n°16, 105p., p.102.

Traduction personnelle : La Police a trouvé les corps criblés de balles, effondrés dans la véranda. Couchée sur eux, couverte de sang, c'était la petite Iris. Elle n'a pas parlé ni pleuré et ses yeux, écarquillés, semblaient fixer un point inaccessible.

cima dos pais. Levou-a para a casa de banho onde a lavou e a vestiu [...]. A vizinha do segundo andar acabou por ter que levar a pequena Íris para sua casa até chegar a família de Leia que já foi avisada do crime.³⁶

La mère de substitution lave l'enfant, le purifiant. Puis elle en prend soin, devenant sa terre d'asile le temps qu'il retrouve un équilibre. Si les passages de ces romans retiennent notre attention, c'est parce que l'espoir qui émane de ces enfants, symboles d'avenir, se lit également dans *L'ombre d'Imana* où pour le personnage de Karl « pouvoir serrer ses enfants dans ses bras, c'était retrouver l'espoir et la force de rebâtir³⁷ ». Mais ce récit porte aussi l'ambivalence de la mère patrie que nous retrouvons déjà dans les autres fictions de notre corpus. La patrie symbolisait l'espoir tutsi durant le génocide, celle par qui l'ethnie allait être préservée, la culture transmise. Cette terre est également l'un des points communs de toutes ces femmes, victimes ou génocidaires, au-delà de la guerre, de ses divisions ethniques et de ses crimes. Cependant la terre-mère n'a pas su préserver ses enfants car, tout comme la mère infanticide, la terre rwandaise a aussi été celle qui a trahi ses fils et ses filles comme nous le lisons dans la partie de *Consolate* qui, perdant sa mère emprisonnée, perd également sa patrie :

Elle ne reconnaît pas le sol qui l'a trahie et qui continue à la rejeter puisqu'elle ne trouve plus rien à quoi se raccrocher.³⁸

Enfin, *Reine Pokou* de Véronique Tadjou présente également une mère associée à la patrie. En effet, si Abraha Pokou est la mère d'un enfant à sacrifier, elle est également la mère de son peuple, et si elle doit sacrifier son enfant, c'est pour donner une patrie à ses sujets : « Personne ne pourra passer tant que nous n'accomplirons pas un sacrifice³⁹ » dit le devin. Dans ce dernier cas, c'est la mort de l'enfant qui permet à la mère de donner naissance à la terre providentielle, donner naissance à un pays ne pouvant aller de pair avec la vie d'un enfant.

³⁶ *Op. cit.*

Traduction personnelle : Heureusement pour les policiers, la voisine du deuxième étage est arrivée [...] elle sortit l'enfant de chez ses parents. Elle l'a conduite à la salle de bain où elle l'a lavée et habillée [...]. La voisine du deuxième étage finit par prendre la petite Iris chez elle jusqu'à l'arrivée de la famille de Leia qui avait déjà été informée du crime.

³⁷ Tadjou, 2000 (fiction), p.84.

³⁸ *Op. cit.*, p.37.

³⁹ Tadjou, 2004/2011, p.28.

b. La mort de la mère et l'exil

Médiana

Le parcours de vie de la petite fille nommée Médiana dans *Matins de couvre-feu* est une illustration de l'exil lié à la perte maternelle. En effet, l'enfant « a perdu sa mère pendant les événements » survenus à Zamba⁴⁰. Son père, l'anarchiste, qui donne son surnom au premier chapitre du roman, la confie à Théodore, le botaniste en mission à Zamba. Pour sauver sa fille, le père doit donc s'en détacher et l'arracher à tout ce qu'elle connaissait jusqu'alors. Sa mère décédée, elle est immédiatement exilée hors de son pays. Le père de Médiana, Kanga Ba « confia sa dernière fille en [leur] demandant de bien vouloir l'élever jusqu'à sa majorité⁴¹ ». Elle se retrouve ainsi en Grèce, à Athènes, dans la maison de Théodore – *don de Dieu* en grec – et de son épouse, Eva. Cette dernière deviendra ainsi mère par adoption. Eva étant un dérivé du prénom Eve, mère de l'humanité dans une conception religieuse, il semble alors tout naturel qu'elle occupe cette place maternelle vacante. La Grèce se transforme instantanément en terre-mère et la maison de ce couple devient un paradis retrouvé et un refuge pour l'enfant. De plus, le prénom de la jeune fille pourrait être un dérivé du terme *Madian*, ce qui la rapprocherait une nouvelle fois du concept de l'exil puisque c'est en effet vers ce peuple que Moïse se rendit après avoir été chassé d'Égypte, c'est là qu'il trouva un asile et put fonder son foyer comme cela est mentionné dans la Bible et le Coran⁴² :

Pharaon entendit parler [du meurtre de l'Égyptien par Moïse] et chercha à tuer Moïse. Moïse s'enfuit loin de Pharaon ; il se rendit au pays de Madiân et s'assit auprès d'un puits. Or un prêtre de Madiân avait sept filles. [...] Moïse se leva, vint à leur secours et abreuva le petit bétail. [...] Moïse consentit à s'établir auprès de [Réuel] qui lui donna sa fille, Cippora. Elle mit au monde un fils qu'il nomma Gershom car, dit-il, “je suis un immigré en terre étrangère”.⁴³

Gershom, le prénom du fils aîné de Moïse, signifie « étranger en ces lieux » en hébreu, ce qui renforce l'exil lié à la terre natale. Différemment, par son prénom Médiana devient le symbole d'un possible retour et d'un avenir à reconstruire pour Zamba bien qu'elle se trouve présentement en exil. Chez Théodore et comme nous l'avons déjà rapidement mentionné, elle

⁴⁰ Boni, 2005, p.54.

⁴¹ Boni, 2005, p.59.

⁴² Exode 2, 15-16 et Coran, sourate 28, versets 22-28.

⁴³ *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, 2175p., pp.94-95.

retrouve sa mère de façon symbolique. En effet, alors que sa mère biologique, victime d'une rafle, « n'était pas revenue du marché⁴⁴ », Eva entre en scène revenant du marché « avec un panier plein de provisions⁴⁵ ». Ainsi, le lien maternel se passe entre ces deux femmes, qui ne se rencontreront jamais, à travers la nourriture et la protection de cette enfant. Jusqu'à sa majorité, elle se trouve donc dans une position liminaire entre son pays laissé derrière elle et ce qu'elle doit construire, mais stabilisée par la figure maternelle qui ne disparaît pas. Malgré ça, au cours du repas partagé en famille et avec Ida, l'enfant n'est pas présente par l'esprit malgré sa présence physique, comme si elle était divisée en deux lieux, l'un accueillant son corps, l'autre recueillant son esprit. En outre, la première fois qu'Ida rencontre Médiana, elle se trouve « assise à une table dans un coin de la pièce centrale [où] un beau tapis d'Orient fait main habillait le sol⁴⁶ ». Ce tapis inscrit l'enfant dans une hétérotopie, dans un espace autre bien qu'elle soit au cœur de la maison. Car

si l'on songe que les tapis orientaux étaient, à l'origine, des reproductions de jardins - au sens strict, des « jardins d'hiver » -, on comprend la valeur légendaire des tapis volants, des tapis qui parcouraient le monde. [...] le tapis est un jardin mobile à travers l'espace.⁴⁷

Ce tapis crée un lieu différent au cœur de la pièce, et cet espace autre est associé à l'enfant. D'autre part, dans ce passage du roman cette hétérotopie est renforcée par la « bibliothèque s'étendant jusqu'au plafond⁴⁸ » qu'Ida aperçoit dans le bureau dont la porte est ouverte. Ce n'est pas non plus un hasard que la mère adoptive, Eva, travaille dans une bibliothèque⁴⁹ qui est également une hétérotopie de temps, toujours selon Foucault, puisque dans nos sociétés le temps s'y accumule à l'infini⁵⁰. Médiana est donc dans la pièce tout en étant ailleurs, bien que ce ne soit pas visible aux premiers abords. Elle voyage en silence et Ida l'observe, confiant à sa belle-sœur dans l'une de ses lettres :

Ce fut l'occasion, pour moi, de faire ample connaissance avec Médiana qui n'ouvrait pas la bouche. Je commençais à me demander si elle n'était pas muette. Elle paraissait si secrète. Elle cachait ses pensées dans une clairière dont elle était la seule à retrouver

⁴⁴ *Op. cit.*, p.59

⁴⁵ *Op. cit.*, p.55.

⁴⁶ *Op. cit.*, p.54.

⁴⁷ FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2009, 61p., p.29.

⁴⁸ Boni, 2005, p.54.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.55.

⁵⁰ Foucault, 2009, p.4.

le chemin. [...] Elle suivait mon regard. Elle devinait mes silences, j'imaginai ses randonnées intérieures, toutes les plongées qu'elle réalisait dans un passé lointain d'où elle ramenait quelques ressources pour la vie quotidienne. [...] Dans tous les cas, elle n'était pas présente parmi nous. Son esprit vagabondait ailleurs.⁵¹

Le mutisme de l'enfant coïncide avec celui d'Ida ne s'exprimant majoritairement que par écrit. La clairière où se cachent les pensées donne à ce passage une teinte bucolique mais sombrement mystérieuse puisque rappelant la première scène du roman où son père, Kanga Ba, est laissé pour mort dans un champ de fleurs après avoir été roué de coups⁵². En outre, les randonnées et plongées dans le passé donnent à cette temporalité une teinte de nature sauvage et inconnue à explorer. Les ressources que l'enfant va y trouver, y pêcher ou y cueillir, transforment ces mouvements intérieurs en mécanismes de survie, de première nécessité. Dans ses voyages mentaux Médiana parle peu, elle « fugue » et ne se laisse pas ramener à table lors du repas⁵³, mais, comme le découvre Ida après le repas, l'enfant écrit, l'indicible peut-être ? Confiant ses écrits à Ida, elle lui ouvre les yeux sur son propre monde et lui transmet la mémoire de sa famille. Par-là, cet extrait fait écho aux mots que Tanella Boni écrivait en 2001 dans « Vivre, apprendre et comprendre » :

Pour ouvrir les yeux de l'enfant sur le monde, peut-être faut-il lui mettre un livre entre les mains. Ainsi pourra-t-il partir en voyage... Ouvrir les yeux sur le monde, c'est naître au royaume de la mémoire.⁵⁴

Médiana est d'autant plus importante dans ce récit qu'elle ressemble aux personnages de la narratrice et d'Ida. En effet, elle est en exil et use de l'écriture pour préserver la mémoire de ses parents disparus. Médiana écrit, tout comme Ida et sa belle-sœur. Lorsque Ida s'en rend compte, sa phrase est inachevée : « - Et je vois qu'elle écrit⁵⁵ » dit-elle, et sa phrase n'est pas ponctuée, elle reste suspendue comme si l'écriture de l'enfant n'avait pas de fin, elle qui « note ses souvenirs dans un cahier qui ne la quitte jamais⁵⁶ » :

Après le repas, au moment où je m'y attendais le moins, elle est venue vers moi et a posé sur mes genoux un petit paquet bleu. [...] Le paquet contenait trois cahiers de

⁵¹ Boni, 2005, p.55.

⁵² *Op. cit.*, p.15.

⁵³ *Op. cit.*, p.55.

⁵⁴ BONI, Tanella, « Vivre, apprendre et comprendre », *Notre Librairie* 144, avril-juin 2001, p. 7.

⁵⁵ Boni, 2005, p.54.

⁵⁶ *Ibid.*

couleurs différentes. Le livre de grand-mère était gris. Il était posé au-dessus du paquet comme si j'étais invitée à le lire en premier. Le livre de mère suivait, il était vert et, sur la couverture il y avait une photo en noir et blanc. Le livre de père était le dernier. Il était plus mince et paraissait inachevé.⁵⁷

Le paquet contenu est un dépôt de la mémoire de l'enfant. Utilisant trois cahiers différents, nous remarquons qu'elle ne mélange pas les histoires des membres de sa famille, chacun possède un cahier qui lui est propre. Pourtant, ils se retrouvent tous dans le même paquet, unis par Médiana qui se fait le point commun entre les trois. Cette petite fille, future femme, est la dépositaire de leur histoire, de la mémoire familiale et nationale. Elle se doit d'inscrire et de transmettre l'histoire familiale et d'en laisser une trace avant même d'en prendre véritablement conscience. En outre, nous pouvons supposer que si le carnet du père est inachevé, c'est parce que l'homme n'est pas encore mort, que sa vie n'est pas encore achevée, et que, par conséquent, l'écriture de sa vie ne peut l'être non plus, mais nous pourrions aussi supposer que l'enfant a davantage de choses à raconter sur les femmes de sa famille que sur les hommes. Mais achevé ou non, le carnet est un lien avec la figure paternelle car Ida croise Kanga Bâ à la fin du récit et l'homme lui confie « un petit carnet qui avait exactement la même couleur et le même format que celui de Médiana, la fille de Théodore que j'avais vue à Athènes⁵⁸ ». Ainsi, le père et la fille sont tous deux des passeurs de mémoire à travers l'écrit. L'enfant inscrit sa mémoire afin de comprendre l'histoire de ce qu'elle connaît de l'Afrique, « celle où on a du mal à comprendre pourquoi on tue les gens⁵⁹ » confie-t-elle à Ida. Aussi, elle écrit l'histoire de sa famille, et les trois cahiers ne sont pas sans rappeler les chapitres du roman de Tanella Boni, chacun dédié à un personnage particulier, dont deux de sa famille - bien que les chapitres ne soient pas entièrement axés sur les personnages qu'annoncent leur titre.

2. La mère, garante de la mémoire collective

Mon histoire, tu la connais. Au cas où tu l'aurais oubliée parce que ça fait longtemps que je ne suis plus à tes côtés et que tu ne m'entends plus, je te la raconte à nouveau.

⁵⁷ *Op. cit.*, p.56.

⁵⁸ *Op. cit.*, p.303.

⁵⁹ *Op. cit.*, p.56.

Comme le décrit Joseph Ndinda à propos du *Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall, les femmes ont un « rôle de gardienne de la mémoire malgré leur position qui est à première vue secondaire⁶⁰ », elles préservent « la mémoire collective en tant que gardienne[s] d'une histoire et d'une tradition à perpétuer pour les générations futures, inversant ainsi les rôles de pouvoir⁶¹ ». Comme nous allons le voir, en mettant en scène des femmes donnant la parole et le pouvoir de transmettre la mémoire dans leurs ouvrages, Véronique Tadjo et Tanella Boni inversent les rôles de pouvoir dominant dans les sociétés décrites dans leurs romans. En effet, les personnages féminins rencontrés dans les récits sont soumis aux lois du système politique, social et familial les contraignant à occuper des places déterminées, et, bien souvent, à observer la loi du silence, mais les auteures leur donnent les outils pour détourner ces dispositifs violents.

Une passeuse de connaissances

« Nous sommes nés dans les contes et peut-être les femmes en premier lieu⁶² » écrit Tanella Boni. En effet,

des contes recueillis dans les traditions ancestrales aux contes modernes en passant par la fiction, *[les femmes]* ouvrent les portes du monde à ceux qui ont besoin de grandir, de voler de leurs propres ailes et de vivre, plus tard, leur vie d'adulte. [...] En prenant la plume pour créer et raconter des histoires, elles contribuent à garder la parole en vie face à mille dangers qui la menacent et à donner un nouveau souffle à l'oralité.⁶³

Ainsi, au-delà de sa faculté à donner la vie, la femme rencontrée dans nos récits est importante parce qu'elle est détentrice de connaissances sur le monde, visible et invisible, qu'elle est la seule à pouvoir inculquer à ses filles. Ainsi, le pouvoir maternel féminin se cristallise autour de

⁶⁰ NDINDA, Joseph, « Épopée, puissance féminine et paradoxe de la domination mémorielle dans *Le Jujubier du Patriarche* d'Aminata Sow Fall (Sénégal) » in *La femme dans la littérature orale africaine : persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, L'Harmattan, Paris, 2015, 292p., p.229.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Boni, 2001, p. 7.

⁶³ *Op. cit.*

sa parole. A travers elle, la mère donne les clés de la vie à sa fille, qu'il s'agisse de la marche à suivre pour s'émanciper, réussir son mariage ou trouver sa place en société. Et bien que ce qu'elles apprennent à leurs filles participe à la cohésion d'une société patriarcale, ces savoirs sont cruciaux pour que ces femmes gardent un pouvoir dans ce système. De plus, les secrets de la sexualité sont également entre leurs mains, ne laissant pas aux hommes le seul privilège de l'épanouissement intime. Si, bien souvent, les femmes plus âgées sont vues comme empêchant la sexualité épanouie des jeunes femmes – les exciseuses l'étant réellement – certaines pratiques méconnues font des femmes des aides précieuses quant à l'épanouissement des futures mariées au cours de « leçons les plus secrètes⁶⁴ », comme le souligne Tanella Boni⁶⁵. Bien que ce genre de secrets ne soient pas divulgués par les mères des personnages rencontrés dans les romans de notre corpus, Sali (*Les nègres n'iront jamais au paradis*) et Ida (*Matins de couvre-feu*) sont sexuellement libres, l'une collectionnant les amants sans s'engager, l'autre quittant son mari et débutant une relation avec son beau-frère, ce qui les éloigne du modèle traditionnel. D'après Tanella Boni « plus [la domination masculine] est forte et visible, plus les Africaines, loin d'être des victimes passives, apprennent à ouvrir les yeux sur leurs propres maux en mettant en place des stratégies de résistance et de révolte, même si elles ont été éduquées dans le respect des anciens, des pères et mères, des aînés⁶⁶ ». Ainsi, en léguant à leurs enfants les secrets de leur survie et de leurs forces, ces femmes transmettent ces « stratégies de résistance et de révolte », plantant les graines pour des générations de futures femmes qu'elles souhaitent plus libres, ou du moins aussi éveillées que possible.

Dans *L'Or des rivières*, Nimrod représente la mère comme une passeuse de rêves pour son fils. Lui racontant ses nuits agitées, elle devient l'intermédiaire entre le monde onirique communiquant avec les morts, et celui des vivants⁶⁷. Ceci est un autre point commun avec la figure maternelle de *Loin de mon père* devenant pour sa fille un intermédiaire entre le monde des esprits, des masques, et la réalité. Dans ce cadre de passage de flambeau mystique, la mère est rassurante parce qu'elle détient des secrets et les transmet à l'enfant, lui donnant ainsi les clés pour comprendre l'intouchable et se construire spirituellement. « [Véronique Tadjó] a été bercée par les rites et le mode de vie matriarcal des Akan, l'ethnie de son père⁶⁸ », il n'est donc

⁶⁴ CHIZIANE, Paulina, *Le Parlement conjugal. Une histoire de polygamie*, trad. du portugais (Mozambique) par S. Roy, Arles, Actes Sud, Arles, 2006, p.52.

⁶⁵ Boni, 2011, pp.87-88.

⁶⁶ *Op. cit.*, p.8.

⁶⁷ Nimrod, 2010, pp.68-70.

⁶⁸ EBODE, Eugène, « Véronique Tadjó : Tous méfis », publié in *LeMag rendez-vous culturel du Courrier* du samedi 9 octobre 2010, <http://www.veroniquetadjo.com/downloads/vt-ee.pdf>.

pas étonnant de voir que ses personnages féminins sont des garants du savoir traditionnel et ont pour rôle de le transmettre. Ainsi, dans le roman, si les tantes de Nina font perdurer les traditions liées au deuil traditionnel, la mère symbolise la figure de l'artiste, distillant des conseils à sa fille pour accéder à la compréhension artistique : « En art ce n'est pas la peine d'insister [lui dit-elle]. Si l'envie ne vient pas de toi, c'est une perte de temps⁶⁹ ». Or, à travers cette phrase nous pouvons nous douter qu'elle coupe toute envie créative chez l'enfant qu'elle tente de former à la musique, ou de dissuader. Il est malgré tout un domaine que la mère a su transmettre par les mots et avec apaisement à sa fille. Il s'agit de l'art des statuettes africaines :

Regarde bien cette statuette. Les bras sont suggérés, le tronc est abstrait, noir et lisse de patine. Le visage n'a gardé que l'essentiel, les yeux fermés comme en prière. Tu ne pourras trouver de style plus moderne. Touche-la... admire comme elle est belle.⁷⁰

L'injonction introduite par l'usage de l'impératif transforme ce partage en initiation. Cet élément apporte au récit une touche autobiographique, la mère de Véronique Tadjou lui ayant transmis son amour de l'art traditionnel africain. Remarquons que dans les textes de Tadjou, les objets servent de lien entre la fille et la mère, mais sont aussi le lien matériel entre le monde des vivants et le monde des esprits :

Nina passa les doigts sur la pièce et fut troublée par la douceur du bois. Sa mère tournait et retournait l'objet dans ses mains, cherchant à percer le mystère de sa puissance.⁷¹

Tout comme Warele transmet le secret de la boule de cuivre à sa petite-fille Beti dans *Le Jujubier du Patriarche* (Sow Fall), Hélène transmet ses connaissances à sa fille. Cette passation de connaissance s'accompagne à la fois d'un trouble et d'une fascination. Mais la statuette symbolise aussi l'apaisement maternel et l'enfant retrouvé dans *Reine Pokou* dans lequel Véronique Tadjou consacre l'un des chapitres à cet art traditionnel rattachant magie et réalisme⁷². A travers l'objet de bois, l'esprit de l'enfant mort revient auprès de sa mère, telle une statuette *vénavi*, et lui sauve la vie par la douceur de sa présence, le désenfantement devient alors créatif – ayant permis la création de la statuette – et positif, sauvant la reine mère et son peuple. Mais l'objet n'est pas seulement un objet, il est investi, porteur d'âme comme dans la croyance Yoruba dans laquelle

⁶⁹ Tadjou, 2010, p.144.

⁷⁰ *Op. cit.*, p.142.

⁷¹ *Op. cit.*

⁷² Tadjou, 2004/2011, in « La reine sauvée des eaux », pp.68-75.

c'est un soulagement pour une mère dont l'enfant a été emporté par la mort qu'elle puisse à nouveau le tenir dans ses bras, sous la forme d'ibeji, le nettoyer, le nourrir, l'habiller et lui chanter des berceuses. La mort n'est pas une fatalité pour une mère Yoruba; la vie de famille continue grâce à la présence de l'enfant ibeji.⁷³

Dans la réécriture de l'histoire baoulé, la reine Pokou ne survit qu'à travers sa maternité retrouvée par le biais de la statuette, l'âme de l'enfant y trouvant un refuge. Ceci fait du couple « Abraha Pokou / enfant sacrifié » un couple de jumeaux que même la mort ne peut séparer, le grand prêtre déclamant lui-même que la reine et son enfant étaient « inséparables⁷⁴ ». L'apparition de la statuette apaisant la mère en deuil devient donc une évidence :

Pour réconcilier Pokou et son fils, afin d'aider cette femme éplorée [...], les fidèles décidèrent d'agir. [Un sculpteur] fut chargé de réaliser une statuette à l'effigie du petit prince sacrifié. En donnant le meilleur de son art, le sculpteur allait investir son œuvre d'une force évocatrice si grande qu'elle parviendrait à ouvrir un chemin entre le monde des hommes et celui des esprits.⁷⁵

Hélène, la mère de Nina, ressemble quelque peu à la reine Baoulé de Véronique Tadjó en cela qu'elle ne se pardonnera jamais d'avoir voulu avorter de Gabrielle, cet infanticide raté⁷⁶ comme nous l'avons déjà mentionné. Avec Nina cependant, et grâce à ce savoir traditionnel africain, le dialogue est enfin possible :

« Le rôle de l'artiste, dit-elle, perdue dans ses pensées, ce n'est pas de recréer la réalité, mais plutôt d'inventer l'illusion, d'imaginer l'inconcevable, la face cachée de notre vie. » Elle écoutait, médusée. Son maître, là, devant elle, sa chair trop proche. Une influence indiscutable. Le lien maternel avait fait place au savoir. « Abandonne tes prétentions. Ne te perds pas dans la complaisance. Rien n'est certain, surtout pas l'évidence. N'aie pas peur de ce qui est en toi. »⁷⁷

A travers le discours direct, les conseils maternels entre guillemets rendent cet instant d'initiation intemporel. Nina devint, à ce moment-là, le disciple et sa mère le maître, dans un bois sacré symbolique, la mère préparant sa fille à affronter la vie et à se regarder en face,

⁷³ Société des missions africaines de Lyon, « Ibéji : la mort ne sépare pas les jumeaux », missions-africaines.net, [En ligne : <http://www.missions-africaines.net/benin-nigeria-la-mort-ne-separe-pas-les-jumeaux-les-figurines-ibeji/>].

⁷⁴ Tadjó, 2004/2011, p.72.

⁷⁵ *Op. cit.*

⁷⁶ Tadjó, 2010, p.88.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 142.

termes que l'on retrouve par ailleurs dans *A mi-chemin*⁷⁸. Hélène quitte son rôle maternel et devient initiatrice mystique, c'est alors que la communication s'ouvre. Les maximes philosophiques et l'impératif soulignent cette supériorité spirituelle et élèvent Hélène au rang de personnage guidé par des forces invisibles. Ici, nous pourrions nous attendre à ce que ce soit Kouadio, le père, qui endosse ce rôle de passeur, étant le porteur de l'identité africaine. C'est contre toute attente la Parisienne Hélène qui s'en chargera, parlant sa vie durant en images et en sons que seuls les initiés saisissent, tel Daouda, l'ami artiste de Nina qui organisa une soirée d'artistes en l'hommage d'Hélène après son décès où « plusieurs de ses compositions furent interprétées par un orchestre de la place⁷⁹ ». Mais revenons-en aux statuette pour noter tout de même que le langage est empreint de mystère, Nina ne saisit pas le sens des phrases de sa mère du premier coup. C'est par le toucher des objets que son initiation prend véritablement sens :

Nina ne savait plus si elle devait rester telle qu'elle était ou si, au contraire, il lui fallait changer. Elle ne comprenait pas non plus où sa mère voulait en venir. Tout à coup, elle ouvrit les mains. Des mots étaient inscrits à l'intérieur de ses paumes. Signes sacrés, psaumes et versets. Des paroles défilaient sous ses yeux.⁸⁰

Dans ce passage mystique, nous assistons à l'héritage du don surnaturel d'Hélène par Nina. Les psaumes retentissent en écho avec le prénom Daouda, *David* dans la tradition chrétienne, rappelant ainsi de nouveau que seuls les artistes initiés sont à même de comprendre certains secrets invisibles pour le commun des mortels. La mère se transforme ici en médium entre le sacré et le profane, sorte de *Ialorixá*⁸¹ traditionnelle. A la fin de ce chapitre, Hélène devient alors un passeur entre les mondes invisibles et visibles. Ses mains délivrent des secrets, ces mêmes mains travaillant quotidiennement à la fois la musique et la terre se révèlent être divines. Hélène ne se contente cependant pas de révéler à Nina ce secret, elle le lui confie, la rendant garante de ce savoir, passeur à son tour : « Prends cette statuette, elle est pour toi. Emporte-la, garde-la où tu veux aller⁸² ». Cette citation marque la fin du chapitre et de l'initiation de la jeune fille. Le maître la délivre, lui fait comprendre que libérée de son initiation elle peut dès à présent partir où elle le voudra en emportant ce savoir ancestral avec elle. Aussi, sa sensibilité est

⁷⁸ Tadjó, 2000 (poèmes).

⁷⁹ Tadjó, 2010, p.155.

⁸⁰ *Op. cit.*, pp.142-143.

⁸¹ Bien que les orixas viennent des pays voisins de la Côte d'Ivoire, à savoir le Bénin et le Nigéria, nous nous permettons de faire un lien avec le culte du candomblé afro-brésilien dans lequel une ialorixá, aussi appelée « mãe de santo » préside les cérémonies religieuses et possède en elle la responsabilité spirituelle. Son équivalent masculin porte le nom de babalorixá, ou « pai de santo ».

⁸² Tadjó, 2010, p.143.

marquée par cet instant si l'on prend en compte que Nina deviendra photographe, et donc artiste comme sa mère⁸³. Ce chapitre se clôt donc sur l'achèvement initiatique du personnage et débutait par une citation non référencée et composée de trois questionnements initiant le mystère à venir :

« Qui sait où l'esprit de l'homme s'en va ?
Qui sait s'il va en haut ou s'il va en bas ?
Qui sait si l'âme s'enfoncé sous terre ? »⁸⁴

A la fin du récit, bien qu'aucune réponse ne soit apportée nous pouvons lire que l'initiation maternelle a réussie :

Où, si elle choisissait de revenir, Nina allait devoir se méfier de sa propre nature. Des désirs de puissance absolue s'installaient déjà dans son for intérieur. On commençait à la regarder différemment, espérant qu'elle allait décrocher des étoiles.⁸⁵

Ce changement est cependant associé au trouble et au malaise de la jeune femme, se perdant elle-même et commençant à ne plus se reconnaître, à la limite de deux mondes, de ses désirs et de ses obligations. Face au pouvoir qu'elle pourrait obtenir en revenant en Côte d'Ivoire, Nina prend peur. Ces craintes rappellent la reine Pokou qui, face au pouvoir, n'a plus eu peur de sacrifier son propre fils. « Après tout, V. Tadjou avait observé qu'un héros peut fort bien devenir un dictateur sanguinaire si les circonstances s'y prêtent⁸⁶ ». D'autre part, Nina se retrouve dans la même position que sa mère, devant choisir entre ses deux pays, entre sa puissance mystique en Côte d'Ivoire ou son intégration sociale en France comme nous le verrons par la suite. Ce pouvoir mystique couplé au fait de décrocher les étoiles met Nina, la benjamine, dans une position rappelant celle du benjamin biblique et coranique, Joseph fils de Jacob, ayant vu en rêve les étoiles et la lune se prosterner devant lui, astres qui se révéleront être les membres de sa famille⁸⁷. Outre cette aura mystique, les mots de Nina laissent planer une sensation de traumatisme et un besoin urgent de retrouver l'équilibre : « Il faut que je mette la dernière main à mes pensées, que j'accepte de reconnaître ce qui est arrivé et que je retrouve ma vie⁸⁸ » se dit

⁸³ *Op. cit.*, pp.90 et 107.

⁸⁴ *Op. cit.*, p.142.

⁸⁵ *Op. cit.*, p.168.

⁸⁶ Dehon, *op. cit.*, p.300.

⁸⁷ Bible, Genèse 37.1-36 et Coran, Sourate 12.

⁸⁸ Tadjou, 2010, p.168.

Nina qui doit alors devenir l'artiste de sa propre existence, en y mettant « la dernière main » afin de pouvoir se retrouver, marchant sur les traces de sa mère.

Chez Tanella Boni, le personnage de Mholé dans *Matins de couvre-feu* est l'incarnation de la femme mise en marge mais étant parvenue à en faire une force. En effet

Mholé, la veuve du sourd-muet invulnérable, l'homme le plus célèbre de la région, était très vieille et vivait entourée de jeunes enfants, dans une case qui avait été construite pour elle, là où habitaient désormais, les descendants des chefs de terre. Parfaitement intégrée dans la société, personne n'aurait osé dire qu'elle venait d'ailleurs ou qu'elle avait été, dans sa jeunesse, bannie de son village. Elle s'était installée comme guérisseuse et matrone et était, depuis de nombreuses années, une femme de sagesse qui apprenait le savoir et les règles de bonne conduite aux plus jeunes qui auraient pu être ses petits-enfants.⁸⁹

Déjà, Mholé est âgée, ce qui l'inscrit dans une position particulière de femme ménopausée et ayant de ce fait accédé à un certain pouvoir social, comme nous l'avons détaillé précédemment. De plus, son défunt mari était sourd-muet et invulnérable. Son handicap ne l'affaiblissait pas, bien au contraire, peut-être avait-il, grâce à ça, accès à une autre visibilité et à une autre écoute, le roman ne nous le dit pas. Quoi qu'il en soit, la condition de son époux a augmenté la marginalisation de la vieille femme. Aussi, l'emplacement spatial n'est pas anodin dans le pouvoir qui lui est octroyé dans le récit, l'espace qu'elle occupe traduit sa position sociale intouchable. Son bannissement originel ne l'empêche pas de se faire une place dans la société de son époux, ses dons de guérisseuse aidant. Elle incarne la femme sage et mature, capable de protéger et de soigner une communauté. Par son grand âge, elle devient « une véritable source de connaissances et de sagesse, un guide en matière d'étiquette et de coutume, et une courroie de transmission de la culture et des traditions⁹⁰ ». De plus, la bonne femme « avait pris l'habitude d'aller la voir en plein midi au moment où les autres femmes et enfants étaient occupés dans la cour ou sur les lopins de terre alentour⁹¹ ». Ainsi, même sur un plan temporel, Mholé et la bonne femme sont en décalage comparées aux autres femmes de leur communauté. La bonne femme est particulière, ne ressemblant pas aux autres, et c'est pourquoi Mholé la choisit pour lui transmettre des secrets. En effet, la bonne femme « fut sans doute la dernière de sa génération à attendre un homme pendant six ans, elle est d'une autre espèce sans doute, c'est pour cela que Mholé, la vieille femme qui avait des leçons de vie à transmettre, l'aimait bien », elle qui était

⁸⁹ Boni, 2005, p.130.

⁹⁰ Ugochukwu, *op.cit.*, p.143.

⁹¹ Boni, 2005, p.131.

l'amie de sa mère et qui aurait pu être sa grand-mère⁹². Ainsi, c'est de nouveau la temporalité qui fait la différence et un lien maternel se crée entre les deux femmes. En outre, l'heure en question est particulièrement liée à la marge dans le roman puisque c'est à midi que, des années plus tard, le fils de la bonne femme devra sortir, malgré le soleil de plomb, s'il veut échapper au couvre-feu, midi est donc l'heure où les événements peuvent survenir. Ainsi, c'est à midi que, lors d'une visite chez Mholé, la bonne femme assista à une séance de divination, rappelant les cauris de Farmata dans *Une si longue lettre*⁹³ :

Mère s'installa auprès de la vieille femme. Celle-ci sortit des instruments de divination qu'elle posa devant elle. Elle le faisait très rarement, dans des cas exceptionnels quand on le lui demandait. Mère n'avait rien demandé. [...] Les récits de Mholé, la vieille femme, lui ouvraient tout un monde, lui permettaient de prendre le large sans bouger de ce tabouret de femme qui lui était réservé. [...] elle la vit donc déballer ses objets rituels uniques en leur genre, indescriptibles lanières reliant ce monde visible à tous ceux que le profane ne saurait voir à cause de la faiblesse de sa vue même quand il a les meilleurs yeux du monde. Mholé posa sur le sol Ngohiman, personnage clé de toute divination. Elle voyait ce que Ngohiman lui indiquait et mère était aveugle et sourde. Mère ne voyait rien, n'entendait rien et avait perdu la parole. La vieille femme vit et entendit les rumeurs de quelques chemins que la jeune femme aurait à emprunter. Elle eut une idée des difficultés et des épreuves que mère traverserait. Le plus dur était à venir et elle hésita un moment. Mère voyait son visage se refermer. Elle comprit que la vieille femme s'apprêtait à lui dire des choses très sérieuses.⁹⁴

Sous les traits de Mholé, nous retrouvons la figure d'Ida, permettant elle aussi à la narratrice de « prendre le large sans bouger » de la place que la société lui réserve. Le silence et l'écoute de la bonne femme – comme celui de sa fille dans le silence de ses lectures – lui permettent d'accéder à une vérité. Aussi, la bonne femme, aveugle et sourde face aux vérités invisibles, prend la place du défunt mari de la vieille guérisseuse et devient par là-même invulnérable malgré les difficultés qu'elle devra traverser. L'intervention de Mholé lui permettra de se préparer au retour de son mari et aux nouvelles qu'il rapportera avec lui, à savoir sa liaison avec une Française et la naissance de leur enfant. Enfin, pour préserver sa fille et ne pas rompre la loi du silence traditionnel, la bonne femme sait aussi garder le silence en évitant de transmettre

⁹² *Op. cit.*, p.132.

⁹³ Bâ, *op. cit.*, p.150.

⁹⁴ Boni, 2005, pp.133-134.

à la narratrice certaines informations concernant son initiation et son excision, bien qu'elle confiât souvent à sa fille « des bribes de vrais secrets⁹⁵ ». Ce personnage de mère traditionnelle semble implicitement apprendre à sa fille qu'afin de préserver l'ordre de la société et l'équilibre du groupe, toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire :

ainsi, le secret sera sauvegardé, disait-elle, car celle à qui elle transmettait ces mots (moi, sa fille) était innocente en toutes choses, pensait-elle. Sa bouche ne sait rien dire et elle n'a rien appris, comme il faut, des choses anciennes !⁹⁶

Mais la narratrice, loin du quotidien et de la société dans lesquels sa mère vivait, choisit de briser le silence à travers son récit.

Une mère biblique : l'enfantement sacré

Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* sous les traits cette fois de la mère du protagoniste Amédée-Jonas Dieusérail, Tanella Boni nous offre l'illustration d'une mère dédiant sa vie au soin de son enfant. Sa mère est tout d'abord rassurante et protectrice comme nous pouvons le lire dès les premières phrases de la section « Le négrier pacifique ou les mémoires d'Amédée-Jonas » :

Ma mère m'adorait parce que j'étais son fils unique. Elle me couvait, cela m'a sans doute empêché de voir le monde de mes propres yeux pendant longtemps.⁹⁷

Ce passage débute sur une image maternelle empreinte d'un intertexte biblique. Le fils est présenté comme unique et adoré, appelant directement le duo composé de Jésus-Christ et de sa mère la Vierge Marie. Cette image biblique se distille dans la suite du récit. Nous la retrouvons lorsque le narrateur confie dans le « conte » de sa vie que les filles ne l'intéressaient pas dans son enfance de garçon réservé :

Elles ne m'intéressaient pas, me laissaient à ma solitude de garçon timide et taciturne car ma mère était la seule femme capable de me rassurer. Un de ces jours, fasciné par les flammes qui montaient et redescendaient sans raison, projetant des ombres dansantes sur les murs, j'imaginai l'enfer comme un lieu où il ne fait jamais froid.⁹⁸

⁹⁵ *Op. cit.*, p.86.

⁹⁶ *Op. cit.*, p.86.

⁹⁷ Boni, 2006, p.47.

⁹⁸ *Op. cit.*

L'intertexte religieux de ce passage est renforcé au fil des pages dans lesquelles nous apprenons que le personnage choisit une vie monacale pour se faire une nouvelle peau après le viol d'une jeune fille nommée Sali. Racontant son retour en Côte d'Ivoire et ses activités auprès des grands du pays, Amédée-Jonas, dit « Dieu », confie au lecteur la particularité de son existence quasi divine :

J'étais un nègre parfait, béni des dieux. Moi, Amédée. C'est de cette époque que date mon surnom de Dieu. Ça faisait du bien, ça faisait classe. Tout le monde respectait Dieu, le nègre du ministre. [...] Moi, Dieu en personne, j'oubliais que j'étais d'abord Amédée-Jonas, un humain toujours menacé par la mort. [...] Jonas était toujours menacé par un requin ou une baleine, comme disait ma mère, pour me consoler de mes innombrables cauchemars.⁹⁹

La mère participe à la construction de l'ego de son fils qui ne cessera de prendre de l'espace, jusqu'à ce qu'il use finalement du surnom de « Dieu ». En effet, comme le souligne ce passage, si le protagoniste finit par se prendre pour Dieu à l'âge adulte, sa mère le rapprochait déjà des prophètes dans son enfance. Cette femme n'existe, dans le récit qu'en fait son fils, que par sa maternité, ce qui la rapproche des récits maternels dans la Bible dans laquelle « le destin de la femme prend sens dans la maternité¹⁰⁰ » et les fils doivent en grande partie leur grandeur à leur mère à l'image du Salomon biblique « qui doit son trône à sa mère Bethsabée¹⁰¹ ». La raison de vivre de la mère d'Amédée-Jonas semble ne prendre sens qu'à travers la naissance et l'éducation de son fils, ce qui met en exergue l'importance de ce destin maternel suffisant à la femme et renforçant le modèle universel voulant que la femme soit dépositaire de cette sphère sacrée qu'est l'enfantement :

Et c'est un fait : l'enfantement confère un sacré Sens à la vie des femmes. Pour la plupart d'entre elles, encore de nos jours, donner la vie est une raison de vivre évidente et irréfutable – pendant que les hommes sont éternellement obligés de bricoler, d'inventer, de construire pour eux-mêmes, du mieux qu'ils le peuvent, un Sens à leur existence.¹⁰²

⁹⁹ *Op. cit.*, pp.50-51.

¹⁰⁰ DABAN, Jean-Jacques, « Enfantement et maternité dans la Bible », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2005/1 (n°59), p. 113-119, p.113.

¹⁰¹ Daban., *op. cit.*, p.114.

¹⁰² Huston, *op. cit.*, p.150.

Mais la maternité est également synonyme de douleur, Dieu dans la Genèse s'adressant à la femme en ces termes : « J'aggraverai tes labours et ta grossesse ; tu enfanteras avec douleur...¹⁰³ ». Ainsi, comme le souligne Jean-Jacques Daban,

Toutes les fois qu'une femme souffre des douleurs de l'enfantement, c'est d'une certaine manière une affaire entre elle et Dieu. Au-delà d'une utilisation quelque peu dérangeante de la culpabilité, nous voyons combien la fonction maternelle se trouve ainsi rapprochée du divin.¹⁰⁴

Cette douleur semble rapprocher la maternité de la divinité et de la sacralité, en témoigne l'importance de la vierge Marie. Notons que le père d'Amédée-Jonas est absent du tableau de son enfance, à l'image de Jésus constamment représentée dans les bras de sa mère dans son jeune âge. En outre, plus loin dans le récit, cette image divine du personnage réapparaît :

Je me sentais à l'aise auprès des plus grands, comme un requin près d'une baleine.
Moi, Amédée-Jonas.¹⁰⁵

La figure maternelle est aussi fortement liée à l'enfance, présente dans les réminiscences du vieil homme se souvenant des événements marquants de son jeune âge et les confiant au lecteur. A l'image d'un Jean-Jacques Rousseau contemporain, Amédée-Jonas relate sa vie, mais le terme « conte » utilisé en début de section jette le trouble sur la véracité des faits. Par ailleurs, et pour en revenir à la maternité, Amédée-Jonas est assimilable à J.-J. Rousseau par la vision qu'il partage avec l'auteur concernant la maternité. La mère est effacée et correspond parfaitement à la vision rousseauiste d'une femme née « pour plaire à l'homme », pour l'aimer, le soigner, l'honorer et en élever tendrement les enfants (...) ¹⁰⁶ ». Ce personnage féminin, avec l'épouse de Théodore dans *Matins de couvre-feu*¹⁰⁷, se définit exclusivement par son éthique de la sollicitude qui peut aller jusqu'à l'effacement et le sacrifice de soi.

D'autre part, l'enfant d'Amédée-Jonas a, elle aussi, un caractère mystique. Tout comme son père qu'elle ne connaît pourtant pas, Wendyam choisit des morceaux de sa vie à raconter au lecteur et met « tout son cœur dans ses mots¹⁰⁸ ». En outre, depuis son enfance Wendyam, « la fille esprit¹⁰⁹ », née du viol de Sali par Amédée-Jonas n'est pas une personne *normale*, « on

¹⁰³ Genèse 3, 16.

¹⁰⁴ Daban, *op. cit.*, p.115.

¹⁰⁵ Boni, 2006, p. 60.

¹⁰⁶ Pulcini, 2005, p.331 à propos de la description de la nature de femmes développée par Rousseau dans l'*Emile*.

¹⁰⁷ Boni, 2005, p.100.

¹⁰⁸ Boni, 2006, p.138.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p.140.

disait [d'elle qu'elle était] tout sauf une fille comme toutes les autres¹¹⁰ ». « Fille du silence¹¹¹ » et née d'une agression, elle n'a pas de père reconnu et le jeune âge de sa mère rapproche l'enfant de la figure christique et de l'immaculée conception : « On disait de moi que j'étais sans père¹¹² » confie-t-elle à la narratrice, ce qui transforme sa mère Sali en madone noire, d'autant plus que Wendy est la fille de celui que l'on surnomme Dieu. Cette enfant finit ainsi de faire d'Amédée-Jonas un démiurge, enfantant, tout comme Zeus, des demi-dieux et ayant pour ce faire sacrifié une humaine. Sali, qui a gardé l'enfant, a donc accepté ce *don* de Dieu à l'image de Marie.

II. Des mères sacrifiées

1. Du don au sacrifice

En Afrique, une idée reçue présente l'enfant, « d'où qu'il vienne et quel qu'il soit, [comme] un "don divin"¹¹³ ». Cependant, pour la mère il peut constituer un fardeau bien que cette idée ne soit pas acceptée et fasse de la femme une *mauvaise* mère si elle l'avoue. Pourtant cette dernière fait don de la vie à ce « don » qu'est l'enfant, et cette naissance peut effectivement s'avérer être un sacrifice total de sa féminité d'antan. Qu'est-ce donc que le don, et quand commence le sacrifice pour une mère ? Un don est l'action « de donner, de céder gratuitement et volontairement la propriété d'une chose », « d'offrir quelque chose », mais également de « s'abandonner aux soins de quelqu'un, en se fiant à lui ». Donner, c'est aussi « renoncer à quelque chose »¹¹⁴, donner sans rien attendre en retour, mais si nulle limite n'est fixée le don peut se muer en sacrifice. Ce dernier est entendu dans un sens sacré comme le fait d'offrir un présent à une divinité, ce cadeau pouvant aller jusqu'à sa propre vie ou celle d'autrui. Dans l'idée de sacrifice, la mort est donc présente, contrairement au don, et en sacrifiant, on perd quelque chose. Enfin, se sacrifier est également entendu comme l'« action de se plier, de plus ou moins bon gré, à quelqu'un ou à quelque chose¹¹⁵ ». Comme nous allons présentement le mettre en exergue, dans notre corpus, bien que les enfants soient souvent considérés positivement, la maternité est plus proche du sacrifice que du don, les femmes y perdant plus qu'elles n'y gagnent. En devenant mère, elles se soumettent au dévouement maternel et disparaissent peu à peu.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p.140.

¹¹¹ *Op. cit.*, p.141.

¹¹² *Op. cit.*, p.141.

¹¹³ Boni, 2011, p.116.

¹¹⁴ CNRTL, « don », <http://www.cnrtl.fr/definition/don>.

¹¹⁵ CNRTL, « sacrifice », <http://www.cnrtl.fr/definition/sacrifice>.

a. Une mère sacrificielle

La notion de sacrifice est centrale dans l'écriture de Véronique Tadjou, le titre de *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice* le souligne. Mais contrairement à Abraha Pokou, nombre de femmes en sont réduites au sacrifice de leur féminité lorsqu'elles deviennent mères, ne sachant comment allier leur vie de femme à leur vie de mère et d'épouse. Dans *Loin de mon père*, Nina refuse de penser que sa mère est restée mariée à son père pour ses filles malgré ses unions polygames, sacrifiant par-là sa vie de femme pour ses enfants :

Tous les jours, en passant devant la photo de ses parents accrochée dans le couloir, Nina se demandait pourquoi sa mère avait accepté la situation. [...] Et si c'était pour elles, pour ses filles, qu'elle avait subi tout cela ? Pour ne pas casser les liens. Non, cette pensée était trop dure, chargée comme elle l'était des attentes inassouvies, des heures éparses que sa mère avait vécues.¹¹⁶

Le sacrifice est donc nié par le personnage, refusant de porter cette responsabilité trop lourde. Il est pourtant fort probable que sa mère soit restée par culpabilité, ayant par le passé voulu sacrifier la vie de Gabrielle¹¹⁷ et cherchant à se racheter en se rapprochant du modèle maternel attendu. Dans un autre ouvrage de l'auteure, le sacrifice maternel est littéral. Dans *L'ombre d'Imana* l'un des personnages maternels, Annonciata, échange effectivement sa vie contre celle de ses enfants, non pas en mourant directement mais en échangeant son corps contre la vie de ses fils aux miliciens afin qu'ils les épargnent. En se sacrifiant pour ses enfants, Annonciata subira des viols répétés qui lui transmettront le VIH comme nous le verrons dans la section dédiée aux mères violées. Paradoxalement, dans la littérature d'autres personnages féminins sacrifient leur enfant, et donc leur maternité protectrice, afin de sauver la vie future de leur nourrisson. Cette contradiction se lit dans l'exemple de l'infanticide de Margaret Garnet détaillé par P. Gilroy dans *L'Atlantique noir*¹¹⁸, la mère ayant tué sa fille pour lui éviter de souffrir comme elle durant toute une vie réduite en esclavage. Cette thématique de l'infanticide de la mère esclave fait écho au roman *Beloved* de Toni Morrison. Le personnage de Sethe, ancienne esclave, y incarne une mère tourmentée après avoir égorgé son enfant de deux ans, voyant « ce recours à la mort comme solution à la terreur et à la servitude et comme possibilité pour obtenir

¹¹⁶ Tadjou, 2010, p.168.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p.88.

¹¹⁸ GILROY, Paul, *L'Atlantique Noir : modernité et double conscience*, Editions Amsterdam, Paris, 2010, 334p., p.102.

une liberté définitive¹¹⁹ ». « La mort, en ce cas, peut être représentée comme un acte délibéré, car la mort est précisément ce par et sur quoi j'ai du pouvoir. Mais c'est aussi cet espace où la liberté et la négation opèrent¹²⁰ » précise à ce sujet A. Mbembe. Bien que n'allant pas jusqu'à l'infanticide, contrairement à Margaret Garnet et Sethe, chez Tanella Boni et Véronique Tadjo les personnages de mères ne sont pas dans un choix maternel « autonome et conscient¹²¹ » comme le sont les mères infanticides susmentionnées. En enfantant, la bonne femme et Hélène subissent le poids de leurs obligations morales féminines auxquelles nulle femme semble ne pouvoir échapper sans devenir criminelle puisque

On est mère pour comprendre l'inexplicable. On est mère pour illuminer les ténèbres.
On est mère pour couvrir, quand les éclairs zèbrent la nuit, quand le tonnerre viole la terre, quand la boue enlisse. On est mère pour aimer, sans commencement ni fin. [...]
On est mère pour affronter le déluge.¹²²

Etre une bonne épouse et une bonne mère, c'est donc avoir le sens du sacrifice à en croire la société de leur époque, le dispositif maternel viole la femme qui ne saurait être mère

car, dans l'imagerie populaire, il y a d'un côté les femmes stériles et de l'autre les femmes fécondes. Ces dernières font le bonheur de leurs hommes dans la société. Les autres ne seraient-elles plus des femmes quand la maternité manque à l'appel ? [...] La maternité est donc un trésor [...].¹²³

Comme Pierrette Herzberger-Fofana le rappelle,

l'ostracisme qui frappe les femmes qui s'écartent même involontairement de leur rôle naturel, à savoir : la procréation et la multiplication de la famille, sanctionne toutes celles qui dévient des schémas habituels. La femme stérile, parce qu'elle n'est pas en mesure de procréer, doit faire face au mépris de ses proches.¹²⁴

Ce « trésor maternel » que la narratrice de *Matins de couvre-feu* ne choisit pas ne lui a pourtant offert que peu de joies en dehors de sa fille, la narratrice. Avant la naissance de sa fille, les grossesses de la bonne femme étaient teintées de malheurs. Entre l'infidélité de son époux et

¹¹⁹ GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, trad. de l'angl. par Jean-Philippe Henquel, Paris, Éditions Kargo, 2003 (*The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press), p.95. Cité par Achille Mbembe, 2006, p.58, note n°74.

¹²⁰ Mbembe, 2006, p.58.

¹²¹ Pulcini, 2005, p. 53.

¹²² Bâ, 2004, pp.153-154.

¹²³ Boni, 2011, pp.116-117.

¹²⁴ Herzberger-Fofana, *op. cit.*, p.336.

les deuils des enfants décédés en bas âge, la bonne femme se trouve impuissante et dans l'obligation d'accepter son destin :

Pendant qu'il changeait de femmes comme de chemise, mère mit au monde son deuxième enfant, douze ans après le premier qui n'a pas survécu, comme bien d'autres plus tard, pour des raisons occultes qu'elle ne cherchait plus à comprendre. [...] Car entre les deuils d'enfants qui disparaissaient sans raison et le devoir de supporter d'autres femmes sous le même toit ou dehors, il n'y avait plus de place pour autre chose. [...] Elle n'avait rien à dire (...).¹²⁵

Tandis que sa vie d'épouse est ponctuée d'unions polygames, sa vie de mère est caractérisée par la perte et le deuil. Dès sa première grossesse, sa belle-sœur lui conseille vivement de taire la nouvelle, ce n'est donc pas un événement épanouissant pour la femme qui n'annonce la nouvelle à son mari qu'au bout du cinquième mois¹²⁶. Malgré les difficultés qu'elle rencontre pour être mère et le rester, telle Julie d'Étange ce personnage renonce à la félicité « pour préserver les liens communautaires et le bonheur de tous [...] fondé sur le sacrifice de ses désirs les plus authentiques¹²⁷ ». Il faut cependant préciser que ce *care obscur* n'anéantit pas la femme qui le subit. Dans le cas de notre personnage, celui-ci s'en trouve grandi puisque « cela [lui forgea] ce caractère dont on parle : incassable, inébranlable, paisible [et lui donna] une stature de bonne femme¹²⁸ », cela fait d'elle « une mère attentive et courageuse qui ne pliait jamais sous le poids des événements¹²⁹ ». Elle incarne la mère patiente et l'amour fidèle au-delà des épreuves du temps. Dans le chapitre éponyme qui lui est consacré, nous découvrons la vie d'une femme aimante, courageuse et patiente, adorée par sa fille, mais ayant sacrifié sa vie pour sa famille. « La bonne femme, c'était le surnom de ma mère, femme hors pair qui eut le courage d'attendre de très longues années l'homme qu'elle avait épousé¹³⁰ », telle est la description de la figure maternelle. Cette idée de courage est reprise dès la page de dédicace – « A ma sœur et mère, femme courage¹³¹ » – ainsi que dans les premières pages du récit pour parler de la mère d'Ida, « cette femme courage, si généreuse, qui n'arrêtait pas de nourrir, à longueur d'année, tous les enfants du quartier¹³² ». Cette femme, comme la bonne mère, a, elle aussi connu l'éloignement de l'homme qu'elle aimait, la narratrice dévoilant qu'Ida, et par conséquent la

¹²⁵ Boni, 2005, pp.154-155.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.100.

¹²⁷ Pulcini, *op. cit.*, p.333.

¹²⁸ Boni, 2005, p.152.

¹²⁹ *Op. cit.*, p.214.

¹³⁰ *Op. cit.*, p.79.

¹³¹ *Op. cit.*, p.7.

¹³² *Op. cit.*, p31.

mère de cette dernière, « a connu cette amertume de l'absence du père dès son plus jeune âge¹³³ ». Modèles de perfection de l'hôte et de la mère, la mère d'Ida et la bonne femme se doivent ainsi de se montrer patientes face à toutes les épreuves de la vie même les plus injustes – sorcellerie, mauvais traitements familiaux – au prix du sacrifice de leur bonheur. Elles s'ancrent ainsi dans un *care* obscur puisque leur situation est

une synthèse d'altruisme, de dépendance et d'affectivité devient le revers obscur et cependant nécessaire au bonheur d'un sujet dominant et souverain [...] qui a la chance de se construire sur le mythe de l'autosuffisance précisément parce qu'il peut compter sur une zone accueillante et hospitalière dans laquelle il peut satisfaire son besoin d'affectivité et de bonheur.¹³⁴

L'enfant et l'époux se construisent dans cette zone accueillante que leur offre la mère sacrifiée, faisant primer leurs besoins sur les siens. Ainsi, malgré son dévouement, la maternité de la bonne femme n'en est pas moins ressentie de façon négative lorsqu'elle apprend sa première grossesse à son époux puisque « depuis ce jour, elle comprit qu'un étau se resserrait autour d'elle¹³⁵ ». Dans l'ensemble du corpus, les « bonnes » mères sont ainsi éprouvées et/ou malheureuses, ce qui corrobore notre théorie du *care* maternel aliénant. Véronique Tadjou et Tanella Boni présentent des femmes sacrifiées, hôtes et épouses parfaites, et même parfois exceptionnelles dans ce rôle. Cependant, leur force est paradoxale puisqu'elle augmente à mesure que le sacrifice d'elles-mêmes se fait grand et puise toute leur énergie. Ainsi, ces figures maternelles donnent à la citation d'Eleanor Roosevelt une teinte de vérité lorsqu'elle écrivait qu'« une femme est comme un sachet de thé; tu ne peux pas dire à quel point elle est forte jusqu'à ce que tu la mettes dans l'eau chaude ».

Un phénomène naturel vient toutefois inverser cette tendance sacrificielle imposée par la société, il s'agit de la ménopause. Dans le cas de la bonne femme, cette étape de la féminité est vécue comme une élévation, la maternité étant par conséquent un obstacle à la sagesse et à la liberté de choisir son chemin « pour mener sa vie comme elle l'entendait¹³⁶ ». La liberté est directement associée à l'incapacité de devenir mère à nouveau. En outre, il est important de noter qu'en Afrique de l'Ouest la ménopause est à la fois un phénomène intime et socio-culturel.

Sur les marchés

¹³³ *Op. cit.*, p.31.

¹³⁴ Pulcini, 2012, p.51.

¹³⁵ Boni, 2005, p.100.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 156.

La plupart [des commerçantes] sont âgées de plus de 50 ans et, en pays yoruba, comme dans beaucoup d'autres sociétés africaines, les femmes qui ont passé l'âge de la ménopause se voient reconnaître une autorité proche de celle de leurs homologues masculins. Leur pratique déjà longue du commerce les valorise également auprès de leurs cadettes. En tant qu'aînées, elles doivent assistance et protection à ces dernières, recevant en retour le respect dû à une mère.¹³⁷

Aussi, dans « Ce que nous dit la cloche *manjako* », Margaret Buckner présente la cloche des Manjako de la Guinée-Bissau : « [...] les femmes manjako ne jouent de la cloche qu'avant le mariage et après la ménopause ; or cela correspond aux moments de leur vie où elles sont infécondes (...)»¹³⁸ ». Cette particularité se retrouve également chez les Ehing de la Casamance (Sénégal) où « le coton utilisé pour fabriquer la corde qui s'attache au "maître de la forêt" (un rhombe) des Ehing doit être préparé soit par une fille qui n'a pas encore ses règles, soit par une femme post-ménopausée¹³⁹ ». Le fait de ne pas féconder laisse place à des responsabilités valorisantes pour la femme de cette région d'Afrique de l'Ouest. Dans son article « La ménopause, chemin de la liberté selon les femmes beti du Sud-Cameroun », Jeanne-Françoise Vincent présente le cas des femmes beti pour qui

la ménopause correspond à la fin de leur soumission aux hommes, qui se traduisait par l'obligation de relations sexuelles. C'est là une première étape dans leur vision positive du « retour d'âge ». Mais leur appréciation de la ménopause va plus loin. Celle-ci, disent-elles, marque le début d'une période nouvelle durant laquelle les femmes peuvent exercer, elles aussi, un pouvoir qui les valorise et leur permet de devenir les égales des hommes. Ainsi l'épanouissement de la femme se situe-t-il, selon les Beti, ailleurs que dans la mise d'enfants au monde. Pour les Beti - mais cette opinion des femmes est-elle celle de toute la société ? - la considération accordée aux femmes doit être dissociée de leur fécondité.¹⁴⁰

Aussi, la littérature subsaharienne porte également des figures de femmes ménopausées accédant à l'autonomie et à l'autorité. Le personnage de la Grande Royale dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, ou encore les personnages de Léonora Miano dans *La*

¹³⁷ HUMARAU, Béatrice, "Grand commerce féminin, hiérarchies et solidarités en Afrique de l'Ouest", *Politique africaine* (1997): 89-102, p.94.

¹³⁸ BUCKNER, Margaret, « Ce que nous dit la cloche *manjako* », *L'Homme*, [En ligne : <http://lhomme.revues.org/24896>].

¹³⁹ Buckner, *op. cit.*, note 12, p.225.

¹⁴⁰ VINCENT, Jeanne-Françoise, « La ménopause, chemin de la liberté selon les femmes beti du Sud-Cameroun », in *Journal des africanistes*, 2003, tome 73, fascicule 2. pp. 121-136, p.134.

Saison de l'ombre en sont des exemples. Cependant la ménopause porte aussi son lot d'imaginaires négatifs :

En Afrique, chez les Gisu, la femme qui n'a pas eu d'enfants perd toute valeur sociale à la ménopause et peut se suicider. Au contraire, si elle a des enfants, elle sera associée à la famille de son fils et aura un rôle très important comme grand-mère (La Fontaine, 1960). Chez les Samo, comme dans nombre de sociétés traditionnelles ou dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècle, la femme ménopausée est d'autant plus suspectée de sorcellerie qu'elle est veuve et pauvre (Héritier, 1996).¹⁴¹

La ménopause virilise et rend donc la femme inquiétante et suspecte d'user de pouvoirs occultes. Dans la culture igbo du Nigeria,

la femme ménopausée a sur ses consœurs plus jeunes un avantage certain : libérée des devoirs conjugaux et de l'enfantement, elle est peu à peu élevée par sa communauté à la position d' « homme honoraire » et reçoit tous les droits et les honneurs qui accompagnent cette position (Achebe 2005 :29).¹⁴²

Les femmes ménopausées sont également promues au rôle de leader politique et religieux et conseillent le groupe. A l'image de ces femmes, libérée par cette position de mère ne pouvant plus enfanter la bonne femme ne vivra pas sa ménopause négativement mais comme une libération, ayant vu sa vie de femme-mère comme un sacrifice :

Mère avait perdu sa prime jeunesse, elle ne faisait plus d'enfants, cela lui donnait la sagesse nécessaire pour mener sa vie comme elle l'entendait. Parfois, elle laissait les nouveaux mariés empêtrés dans leurs histoires sans fin et elle allait se ressourcer en pleine brousse. La maison de son frère était toujours ouverte et elle en profitait. Elle n'était jamais pressée de revenir auprès des enfants qui l'attendaient. Parfois son homme perdait le sens de la parole en son absence. Il était de mauvaise humeur. Il ne racontait plus d'histoires. Il s'emmurait dans ses verres d'alcool.¹⁴³

Les retraites de la bonne femme racontées par sa fille mettent en avant deux points : d'une part, elle n'est plus forcée de rester attachée au foyer familial et en profite, d'autre part, son mari – pourtant polygame – semble perdu sans elle, ou du moins perd-il « le sens de la parole » durant

¹⁴¹ DELANOË, Daniel, « La ménopause comme phénomène culturel », *Champ psychosomatique* 2001/4 (n°24), p.57-67, p.62.

¹⁴² Ugochukwu, *op.cit.*, p.142.

¹⁴³ Boni, 2005, pp.155-156.

les absences de sa femme. La présence de la bonne femme au sein du foyer déclenche donc la parole de « son homme », tout comme le souvenir de cette femme déclenche chez sa fille – la narratrice – un processus d’écriture bien qu’elle soit « de l’autre côté du regard » (Ken Bugul). Sans la bonne femme, son mari s’emmure, et sans elle, sa fille étouffe entre les murs de sa maison. Ce n’est qu’à son contact que le fil des palabres semble reprendre le tissage du temps en douceur et que le quotidien devient plus supportable. Son absence du foyer met en évidence que sa soumission n’est pas totale, elle s’en extrait de manière claire durant cet épisode de sa vie comme le souligne l’auteure lors d’un entretien :

Ne pas réduire cette mère à ce seul aspect [la soumission] ! Vous paraît-elle si « respectueuse de la tradition » que cela ? Elle vit en ville au moment où son mari est là. Si elle est telle que vous en parlez, j’aurai vraiment schématisé mon personnage et je l’aurai manqué !¹⁴⁴

b. Le sacrifice du corps

Le sacrifice du corps féminin est l’un des sujets qui importent à Tanella Boni. Sous sa plume d’essayiste et de chercheur, elle publie des articles et consacre des parties de ses travaux à ce thème, ce qui ne fait qu’étouffer sa plume et donner une profondeur aux sujets abordés dans ses romans. Ainsi, elle publie en 2009 l’article « Corps blessés, corps retrouvés ? Les discours sur les mutilations sexuelles féminines¹⁴⁵ ». Puis, en 2011, son essai *Que vivent les femmes d’Afrique ?* tente d’apporter une explication à la pratique de l’excision :

D’après le mythe dogon rapporté par Marcel Griaule, l’excision est la blessure efficace pour dompter le corps de la femme et lui enlever à jamais toute masculinité. Le clitoris est pensé comme l’équivalent du sexe masculin : il s’agit de l’abattre, comme on abat ou détruit une termitière. Dieu peut alors s’unir à la terre sans difficulté, la nourrir avec de l’eau, lui permettre d’enfanter et de jouer son rôle de mère. Ainsi, l’excision met fin au premier désordre social.¹⁴⁶

Selon ce mythe, l’excision est directement liée à la maternité et une femme se doit de supprimer son plaisir pour devenir mère. A propos de la méthode à utiliser pour préserver les femmes de ces violences, la question reste ouverte, et l’auteure tente d’y répondre bien que n’ayant pas

¹⁴⁴ Brezault, *op. cit.*, pp.56-57.

¹⁴⁵ BONI, Tanella, « Corps blessés, corps retrouvés ? Les discours sur les mutilations sexuelles féminines », *Diogène* 2009/1 (n° 225), pp.15-32.

¹⁴⁶ Boni, 2011, pp.84-85.

d'élément définitif à apporter. Car au-delà de la pratique traditionnelle, c'est la femme qui est touchée dans l'intégrité de son corps. Car les femmes excisées ne perdent pas seulement une partie de leur chair, c'est le sacrifice de leur féminité et du désir dont il s'agit, celui qui passe par leur corps mutilé. Dans son essai *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Tanella Boni écrit à ce propos :

Lutter contre les mutilations sexuelles féminines pose problème comme en témoignent les débats qu'elles suscitent depuis des décennies. Comment parler d'un sujet lorsqu'il est tabou, ou presque ? Par quels mots faut-il désigner ces pratiques ? Quelles sont leurs raisons d'être ? Faut-il les tolérer parce qu'il s'agit de « faits culturels » qui jouent, dans la vie des Africaines, un rôle de socialisation, de passage de l'enfance à l'âge adulte ou bien doivent-elles être qualifiées de mutilations ? Les droits humains sont-ils concevables partout où des pratiques culturelles violentes aident à la construction de l'identité des individus ?¹⁴⁷

Aussi, dans ses fictions l'auteure met en scène cette pratique controversée. *Matins de couvre-feu* présente la féminité et la sexualité de manière traditionnelle. « On parle d'excision, mais est-ce seulement de cela qu'il s'agit ?¹⁴⁸ » questionne la narratrice dans *Matins de couvre-feu* en parlant de l'épreuve traversée par sa mère. « Un seul épisode de cette vie près de la nature lui revenait avec insistance¹⁴⁹ » raconte sa fille, comme pour décrire un traumatisme jamais guéri :

la période des épreuves qu'aucune fille de son époque ne pouvait oublier. Elles étaient sans doute la dernière génération à avoir suivi ces traditions qui ne sont pas perdues mais que l'on regarde avec méfiance aujourd'hui. C'était le moment de la seconde naissance.¹⁵⁰

Une nouvelle fois, c'est la naissance qui fait écho à cette pratique. Mais c'est à la future mère que la naissance est donnée, une nouvelle fois. En sacrifiant son corps, elle peut avancer vers le chemin du mariage et de l'enfantement. A l'image des femmes de sa génération et des autres, réelles, encore excisées aujourd'hui, la bonne femme est tenue au secret par la loi du silence, comme elle le dit à sa fille qui se doit de comprendre entre les lignes :

Première loi : silence absolu quelles que soient les circonstances, nous voilà

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p.83.

¹⁴⁸ Boni, 2005, p.85.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p.85.

prévenues. [...] – Il n'est pas nécessaire que j'enfreigne la première loi à ce sujet [...]. Permits que je passe ces choses sous silence car ton imagination fera le reste ! [...] Mais tu as compris l'essentiel et tu sais comment je suis sortie de l'enfance pour emprunter résolument la voie de la vie adulte...¹⁵¹

En transcrivant la mémoire fictionnelle du personnage et en comblant le silence des femmes excisées, l'auteure prête donc sa voix « à toutes celles qui ne peuvent pas en parler, qui se taisent sous ce fardeau lourd à porter¹⁵² ».

Comme nous pouvons le lire à de nombreuses reprises, cette violence symbolique est transmise par les femmes au sein du foyer et de la famille. « Dans ce monde exclusivement féminin où la loi du silence est de mise, qui sait ce qui se passe exactement ? » écrit Tanella Boni¹⁵³. Nous retrouvons ces cadres transmis par les femmes dans la vie de la narratrice qui, dès son enfance, entre dans les codes établis à travers l'éducation que lui donne sa mère. Nous pouvons le lire de manière symbolique mais pour le moins frappante lorsque la narratrice nous confie un souvenir de son enfance :

Pendant que j'y pense, tout se passe comme si la caisse en bois dans laquelle ma mère me déposait quand j'étais toute petite m'avait laissé des séquelles indélébiles.¹⁵⁴

Bien que la bonne femme libère par la suite sa petite fille et la laisse découvrir l'espace plus large de la maison et de la nature, les « séquelles indélébiles » persistent sur le personnage et l'excluent du monde normal depuis l'enfance, l'enfermant entre des murs, qu'ils soient de bois ou de béton. Marquant le corps de sa fille des normes sociales enfermant le corps féminin dans un espace déterminé, la bonne femme devient à son tour, et malgré elle, passeuse de ces violences.

c. Le sacrifice en héritage ?

Porter un enfant fait littéralement prendre du poids à la femme enceinte, mais c'est également sur le plan social qu'elle prend de l'envergure. Comme la fillette placée dans un enclos de bois par sa mère¹⁵⁵, la femme est placée dans la maternité et ne peut sortir de ce lieu sous peine de devenir une *mauvaise* mère. Dans le cas de la bonne femme, sa propre naissance

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp.86-87.

¹⁵² Boni, 2011, p.87.

¹⁵³ *Op. cit.*, p.87.

¹⁵⁴ Boni, 2005, p.164.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p.164.

est aussi vécue tel un poids : « comment supporter le poids du jour de sa naissance ?¹⁵⁶ » lançait-elle à sa fille. Ainsi, la bonne femme doit accepter les fatalités pesant sur elle depuis le jour de sa naissance, un vendredi, « sous le signe de l'épreuve¹⁵⁷ », augurant déjà une vie difficile et silencieuse :

Mère n'avait rien à dire. Elle était venue au monde un vendredi puis née une deuxième fois pour garder le silence ; car, face au plus grand malheur il n'y a rien à dire jusqu'à ce que la solution soit inventée.¹⁵⁸

Le silence caractérise son existence, de son excision jusque dans sa relation avec son époux. En effet, la bonne mère est incapable de parler à son époux, davantage à cause du poids des traditions que parce qu'il l'en aurait empêchée. Cette incapacité n'est pas le fruit d'une mauvaise volonté car bien avant leur mariage, alors que la bonne femme souhaitait exprimer son opinion, elle en est empêchée sans raison apparente ni personne pour bâillonner sa parole :

- Soyons sérieux, je t'ai fait appeler pour qu'elle te dise ce qu'elle a à te dire, ne lui ôte pas la parole [*dit le frère de la bonne femme à son futur mari*].

Un moment passa. Elle ne savait plus ce qu'elle avait envie de dire, pas parce qu'elle était angoissée mais bien parce qu'il était le seul, parmi tous les hommes qu'elle rencontrait quotidiennement, capable de la faire rire. Alors elle éclata de rire et se leva d'un seul bond. Elle sortit de la cabane sans un mot de trop.¹⁵⁹

La simple présence de cet homme lui fait perdre la voix et la trouble, la jeune femme éclatant en sanglots une fois loin de tout regard. Dans le mariage cependant, le silence lui est imposé par l'éducation et les normes sociales. Deux exemples sont significatifs de ce silence. Nous le retrouvons dans le récit de la première grossesse de la bonne femme, puis dans la mention du langage à ne pas utiliser dans l'intimité du couple, lui aussi soumis à la pression exercée sur les femmes :

Au bout de deux lunes, elle attendait un bébé. Sa belle-sœur lui conseilla vivement de taire cette nouvelle. Son homme qui n'était pas souvent là [...] n'en sut rien avant le cinquième mois de grossesse.¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p.81.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p.213.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p.95.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p.100.

Elle n'a jamais pu l'appeler par ce surnom ni par aucun de ses vrais noms d'ailleurs car le poids de l'éducation pèse toujours si lourd sur la langue d'une femme !¹⁶¹

En outre, cette fille à qui elle donne le jour et qui fait sa joie suivra les traces de sa mère, bien que n'ayant ni mari ni enfants. Nous pouvons en effet constater que la bonne femme est le reflet passé de la narratrice car si sa mère a appris le silence le jour où elle devint épouse – elle n'avait, avant cela, pas la langue dans sa poche même devant les hommes¹⁶² –, sa fille se doit d'apprendre à se taire face aux hommes d'Arsène Ka pour ne pas y perdre sa vie. De plus, comme sa fille, la bonne femme, bien que n'ayant pas été condamnée par la loi, se retrouve forcée à « passer sa vie en résidence », condamnée par le mariage :

Passer sa vie en résidence sous le toit d'un bon vivant et se sentir si seule malgré le poids de la famille. C'est la trame de la vie de mère, la bonne femme... Schéma bien connu. Mais il faut le vivre dans sa chair pour pouvoir en parler, comme elle le faisait... [...] Il fallait que mère résiste ou qu'elle meure. Elle a choisi de vivre et elle a résisté. C'était cela, sa vie.¹⁶³

L'utilisation du substantif « trame » pour qualifier la vie de la mère a pour effet de présenter son existence comme une œuvre littéraire dont la bonne femme est l'héroïne. Aussi, la trame renvoie en premier lieu au tissage, un texte étant étymologiquement un tissu et cette référence vestimentaire est renforcée par le fait que cette trame semble collée à la chair de la bonne femme. Mais l'importance de la famille n'empêche pas le sentiment de solitude. Au contraire, la présence des enfants semble être un élément provoquant un isolement pour la bonne femme tout comme pour sa fille qui, plus loin dans le récit, rapproche de nouveau le concept de la grossesse à son assignation à résidence. La marginalité et la solitude qu'elles entraînent marquent le personnage :

Qui aurait donc pris le risque de rendre visite à une femme assignée à résidence ? Tout se passait comme pour les femmes enceintes. On les regarde de loin avec respect et méfiance. On a peur d'elles. Ici, c'était pire, j'avais été prise par la loi, et non pas par la nature, de supporter ma condition de femme mortelle. De me replier sur moi-même afin de nuire le moins possible à mon entourage. Qui aurait pris le risque de parler à une femme comme moi ?¹⁶⁴

¹⁶¹ *Op. cit.*, p.126.

¹⁶² *Op. cit.*, p.93.

¹⁶³ *Op. cit.*, p.148.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, pp.202-203.

Etre littéralement ou symboliquement enceinte crée donc un fossé entre la femme et la société, son corps devenant gênant parce que portant un poids autre, qu'il soit naturel ou le fruit d'un faux pas social. Cependant, la narratrice ne connaîtra pas les rituels initiatiques traditionnels et l'excision. Pourtant, si la société ne mutile pas son corps, il tente de l'enfermer et de l'asphyxier à travers son assignation à résidence. Remarquons également que face à Timothée, l'homme qu'elle aime malgré sa nature mauvaise, la narratrice se fragilise, « démunie de tout¹⁶⁵ ». Cependant, contrairement à sa mère, la narratrice crée son issue favorable de ses mains, elle cherche « une porte pour sortir de cette impasse¹⁶⁶ », tout comme Ida elle transforme le pilon de cuisine en plume et sa situation d'enfermement en libérations personnelles. Elle use du silence et de la réclusion qui s'imposent à elle comme d'une arme, écrivant et lisant, comme nous le verrons par la suite. Dans les deux cas, ce sont, malgré tout, les hommes qui se chargent de contrôler la vie des personnages féminins. La narratrice assignée à résidence, à cause d'Arsène Ka et de ses hommes, se retrouve symboliquement dans la situation de sa mère autrefois mariée sans qu'on ne lui ait demandé son avis et qui « comprit, par l'attitude de sa mère qui faisait semblant d'être affairée alors qu'elle n'avait pas grand-chose à faire à la cuisine ce matin-là, que quelque chose de très sérieux se tramait entre les hommes¹⁶⁷ ». Mais les mères sont aussi celles qui permettent aux filles de survivre et de se défendre, bien conscientes des dangers qui les entourent. Ida écrit ainsi à Enée et à sa belle-sœur que ses « aïeules et toutes les mères avaient pris l'habitude de conseiller à leur fille l'usage du pilon, instrument de cuisine utile et efficace, en cas de nécessité, pour se défendre¹⁶⁸ ». Sa fille transforme donc les outils de domination en outil de libération grâce à l'histoire maternelle, car « une mère, ça sert aussi à ça : raconter des histoires vraies afin que ses enfants et ceux des autres cessent de rêver debout...¹⁶⁹ ». Les mères sacrifiées n'en sont pas moins protectrices, elles sont des conteuses d'histoire qui savent aussi user des outils de leur oppression apparente pour se défendre et se libérer, le pilon servant à se nourrir et pouvant être utilisé en tant qu'arme. Ces mères qui demain, « raconteront à leurs enfants les méfaits des Anges¹⁷⁰ », subissent le système et le perpétuent tout en donnant des clés de lecture à leurs enfants, leur confiant souvent « des bribes de vrais secrets¹⁷¹ » pour qu'ils puissent cesser de « rêver debout », retrouver leur mémoire et garder les yeux ouverts. Ainsi, à tous les âges, les femmes rencontrées dans nos récits

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p.184.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p.185.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p.98.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, pp.208-209.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p.7.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p.210.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p.86.

apprennent certes les codes de la société entravant leur liberté, mais gardent une certaine autonomie qu'elles tentent de léguer de génération en génération. Car bien qu'elles transmettent les valeurs de leur sacrifice à leurs filles, elles n'en font pas moins, grâce à ce savoir, des femmes capables de se libérer.

2. Des mères violées

a. Dire l'indicible

Ecrire le viol, c'est dire l'indicible dans les sociétés subsahariennes où, comme dans la majorité des cultures, ce drame demeure un tabou. Les victimes lancent ainsi des « cris inaudibles [et des] paroles proscrites » dont parle Léonora Miano dans ses *Ecrits pour la parole*. Dans cet ouvrage, l'auteure camerounaise dédie au viol une section qu'elle intitule « On ne se fait pas » :

Assez d'entendre ça Partout tout le temps C'est d'une violence insoutenable incroyable qu'on entende ça partout Tout le temps même les bouches autorisées militantes affligées compatissantes expulsent ce crachat Partout Tout le temps comme si les mots n'avaient pas de sens Comme s'il était possible d'exprimer les choses n'importe comment comme si la vérité allait de soi comme s'il n'était pas utile de l'énoncer clairement Sans équivoque dire une fois pour toutes et qu'on l'entende une fois pour toutes qu'on l'imprime une fois pour toutes Que non non On ne se fait pas violer On ne se fait pas On ne se fait pas On ne se fait pas violer on est violée on est on est on est violée on ne se fait rien on est C'est l'autre qui fait Le viol c'est l'autre qui le fait Personne jamais Ni dans la brousse ni dans les buildings ni dans les champs ni dans le métro ni dans la savane ni sous les porches ni après un premier dîner ni même chez soi Dans aucun des cas précisément parce qu'il n'en n'est pas question personne jamais ne Se fait violer¹⁷²

L. Miano souligne ici la nécessité d'énoncer le viol dans les termes exacts, d'utiliser les bons mots et avec clarté, de ne pas avoir peur des mots en somme et, surtout, de les choisir consciemment. Cette vérité universelle énoncée par L. Miano a son importance. En effet, l'auteure souligne par-là que la femme violée n'est pas active dans son agression, qu'elle n'en est pas responsable. Elle met en lumière la situation de victime qui n'est pas mise en avant dans l'expression « se faire violer ». Plus récemment, le film documentaire *L'homme qui répare les femmes* (2015) du réalisateur belge Thierry Michel s'est intéressé au gynécologue congolais

¹⁷² MIANO, Léonora, *Ecrits pour la parole*, L'Arche, Paris, 2012, 73p., p.47.

Denis Mukwege, soignant des femmes et fillettes violées et clamant une vérité qui dérange. Selon lui,

ces femmes qui ont été violées, qui ont été détruites dans leur corps, dans leur âme, et qui se remettent debout, qui continuent à vivre, ce sont des héros positifs. Et des héros positifs comme ça, au Congo, il y en a des millions, mais on ne les voit pas suffisamment.¹⁷³

Cette quasi invisibilité de ces héroïnes dont parle Mukwege est également soulignée par Scholastique Mukasonga dans *La femme aux pieds nus* :

Les viols. Personne ne voulait en parler. Il n'y avait rien dans la coutume qui permettait de faire face à cette catastrophe qui bouleversait les familles. [...] Qui supportera le poids écrasant du malheur que l'on s'efforce en vain de dissimuler : la fille-mère devenue une vivante malédiction que l'on fuit et qui s'enfonce dans la solitude du désespoir (...) ?¹⁷⁴

Nous ne trouvons pas, dans notre corpus, de scènes de viol. Seuls quelques personnages les rapportent. Les unes dans *L'ombre d'Imana*, l'autre dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Celles dont nous allons à présent parler ne sont pas victimes d'une agression mais de leur liberté de choix vis à vis de leur maternité, mal acceptée par la société dans laquelle elles tentent d'évoluer. Les mots de S. Mukasonga ainsi que ceux de L. Miano rappellent ceux du personnage de Sali dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, expliquant l'impact de son agression sur sa personne. Même si cette femme ne ressent aucune colère à l'encontre de sa fille malgré les circonstances de sa conception, elle n'en a pas moins été dévastée par le viol en lui-même :

Tu sais ce qu'est un viol, cette violence qui te détruit corps et âme, te déchire et tu ne sais pas pourquoi. Et tes proches te rejettent parce que la première responsable ce serait toi. Cet autre monde dans lequel tu fais ton entrée sans le savoir, et tu ignores dans quel état tu es. [...] J'aurais pu perdre la vie à douze ans. Mais j'ai survécu. [...] trois ans plus tard, j'étais une fille mère, j'avais une fillette de deux ans, adorable, qui faisait ma joie et celle de ma mère qui, un peu tard, avait enfin une seconde fille dont elle s'occupait avec beaucoup d'amour.¹⁷⁵

¹⁷³ BANGRE, Habibou, « "L'homme qui répare les femmes", un film dérangeant pour le gouvernement congolais », Telerama.fr, [En ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/l-homme-qui-repare-les-femmes-un-film-derangeant-pour-le-gouvernement-congolais,138343.php>].

¹⁷⁴ Mukasonga, *op. cit.*, p.139.

¹⁷⁵ Boni, 2006, pp. 157-158.

La façon dont Sali débute sa phrase laisse penser qu'elle s'apprête à donner une définition classique du viol. Cependant, nous entrons dans une description des conséquences physiques et émotionnelles. Puis, c'est la conséquence sociale qui est expliquée, et un basculement s'opère pour la victime qui entre dans un « autre monde » où la femme est divisée. Son corps est mis à distance et son esprit ne semble plus percevoir l'état du physique, touché dans son intégrité. Ce passage fait écho à la séquence « Anastase et Anastasie » dans *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo, qui, bien qu'il ne présente pas le viol d'une mère à proprement parler, fait de ce viol incestueux un symbole du génocide rwandais comme nous le détaillerons dans la deuxième partie de ce travail. Qu'il s'agisse de Sali ou d'Anastasie, il y a un avant et un après-viol. En effet, dans l'extrait précédemment cité des *Nègres n'iront jamais au paradis*, nous lisons que la responsabilité est rejetée sur Sali. Ceci fait écho à l'expression *se faire violer* critiquée par L. Miano. Dans le cas de Sali, il s'agit, en plus d'un viol, d'un acte pédophile puisqu'elle n'était alors qu'âgée de douze ans¹⁷⁶. Sali, violée, a frôlé la mort mais la violence de son agression qui a manqué de la terrasser finit par se transformer en source de vie et de joie à travers la naissance de sa fille, bien que ce changement l'ait contrainte à cesser d'aller à l'école, ne supportant pas les moqueries des autres¹⁷⁷. De plus, le prénom du personnage joue sur l'homophonie entre Sali, peut-être le diminutif de Salimata, et le verbe *salir* alors même que la racine arabe de ce prénom signifie la pureté. Ce lien entre le prénom Salimata – et ses diminutifs – et le viol rappelle la scène de viol que l'on peut rencontrer dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma dans lequel nous est raconté le viol de Salimata dans les yeux de qui *éclate* le viol lorsque le marabout Abdoulaye se jette sur elle pour tenter de la violer, ce qui rappelle le viol dont elle a été victime juste après son excision¹⁷⁸, ces souvenirs marquant l'accès à la féminité de valeurs négatives.

b. Une arme de guerre dévastatrice ?

Et Sali, la mère de Wendy, avec sa manière si touchante de conter sa vie, n'était-elle pas l'exemple vivant de la victime qui refuse de se laisser mourir ?

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p.34

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p.158.

¹⁷⁸ Kourouma, *Les soleils des Indépendances*, op. cit., pp. 38 et 77.

Dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Tanella Boni consacre l'une des sections de « Des violences et des maux » au « viol des femmes et femmes en guerre » :

Le viol peut être considéré comme une violence fondatrice dans la vie d'une femme. C'est l'acte à partir duquel tout bascule de la normalité supposée vers une vie où les valeurs ne sont plus des valeurs, là où commence le chaos, un point de non-retour. Le viol détruit une femme, corps et âme, tout en anéantissant la place que telle femme en particulier occupe dans telle société. [...] Les conséquences du viol sont désastreuses non seulement pour le corps qui s'ouvre à toutes sortes de maladie transmissibles, mais aussi d'un point de vue psychique où le traumatisme est difficilement mesurable. On ne peut savoir en effet les conséquences à long terme d'un viol puisqu'il s'agit d'un acte qui a du mal à se dire, à se mettre en récit. La femme a tendance à ne rien dire ou à en dire le moins possible sachant que sa dignité a été bafouée, parfois au grand jour. A supposer que la « nausée » ou cette absurdité du monde ressentie après un viol se mette en mots, c'est le sentiment d'impuissance, d'infériorité, d'avoir été traitée comme un être non humain et d'être anéantie qui prime.¹⁷⁹

L'auteure met en lumière le manque de mots autour du viol. La mise en récit de ce traumatisme semble quasiment impossible. Cette tentative de vocalisation face à l'incapacité à mettre des mots sur l'anéantissement rappelle les travaux du documentariste Laurent Bécue-Renard¹⁸⁰ travaillant sur les troubles de stress post-traumatiques vécus par les soldats de retour d'Iraq, bien que la fiction romanesque ne soit pas le recueil de paroles de rescapé-e-s contrairement au documentaire. Mais un lien est à faire entre les deux car pour L. Bécue-Renard, la fiction est une invention sans mensonge. Dans sa trilogie sur les blessures de guerre, *Une Généalogie de la colère*, il souhaite représenter l'appropriation d'une parole par des personnes qui cherchent à construire et à inventer un récit signifiant leur permettant de vivre avec leur passé, comme le propose Boris Cyrulnik dans *La Résilience ou comment renaître de sa souffrance*¹⁸¹. Face à sa caméra et avec l'aide d'un psychothérapeute, les soldats procèdent à l'invention et à la

¹⁷⁹ Boni, 2011, p.75.

¹⁸⁰ BESSERIE, Maylis, « Les Nouvelles vagues », « La violence (5/5) », « Carte blanche « blessures de guerre » », France Culture, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-violence-55-carte-blanche-blessures-de-guerre?xtmc=violence&xtnp=1&xtr=6>].

¹⁸¹ CYRULNIK, Boris et SERON, Claude, *La résilience ou comment renaître de sa souffrance?*, Paris, Éd. Fabert, 2013.

construction d'un récit, pas dans le sens du mensonge mais dans le sens où il n'y a pas de récit préalable nous dit Bécue-Renard, « c'est une entreprise de fiction au service de la vérité ». Ce cheminement fictionnel permet aux soldats de supporter la vie, de créer du sens, du signifiant à travers la création d'images qui viennent du récit. D'après le documentariste, l'invention du récit est le cheminement qui permet de construire une narration de toute l'expérience. Ces hommes qui témoignent font l'effort de chercher les mots justes pour aller « au plus près de leur expérience traumatisante » :

C'est à la fois la recherche constante de l'expression de leur expérience [...]. Ce qui est très impressionnant, c'est à quel point, dès qu'ils sont en situation thérapeutique, même avec ce que vous appelez une éventuelle « pauvreté du langage », leur discours est articulé et ils sont capables de nommer les choses. Alors, ces choses qu'ils nomment, c'est peut-être juste le contour de la « béance » qui est évoquée à un moment donné dans le film, mais c'est un contour assez précis. Je pense que le travail thérapeutique permet de nommer vraiment le bord du précipice, qui, en soi, et pour tout le monde, est innommable.¹⁸²

Ainsi, inventer ce n'est pas mentir mais permettre aux êtres de se construire malgré les silences et les manques d'informations, c'est nommer le silence et l'innommable. Les violences qui constituent ces hommes sont parfois passées sous silence mais ne les fondent pas moins pour autant, tout comme les femmes violées rencontrées dans nos récits ou croisées dans la vie réelle par les auteures. Aussi, l'artiste, qu'il soit réalisateur ou écrivain sert de passerelle entre ce qui est ressenti et ce qui a été ou aurait pu être vécu à la différence que si le documentariste filme des personnes réelles, l'auteur travaille sur un terreau fictionnel. Dans un cas comme dans l'autre, penser la violence c'est écrire sur les blancs qui la recouvrent. Par-là, les auteures pansent les individus violentés dans leurs récits en leur rendant mémoire et parole, ces personnages se faisant l'écho d'individus réels. En outre, ce procédé thérapeutique passant par le verbe rappelle le premier documentaire de L. Bécue-Renard, *De guerre lasses* (2003) à propos duquel il confie que :

Dans ce film, la rencontre avec Fika, la thérapeute, a [...] été déterminante. Elle est ce médium par lequel cet Autre peut nous parler directement et en profondeur. Elle permet la transmission d'une parole ; c'est une passeuse. Grâce à elle, la victime peut-

¹⁸² CHOUARD, Géraldine, « Entretien avec Laurent Bécue-Renard, réalisateur de *Of Men and War* », *Transatlantica* [En ligne : <http://transatlantica.revues.org/7252>].

être reconnue dans son intégrité.¹⁸³

Aussi, dans les récits étudiés comme dans ces documentaires, *généalogies de la colère*, la guerre et les violences sont hors-champ mais toujours vécues au quotidien par les personnages à l'instar de ces femmes-mères violées rencontrées dans notre corpus.

Le récit du viol, même fictif, permet au personnage – et au lecteur-victime – de mettre des mots sur une expérience traumatique, d'autant plus quand cette agression a engendré une grossesse. L'arrivée d'un enfant qui est le fruit d'un viol porte l'ambivalence douloureuse du rejet et de l'acceptation. Car lorsqu'une femme devient mère à la suite d'un viol, c'est la sacralité de sa fonction de génitrice qui est outragée, mais elle n'en devient pas moins une mère pour autant. Ces mères violées, nous les retrouvons également dans *L'ombre d'Imana*, de façon plus pudique sous la plume de Véronique Tadjou qui décrit une scène maternelle sans mettre de mots crus sur la condition de la naissance de l'enfant. Etrangement, la mère de l'enfant « né de la guerre¹⁸⁴ » se montre douce et protectrice, la violence de l'enfantement forcé n'a pas eu raison du soin maternel. La mère lave cet enfant, et c'est symboliquement sa pureté qu'elle lui fait retrouver, ce bain n'est donc pas sans rappeler les purifications par l'eau que Stefania conseille à chaque drame ou difficulté rencontrée dans *La femme aux pieds nus*. Dans notre corpus, le soin et l'amour dont les personnages font preuve pourraient théoriquement s'expliquer par les pensées du courant maternaliste, avec à sa tête Nel Noddings, prônant l'idée selon laquelle « la valeur attribuée au soin et à l'attention éducative est féminine ; elle exprime une plus grande sensibilité morale des femmes qui tient à la possibilité de l'amour maternel¹⁸⁵ ». Serait-ce à cette sensibilité que tient l'amour maternel décrit dans les œuvres ? Quoi qu'il en soit, le viol en tant qu'arme de guerre n'a pas raison de la douceur et de l'amour de ces mères. S'il a pu dévaster une partie de leur féminité, le viol n'a pas anéanti leur lien positif à la maternité. C'est dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* que l'exemple est le plus frappant. En effet, la violence du viol est créatrice pour le personnage de Sali qui, grâce à sa fille, ne perd pas le sourire ni l'envie de vivre. Elle parvient à se reconstruire après son viol et même à tirer profit de ses mariages répétés – finissant par être initiatiques – voulus par son père à chacun de ses nouveaux divorces « [s]on père, furieux, [l]'avait déjà placée quelque part, comme si [elle] étai[t] à vendre, [elle] Sali, la fille unique¹⁸⁶ ». Ainsi, paradoxalement, alors que nous penserions

¹⁸³ Présentation du film documentaire *De guerre lasses*, forumdesimages.fr, [En ligne : http://www.forumdesimages.fr/media/fdi/36398-de_guerre_lasses_presentation_pt.pdf].

¹⁸⁴ Tadjou, 2000 (fiction), p.45.

¹⁸⁵ BRUGERE, Fabienne, *Que sais-je, L'éthique du « care »*, p. 11.

¹⁸⁶ Boni, 2006, p.160.

classer ce genre d'enfantement traumatique dans la maternité négative, l'enfant né du viol ne donne pas naissance à une mauvaise mère malgré sa conception monstrueuse. L'enfantement non désiré atteint le point culminant du paradoxe dans ce cas de figure puisque « c'est en elles, en elles et dans l'enfant du viol, qu'elles trouvèrent la source vive du courage, la force de survivre, de défier le projet de leurs assassins¹⁸⁷ ». Ces enfants, fruits de la guerre, peuvent donc être des espoirs pour la nation. Cependant, ils peuvent au contraire se perdre dans les méandres des villes comme nous le verrons dans la dernière partie de ce travail. Malgré ça, de manière générale, dans ce corpus l'enfant né du viol est aimé en dépit de sa conception et l'accent est davantage mis sur la mère victime que sur l'enfant.

Au-delà de l'enfantement non désiré, le viol, en plus de détruire l'intégrité morale et physique de la victime, est le vecteur de maladies sexuellement transmissibles. La plus tristement connue est le sida, transformant les femmes violées en « porteuses de mort », comme l'énonce Mukasonga dans *La femme aux pieds nus* :

En 1994, le viol fut l'une des armes des génocidaires. Ils étaient pour la plupart porteurs du sida. Et toute l'eau de Rwakibirizi et l'eau de toutes les sources du Rwanda n'auraient pas suffi à « laver » les victimes de la honte des perversions qu'elles avaient subies et de la rumeur de porteuses de mort qui les faisait rejeter par beaucoup.¹⁸⁸

Comme nous l'avons précédemment mentionné, le personnage d'Annonciata dans *L'ombre d'Imana* meurt à la suite de viols répétés lui ayant transmis le VIH :

Avec le temps, Karl réalisa pourtant qu'il avait perdu sa compagne, la mère de ses enfants, Annonciata, la femme qu'il avait connue et aimée. Celle qui l'avait séduit par son énergie et sa gaieté n'était plus que l'ombre d'elle-même. [...] Quand il s'approchait d'elle, il la sentait se raidir, cherchant à fuir tout contact. [...] Des miliciens l'avaient violée à plusieurs reprises sur le bord de la route. Elle avait marchandé la vie de ses enfants. Des nuits durant, les hommes qui gardaient la barrière s'étaient servis d'elle.¹⁸⁹

Après son viol, Annonciata disparaît, perdue par les siens, ce qui n'est pas sans rappeler le cas d'Anastasia que nous étudierons dans la partie consacrée au corps féminin contraint¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Mukasonga, *op. cit.*, p.142.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p.142.

¹⁸⁹ Tadjó, 2000 (fiction), p. 85.

¹⁹⁰ Se référer à la partie II de ce travail.

Transformée en ombre par la violence des sévices qui lui ont été imposés, Annonciata meurt doublement. Ce sont d'abord sa gaieté et sa féminité qui se sont éteintes durant le génocide, puis le VIH rongera son corps jusqu'à son décès physique. A la lecture de ce passage, nous comprenons qu'au-delà de la transmission du virus, c'est l'âme et la vie de la mère que les miliciens ont ôtée en la violant. Cette mère que l'on ne reconnaît plus, ravagée par la guerre, devient ainsi étrangère à sa famille, perdue pour les avoir sauvés. Cette femme éteinte et dévastée fait écho aux propos de Tanella Boni recueillis dans son essai et son roman sur l'absurdité, le chaos et la violence qui accompagnent une telle agression. Cependant, toutes ces femmes violées croisées dans notre corpus, particulièrement les mères, ont survécu – un temps du moins – pour que leur enfant ait la vie sauve. En cela, elles rendent leurs enfants insolubles face au sacrifice du corps et de la vie maternels.

III. Du don à la dette

1. Une dette éternelle

Face à l'ampleur du sacrifice maternel, les enfants ne sont-ils pas redevables ? Face au don de la vie et au sacrifice de leur vie de femme, l'enfant est dans l'impossibilité de se racheter et se retrouve éternellement endetté. Dans *Mère et fille, un roman*, Eliette Abécassis parle d'une dette infinie et reproduite par les mères, génération après génération :

La mère, éternelle, veille sur nous et nous veillons sur elle. C'est par elle que nous devenons mères, nous les filles. Pour lui ressembler, pour donner à notre tour ce que nous avons reçu d'elle, envers qui la dette est infinie, et qui est la vie. Ce jour-là, en accouchant, nous croyons enfin payer la dette, et extirper la mère de nous. Mais nous ne faisons que la reproduire en devenant mères.¹⁹¹

Ce poids maternel se retrouve dans un intertexte théologique non négligeable. En effet, dans les trois religions du Livre, Abraham a fait don de la vie à son fils alors même qu'il aurait pu le tuer, par là c'est Dieu qui a sauvé l'enfant en arrêtant le bras de son prophète. Aussi, en étant redevable à son père, c'est en vérité envers Dieu que l'enfant est redevable. En islam, la piété filiale, « ber al-walidaïne » en arabe, va même jusqu'à mettre l'enfant dans une position d'endettement éternel, ceci dans le but de pousser l'être humain à se surpasser dans les œuvres de bienfaisance à l'égard de ses parents et de sa mère¹⁹². La Bible (20:12) et le Coran (17 :23)

¹⁹¹ ABECASSIS, Eliette, *Mère et fille, un roman*, Albin Michel, Paris, 2008, 169p., p.59.

¹⁹² Les hadiths à ce propos sont nombreux, en voici quelques exemples :

ne manquent pas d'injonctions faites aux enfants concernant le respect des parents, tout particulièrement à la mère où « le respect filial envers la mère, inscrit dans le Décalogue, est inculqué par les sages (Pr 1,8 ; 6,20 ; 23,22 à 25, etc). Le crime envers la mère est un des plus graves qui soient (Ex 21,15 à 17 ; Lv 18,7, etc.)¹⁹³ ». La tradition judéo-chrétienne conforte cette position supérieure des parents, de la mère tout particulièrement. En outre, dans la tradition musulmane, la mère mérite davantage la compagnie de son enfant que son père¹⁹⁴ et cette image positive de la mère se retrouve également sous les traits de Marie, mère de Jésus, respectée encore aujourd'hui à travers le monde par les croyants catholiques et musulmans et renforçant le poids du respect dû à la figure maternelle, notamment dans les sociétés africaines évangélisées et islamisées. Ces influences religieuses se sont mêlées aux traditions déjà présentes dans les tribus et villages et faisant de la mère une femme intouchable et à laquelle nous sommes redevables : « Les mères possèdent un corps inviolable, pudique, à protéger, parce qu'elles sont aussi protectrices des hommes qui leur sont proches, à qui elles ont donné la vie et qu'elles maintiennent en vie » écrit Tanella Boni dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*¹⁹⁵. L'intérêt de notre corpus à ce propos réside dans le fait que les récits oscillent entre ce respect dû aux parents et à la mère, et une rébellion critique. Tantôt les personnages se sentent coupables et redevables, tantôt ils souhaitent s'extraire de cette culpabilité en pointant du doigt les manquements et les excès parentaux. Ils se balancent ainsi entre le dispositif traditionnel plaçant l'enfant en position inférieure face aux sacrifices parentaux, et le contre-dispositif le poussant à la rébellion et au regard critique vis à vis de ses géniteurs.

Le refus de la dette est clairement représenté par Gabrielle dans *Loin de mon père*. En effet, ce personnage refuse de venir enterrer son père, et elle refusait également de se rendre auprès de sa mère de son vivant. « Elle nous ignore » dit Hélène à Nina lors de l'une de ses visites à ses parents à Abidjan¹⁹⁶. Mais pour Gabrielle, refuser la mort d'un parent, c'est refuser de se prendre au jeu des protocoles du deuil ainsi que de la dette et la douleur de l'absence

« Aucun enfant ne peut exprimer assez de gratitude à ses parents, à moins qu'ils ne soient des esclaves et qu'il les rachète pour les affranchir », « Si tu leur donnes tous tes biens et que tu sacrifies pour eux toute ta famille tu n'auras pas donné leur dû ». Aussi, le fils du khalife Omar dit « Tout cela [ce que tu peux faire pour te racheter] ne vaut même pas la douleur de l'accouchement » in *Les qualités morales islamiques* par Yassine Rouchdy. Notons cependant qu'en tentant de se racheter auprès de ses parents, le croyant musulman s'assure un contre-don à venir comme l'atteste le hadith : « Soyez bienfaisants envers vos parents pour que vos enfants soient bienfaisants envers vous ».

¹⁹³ DABAN, Jean-Jacques, « Enfancement et maternité dans la Bible », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2005/1 (n°59), p. 113-119, p.114.

¹⁹⁴ Rapporté par Al-Bukhârî dans le *Livre des Bonnes Manières*, Chapitre : Qui mérite le plus la compagnie ; et dans Muslim dans le *Livre du Traitement Bienfaisant et Garder les Liens Familiaux*.

¹⁹⁵ Boni, 2011, p.74.

¹⁹⁶ Tadjó, 2010, p.140.

éternelle auxquels sa sœur Nina est confrontée. La pensée de Gabrielle se trouve résumée en quelques phrases par Tahar Ben Jelloun dans le roman *Sur ma mère* (2008) :

De retour à la maison, le vide nous suffoque. [...] La maison a été scellée par l'absence irrémédiable. Elle n'existe plus. Je n'y retournerai jamais. Je n'irai pas non plus sur la tombe. Ce n'est pas ma mère qui est sous terre. Ma mère est là, je l'entends rire et prier (...).¹⁹⁷

Cette absence de la mort décrite par T. Ben Jelloun résonne à la lecture du passage de l'email de Gabrielle envoyé à sa sœur :

Oui, tu as raison, je ne viendrai pas. Pour moi, papa n'est pas un cadavre. Je n'ai pas besoin de le voir une dernière fois. Son corps n'a pas d'importance. Je préfère garder son souvenir intact.¹⁹⁸

Ainsi, le personnage de Gabrielle ne se sent pas redevable envers la mémoire de ses parents et ni leur corps ni leur mort n'ont pour elle aucune valeur sacrée.

Mais sous la plume de Véronique Tadjo, le don de la naissance est également questionné par les mères elles-mêmes. Dans le chapitre 17 de *Champs de bataille et d'amour*, ressentant le besoin de devenir mère, Aimée se remémore sa mère et les mots que celle-ci lui disait, tentant de lui expliquer que bien qu'elle lui a fait don de la vie, elle ne pourra jamais empêcher sa mort. Elle redonne une voix à sa mère disparue qui, dans son souvenir, lui parle en ces termes :

Tu me demandes souvent si le jour de ta mort, tu pourras revenir dans mon ventre. Ecoute bien : je t'ai mise au monde, mais je ne peux pas te donner l'immortalité. [...] Mais tu as raison, j'aurais dû être capable de te promettre la vie pour toujours. Alors, je serais devenue une mère victorieuse. Au lieu de cela, je dois imaginer ta fin. [...] Je suis ta mère, j'aurais dû pouvoir faire cela pour toi. Mais le cadeau que je t'offre est si petit... Comment puis-je dire que c'est un don quand je ne sais même pas comment il te sera repris ? Je suis une reine sans couronne, une impératrice sans pouvoir, une mère qui a peur.¹⁹⁹

Dans cet extrait, la mère fait entrer sa fille dans la confiance de la vérité de la naissance, à savoir que la figure maternelle est naturellement infanticide puisqu'en donnant la vie elle promet aussi une mort certaine. La mère incarne ainsi à elle seule à la fois une création et une

¹⁹⁷ BEN JELLOUN, Tahar, *Sur ma mère*, Gallimard, Collection Folio, 2008, 284p., p.284.

¹⁹⁸ Tadjo, 2010, p.177.

¹⁹⁹ TADJO, Véronique, *Champs de bataille et d'amour*, Présence Africaine, Paris, 1999, 175p., pp.144-145.

destruction. En employant la notion de « cadeau » pour désigner la vie, la mère ôte le poids de la dette des épaules de son enfant puisque, en théorie, on ne doit rien à la personne nous faisant un cadeau. Aussi, la voix maternelle appuie la culpabilisation et valide le reproche de la mortalité que semble lui faire sa fille. Allant à l'encontre de la toute-puissance maternelle, la mère souligne son incapacité à protéger son enfant. Elle fait donc une entorse à la parole dominante et met un grain de sable dans le rouage de la vision maternelle idéalisatrice, assumant ses failles. Elle poursuit en anticipant la future vengeance de sa fille :

Un jour, peut-être, tu te retourneras contre moi et tu me reprocheras de t'avoir fait venir dans un tel monde. Tu me reprocheras de t'avoir abandonnée, de ne pas avoir effacé la souffrance, réussi à construire un chemin de vérité. Retiens bien cela : ton père et moi, nous ne pouvons pas te promettre la lune. Mais nous ferons toujours plus pour te donner ta part de force et d'espoir. Nous t'aiderons à débroussailler ton chemin.²⁰⁰

Le verbe *reprocher* est répété deux fois, et la naissance est perçue comme négative, synonyme de *souffrance* et *d'abandon*. La notion de chemin revient par deux fois dans les mots de la mère. La première occurrence oppose la construction du chemin de la vie et la vérité, la deuxième présente un chemin plein d'embûches et d'obstacles à débroussailler avec l'aide de ses parents. La première aide qu'ils offrent à leur enfant est l'honnêteté sur la dureté de la vie qui permettra à l'enfant de gagner en force et en espoir. Ceci ne sera pas vain puisque le regard de l'enfant sur le monde sera réaliste après la confiance maternelle. Ainsi, bien que la naissance ne soit pas considérée comme un don par cette mère, l'enfant lui sera tout de même redevable d'avoir débroussaillé le chemin de sa vie. Notons que ces deux chemins ne sont pas sans rappeler la poésie de Véronique Tadjo. *A mi-chemin* présente en effet deux chemins, et bien qu'ils soient pavés de douleurs et d'émotions parfois sombres, ils se terminent tous deux sur l'espoir et l'amour²⁰¹, à l'instar de la relation entre Nina et ses parents.

2. Un acquittement littéraire ?

Je parlais ainsi, et par ma bouche les phrases de mon père étaient dites à nouveau, et à travers ses expressions,

²⁰⁰ *Op. cit.*

²⁰¹ Tadjo, 2000 (poèmes), pp. 76 et 97.

c'était lui, c'était lui que j'incarnais, c'était son esprit et sa volonté. Car les mots sont les seuls à pouvoir faire revivre les morts, et le vrai miracle de ressusciter ceux qui ne sont plus, comme celui de la création, n'est autre que le miracle de la parole, lorsqu'elle ne s'oublie pas.

Eliette Abecassis, *Mon père*

Le roman, si on tente de le définir simplement, est un récit d'événements fictifs. Il est le fruit de l'imaginaire de son auteur, qui peut y projeter ses peurs, celle de la perte de l'être cher étant la plus grande peur, et cela, depuis l'enfance.

Anne Strasser²⁰²

Comme pour pallier l'absence de leur mère, surmonter la perte de cet être cher et lui rendre hommage, la narratrice dans *Matins de couvre-feu* et Nina dans *Loin de mon père* redonnent naissance à leur mère en empruntant le chemin de leur mémoire. Au don de la naissance qui leur a été fait, elles répondent par un contre-don littéraire, « une écriture de mots, renée, qui saurait enfin dire la dette merveilleuse et la grâce impossible de s'en pouvoir acquitter²⁰³ ». En écrivant sur les figures maternelles, les auteures s'inscrivent dans la mise au monde maternelle à l'image d'Annie Ernaux dans *Une femme* (1987) :

« Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » (UF, p. 43) Ecrire sur sa mère conserve celle-ci du côté de la vie : « je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante » (UF, p. 68).²⁰⁴

²⁰² STRASSER, Anne, « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation », www.revue-analyses.org, vol. 7, no 1, hiver 2012, p.211.

²⁰³ Certeau et alii, 1994, p.218.

²⁰⁴ Strasser, *op. cit.*, p.207.

A ce sujet, le récit de la vie de la mère dans *Loin de mon père* comporte des similitudes frappantes avec le roman *Sa vie africaine* (2007) de Catherine Shan. Dans le compte rendu de l'ouvrage paru sur le site de *L'Afrique écrite au féminin*, Jean-Marie Volet explique en effet que

Sa vie africaine de Catherine Shan évoque les douleurs du deuil, de la séparation et les relations difficiles d'une mère avec ses enfants. A la mort de Lucienne, sa fille Catherine plonge dans l'histoire familiale afin de mieux comprendre sa mère et le volontarisme qui a dominé son existence. Elle se laisse guider par les photos et les documents qu'elle trouve dans l'appartement de la défunte et revit les moments forts de sa jeunesse. Son enfance remonte des tréfonds de sa mémoire au gré des documents qui lui tombent sous la main : sa vie en Afrique, le divorce de ses parents, les difficultés familiales, le caractère bien trempé de sa mère qui a bravé sa famille pour épouser un étudiant africain dans les années 1950...²⁰⁵

Ce portrait, si semblable à l'Hélène de Véronique Tadjo, est une tentative d'hommage et de compréhension de la mère. Ainsi, en rendant symboliquement la vie à leur mère, les écrivaines souhaitent égaler le don de la naissance qui leur a été fait en inscrivant dans leur récit les voix maternelles autrefois inaudibles. Mais avant même l'entrée dans l'histoire, *Matins de couvre-feu* s'ouvre sur des références parentales et maternelles :

A mes parents

Trop tôt partis, c'est peu dire si vous me manquez tous les deux [...]

A ma sœur et mère, femme courage [...]

A mes enfants

Une mère ça sert aussi à ça : raconter des histoires vraies afin que ses enfants et ceux des autres cessent de rêver debout...²⁰⁶

A la dédicace parentale marquée par le manque s'ajoute, dans la deuxième, la mère se confondant avec la figure de la sœur et de la femme, symbole maternel imbriqué entre les deux termes. La sœur et la femme sont ici liées par le rôle protecteur et bienfaiteur de la mère. Dans la deuxième, c'est l'auteure-mère qui est mise en avant, statut souligné par la dernière dédicace

²⁰⁵ VOLET, Jean-Marie, « "Sa vie africaine", un roman de Catherine SHAN », *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, [En ligne : http://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_shan10.html].

²⁰⁶ Boni, 2005, p.7.

présentant ce rôle crucial dans le cheminement vers la lucidité et la mise au monde de la conscience de leurs enfants. La mise en valeur de ce lien à la mère doublement répété introduit ce roman dans lequel la figure maternelle est prégnante et, avant même son commencement, la dédicace installe le lecteur dans une intimité familiale. Par ailleurs, nous retrouvons cette particularité dans *La femme aux pieds nus* de S. Mukasonga qui, dans un avant-propos qui ne dit pas son nom, parle de sa mère et comme pour annoncer la thématique de son récit à venir, termine ainsi :

Maman, je n'étais pas là pour recouvrir ton corps et je n'ai plus que des mots – des mots d'une langue que tu ne comprenais pas – pour accomplir ce que tu avais demandé. Et je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent.²⁰⁷

Tout comme dans notre corpus, cette introduction ne fait que révéler la prégnance de la figure maternelle. La quatrième de couverture du roman ne laisse pas peser le doute à ce propos, S. Mukasonga la débute par l'affirmation de la présence maternelle : « Cette femme aux pieds nus qui donne le titre à mon livre, c'est ma mère, Stefania ». Aussi, s'inscrivant dans cette même écriture féminine liée à la mère, notre corpus ne manque pas non plus de renvois à la maternité, arrivant parfois très tôt dans les récits. Qu'ils soient compris dans une dédicace ou dans les romans, l'intimité que ces renvois instaurent nous plonge dans un cadre d'écriture de soi et de l'intime et fait basculer le lecteur dans l'intériorité du personnage-narrateur qui se révèle dans le texte. Chez Véronique Tadjou par exemple, la perte maternelle est dévoilée dès les premières pages de *L'ombre d'Imana* où les figures maternelles tiennent une place non négligeable :

Je pense à ma mère. Ce n'est pas possible qu'elle soit partie. Je la sens près de moi. Je la sens encore là. J'ai l'impression qu'elle m'accompagne, qu'elle me tient la main sur ce chemin où il va falloir rencontrer la mort.²⁰⁸

La mère est d'ailleurs l'éternelle absente chez Véronique Tadjou. Elle s'absente dans les deux récits de fiction de notre corpus, mais c'est par son absence-même qu'elle est présente dans ce récit qui l'appelle de ses mots. Ainsi, ce procédé d'écriture se rencontre pareillement dans *Champs de bataille et d'amour*. Dans le sixième chapitre, l'auteure suspend une question qui semble faire écho dans son œuvre entière : « Comment survit-on à la mort d'une mère ? » et qui se poursuit sur un paragraphe rendant la mort poétique :

²⁰⁷ Mukasonga, 2008, p.13.

²⁰⁸ Tadjou, 2000 (fiction), p.14.

Des yeux liquides, des yeux de lac, des yeux avec des vagues déferlantes, des remous incessants. La mère se meurt, ancrée pour toujours à l'absence du temps. [...] Nager, voler, rêver, glisser sur le vent, filer comme un souffle, une haleine, une respiration. Dormir dans le feuillage, courir sur les vagues, entrer dans le vide.²⁰⁹

La répétition « des yeux » est par trois fois associée à l'eau. L'évolution du lac vers les remous souligne l'augmentation de la violence du mouvement au fond des yeux allant de pair avec le surgissement de la mort dans la deuxième phrase de l'extrait. L'ancrage la transforme en bateau sur une mer déchaînée jusqu'à l'apparition de l'absence de temps qui la fait entrer dans le néant. Ce vide, nous le retrouvons à la fin de l'extrait avant laquelle l'énumération de verbes de mouvement conduisent la mère jusqu'à lui, en communion avec la nature et les éléments. La mort et l'absence de la mère sont donc des moteurs de l'écriture chez Véronique Tadjo, S. Mukasonga et même chez Tanella Boni qui consacre une partie de *Matins de couvre-feu* à la figure maternelle désormais absente. Cette particularité renvoie à la « littérature de deuil » qui est visible dans *Loin de mon père* mais qui, dans ce roman, présente des particularités. En effet, si « l'écriture du deuil, quel que soit le genre, est une écriture de la première personne²¹⁰ », Véronique Tadjo déroge à cette règle, son récit se déroulant à la troisième personne. En outre, l'autre spécificité de ce roman réside dans le fait que, toujours d'après A. Strasser, une souffrance doit accompagner ce genre romanesque :

le genre romanesque [du deuil] se révèle du côté du ressassement et de la souffrance et présente un deuil si ce n'est impossible, du moins délicat à surmonter. L'autobiographie, en revanche, semble œuvrer pour une forme de réparation et se place résolument du côté de la vie.²¹¹

Le dénouement de *Loin de mon père* tend pourtant vers la réparation et la continuation de la vie, comme en atteste la déclaration d'amour qui clôt le roman : « elle pensa qu'elle l'aimerait toujours²¹² ». Autre particularité rapprochant ce roman de l'autobiographie bien qu'il n'en soit pas une, le fait que « l'écriture du deuil relève pour l'autobiographe d'un besoin impérieux et vise à faire revivre le défunt et à surmonter la rupture qu'a provoquée sa mort²¹³ ». Or, les souvenirs de Nina – tout comme ceux de la narratrice dans *Matins de couvre-feu* concernant ses parents – visent à faire revivre sa mère et son père – davantage que de parler de

²⁰⁹ Tadjo, *Champs de bataille et d'amour*, p.66.

²¹⁰ Strasser, 2012, p.200.

²¹¹ *Op. cit.*, p.201.

²¹² Tadjo, 2010, p.188.

²¹³ Strasser, *op. cit.*, p.206.

leur mort, nous ne savons effectivement pas en détail les circonstances de leur mort – afin de mieux pouvoir accepter leur décès en tentant d'éclairer ce que fut leur vie. Cependant, des traits classiques du roman du deuil se lisent aussi dans ce récit, notamment la « souffrance, [le] sentiment d'être étranger au monde », l'impression de vide qui se retrouve également dans la poésie de Véronique Tadjou. « L'absence de dépassement du deuil peut également s'exprimer à travers des images. Ainsi, celle de l'enfance persistante²¹⁴ » qui se rapporte aux souvenirs maternels de Nina, soulignant qu'elle ne peut faire le deuil d'Hélène, contrairement à celui de son père qui prend fin lorsqu'elle l'enterre. Le deuil maternel « sans fin » (Strasser) se lit également dans l'extrait de *L'ombre d'Imana* précédemment cité, la répétition du verbe « sentir » et l'impression de la persistance de la présence maternelle lui donne un caractère immortel, une mort qui ne passera donc jamais, la mère s'ancrant perpétuellement dans la vie même après sa disparition, ce qui ne fait que renforcer la position constamment liminaire de la figure maternelle : entre la création et la destruction, entre la vie et la mort. A la lecture de ce passage, un lien se fait également avec l'épigraphe du livre « A tous ceux qui sont partis / mais qui restent encore en nous²¹⁵ ». La mère de la narratrice – et de l'auteure – de *L'ombre d'Imana* semble être présente avant même le début du récit, l'auteure ayant choisi les mêmes termes pour qualifier la mère dans le texte et dans l'épigraphe, mêlant l'absence liée à la mort et présence vivace du souvenir. Par ailleurs, nous retrouvons ce style dans *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul où nous pouvons lire en prémices du roman « A Cécile Lozinguez Hazoumé, la Porto-Novienne aux yeux clairs qui, de l'autre côté du regard, lira ce livre à ma mère²¹⁶ ». Ainsi, comme Ken Bugul, nos auteures se servent de leur écriture pour faire lien avec la mère disparue. Le lien tissé dès le début entre le décès de la mère, la naissance et la vie symbolisées par le chemin vers la mort n'est donc que l'introduction à la relation d'interdépendance existante tout au fil du texte entre ces deux notions : la maternité et la mort.

²¹⁴ *Op. cit.*, p.202.

²¹⁵ Tadjou, 2000 (fiction), p.7.

²¹⁶ BUGUL, Ken, *De l'autre côté du regard*, Le Serpent à Plumes, Paris, 2003-2004, 372p., p.13.

CHAPITRE II. La « mauvaise » mère et l'enfant critique

I. Des mères incapables

1. De mauvaises mères

Le portrait-robot de la mère idéale établi par le courant maternaliste¹ fige la femme. Toutes celles n'entrant pas dans ce cadre deviennent ainsi de mauvaises mères. Comme pour décrire cette catégorie de femmes à ne pas prendre pour exemple, les contes igbo du Nigeria présentent majoritairement des figures de mauvaises mères,

les mères y sont plus souvent de mauvaises mères que de bonnes mères que de bonnes mères. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre dans la réalité, les mères des contes ne semblent pas jouer un rôle éducatif et formateur. Ces contre-exemples sont-ils des stratégies pour inciter à la réflexion, dans un contexte où les valeurs éducatives maternelles sont au contraire fortement valorisées ? Comme le remarque Görög-Karady (1997 : 9), les contes ouest-africains sont bien souvent des exutoires mettant en scène des héros asociaux dont il faut comprendre en miroir les actions néfastes.²

Matins de couvre-feu met en scène ces figures maternelles négatives sous les traits de l'une des nouvelles coépouses de la bonne femme. En effet, l'une d'elles envoie presque son bébé à la mort lors d'une bagarre avec la fille de son mari, celle-ci menaçant sa belle-mère de jeter son enfant dans les airs. La jeune mère sous le coup de la colère la défie de le faire, et à sa grande surprise, voit son nourrisson s'envoler dans les airs, la scène comique souligne l'immatunité des deux jeunes femmes :

Un jour, pendant qu'il était absent pour de longues heures, une bagarre éclata entre sa première fille et sa nouvelle femme. Elles avaient à peu près le même âge et chacune réclamait son droit de cité, une place à part entière dans la maison. Cette lutte pour la survie était plutôt rude. A preuve, ce jour-là, tout le monde vit un bébé voler dans les airs, le ton montait : - Je vais le tuer, ton bébé, l'écrabouiller et le jeter à la poubelle ! dit la première fille devenue adulte. - Ose le toucher si tu es vraiment une femme, je t'attends au tournant... dit la énième femme encore jeune. Et l'enfant

¹ Brugère, *op.cit.*, p.10.

² Leguy et Diarra, *op.cit.*, p. 106.

fut balancé dans les airs.³

Aussi, Ida qui, nous le devinons, laisse ses enfants derrière elle en quittant Zamba peut être considérée comme une mauvaise mère bien que cela ne soit jamais mentionné explicitement par elle – sa belle-sœur et son mari le précisent toutefois à deux reprises. La narratrice nous apprend qu’Ida est mère et écrivaine, mais Ida ne mentionne jamais ses enfants et trahit ainsi son rôle maternel. Seul Enée en parle à une reprise, ses enfants et sa femme étant marqués par le sceau de l’absence : « Tu auras l’occasion de la rencontrer [ma femme]. Elle n’est pas là aujourd’hui et les enfants non plus. Je suis un vieux père de famille... » dit-il à Charles, son demi-frère, lors d’une discussion⁴. Mais dans ce roman et dans *Les nègres n’iront jamais au paradis*, hormis la mère de Sali n’ayant pas su protéger sa fille parce que souvent malade et fatiguée⁵, la seule mauvaise mère véritable est la nation qui se révèle être incapable de garder ses enfants et de les préserver des violences, à l’image d’Iris Agodi forcée – sans que nous ne sachions pourquoi – d’immigrer à Paris (p.181). Chez Véronique Tadjo les mauvaises mères sont clairement décrites dans *L’ombre d’Imana*, car si des femmes sont exclues de la sensibilité morale féminine il s’agit sans nul doute des mères génocidaires. La narratrice décrit avec force les actes violents perpétrés par ces mères et énumérés dans la section « Bloc 15. Deux cent cinquante-trois femmes » :

Femmes meurtrières, femmes génocidaires, femmes contraintes à tuer, accusées d’avoir tué leurs époux, leurs enfants, des amis, des voisins, des inconnus. Femmes qui ont aidé des hommes à commettre des viols, qui ont chanté pour leur donner le courage de massacrer, qui ont trahi, qui ont pillé, qui ont décidé de se joindre à la cruauté. A coups de machettes, elles ont tué d’autres femmes, mutilé des enfants, achevé des hommes. Elles se sont mêlées aux miliciens et aux paysans armés encerclant les lieux où ceux qui tentaient de fuir avaient pris refuge. Elles sont entrées dans les hôpitaux, les églises, les écoles pour participer au carnage. Elles ont pris l’argent des morts, les bijoux des femmes tombées, leurs habits. [...]

Parfois même, la nuit, une mère de famille entraînait ses enfants dans les maisons des victimes pour les piller et fouiller les cadavres afin de leur prendre tout ce qu’ils pouvaient avoir de précieux. D’autres parcouraient les secteurs accompagnées de leurs fils assassins. Femmes instruites, meneuses, responsables, accusatrices, organisatrices. Ces femmes ont tué leur propre destin de femmes. Combien d’entre-

³ Boni, 2005, p.157.

⁴ *Op. cit.*, p.277.

⁵ Boni, 2006, p.153.

elles sont aujourd'hui en fuite ? Où se cachent-elles ? Dans la ville ? Sur les collines ?
Aux frontières du pays ? On les aurait voulu innocentes.⁶

L'anaphore « femmes » se retrouve à cinq reprises dans cet extrait, martelant la féminité des bourreaux génocidaires. Cette répétition semble imposer cette réalité difficile à accepter. Ces femmes font partie de la communauté des tueurs, parfaitement intégrées dans le système violent. L'égalité entre les genres est ici déplorée par l'auteure, quand on aurait voulu que ces femmes eussent été bienveillantes, du côté de la paix et non des massacres. Ces mères servent le système violent du génocide, elles sont donc absolument « normales » et utiles pour le dispositif violent de ce contexte guerrier. Elles deviennent un outil de la violence. De plus, le deuxième paragraphe souligne le comportement négatif des mères entraînant leurs enfants dans le cycle du profit, ne leur inculquant aucun respect pour les morts ni la sacralité des corps. Alors que nous pourrions penser que ces mères auraient été peu instruites et victimes de leur position sociale, entraînées malgré elles dans cette nécropolitique, Véronique Tadjo précise que ces « femmes [étaient] instruites, meneuses, responsables, accusatrices, organisatrices », rappelant la barbarie nazie n'ayant en rien été minimisée par la culture allemande pourtant importante à cette époque. Enfin, tout comme Anastase s'attaquait à lui-même en violant sa sœur Anastasie⁷, ces femmes tuent « leur propre destin de femmes » d'après l'auteure. Mais quel était donc ce destin ? Celui de préserver la vie, de l'offrir en enfantant et d'éduquer les futures générations dans l'apaisement et la bonté, sans doute. Mais la réalité est toute autre, et comme le souligne la narratrice dans les cinq questions qui s'enchaînent, ces femmes sont partout, cachées dans les foules, couvant la violence tandis que, paradoxalement, la maternité la plus tendre et la plus inattendue dans ce récit se retrouve dans le cycle animal chez la chatte et ses petits :

Consolate s'approche de la chatte qui vient d'avoir sa première portée. [...] Consolate s'émerveille mais à la façon dont elle penche la tête, on sent bien que le mystère de la vie lui perce le cœur. Elle ne peut pas détacher les yeux de ce bonheur animal (...).⁸

Dans cette courte description, la douceur de la scène est mise en avant. Consolate, dont le prénom en espagnol signifie *consoler* semble enfin trouver de la tendresse autour d'elle. Face à cette bienveillance et à cet amour maternel, le personnage est surpris, marquant le retournement de la perception de la figure maternelle. Cette métaphore animalière « pour parler

⁶ Tadjo, 2000 (fiction), pp.114-115.

⁷ Se référer au chapitre I de la partie II.

⁸Tadjo, 2000 (fiction), p.38.

positivement de la maternité » est similaire à celle que l'on retrouve dans les contes Bwa⁹. Dans cette courte description de la chatte nouvellement mère, la douceur de la scène est mise en avant. Face à cette bienveillance et à cet amour maternel, le personnage est surpris, marquant le retournement de la perception de la figure maternelle dans *L'Ombre d'Imana*. Nous lisons cette citation comme une volonté de l'auteure de nous ramener à ces instincts maternels que met en avant le *care* traditionnel, censés protéger la famille, et par extension, notre humanité dans tout ce qu'elle a de bienveillance animale.

2. Une relation complexe

a. Un avortement manqué

Bien que *L'ombre d'Imana* présente des cas de mères et femmes meurtrières, les critiques envers les figures maternelles sont moindres en comparaison avec *Loin de mon père*, roman où la relation intime entre mère et fille est davantage critiquée. *Loin de mon père* se caractérise par l'absence de la mère en ouverture de roman mais par sa forte présence au cœur du récit. C'est dans le « Livre deux » que les mentions maternelles sont les plus nombreuses, comme si chacun des deux livres était en vérité dédié à l'un et l'autre des parents de Nina. Hélène est décrite comme une femme qui agit en marge : elle a, très jeune, un enfant hors mariage dont elle tente d'avorter¹⁰, puis elle épouse le père de l'enfant – bien que ce mariage ne soit conclu que pour sauver l'honneur de la famille de la jeune femme¹¹ –, puis elle quitte la France, choix que ses parents ne comprendront jamais¹². Elle est donc une *mauvaise* fille bien que ce ne soit pas clairement exprimé dans le récit. Mais elle deviendra également une femme incomprise et une *mauvaise* mère. Cette mère qui, de son vivant, était rejetée par sa fille aînée, elle dont personne n'entendait le langage artistique, devient, après sa mort, la présence fantomatique à laquelle on ne peut échapper : ni sa fille, ni son époux, marqués l'un et l'autre par les souvenirs et l'impression de sa présence, Nina dans ses souvenirs tout au long du roman, et Kouadio dans l'un des épisodes du chapitre XI¹³. En outre, la première mention claire de cette figure maternelle, dans le livre un, est paradoxale. Elle se caractérise par une idée de remplacement : « Et toi, tu n'as pas encore trouvé une épouse pour remplacer maman ?¹⁴ »

⁹ Leguy et Diarra, *op. cit.*, p.117.

¹⁰ Tadj, 2010, p.88.

¹¹ *Op. cit.*, p.85.

¹² *Op. cit.*, p.112.

¹³ *Op. cit.*, pp.81-82.

¹⁴ *Op. cit.*, p.24.

demande Nina à son père lors de leur dernière conversation téléphonique. La *mauvaise* figure maternelle est donc remplaçable. Quelques pages auparavant, le récit nous révélait que Nina avait tout de même pensé à sa mère à son arrivée en Côte d'Ivoire, mais toujours de manière duelle, la couplant à son père et les pensant tous deux en figures parentales : « Comment se pouvait-il que les deux êtres auxquels elle tenait le plus soient maintenant partis, comme ça, tout simplement ?¹⁵ ». La troisième évocation maternelle advient lorsque Nina apprend que son père a probablement un fils né d'une union extra-conjugale âgé de neuf ans : « - Un garçon de neuf ans !!! s'exclama Nina, incrédule. Mais ma mère était encore en vie !¹⁶ ». En rencontrant ce garçon nommé Koffi « Nina se sentit soudain pleine de culpabilité à l'idée qu'elle trahissait la mémoire de sa propre mère en allant à la recherche de l'enfant¹⁷ ». Ceci marque le début de la culpabilité de Nina envers le souvenir de sa défunte mère, culpabilité allant de pair avec l'augmentation du nombre d'histoires concernant la vie de sa mère au sein du récit. Effectivement, si au début du roman *Hélène* n'est mentionnée que trois fois comme nous l'avons mentionné, par la suite Nina remonte le temps et, comme pour se pardonner la trahison de la mémoire maternelle, se souvient en détails de la vie de sa mère.

Peu à peu, Nina déroule le récit de vie d'Hélène qui ne débute pas avant que sa future mère ne rencontre son père, comme si sa vie avant lui n'avait aucune importance pour Nina. De plus, ses parents étant très discrets sur leur vie passée et commune, mais « en recousant minutieusement chaque souvenir, en mettant côte à côte les faits et les documents, elle avait comblé les vides et réussi à peindre leur histoire¹⁸ ». Au fil du texte, Hélène est décrite comme une étudiante simple et au sourire doux, mais nous n'en apprenons pas davantage sur elle, sinon que sa présence rend Kouadio « fier d'être en compagnie de cette jeune Parisienne » lorsqu'il croise d'autres étudiants africains¹⁹. La grossesse accidentelle d'Hélène fait fuir le jeune Ivoirien que sa mère avait mis en garde concernant les « femmes blanches » qui apportent des ennuis²⁰. Mais, forcés par les parents d'Hélène, la jeune femme et Kouadio sont dans l'obligation d'accepter une union dont rien ne subsiste « sauf un contrat signé chez un notaire parisien²¹ », Hélène est alors âgée de 18 ans, Kouadio de 19 ans²². Malgré la complexité de cette situation et le fait qu'Hélène soit devenue l'épouse de Kouadio sans motivation

¹⁵ *Op. cit.*, p.19.

¹⁶ *Op. cit.*, p.35.

¹⁷ *Op. cit.*, p.41.

¹⁸ *Op. cit.*, p.83.

¹⁹ *Op. cit.*, p.84.

²⁰ *Op. cit.*, p.85.

²¹ *Ibid.*

²² *Op. cit.*, p.47.

amoureuse, « il s'était convaincu que le bonheur serait possible avec Hélène²³ ». Il semblerait que Nina ne raconte ces événements que pour en arriver à l'événement clé et traumatique de la vie de sa mère, à savoir l'avortement raté de sa sœur aînée :

Dans la quiétude de leur vie de jeunes mariés, au cours d'une soirée ordinaire, elle lui avoua que, pendant leur séparation, elle avait tenté de se faire avorter. Mais sa mère l'avait retrouvée recroquevillée sur elle-même et saignant abondamment dans son lit. Le médecin de famille arriva à temps pour sauver le bébé.²⁴

L'annonce de l'avortement intervient dans le cours de la vie *ordinaire*, troublant la tranquillité de l'instant. La tentative ayant lieu durant la séparation souligne qu'Hélène n'envisageait pas de devenir mère, du moins pas sans le père de l'enfant à ses côtés. Le médecin sauve l'enfant, mais rien n'est dit concernant l'état de la santé mentale et émotionnelle de la mère. Si son avortement a raté, sa grossesse ayant été sauvée *in extremis* par sa propre mère, son rapport avec Gabrielle et sa fugue sans retour ont finalement séparé la mère de sa fille de manière définitive puisque « à dix-sept ans, elle quitta la maison, laissant toutes ses affaires en plan. A partir de ce moment-là, Nina devint fille unique²⁵ ». Cette grossesse non désirée a causé la fuite de Kouadio, qui verra lui aussi sa vie bouleversée par l'avortement raté puisqu'il se retrouvera dans l'obligation d'assumer cette paternité en épousant Hélène²⁶. Ceci ne rend pas à Hélène la tâche aisée, étant forcée par le cours des choses et sa famille à accepter son double rôle de mère et d'épouse, bien que « sereine et attentionnée comme jamais auparavant, elle prenait son rôle d'épouse et de future mère au sérieux²⁷ ». L'intervention de la mère force Hélène à le devenir à son tour et à partir de la naissance de l'enfant la complexité de la relation mère-fille se cristallise autour du personnage de Gabrielle qui

naquit à l'Hôtel-Dieu, à quelques pas de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Une si jolie petite fille qui s'égosilla pour annoncer sa venue au monde.

Et pendant le reste de sa vie, elle ne cessa de hurler.

Elle avait jailli de sa mère comme une rebelle.²⁸

²³ *Op. cit.*, p.87.

²⁴ *Op. cit.*, p.88.

²⁵ *Op. cit.*, p.30.

²⁶ *Op. cit.*, pp.85-87.

²⁷ *Op. cit.*, p.87.

²⁸ *Op. cit.*, pp.88-89.

La référence à Notre-Dame de Paris renvoie au texte de Victor Hugo, et la rébellion de la petite Gabrielle rappelle celle d'Esmeralda²⁹, car bien que Gabrielle n'ait pas été volée à sa mère, elle a presque été tuée par Hélène qui a ainsi manqué de voler sa vie. La position liminaire de ce personnage persistera jusqu'à la fin du récit, Gabrielle refusant de se rendre aux funérailles de son père et étant constamment en voyage. D'autre part, comme pour renforcer la fracture mère/fille, au fil des pages nous découvrons Hélène sous les traits d'une jeune femme ne sachant être mère face à une fille nourrie par la colère :

En grandissant, elle aurait pu apprendre à pardonner. Après tout, la mère avait toujours regretté son acte. Et quand sa fille était née, elle l'avait aimée au premier regard. Faisant preuve d'une grande douceur, elle avait essayé année après année de l'aider à surmonter cette rage qui menaçait de la consumer.

Chaque jour, elle tendait les bras, espérant que sa fille comprendrait. Mais celle-ci n'était pas consciente de la peine qu'elle causait. Bien au contraire, sa colère devint un raz-de-marée.

La mère pensa qu'elle méritait cette punition. Elle ne sut pas se protéger.³⁰

De manière violente, Gabrielle en veut à sa mère comme si elle connaissait cette histoire tragique avant même sa naissance. L'amour maternel ne change pas la faute commise, et l'échec d'Hélène dans son rôle de mère protectrice la suit jusqu'à la fin de sa vie. Mais, pensant la mériter, elle accepte la punition comme pour se faire pardonner, rappelant l'adhésion de l'accouchement dans la douleur promis par la Bible³¹. Malgré ses efforts, Hélène est dans l'incapacité de nouer un lien avec sa fille et de l'apaiser. Elle tente de se conformer au modèle sans jamais y parvenir. Elle ne sait pas être mère et représente la faillite du *care* maternaliste (Noddings).

Cette incapacité d'être une bonne mère est une thématique récurrente chez Véronique Tadjo. En 1999, elle publiait *Champs de bataille et d'amour*, décrivant les aventures d'Eloka et Aimée, un couple mixte vivant en Afrique et rappelant fortement le couple d'Hélène et Kouadio. Dans le chapitre treize de ce roman, l'accouchement est déjà décrit de façon traumatisante, la mère en souffrant jusqu'à y laisser la vie :

La femme enceinte n'avait pas pu accoucher normalement. Il avait cisailé sa peau, fendu sa chair, ouvert son ventre et retiré le bébé de son corps. Des cris avaient

²⁹ Maingueneau, *op. cit.*, p.96.

³⁰ Tadjo, 2010, p.89.

³¹ Genèse 3, 16.

traversé la salle d'opération et s'étaient échappés dans la cité assoupie. Aimée et l'interne étaient arrivés tous les deux, alors que la patiente venait juste de s'endormir sur la table d'opération. Le ventre énorme emplissait toute la salle. Aimée n'avait vu que ça, ce ventre immense qui débordait du corps comme une enflure insensée. Et la lame avait coupé la peau noire et la graisse blanche était apparue, puis la chair rose ou rouge, elle ne se souvenait plus. Une incision tout le long de l'abdomen, nette, précise. Et puis, il y avait eu les mains du jeune homme plongeant dans le ventre de la petite femme pour ramener à la surface le bébé. [...] « Docteur, la femme est morte. Le cœur a lâché. » [...] La femme était morte. [...] Ce ventre si gros, ce n'était pas normal, tendu jusqu'à la limite, le nombril haut perché et très noir.³²

La femme est ici incapable de survivre à la venue au monde de l'enfant, elle ne deviendra donc jamais mère et n'avait, de toute manière, pas accouché « normalement ». L'accouchement est également vu comme négatif, et non pas comme un trésor, lorsqu'il s'agit de l'arrivée des rebelles et de la partition de la Côte d'Ivoire dans *Loin de mon père*, vécue comme « une énorme césarienne dans le ventre du pays³³ ». D'autre part, la scène de l'accouchement précitée fait écho au poème « Elle me dit qu'elle marchait dans la ville³⁴ » d'*A mi-chemin* où une future mère perd son enfant, ainsi qu'à l'avortement raté d'Hélène dans *Loin de mon père*. L'intervention de l'homme pour faire naître le bébé rappelle celle de la mère d'Hélène l'empêchant d'aller au bout de son avortement. Dans un cas comme dans l'autre, la femme voit son corps investi par un tiers dans le but de sauver un enfant. Et si dans *Champs de bataille et d'amour* la femme en question en est morte physiquement, Hélène l'est aussi mais symboliquement. Car en devenant mère par la force des choses, et malgré sa culpabilité, Hélène échoue à devenir une *bonne* mère, la réticence de sa fille n'aidant pas. Cette femme doit alors faire le deuil de cette relation mère-enfant et se réinventer.

b. Musique et raz-de-marée : une maternité ratée

Malgré cette relation manquée, la venue au monde de Gabrielle est paradoxalement reliée à la musique, son corps devenant mélodieux avec le « tam-tam du cœur » et le « tambour du sang³⁵ ». Comme l'inspiration, Hélène n'accouche pas de Gabrielle mais c'est elle qui jaillit hors du corps de la mère. Sa naissance est musicale, elle est ainsi la première création maternelle. Mais sa musique est africaine, encore inconnue d'Hélène ayant accouché à Paris.

³² Tadjó, 1999, *op.cit.*, pp.119-121.

³³ Tadjó, 2010, p.138.

³⁴ Tadjó, 2000 (poèmes), p.85.

³⁵ Tadjó, 2010, p.89.

Par la mise au monde d'un enfant métis, c'est l'Afrique qui prend possession d'elle et ce n'est que plus tard, une fois qu'elle partira vivre à Abidjan, qu'elle s'imprégnera de la musique du pays tandis que la communication avec sa fille aînée restera impossible, comme si Hélène ne pouvait avoir la maternité et la musique. Les instruments décrivant l'enfant, tam-tam et tambour, suggèrent une appartenance africaine sans métissage, sans piano ou instrument classique pour représenter la mère européenne. L'enfant est donc étrangère à la musicalité maternelle dès sa naissance, la rébellion contre sa mère est interne à son propre corps. Et malgré ses expérimentations musicales faites de « compositions mixtes, mêlant rythmes africains et rythmes occidentaux³⁶ » et ses tentatives de communication avec Gabrielle, jamais Hélène ne parviendra à parler avec sa fille. Avant même son accouchement associé à la rébellion de l'enfant jaillissante, la maternité d'Hélène était donc compromise, comme si la tentative d'avortement avait rompu le lien à jamais. En outre, la naissance de Gabrielle est rattachée à l'élément liquide, tout comme sa colère-raz-de-marée à l'encontre de sa mère. L'apparition de l'eau est paradoxale car elle arrive au moment où Gabrielle quitte violemment le corps de sa mère tandis que « l'eau nous porte, l'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère³⁷ » :

L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour : jamais deux fois l'on ne se baigne dans le même fleuve et les rivières ne remontent point à leur source.

L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable.³⁸

Cette eau qui accompagne métaphoriquement la naissance de Gabrielle dans un jaillissement apparaît donc comme un symbole des difficultés irrémédiables qu'Hélène rencontre avec sa fille aînée sa vie durant et qui font d'elle une femme empêchée d'être une mère douce et aimante. Cependant, elle se transforme en une mère ogresse dans sa relation avec sa benjamine, Nina, ce qui ne fait qu'augmenter son incapacité à être une mère équilibrée.

II. Abraha Pokou et Hélène Simon, des figures parallèles ?

L'intertextualité est l'une des caractéristiques les plus intéressantes dans l'œuvre de Véronique Tadjo. Si l'on étudie l'ensemble de ses fictions et poèmes, des liens se tissent clairement et renforcent le style hybride de l'auteure qui ne semble éprouver aucune peine à

³⁶ *Op. cit.*, p.90.

³⁷ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1984, p. 266, note n°4 : LAMARTINE, *Confidences*, p.51, cité par Bachelard, *Eau*, p.178.

³⁸ *Op. cit.*, p.104.

passer d'un texte à l'autre sans jamais briser le fil d'Ariane qui les relie. Ce type d'intertextualité s'apparente à ce que G. Genette nomme l'hypertextualité. Est un « hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte³⁹ ». Ainsi, des similitudes frappantes existent entre les figures maternelles contenues dans *Loin de mon père* et dans *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*. Ce texte est pertinent dans cette étude car il cristallise l'un des points soulignés en introduction : le lien intrinsèque entre violence et naissance. Cependant, il s'agit plus largement de la naissance, la création, d'une communauté qui s'effectue dans et par la violence. Publié en 2004, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*⁴⁰ relate effectivement la légende d'Abra – parfois dite Abla – Pokou, reine africaine du XVIIIe siècle⁴¹, célèbre pour avoir sauvé son peuple et fondé le royaume baoulé par le sacrifice de son unique fils. L'Histoire retient de cette femme qu'elle aurait aimé donner sa propre vie « mais ce n'[était] pas ce qu'attend[ait] l'impitoyable déesse des eaux. [...] l'innocent [devait] mourir pour le salut du peuple » et

Abla Pokou, qui devait mourir en 1760, laissait derrière elle, mieux qu'une descendance directe, un peuple qui n'oublia pas le geste héroïque d'une femme capable de sacrifier la chair de sa chair à l'intérêt public.⁴²

Au-delà de la réécriture de l'histoire à laquelle procède Véronique Tadjo dans son ouvrage, c'est la maternité face au pouvoir que l'auteur cherche à questionner, ne comprenant pas le geste de la reine des Baoulés. Ainsi, elle pousse son lecteur à penser le passé et les actes que tout un chacun serait prêt à accomplir pour arriver à ses fins.

L'ouvrage présente trois grandes parties. Dans un premier temps, Véronique Tadjo raconte la légende d'origine dans « le temps de la légende ». La figure de la reine Pokou est fidèlement décrite par Véronique Tadjo écrivant la vie légendaire, « l'énigme de cette femme, de cette mère qui jeta son enfant dans le fleuve Comoé⁴³ ». L'auteure retranscrit la légende comme on la lui racontait dans son enfance, représentant « Pokou sous les traits d'une Madone noire⁴⁴ » ainsi que dans les livres d'histoire du temps du lycée, prenant « la stature d'une figure

³⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982, 574p., p.16.

⁴⁰ TADJO, Véronique, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, Edicef, Collection Littérafrique, 2004/2011, 112p.

⁴¹ A ce sujet, lire la partie consacrée à cette figure historique dans *Femmes de l'ombre et Grandes Royales : dans la mémoire du continent Africain* (SOREL, Jacqueline, PIERRON GOMIS, Simonne), Présence Africaine, Paris, 2004, 278p., pp.207-213.

⁴² SOREL, Jacqueline, PIERRON GOMIS, Simonne, *Femmes de l'ombre et Grandes Royales : dans la mémoire du continent Africain*, Présence Africaine, Paris, 2004, 278p., pp.213.

⁴³ Tadjo, 2004/2011, *op.cit.*, p.9.

⁴⁴ *Op. cit.*, p.9.

historique, héroïne-amazone⁴⁵ ». Dans un deuxième temps intitulé « le temps du questionnement », cinq réécritures nous sont proposées, nourries par les années et la maturité de l'auteure qui, face à la violence de la guerre civile ivoirienne voit Pokou « sous un jour beaucoup plus funeste, celui d'une reine assoiffée de pouvoir, écoutant des voix occultes et prête à tout pour asseoir son règne⁴⁶ ». Ces cinq réécritures de l'histoire et de la légende sont à lire comme autant de tentatives de faire prendre conscience aux Ivoiriens – et par extension à tout lecteur – que leur présent ne dépend que d'eux et que le passé doit être remis en question pour ne plus sombrer dans la violence. Mais dans cette réécriture du récit mythique, une question à laquelle l'auteure ne répond pas reste en suspens : « On dit qu'une femme ne peut atteindre les hauteurs du pouvoir qu'en refusant l'enfantement. Pokou avait-elle sacrifié son fils pour cette raison ?⁴⁷ » L'écriture de Véronique Tadjo se caractérise par ailleurs par ces questions qu'elle sème au fil de ses textes, sans leur apporter de réponses mais laissant le choix au lecteur de se questionner à son tour, comme elle le fait dans *Loin de mon père* également. C'est dans la cinquième réécriture du récit que l'auteure pousse le lecteur à se questionner davantage. Ainsi, dans « Les paroles du poète », Véronique Tadjo énonce les questionnements qu'elle se/nous pose concernant la légende. Ces interrogations remettent en question le mythe ainsi que la manière qu'ont certains Ivoiriens de considérer le sacrifice pour la nation. Nous retrouvons par ailleurs ce procédé dans *L'ombre d'Imana*, rédigé dans le but de questionner le drame rwandais, ce qui nous permet de relier ces interrogations à la violence, cette dernière provoquant le même mécanisme littéraire chez l'auteure. Ces ouvrages sont donc liés par cette violence fondatrice, comme le confiait l'auteure à Taina Tervonen en 2015 :

TT: Est-ce que tu aurais écrit ce livre si tu n'étais pas passée par le Rwanda?

VT: C'est ce que je me demande. Je pense que non. Le Rwanda m'a beaucoup marquée. Il est impossible de raconter l'histoire du Rwanda autrement que par des histoires personnelles. Un million de morts, c'est inconcevable autrement. L'histoire de cet enfant sacrifié, c'est aussi une façon de revenir sur l'individu, sur quelque chose d'inacceptable qui se passe à un niveau individuel et qui entraîne des dérives. C'est énorme ce que dit cette légende ! Comment peut-on ne pas la questionner ? Sans le Rwanda, je n'aurais peut-être pas fait ce travail-là. J'aurais accepté la légende

⁴⁵ *Op. cit.*, p.9.

⁴⁶ *Op. cit.*, p.9.

⁴⁷ *Op. cit.*, p.83.

comme telle, comme tout le monde. Elle a sacrifié son fils, bravo, c'est une héroïne.⁴⁸

Dans *L'ombre d'Imana*, nous retrouvons également cette question sombre autour de la figure féminine et maternelle capable du pire. Véronique Tadjou pousse cependant le questionnement plus loin en questionnant la légende fondatrice de son pays d'origine. Elle cherche à comprendre la vision de la maternité ancrée dans les consciences des Baoulés depuis des siècles afin de pouvoir changer l'avenir. Aussi, la troisième et dernière partie de *Reine Pokou* s'intitule « le temps de l'enfant-oiseau » et donne la parole à l'enfant pour l'unique fois du récit, le clôturant sur une note d'espoir car « l'enfant-oiseau rit, lève les bras au ciel. Il a vaincu la bête⁴⁹ ». Dans ce texte, Véronique Tadjou écrit donc la violence historique, puis la réécrit pour la comprendre et la remettre en question et, dans le même temps, interroge la maternité.

L'incapacité à être une bonne mère est cristallisée dans *Reine Pokou*, l'auteure questionnant le passé et ses conséquences sur les mentalités actuelles et, surtout, la vision de la maternité dans la tradition baoulé et, plus largement, en temps de crise. Mais il s'agit également de questionner la compatibilité entre la puissance d'enfanter et l'exercice du pouvoir, ainsi que la dimension sacrificielle de ce dernier. Pokou doit en effet sacrifier son fils mais, plus largement, elle sacrifie sa vie de femme, ses émotions et sentiments envers son enfant afin de devenir cette héroïne nationale littéralement statufiée dans le mythe se faisant histoire nationale – dans une confusion du mythe et de l'histoire de la nation.

Abraha Pokou et Hélène, deux *mauvaises* mères, se rejoignent dans leurs rôles d'amante, de mère et de femme. Chaque parcours de *Reine Pokou* présenté plus haut réécrit un itinéraire maternel fait de choix différents – tantôt préserver l'enfant, tantôt le sacrifier – et peut être rapproché des dilemmes rencontrés par Hélène durant sa vie de mère et de femme. Bien que dans *Loin de mon père* Véronique Tadjou ne procède pas à une réécriture de l'Histoire aussi claire que celle qu'elle met en mots dans son *concerto pour un sacrifice*, la figure maternelle est tout de même réécrite à travers les épisodes de sa vie que Nina se remémore. Cette mère intertextuelle que nous retrouvons sous la plume de Véronique Tadjou est complexe : à la fois monstre, madone, marginale, amante et mère parfaite dans le sens lévinassien. Comme la reine Pokou, Hélène alterne entre une position de mère se voulant bienveillante mais n'y parvenant pas, d'ogresse, de créatrice avalant le monde alentour et de femme-sirène. De la même manière qu'Abraha Pokou, Hélène est donc tantôt un outil du dispositif violent qui s'établit entre mères

⁴⁸ TERVONEN, Taina, entretien avec Véronique Tadjou, « Le mythe est sorti trop tôt de sa cachette » in *Africultures* 2005/2 (n°63), 240p., pp.214-216.

⁴⁹ Tadjou, 2004/2011, p.96.

et filles, celle-ci les rejetant, les sacrifiant ou les contraignant à agir comme elle le souhaite, et tantôt devient douce et subit le dispositif imposant un modèle de maternité idéale. Mais, bien souvent, elle s'insurge contre cette maternité qui l'enclave et souhaite s'en libérer pour s'épanouir dans son art. Dans cette dernière option, elle remet clairement en cause le système dans sa conception de la *bonne* mère, tout comme Abraha Pokou.

A. La créatrice « dévorant le monde »

La femme, mangeuse d'âme ou de chair humaine est une récurrence dans l'imaginaire littéraire. Sous la plume d'Eliette Abécassis, la mère dévoreuse est dépeinte lorsqu'elle crée, celle-ci étant créatrice de mode :

Dans cette période de grande créativité, elle dévore tout, elle prend tout, elle ne peut faire autrement que prendre ce qui la touche ou ce qu'elle voit, pour se l'approprier, gourmande, toujours en appétit, elle se sert de tout ce qu'il y a autour d'elle. Elle est voleuse, elle est vampire. Elle pose, dispose, transpose.⁵⁰

Créativité et dévoration sont liées. La femme enfantant de son œuvre devient l'œil d'un cyclone que rien ne peut endiguer. Son pouvoir est immense et infini, elle-même ne pouvant faire autrement que de tout s'approprier. Enfin, les trois verbes de la dernière phrase de cet extrait – poser, disposer et transposer – donnent à la mère créatrice un pouvoir quasi-divin, celle-ci mettant en place les éléments dont elle se sert pour faire naître sa création. Cette volonté de tout avaler alentour est également l'un des traits d'Hélène, mère de Nina dans *Loin de mon père*. Cependant précisons que la volonté d'avaler est différente de celle de manger car :

L'avalage ne détériore pas, bien souvent même il valorise ou sacralise : « L'avalé ne subit pas un malheur véritable, il n'est pas nécessairement le jouet d'un événement de misère. Il garde une valeur. » L'avalage conserve le héros avalé, comme le « passage » du christophore sauvegarde les passagers.⁵¹

Ainsi, Hélène sauvegarde Nina en voulant l'avaler. Paradoxalement, le chapitre précédant celui-ci se termine sur une phrase montrant que, contrairement à sa mère, Nina souhaite bel et bien se nourrir de l'énergie – créative – d'Hélène :

Et pourtant, il lui arrivait encore d'entendre des notes de musique s'échapper du

⁵⁰ Abécassis, 2008, pp.128-129.

⁵¹ Durand, *op. cit.*, p.236.

studio. Elle avait alors l'impression que c'était des papillons qui flottaient dans toute la maison. Elle aurait voulu toucher cette légèreté, se nourrir de sa pureté.⁵²

Au regard de cette information, nous pourrions nous demander si, en mangeant sa fille, Hélène ne cherche pas tout bonnement à survivre à l'absorption de cette dernière, ce qui ferait basculer Hélène dans un mécanisme de survie et lui ôterait la culpabilité pesant sur ses épaules de *mauvaise* mère. Mais Nina ne présente pas les choses de cette manière tant, dans ses souvenirs, sa mère semble vouloir l'absorber.

B. La mère-ogresse dévorante

Le lien entre femme et ogresse se retrouve dans *les structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand. Ce dernier y décrit la déesse hindoue Kali, déesse du temps, de la mort et de la délivrance, mère destructrice et créatrice, comme une ogresse, « avalant goulûment les entrailles de sa victime ou encore anthropophage et buvant le sang à même un crâne, ses dents sont des crocs hideux⁵³ ». Les monstres ogresques peuplent l'imaginaire littéraire, qu'ils soient « ogre, loup-garou, ghou, sorcière ou femme à queue de poisson⁵⁴ ». La figure maternelle monstrueuse apparaît également sous les traits de la « Mère Terrible, [l']ogresse » qui « est le modèle inconscient de toutes les sorcières, vieilles hideuses et borgnes, fées carabosses qui peuplent le folklore et l'iconographie⁵⁵ ». Ces figures se mêlent sous la plume de Véronique Tadjo transformant Hélène en mère-ogresse qui tente d'avaler sa fille.

Contrastant avec la légèreté des papillons et de la pureté de la fin du chapitre précédent, le chapitre X du livre deux débute ainsi :

Quand Nina constata que sa mère prenait enfin de l'âge, elle en ressentit un profond soulagement. Celle-ci ne pourrait plus la manger car cela lui prendrait trop de force, trop d'énergie. Et elle était maintenant affaiblie, préoccupée par le temps qui lui restait à vivre. Nina avait toujours su que c'était elle, et elle seule, que sa mère voulait avaler avant de partir.⁵⁶

C'est d'abord une dévoration infanticide que nous lisons dans le regard de Nina exprimant la peur d'être mangée par sa mère. Hélène se transforme alors instantanément en ogresse. Ce

⁵² *Op. cit.*, p.146.

⁵³ *Op. cit.*, p.95.

⁵⁴ *Op. cit.*, p.98.

⁵⁵ *Op. cit.*, p.113.

⁵⁶ Tadjo, 2010, p.147.

passage est le premier paragraphe du début du chapitre X du livre deux. Il se situe donc au milieu de ce dernier qui en compte XX. Le vingtième chapitre clôture le récit sur l'enterrement du père tandis que le chapitre X présente le déclin de la mère du personnage. Bien qu'au milieu du deuxième livre, la conjonction de subordination *quand* nous projette dans une temporalité différente de celle du récit principal et induit une rupture dans le récit. Cette parenthèse temporelle nous place dans les yeux de Nina observant une Hélène vieillie. Cependant, elle ne se contente pas de voir le vieillissement, elle le constate, examine sa mère et s'assure ainsi de sa transformation véritable. L'adverbe *enfin* souligne que Nina pensait sans doute que ce vieillissement n'arriverait jamais, ou jamais assez tôt pour lui éviter l'avalement maternel. Le temps est central dans ce passage comme le soulignent l'adverbe *maintenant*, la conjonction *quand* et le nom *temps* y faisant référence. Aussi, les quatre phrases basculent entre l'ancrage temporel (phrase une et trois) et la projection dans le futur (phrase deux et quatre). Le temps fait donc son œuvre et Hélène n'est finalement pas destinée à une jeunesse éternelle. Ce chapitre s'ouvre ainsi sur le soulagement de Nina et sur la destruction de l'immortalité maternelle. Aussi, le verbe *manger* et les substantifs *force* et *énergie* rappellent les croyances anthropophages bien que la pratique soit ici renversée puisque la mère de Nina perdant ses forces lorsqu'elle mange sa fille. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, se nourrir de Nina n'a donc pas pour but la survie d'Hélène puisque celle-ci est affaiblie. Le temps devient un ogre à son tour, dévorant la mère et rappelant « l'archétype de l'ogre Kronos⁵⁷ » que René Char nomme le « temps aux lèvres de lime⁵⁸ ». En outre, dans la troisième phrase de ce paragraphe, l'adverbe de temps *maintenant* marque un deuxième repère temporel dans ce passage et fait de l'affaiblissement une vérité ancrée dans le présent du souvenir. Enfin, ce passage se termine sur la mention de la mort future de la mère de Nina, condamnée à *partir* un jour où l'autre. Bien qu'étant un cannibalisme symbolique, l'angoisse ressentie par Nina est forte face à cette mère voulant l'« avaler avant de partir », c'est pourquoi face à l'humanité et à la mortalité maternelle enfin constatée, Nina se sent soulagée, réalisant que la mort de sa mère-ogresse créatrice précèdera la sienne, qu'elle ne parviendra pas à la tuer symboliquement du moins, n'en ayant plus la force. Elle devient ainsi quelque peu matricide, tel un Oreste revisité, non pas pour sauver l'honneur du père mais pour sauver sa propre vie.

En outre, cette mère voulant avaler sa fille peut être rapprochée de la mante religieuse qui était la phobie de Nina dans son enfance :

⁵⁷ Durand, *op. cit.*, p.90.

⁵⁸ cité par Durand : CHAR, René, *A une sérénité crispée*.

De son enfance, Nina gardait la frayeur des mantes religieuses. Il y avait quelque chose de surnaturel dans ce mélange de beauté, de délicatesse et d'extrême cruauté. Elle ne pouvait ni s'en approcher ni leur faire le moindre mal.⁵⁹

Nina se transforme symboliquement en proie de l'insecte carnivore, devant mourir pour permettre la survie de la mère en gestation, à la différence près qu'Hélène, contrairement à l'insecte, était en gestation d'elle-même et devait avaler sa fille pour rester en vie. Vaine tentative puisque « Nina avait réussi à lui échapper. Quand sa mère la cherchait par ici, elle était par là. Ses appels restaient sans réponse. Les espoirs de sa mère s'amointraient. Comment mettre la main sur sa fille ?⁶⁰ » A cette question restée sans réponse, comme les appels de la mère auxquels Nina ne répond pas, succède le regret maternel :

Elle n'aurait jamais dû relâcher son emprise. La posséder dès sa naissance, gober son premier cri, aspirer son souffle, voilà ce qu'elle aurait dû faire. Nina l'avait laissée goûter à sa peau et lécher ses yeux, mais elle était restée vigilante. Lorsqu'il lui arrivait de dormir à ses côtés, elle gardait toujours un œil ouvert dans la nuit. Année après année, elle se détachait, s'éloignait, dénouait les liens tissés si précieusement.⁶¹

Appuyé par l'utilisation du conditionnel passé, le regret d'Hélène est clair dans les deux premières phrases de cet extrait. Le temps change lorsque Nina devient active, le plus-que-parfait soulignant le fait que bien que l'enfant laisse la mère faire, elle n'en perd pas sa vigilance. Enfin, l'imparfait souligne la répétition des actions passées, toutes entourées de surveillance de la part de Nina. Ces modifications temporelles placent l'emprise maternelle loin dans le passé des personnages et mettent en lumière la volonté de Nina de s'en défaire. Aussi, cette description débute par une animalisation des deux femmes, les rapprochant des fauves ou d'autres grands prédateurs, et se termine par la métaphore de l'araignée et de sa toile. L'emprise et la possession accentuent la manipulation orchestrée par une mère prédatrice souhaitant posséder la vie de son enfant. Aussi, la volonté de possession transforme Hélène en esprit surnaturel malfaisant. Malgré la teinte négative que ce désir de posséder son enfant comporte, Hélène regrette de ne pas l'avoir fait, par amour, ou par manque d'amour, nous ne sommes pas en mesure d'y répondre. Cette ambiguïté n'est pas sans rappeler la figure de la *Reine Pokou*, comme nous le soulignerons dans la deuxième partie de ce chapitre. Mais, contrairement à l'enfant sacrifié d'Abraha Pokou, Nina n'est pas dupe et le manque de confiance en sa mère se

⁵⁹ Tadjó, 2010, p.62.

⁶⁰ *Op. cit.*, p.147.

⁶¹ *Op. cit.*

lit dans sa vigilance. Que sa mère soit une mante religieuse s'apprêtant à sacrifier son partenaire, une lionne mangeant son petit ou une araignée veillant sur sa proie, en refusant de se laisser manger, Nina participe à l'affaiblissement maternel et, le temps aidant, accélère le décès de la mère dévorante. Les trois verbes « se détacher », « s'éloigner » et « dénouer » de la dernière phrase de l'extrait du roman cité précédemment mettent en scène la libération progressive de Nina ainsi que les stratagèmes établis par sa mère pour la garder auprès d'elle. Le verbe *détacher* insinue en effet qu'Hélène a fixé des attaches autour de sa fille, le verbe *s'éloigner* indique que Nina était tenue à proximité de sa mère, et le verbe *dénouer* indique un tressage méthodique de liens destinés à garder l'enfant au plus près de sa mère, le plus solidement possible. Malgré tous ses efforts, Nina ne parvient donc pas à se séparer totalement de sa mère, sa mémoire et son souvenir la ramenant à elle, au-delà de la frontière qu'est la mort, ce qui rappelle la séparation entre fille et mère qu'Eliette Abécassis met en mots dans *Mère et fille, un roman* (2008) :

Cela prend beaucoup de temps de se séparer de sa mère : cela prend une vie. Toute une vie avec sa mère. Cela prend du temps de se séparer de sa mère, parce qu'en fait on ne s'en sépare jamais. Même si on croit le faire, en inventant sa voie, en choisissant une vie, un homme, un travail, en ayant des enfants, en les aimant d'un amour fou, on reste la fille de sa mère, jusqu'au moment où on reprend le flambeau, et dans la joie et la douleur, on trouve sa place. Mais même à ce moment-là, on ne se sépare pas. Dans le grand accouchement qu'est la vie, quelle fille est jamais vraiment sortie du ventre de sa mère ?⁶²

Ces phrases, nous aurions pu les trouver dans les pages du roman de Véronique Tadjo car, au-delà de son conflit éternel avec sa fille aînée, Hélène ne parvient pas à établir un lien maternel normal avec sa cadette, Nina. Celle-ci souhaite se séparer de sa mère tandis qu'elle souhaite la faire sienne. La figure maternelle prend alors une teinte égoïste, l'enfant devant rester la propriété de sa mère pour son bien être personnel. De plus, les souvenirs d'enfance de Nina accentuent cette débâcle maternelle. Comme pour accentuer le rapport difficile entre Nina et Hélène, le narrateur décrit leur relation comme un « amour malheureux » dont les relents⁶³ tourmentent Nina. En outre, les souvenirs qu'elle garde de sa mère durant l'enfance sont majoritairement liés à un sentiment de peur ou de douleur. Ainsi, alors que Nina déclenche une

⁶² Abécassis, 2008, pp.59-60.

⁶³ Tadjo, 2010, p.147.

appendicite aiguë, sa mère n'y prête pas attention, trop occupée à travailler sa musique. Le souvenir de la douleur physique va de pair avec la voix d'Hélène :

Un jour, ne se sentant pas bien, Nina avait frappé à la porte du studio. [...] « Qui est-ce ? – C'est moi... J'ai mal au ventre, maman. » La porte ne s'ouvrit pas. « Je t'ai déjà dit de ne pas me déranger quand je travaille ! Retourne dans ta chambre, je viendrai te voir quand j'aurai terminé. »⁶⁴

Plus tôt dans le récit, à la terreur du bain entourée de papillons de nuits et d'insectes se greffait une voix maternelle intrusive, ne cherchant en rien à rassurer sa fille ou à questionner son malaise :

Premier appel : « Qu'est-ce que tu fabriques, Nina, tu n'as pas encore fini de faire ta toilette ? Ramenée à la réalité par la voix de sa mère, elle rajoutait de l'eau chaude et entraînait dans son bain. Elle y restait sans bouger pendant que son regard balayait le périmètre de sa prison. Puis elle fermait les yeux pour oublier les bêtes qui tapissaient le sol, silencieuses et condamnées. Deuxième appel : « Nina, tu es encore dans l'eau ? » [...] Troisième appel : « Nina, sors de là, maintenant ! »⁶⁵

Ce souvenir est doublé d'une autre référence à la fluidité de l'eau associée à la mère qui va à présent nous permettre de mettre en lumière la figure de la mère-sirène.

C. La femme-sirène

Le culte vaudou met en avant une femme-poisson, Mamy Wata, dont Véronique Tadjou narrait l'histoire dans son ouvrage pour la jeunesse, *Mamy Wata et le monstre* (1993). Cette femme-poisson, ou femme-serpent, rappelle également la transformation de la reine Pokou en déesse marine dans *Reine Pokou*. La première réécriture, « Abraha Pokou, reine déchue », présente une reine baoulé devenue une sorte de Mamy Wata après avoir sauté à l'eau pour suivre son enfant sacrifié. Dans l'océan, elle édifie son royaume auprès de son fils et « le ventre de la mer [devient] un vaste utérus⁶⁶ ». Cette déchéance se retrouvait déjà dans la figure de la mère d'Aimée dans *Champs de bataille et d'amour* se décrivant comme « une reine sans couronne, une impératrice sans pouvoir, une mère qui a peur⁶⁷ ». Cette omniprésence de la *mauvaise* mère est donc une constante chez Véronique Tadjou.

⁶⁴ *Op. cit.*, p.145.

⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 62-63.

⁶⁶ *Op. cit.*, p.46.

⁶⁷ Tadjou, 1999, p.145.

Dans *Loin de mon père*, le chapitre X du livre deux se termine sur un souvenir de sortie à la plage remontant à l'enfance : tandis que la jeune mère et ses deux filles se baignent, l'Océan devient houleux. Les deux enfants en sortent et observent les flots, pensant que leur mère a été avalée par les vagues. Le narrateur décrit la scène comme appartenant à un passé très proche :

C'était hier :

Dimanche à la plage. Le soleil jouait dans la chevelure de sa mère qui plaisantait avec l'eau et taquinait ses filles dans les vagues. De temps en temps, elle plongeait, puis réapparaissait, fendant l'étendue liquide. Ses épaules nues, scintillantes. Elle était bonne nageuse, sa brasse élégante. Nina l'observait, émerveillée. Brusquement, l'Océan se mit à gronder, à noircir, on aurait dit la lave d'un volcan en éruption. Sa sœur sortit à la hâte. Nina la suivit. Quand elles se retournèrent, leur mère n'était plus là. Elles crièrent son nom. Rien. Elles crièrent encore, puis pleurèrent, recroquevillées sur elles-mêmes. [...] Alors, elles virent leur mère émerger de l'eau, plus belle que jamais.⁶⁸

Ce passage donne à Hélène un air biblique mais aussi magique, un soupçon de Mamy Wata s'accrochant à l'image maternelle. Aussi, le lien entre figure maternelle et mer renforce le caractère dévorant d'Hélène puisque

La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer comme l'emboîtement ichtyomorphe nous le laissait pressentir. C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur.⁶⁹

Enfin, sortant de l'eau « plus belle que jamais », comment ne pas la visualiser lumineuse, quasi divine, telle une incarnation de la déesse-mère Yemanja ou d'Abraha Pokou devenue une déesse marine, mère et séductrice :

La séduction de la déesse était entière, sans limites. Personne ne pouvait lui résister. [...] Amante aussi puissante dans ses pulsions que dans son instinct maternel. Généreuse, destructrice.⁷⁰

Aussi, cette comparaison finit de se renforcer dans la phrase suivante : « Elle n'aurait jamais dû laisser son fils quitter le monde clos de sa matrice. Il serait demeuré là, protégé par la

⁶⁸ Tadjó, 2010, p.148.

⁶⁹ Durand, *op. cit.*, p.256.

⁷⁰ Tadjó, 2004/2011, pp.49-50.

carapace de son corps et la chaleur de son sang⁷¹ », écho indubitable de la pensée d'Hélène regrettant d'avoir relâché son emprise sur Nina⁷².

Enfin, ce lien entre les ouvrages est présent par deux trois dans les autres réécritures de la légende. En effet, la deuxième réécriture, « La traversée de l'Atlantique », présente Abraha Pokou, son fils et son peuple vendus comme esclaves pour l'Amérique, le lien entre maternité et océan Atlantique est ainsi maintenu mais la plongée se mue en traversée douloureuse et en arrachement. Une fois arrivée en Amérique et accompagnée de son fils, Abraha Pokou réduite à l'esclavage et au viol donne naissance à un autre enfant, métis – rappelant le métissage de Nina et Gabrielle. Mais parvenus à l'âge adulte, ses deux fils se rebellent et meurent⁷³. La tentative maternelle de sauver ses enfants échoue :

Dans cette version du mythe, le destin finit par rattraper Pokou puisque ses deux enfants meurent en essayant de se révolter contre leurs nouveaux maîtres... C'est le propre d'une tragédie. Mais là, ce n'est pas la faute de Pokou. Elle a pris la bonne décision et elle est dans le juste.⁷⁴

Malgré sa bonne décision, Pokou finit en « mère esseulée », lançant des lamentations et décrite comme une « guérisseuse, mère-terre, gardienne des douleurs les plus anciennes⁷⁵ » et n'est pas sans rappeler Hélène qui, malgré ses efforts, a vu ses relations avec ses filles se détériorer. La troisième réécriture, « La reine sauvée des eaux », présente un « enfant holocauste » sacrifié et une reine abandonnée « à la volonté des autres, se laissant porter, conduite vers le destin qu'ils lui avaient façonné. Un destin cousu de peine⁷⁶ ». Hantée par son fils sacrifié, Pokou frôle la folie et est sauvée in-extremis par la statuette à l'effigie de l'enfant, « l'esprit de son fils disparu⁷⁷ ». Puis vient la quatrième réécriture. « Dans les griffes du pouvoir » est le récit le plus noir de tous. Véronique Tadjó y décrit une femme assoiffée de pouvoir, capable de sacrifier son fils et le père de celui-ci pour asseoir son pouvoir et son règne, Hélène lui ressemblant car ayant été capable de sacrifier sa vie de famille pour sa création musicale.

⁷¹ *Op. cit.*, p.50.

⁷² Tadjó, 2010, p.147.

⁷³ Tadjó, 2004/2011, p.65.

⁷⁴ Brezault, *op. cit.*, p.355.

⁷⁵ *Op. cit.*, p.64.

⁷⁶ *Op. cit.*, p.68.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.69.

Ainsi, en usant de l'hypertextualité, Véronique Tadjo « fait du neuf avec du vieux » (Genette) et complexifie son écriture : « une fonction nouvelle se superpose et s'entremêle à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble⁷⁸ ».

⁷⁸ Genette, 1982, p.556.

CHAPITRE III. (Dés)Enfantement et création

Nwaanyi agana atu ime, ya na-atu asi.

O wu atumatu na ibe ya

Si une femme ne peut pas concevoir d'enfant, elle conçoit un mensonge. Il s'agit toujours de conception.

Proverbe igbo (Nigeria)¹

Comme [les écrivains], la femme n'est-elle pas cette victime de l'ordre social qui n'a pas véritablement de place dans la société mais a le pouvoir d'éveiller à l'Idéal ?

Dominique Maingueneau,

Le discours littéraire

I. Désenfantement, ou comment transformer le thanatos en éros

A qui ferait-on croire, en effet, qu'une moitié du genre humain serait restée muette, inactive, silencieuse, absente, transparente même, tandis que l'autre partie s'affairait à combattre, à diriger, à construire, à protéger ?

Sylvia Serbin, *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*

1. Une paratopie salvatrice

Personne ne résoudra jamais cette contradiction (et heureusement, sans quoi le roman disparaîtrait : pour

¹ UGOCHUKWU, Françoise, « La femme âgée dans les proverbes igbo (Nigeria) : un portrait contrasté » in *La femme dans la littérature orale africaine, op. cit.*, p.128.

pratiquer leur art, les romanciers doivent connaître le monde, et se retrancher de lui.

Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*

1.a. Du sacrifice au care choisi

Elena Pulcini (2005) présente la femme épouse et mère assujettie au don et à la sollicitude comme étant privée de logos et d'éros : « Les femmes, représentantes par excellence de ce nouveau code affectif², finissent par se voir interdire le droit à l'éros et au pathos³ » écrit-elle. Interdire le pathos à la femme, c'est l'empêcher d'accéder à toute forme d'art ou d'érotisme. Ce n'est cependant pas la sollicitude que condamne E. Pulcini dans son article mais son utilisation et la vision réductrice qui lui est portée, enfermant les femmes dans un don perpétuel sans autres créations que celles destinées à faire le bonheur de leur foyer. E. Pulcini avance ainsi l'idée selon laquelle les femmes « peuvent transformer leur condition traditionnelle d'*assujetties au care* (et au don) en agissant activement et volontairement en tant que *sujets de care* (et de don)⁴ ». Ce *care* est partout, « il dirige notre attention vers l'ordinaire, vers ce que nous ne sommes pas capables de voir, mais qui se trouve sous nos yeux⁵ » :

C'est la manifestation d'une sensibilité pour les détails, pour le particulier, qui permet de dévoiler et de donner de l'importance à ce qui est en général négligé, c'est-à-dire à un microcosme de besoins, d'attentes, de liens que nous tendons à oublier, à reléguer dans une zone opaque et invisible bien qu'ils forment la trame quotidienne de la vie de chacun.⁶

Or, qui mieux qu'un artiste saurait manifester sa « sensibilité pour les détails » et dévoiler ce qui est d'ordinaire négligé ? Une femme artiste aurait ainsi des possibilités plus grandes de se libérer par le biais du *care*. A travers leurs actes créatifs, Hélène, Ida, et par moments Nina, s'extraient effectivement de la vision réductrice critiquée par E. Pulcini. Ces personnages se

² « Il s'agit d'un code affectif, réglé sur le nouveau modèle de la famille et en principe respectueux des droits individuels (surtout du droit au bon-heur), qui naît et se répand à partir du XVIIIe siècle en se posant, pour ainsi dire, à égale distance de la froideur de la raison et des excès de la passion. Il répond à la double nécessité de satisfaire le besoin d'affectivité des individus sans tomber dans les excès et la force destructrice des passions, qui mettraient en danger la nouvelle articulation famille/société, public/privé. L'amour maternel s'ordonne comme un amour oblatif, voué au soin de l'autre et au dévouement absolu. L'amour conjugal quant à lui se dessine sous la forme d'un sentiment modéré et durable, fondé sur l'alliance et la solidarité, à l'abri des caprices du désir et de la fusion de la passion. » (Pulcini, 2005, p.332)

³ Pulcini, 2005, p.332.

⁴ Pulcini, 2012, p.64.

⁵ LAUGIER, Sandra, 2009, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire », in LAUGIER S., PAPERMAN P., MOLINIER P. (dir.), *Qu'est-ce que le care ?*, Payot, Paris.

⁶ Pulcini, 2012, p.61.

sortent du don sacrificiel, se refusent à la « mutilation de leur identité⁷ » et portent en eux une critique du *care* en tant qu'alibi à l'exclusion et à la subordination de la femme⁸. S'appuyant sur l'image de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, E. Pulcini lie valorisation du féminin dans un *care* défini par les besoins de la société patriarcale et incapacité pour la femme de se réaliser en dehors de ce cadre :

Mais cette valorisation du sujet féminin s'appuie sur un ensemble de prémisses qui en confirment et en renforcent la subordination et l'exclusion, puisqu'elles contraignent les femmes, avec la force ineffable d'une loi naturelle, à s'en tenir à un rôle conjugal et maternel. Si la femme s'y soustrait, elle trahit sa propre nature, met en danger son propre bonheur et celui des autres, bouleverse un ordre social qui se fonde sur la « différence des sexes » et sur la complémentarité de leurs fonctions. Pour les femmes, se réaliser c'est intérioriser la loi naturelle et agir selon ses préceptes.⁹

Ainsi, en refusant d'intérioriser ces lois naturelles et d'agir selon elles, ces personnages réinvestissent le pathos et l'éros sacrifiés et perdus dans le couple traditionnel et la maternité socialement attendue. « La passion [choisie] bouleverse la vie des personnages, mais elle ordonne également leur personnalité.¹⁰ » Enfin, précisons que ce détournement du *care* n'est pas un anéantissement de la vulnérabilité, bien au contraire :

[...] c'est sans doute dans les arts que la vulnérabilité est la plus féconde et la plus créatrice. Il faut des êtres sensibles, et même plus sensibles que le commun des mortels, pour éprouver la fragilité des choses et la sienne propre. Cézanne n'est-il pas fasciné par une Sainte-Victoire qu'il veut en quelque sorte immortaliser, sans parvenir pourtant à la « fixer » en un seul tableau « définitif » ? Monet n'est-il pas obsédé par les changements de lumière qui affectent la façade de la cathédrale de Rouen et ne ressent-il pas la vulnérabilité d'un édifice que sa sensibilité éprouve comme exposé au temps ? Sans des vulnérabilités parfois pathologiques, mais chez des artistes qui ont su transformer cette pathologie en créativité et en œuvres, aurions-nous *Julie* et la *Nouvelle Héloïse* d'un Rousseau, obsédé par la phobie de la persécution et du mépris social ? Aurions-nous *A la recherche du temps perdu* d'un Proust asthmatique cloîtré dans sa chambre ? Nietzsche répète à satiété que son œuvre philosophique est

⁷ Pulcini, 2005, p.333.

⁸ *Op.cit.*, p.334.

⁹ *Op. cit.*, p.333.

¹⁰ BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, Ed. du Seuil, Collection Essais, Paris, 1982, p.54.

entièrement liée à sa maladie, à sa solitude, et que s'il tranche sur tant de philosophes, c'est justement parce que lui se sait vulnérable, et pense à partir de ses pathologies dont il fait la matière de son « Gai Savoir ». En tous ces cas, des vulnérabilités, souvent douloureuses, ont été métamorphosées en créativité et en inventivité.¹¹

La claustration et la marginalisation des auteurs et, dans notre cas, des auteurs-narrateurs-personnages les poussent donc à sublimer le quotidien. Pourtant, malgré sa création autre que maternelle, la figure de la femme qui ne devient pas mère reste problématique. Incomplète au regard du monde, elle en subit les effets néfastes. Mais c'est aussi par cette mise au ban, révélatrice de sa vulnérabilité artistique, qu'elle parvient à créer autre chose et à se faire une place de choix dans un lieu qui lui est pourtant interdit, le désenfantement, parce qu'inconcevable pour la société. Comme nous l'avons vu, certains personnages n'enfantent pas, ou refusent de se sacrifier pour leur enfant, leur mise au monde symbolique est donc celle qu'elles choisissent de préserver. Moins que d'enfants de chair et d'os, les narratrices et personnages deviennent plutôt les mères de leurs mots et notes d'encre (ac)couchés sur le papier. Une question se pose pourtant : « comment vivre et exister en tant que femme saine de corps et d'esprit et pas seulement comme épouse et mère dans des rapports de force, de violence et de pouvoir ?¹² » Tanella Boni apporte la réponse suivante à son interrogation :

Il s'agit d'exister en arrachant son autonomie. Car si les Africaines donnent la vie, elles viennent au monde par l'action, par la parole, par l'art. [...] Parce qu'elles ont envie d'apprendre à vivre par elles-mêmes, de prendre la parole et de sortir du silence, les Africaines sont insaisissables là où on les attend : dans l'obéissance, dans l'assujettissement, dans le travail d'esclave. Même quand elles sont recluses en ces lieux, elles les transforment de l'intérieur pour donner sens à leur propre vie, par la main et par l'esprit.¹³

Ces femmes africaines enfantent autrement et, peu à peu, se lancent à la quête d'elles-mêmes. Elles qui aujourd'hui

se donnent le droit de sortir des espaces réservés, des corsets qu'elles portent en silence et en secret, afin de mieux les explorer. Qui donc aurait peur d'écouter le récit d'une vie de femme ? Comme le dit Werewere-Liking, artiste accomplie :

¹¹ VALADIER, Paul, « Apologie de la vulnérabilité », *Études* 2/2011 (Tome 414), p. 199-210, [En ligne : www.cairn.info/revue-etudes-2011-2-page-199.htm].

¹² Boni, 2011, pp.119-120.

¹³ *Ibid.*

“A un moment de ma vie, je suis devenue écrivain et pensais le demeurer, mais je me suis lassée d’écrire vainement des mots ou des signes qu’aucun des miens ne savait lire. C’est décourageant de décrire des émotions qu’on semble seul à ressentir quand on s’entend toujours dire : “Où as-tu encore été chercher ça ?” pour ce qu’on vit au quotidien avec les siens, auprès d’eux”.¹⁴

« Mais cette artiste, et bien d’autres tiennent bon, malgré le peu d’intérêt qu’accorde souvent leur entourage immédiat à leurs paroles, à leurs pensées ou à leurs actes¹⁵ » écrit Tanella Boni. En donnant d’elles-mêmes autrement que par la mise au monde d’un nouvel être, les artistes enfantent une œuvre, ce qui est aussi faire un don à l’instar de la mère d’Annie Ernaux qui « aimait donner à tous, plus que recevoir. Est-ce qu’écrire n’est pas une façon de donner [?]¹⁶ »

1.b. Une énonciation de la limite

A l’image de la femme élizabéthaine décrite par Virginia Woolf, la femme-mère mise en valeur dans les romans de ce corpus « n’écrit jamais sa propre vie et ne tient que rarement un journal ; on ne conserve d’elle qu’une poignée de lettres¹⁷ ». C’est donc le narrateur, ou un personnage tiers, qui permet à cette vie féminine de s’inscrire en littérature. Mais la position de ces personnages n’existant que dans un récit rétrospectif et n’ayant pas de vie en dehors de ce dernier est problématique car ces personnages féminins, centraux dans notre corpus, se situent pourtant dans une localisation parasitaire, cumulant une position sociale et une identité maternelle instables parce que créant une œuvre ou recréant leur parcours de vie de façon marginale. Or, comme le souligne Dominique Maingueneau :

Celui qui énonce à l’intérieur d’un discours constituant ne peut se placer ni à l’extérieur ni à l’intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s’assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, paratopie, qui n’est pas l’absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l’impossibilité même de se stabiliser.¹⁸

¹⁴ WEREWERE-LIKING, *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004, p.17.

¹⁵ Boni, 2011, pp.154-155.

¹⁶ ERNAUX, Annie, *Une femme*, Gallimard, 1987, 104p., pp.105-106.

¹⁷ Woolf, 2012, p.85.

¹⁸ Maingueneau, *op. cit.*, pp. 52-53.

De plus, ces femmes s'ancrent dans une double paratopie, celles de leur statut et celle de leur genre car :

Comme l'artiste, la femme appartient à la société sans lui appartenir véritablement : pour l'un et l'autre l'insertion ne peut se faire que sur le mode paratopique. Ils occupent des lieux, mais qu'ils excèdent toujours, sans pour autant être citoyens de quelque ailleurs. L'artiste, à l'instar de la femme, mais sur un registre différent, évolue dans un « demi-monde ». Comme elle, il ne circonscrit pas un monde mais opère la transition entre les espaces : il ne se laisse ainsi définir ni en terme de statut ni en termes contraires.¹⁹

Aussi, la question de l'appartenance problématique à une sphère sociale est un point central dans les romans à l'étude, pour la figure de l'écrivain comme pour celle de la femme, et il l'est d'autant plus lorsque ces derniers s'ancrent dans une problématique postcoloniale comme nous aurons l'occasion de l'étayer dans la dernière partie de ce travail de recherche. Pour l'heure, revenons-en aux lieux de l'énonciation qui s'organisent autour de trois figures féminines. Renforçant la paratopie des personnages, la narration surgit elle aussi dans des lieux paratopiques. Qu'il s'agisse d'un aéroport, d'un avion en plein ciel ou de l'intimité d'une résidence surveillée, les fictions sont toutes caractérisées par un prélude en marge de la vie quotidienne.

Des personnages féminins en marge

L'étrangeté ou monstruosité maternelle advient lorsque l'une des femmes s'écarte des normes habituelles, ne parvenant pas à remplir le rôle que le jeu social lui assigne. Hélène entre dans cette catégorie lorsque le narrateur dévoile les circonstances de sa première grossesse, comme vu précédemment. Cependant, comme le symbolise son album-photo personnel, dans le cas de ce personnage la marginalité advient bien avant son incapacité à être la mère que l'on attend. La première mention de la mère de Nina surgit dans le récit avec une photographie retrouvée prise lors d'un voyage en Grèce, un bal en plein air à Athènes pour le premier anniversaire de mariage du jeune couple. Mais l'album de famille démontre déjà une rupture entre les époux :

Par contre, il y avait moins de photos de sa mère, certainement parce qu'elle ne s'était jamais trouvée photogénique. Sans doute aussi parce qu'elle avait créé son album

¹⁹ *Op. cit.*, p.101.

personnel qu'elle gardait dans son studio. Il contenait les souvenirs de son choix, comme si, au bout de quelques années, elle avait voulu récupérer sa propre mémoire. Nina songea qu'elle devait aller chercher cet album pour le ranger avec les autres.²⁰

Accentuée par l'adverbe « par contre », la mise à l'écart volontaire d'Hélène la met déjà à distance de sa future famille. Hélène choisit de créer son propre album, son absence du lieu de mémoire familial place, une fois de plus, cette figure maternelle dans un lieu paratopique. Nina décrit cet effacement maternel comme étant volontaire, l'individualité mémorielle et l'histoire maternelle sont ainsi en rupture avec l'histoire familiale. En voulant sortir ces souvenirs photographiques du studio d'Hélène, Nina tente de *démarginaliser* sa mère, sentant peser sur elle une obligation morale, une responsabilité d'unir la famille soulignée par le verbe « devoir ». D'autre part, Hélène est en position de double exilée, l'étant géographiquement et émotionnellement. En effet, la communication avec les membres de sa famille restée en France semble problématique. Son retour en France pour y reprendre sa vie est tout aussi impossible que la possibilité de se faire entendre par ses proches :

Mais que savaient-ils sur la vie qu'Hélène avait menée là-bas, dans ce pays qui, malgré le flot d'informations traversant la planète, restait un endroit étrange, distant ? Elle leur avait bien parlé de ses activités, de sa musique, de ses concerts et ils aimaient les compositions qu'elle leur avait fait écouter. Cependant, que leur avait-elle révélé de ses peines ? Comment aurait-elle pu trouver les mots justes, les images pour expliquer ce qui lui était arrivé ? Ne pas prêter le flanc. Dire sans baisser la tête. Se réinsérer ? Bien sûr, sa mère y avait pensé. Mais elle se sentait aussi étrangère qu'une Africaine débarquant dans les rues de Paris. Et puis elle aimait l'aisance avec laquelle les jours se déroulaient dans le pays qu'elle avait fait sien. Elle préférerait cette vie bien plus qu'une autre. L'impression de ne plus être utile la dissuadait. Demain ne lui appartenait plus dans cette ville. La vie s'organisait sans elle. Elle se sentait maintenant en France par effraction. Alors, au bout du compte, elle s'en était tenue à son choix. Et c'était ce choix que ses parents n'avaient peut-être pas compris, cet entêtement. Ils avaient souvent pensé qu'elle s'était trompée.²¹

Nous comprenons ici que, pour Hélène, parler n'a rien à voir avec le fait de savoir ou de révéler les choses à sa famille, la communication est impossible à l'image de sa réinsertion irréalisable impliquant un déracinement définitif et une inscription dans un exil proche du bannissement, la

²⁰ Tadjó, 2010, p.28.

²¹ *Op. cit.*, p.112.

jeune Française ne pouvant faire machine arrière. Ce personnage entre dans la catégorie de l'épouse étrangère blanche évoquée par O. Cazenave dans *Femmes rebelles* au sein d'un « mariage mixte, [qui,] plus que tout autre, est aventure et voyage, au sens où il y a retour du mari dans son pays natal, donc déplacement effectif et transfert de la femme blanche en Afrique²² ». Chez Hélène cependant, cette situation provoque, au-delà de l'arrachement à la vie occidentale, une véritable perte identitaire, Hélène se sentant « aussi étrangère qu'une Africaine débarquant dans les rues de Paris ». Son départ ainsi que ses tentatives de retour ont changé sa peau, son être, et elle n'est plus chez elle en France mais elle n'est pas seulement une étrangère, elle devient également coupable comme l'introduit le nom « effraction ». L'image que ce mot évoque, celle de la brisure, de la rupture et de la cassure, finit de séparer Hélène de son identité première. Elle est dans sa culture comme une étrangère, une présence gênante puisque brisant les portes pour en forcer l'entrée, elle entre alors dans une marge et s'y inscrit durablement. Un parallèle s'établit à ce niveau entre le personnage d'Hélène et celui d'Aimée (*Champs de bataille et d'amour*), toutes deux exilées. Dans ce roman, la problématique de l'impossible réinsertion de l'exilée française était déjà posée par Véronique Tadjo :

Abandonner. Repartir. Trouver l'assurance d'un endroit où le sol ne se dérobe pas sous les pieds. Mais était-ce bien vrai ? En fait, Aimée avait toujours su qu'elle partirait un jour, qu'elle arracherait ses racines et qu'elle irait là où personne ne l'attendait. Elle avait toujours su qu'elle trahirait.²³

Cette problématique du métissage, de l'incapacité à se fixer à une peau, à une terre, à une culture unique, se retrouvera ensuite chez Nina qui « pendant longtemps [...] avait accusé sa mère de tous les maux. Elle lui avait même reproché la couleur de sa peau²⁴ ».

En outre, les lieux d'expression de la créativité de ces personnages sont à la marge du monde qui les environne. Dans *Matins de couvre-feu*, l'exil d'Ida l'ancre dans une paratopie d'emblée géographique. Sa belle-sœur et Hélène Simon sont quant à elles installées au cœur de la société mais appartenant à ces « groupes parasites qui glissent entre les mailles du filet social²⁵ ». La maison de la narratrice de *Matins de couvre-feu* devient en effet un lieu paratopique au cœur de la société, la parole s'y libérant par les discussions, l'écriture de la mémoire ainsi que la lecture. En cela, nous pouvons la comparer au salon des XVIIe et XVIIIe siècles :

²² Cazenave, *op. cit.*, p.35.

²³ Tadjo, 1999, p.31.

²⁴ Tadjo, 2010, p.136.

²⁵ Maingueneau, *op. cit.*, p. 103.

Un espace où se desserre la domination sur les femmes, où l'on peut se consacrer à des activités ritualisées apparemment étrangères à toute visée utilitaire, à l'exercice du pouvoir, à la production ou au commerce. [...] Sorte de zone franche dans la société, il lui offre [à l'écrivain] une forme d'appartenance désanctifiée. Mais la fréquentation de tels lieux ne saurait suffire à susciter un travail créateur : c'est la manière singulière qu'a l'écrivain de se rapporter à la fois à la société fortement topique et à ces espaces faiblement topiques que sont la cour ou le salon qui nourrit le travail créateur.²⁶

Ainsi, le studio et le jardin d'Hélène sont-ils à la frontière de la maison et de la ville. Elle y vit et s'y épanouit selon un rythme qui diffère de celui de sa famille et de ses concitoyens. Dans son studio et à son bureau, elle travaille de nuit comme de jour. Dans son jardin, elle s'apaise au rythme de la nature contrastant avec la vitesse de la ville. La narratrice de *Matins de couvre-feu* s'exprime pour sa part depuis sa résidence, forcée d'y rester par l'assignation pesant sur elle ainsi que par le couvre-feu s'abattant sur la ville. Elle subit ainsi une double peine et, à huis clos, se réinvente des règles de vie, ou de survie. Elle aussi maintient un lien avec son jardin :

J'ai grandi comme une fille sauvage. Et, très tôt parachutée dans l'univers chaotique de la mégapole de Zambaville, je ne me suis jamais habituée, ni aux humains, ni à l'environnement étouffant que l'urbanisation galopante nous réservait. Alors je me suis recréé un coin de jardin, avec des plantes et des arbres que j'aime, avec quelques animaux comme si j'habitais en pleine brousse, avec un puits comme si la civilisation de la ville ne nous imposait pas d'avoir de l'eau courante chez soi. En plus d'une pléthore de robinets installés partout dans la maison, j'utilisais le puits pour la fraîcheur qu'il procurait.²⁷

Ainsi, recréant un coin de paradis perdu, la narratrice réinsère un ordre au cœur du désordre violent de la ville. Son jardin et sa maison sont ainsi hétérotopies mais aussi hétérochronies, soit un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps (Foucault). Enfin, Ida écrit quant à elle depuis un lieu de voyage, de transition. Nous le savons, en fin de roman, elle écrit à sa belle-sœur depuis la France, mais c'est depuis la Grèce que nous parviennent la majorité de ses lettres, ce qui nous conduit à présent à questionner l'intertextualité mythologique présente dans les œuvres.

²⁶ *Op. cit.*, p.76.

²⁷ Boni, 2005, p.165.

2. Esmeraldas contemporaines et influence mythologique

2.a. La création comme refuge

Quand l'enfantement est accompagné de violence, un mécanisme créatif peut s'accomplir, permettant de la sublimer et de la surmonter. La créativité devient alors un refuge. Les personnages d'Hélène, d'Ida et de sa belle-sœur sont l'illustration de la Bohémienne de Victor Hugo (Maingueneau), l'une cherchant refuge dans la musique, le jardinage et l'art traditionnel africain, les autres dans le voyage réel et symbolique à travers les actes d'écriture et de lecture. Ces deux incarnations du désenfantement conduisent à des mises au monde symboliques de soi au travers de créations bravant les lois que l'on souhaiterait leur imposer. Les trois femmes subissent et profitent de leur position marginale dans *un impossible lieu* pour se libérer tout en se maintenant en décalage, en étant socialement retenues en lui, celui-ci étant à la fois la cause et la condition de leur expression artistique. Ce lieu est impossible car elles ne sont pas en droit de l'occuper ni même de le créer. Mais leur existence « suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire", la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux²⁸ ». Ida, sa belle-sœur et Hélène ont en point commun la création comme refuge. Comme la Bohémienne²⁹, Hélène est une figure paratopique, notamment parce qu'elle vit en une terre étrangère qu'elle a pourtant faite sienne : la Côte d'Ivoire. L'incompréhension de sa famille vivant en France, nous le verrons, l'enferme dans une impossible communication à laquelle elle substitue la musique. Ida devient quant à elle un modèle à suivre, sa belle-sœur marchant sur ses traces sur le chemin de la création et de l'émancipation par l'acte d'écrire. Pour Ida, l'écriture va toujours de pair avec le voyage et elle emporte sa lectrice avec elle. Ces deux personnages fonctionnent en miroir, l'assignation à résidence de l'une permettant la prise de conscience de la liberté de l'autre, et la fuite de l'une permettant à l'autre de mieux vivre son assignation à résidence tout en lui rappelant son enfermement. Ainsi, le dispositif violent et le contre-dispositif paratopique salvateur s'appellent et se répondent. Dans ce constant va-et-vient entre libération et rappel des carcans, tout comme les livres pour Esmeralda, l'écriture et la lecture des lettres sont un refuge pour les deux personnages :

Les livres, signes et moyens du Progrès, ont supplanté la cathédrale d'antan, ils sont

²⁸ Maingueneau, *op. cit.*, p.72.

²⁹ *Op. cit.*, pp.96-97.

le refuge d'Esmeralda, de la Liberté et de l'Art confondus, éveillant à l'Idéal le Quasimodo qui domine encore dans l'esprit de la plupart des hommes.³⁰

A la lecture de ce passage, un lien se fait avec la notion de chambre à soi de Virginia Woolf nécessaire à toute femme (s')écrivain. Pour l'auteure, la créativité induit une marginalité qui, si elle n'est pas développée dans un cadre propice, provoque le malheur de la femme :

[...] la femme née au XVI^e siècle avec un don pour la poésie était une femme malheureuse, car déchirée. Toutes ses conditions de vie, tous ses instincts, s'opposaient à l'état d'esprit requis pour libérer ce qui logeait dans son cerveau. Quel état d'esprit s'avère le plus propice à l'acte de création, me demandai-je ? [...] Tout d'abord, il était hors de question qu'une femme possède une chambre à elle, encore moins une pièce calme ou protégée du bruit [...]. Si ces difficultés matérielles étaient redoutables, le pire était encore d'ordre immatériel. L'indifférence du monde, si pénible à supporter pour Keats, Flaubert et d'autres hommes de génie, se muait dans son cas à elle en de l'hostilité.³¹ »

A la limite entre ce qu'elle est et ce que la société attend d'elle, la poétesse est « déchirée », de la même manière que le sont les femmes artistes dans notre corpus. Mais, luttant contre les forces centrifuges et se battant pour rester elles-mêmes³², ces femmes persistent et transmettent leur savoir malgré les difficultés qu'elles essuient, ne vivant pourtant plus au XVI^e siècle. Par ses écrits, Ida éveille sa lectrice à l'Idéal et l'inscrit un peu plus dans la marginalité en la faisant voyager avec elle. Prenant des allures baudelairiennes, Ida invite en effet sa belle-sœur au voyage, faisant de son lieu de lecture une fenêtre avec vue sur un autre monde :

Ida me transportait, par la magie de ses mots, à Athènes [...]. C'était un autre monde mais je pouvais m'y retrouver car Ida avait l'art d'inviter au voyage. Elle faisait partager toutes les couleurs, l'air qu'elle respirait, les paroles des gens qu'elle rencontrait. Elle prenait chacun par la main et l'emmenait au bout du monde. [...] Mais ces mots donnaient toujours l'espoir d'un air vivable qui soufflerait dès que possible. Comme pour dire, le couvre-feu peut prendre fin, ailleurs il y a encore un peu d'air. Lis ceci, demain sera un autre jour...³³

Et, comme la narratrice-lectrice, nous suivons Ida au fil de ses voyages.

³⁰ *Op. cit.*, p.97.

³¹ Woolf, 2012, pp.95-96.

³² Tadjó, 2010, p.137.

³³ Boni, 2005, pp.49-50.

2.b. Intertexte mythologique et inscription paratopique

Les prénoms des personnages d'Hélène et d'Ida inspirés des mythes grecs fondent leur personnalité sur un intertexte mythologique qu'il est intéressant d'analyser car l'identité de ces personnages se meut en un lieu paratopique, leur prénom devenant lui-même une frontière entre deux mondes, faisant référence à un ailleurs géographique et à un récit mythologique.

L'influence grecque se retrouve clairement dans le prénom d'Hélène. L'Hélène tadjienne est effectivement fortement liée à l'Hélène mythologique choisissant continuellement la passion plutôt que ses filles, car si Hélène de Troie choisit l'amour, Hélène Simon choisit la musique. Pourquoi lier le mythe au récit de Véronique Tadjjo ? Car la relation des deux Hélène avec leurs filles est fortement similaire. Iphigénie est la première fille de l'Hélène mythique³⁴. Abandonnée par sa mère afin de lui permettre un remariage, elle est pourtant celle que l'on souhaitera offrir en sacrifice afin de pouvoir voguer vers Troie et sauver Hélène, sa mère. L'abandon premier et le sacrifice se retrouvent dans la relation entre l'Hélène de Tadjjo et sa fille ainée Gabrielle, sacrifiée symboliquement lors de la tentative d'avortement ratée. Bien que n'ayant pu parvenir à tuer sa fille et ayant regretté son geste, Hélène verra les liens avec sa fille se briser définitivement lorsque cette dernière s'enfuira de la maison familiale à dix-sept ans pour ne jamais plus revenir. Gabrielle prendrait ainsi les traits d'Iphigénie, fille sacrifiée pour sauver la mère mais ayant finalement réussi à prendre la fuite. L'étymologie du prénom grec (« Naissance avec force ») couplée à celle du prénom « Gabrielle » (« Force de Dieu ») va également dans ce sens si l'on se réfère à la naissance de Gabrielle :

Tam-tam du cœur ; tambour du sang s'engouffrant dans les veines ; bruit assourdissant d'une respiration haletante. Elle avait jailli de sa mère comme une rebelle. [...] Faisant preuve d'une grande douceur, elle avait essayé année après année de l'aider à surmonter cette rage qui menaçait de la consumer.³⁵

Hermione est quant à elle la deuxième fille de l'Hélène mythique. Elle est aussi la cousine puis l'épouse d'Oreste. Comme sa sœur, elle est aussi abandonnée par sa mère dans son enfance, au profit d'un nouveau mariage. Elle pourrait alors être assimilée à la Nina tadjienne, symboliquement abandonnée par Hélène Simon lui préférant sa passion pour la musique. De plus, nous retrouvons en Nina la figure d'Oreste – intrinsèquement liée à celle d'Hermione –

³⁴ Une autre interprétation du mythe mentionne Clytemnestre comme la mère biologique d'Iphigénie et non pas comme sa mère adoptive.

³⁵ Tadjjo, 2010, p.89.

lorsque celle-ci voudrait en secret voir sa mère mourir. Enfin, le dernier point concernant cet intertexte mythologique dans *Loin de mon père* concerne le conflit ayant mené à la guerre de Troie entre l'Europe et l'Asie. Celui-ci est soumis à un déplacement symbolique entre l'Europe et l'Afrique à travers Hélène, ses choix faisant se confronter la France de ses origines à la Côte d'Ivoire de sa vie nouvelle et choisie. La relation amoureuse de sa fille connaîtra le même conflit interne, Nina se demandant si elle doit partir ou rester, et trompant Frédéric resté en France avec Kangha, son ancien amour ivoirien.

La Grèce antique est associée au personnage d'Ida car ce personnage nous conduit sur cette terre à travers son récit épistolaire. Elle décrit ses déambulations dans la vieille ville à sa belle-sœur en précisant : « J'ai repéré les rues de la vieille ville dont le nom, Plaka, est symbole d'art et de culture. Je devais traverser ces lieux historiques à pied et grimper vers l'Acropole³⁶ ». Mais si Ida fait écho à la mythologie grecque, c'est également parce qu'elle est constamment rapprochée d'Enée, eux qui « se sont aimés dès le premier instant d'une rencontre dont les traces se sont perdues avec le passage du temps [et dont l'histoire] ressemble à un mythe³⁷ ». Toujours en lien avec Enée, le prénom d'Ida est le nom du mont des muses, situé sur une île grecque près de Troie sur laquelle Enée fut élevé puis se réfugia à l'âge adulte. Mais Ida est aussi la nymphe qui donna son nom à l'île, sœur d'Adrastée – dont la signification du prénom, « inévitable » pourrait l'apparenter à la belle-sœur d'Ida dans le roman qui ne peut échapper à son assignation –, elle prit soin de Zeus durant son enfance. Par ce prénom, Ida est marquée par la position paradoxale de l'île, lieu paratopique par excellence, « elle matérialise en effet l'écart constitutif de l'auteur par rapport à la société. Comme le sanatorium, la prison ou la forteresse [...] l'île appartient au monde sans y appartenir³⁸ ». De plus, Ida est en voyage en Grèce, marquant un retour à son origine mythique et renforçant la paratopie qui l'entoure. En véritable nymphe, elle hante encore Zambaville et l'esprit de sa belle-sœur et de son mari Enée malgré son absence. Enfin, outre les prénoms, un autre élément vient renforcer la paratopie des lieux d'énonciation dans *Matin de couvre-feu* à travers le personnage d'Ida. Celle-ci est en effet un personnage à la fois auteur de lettres et dans l'errance. Ces deux points nous permettent de l'assimiler à l'archétype du chevalier errant médiéval. Car

l'auteur, quelle que soit la modalité de sa paratopie, est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers son errance même. [...] il rend possible la

³⁶ *Op. cit.*, p.32.

³⁷ Boni, 2005, p.31.

³⁸ Maingueneau, *op. cit.*, p. 103.

narration. Ayant quitté la clôture rassurante d'une maison pour « quérir aventure », traversant les frontières sans dire d'où il vient ni où il va, il ne peut compter que sur ses propres forces.³⁹

Tout comme ce chevalier errant, Ida et Hélène choisissent de demeurer dans leur paratopie, seule condition de leur salut, et à se mettre au monde symboliquement.

Comme nous venons de le voir, ces récits sont faits d'un entremêlement de lieux narratifs étrangers l'un à l'autre, et ce rapprochement entre ces deux univers – occidental et africain – passe par l'insertion de prénoms rappelant les mythes grecs fondateurs dans un cadre spatio-temporel et mythique ivoirien – rappelons les références à la sorcellerie ou aux origines légendaires des ethnies présentes dans les deux textes. Les personnages portent ainsi en eux cette dualité permanente et c'est par elle – accentuant leur errance – qu'ils en viennent à un enfantement symbolique.

II. L'enfantement symbolique utile à la femme et à la communauté

1. L'enfant monstrueux et l'accouchement historique

1.a. L'enfant monstrueux

Comme l'énonce Assia Djébar dans *Ces voix qui m'assiègent*, au sein des sociétés traditionnelles la femme a une fonction de garante de la mémoire, « le rôle culturel traditionnel des femmes [...] est d'être détentrice d'une parole plurielle qui va scander le quotidien familial et religieux⁴⁰ ». La figure de la griotte mise en scène par Mariama Bâ fournit également un exemple social transposé à la littérature de femme garante de la mémoire. Dans *Une si longue lettre*, la « griotte de la famille Fall [est effectivement] fière de son rôle de liaison transmis de mère en fille⁴¹ ». Mais ces femmes qui « habitent la mémoire, qu'elles tissent au sein de la famille, au creux de la maison⁴² » y sont parfois recluses à l'instar de la narratrice dans *Matins de couvre-feu* :

A l'heure du couvre-feu, je tournais en rond. Depuis que la résidence surveillée me tombe dessus comme un destin, c'est pire. Sur ce périmètre exigu, me voilà recluse,

³⁹ Maingueneau, *op. cit.*, pp.103-104.

⁴⁰ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, 269p., p.74.

⁴¹ Bâ, 2004, p.22.

⁴² Perrot, *op. cit.* p.37.

les nerfs à vif.⁴³

Face à sa destinée, cette femme ne peut rien dire et doit accepter la condamnation des hommes d'Arsène Ka. Afin de survivre au creux de sa maison, elle va user de sa mémoire, réinventant l'utilité traditionnelle du récit féminin afin d'échapper quelque peu à la solitude. Mais si elle en vient à user du récit mémoriel pour survivre, c'est parce qu'elle y est contrainte, ayant peur de perdre la mémoire durant ses neuf mois d'assignation à résidence :

J'espère que je ne deviendrai pas amnésique au fil du temps qui me paraît bien long. Neuf mois, comme si on m'obligeait à être enceinte d'un enfant indésirable dont je porterais la grossesse tel un véritable calvaire...⁴⁴

Le récit s'ouvre ainsi sur cette ambivalence d'une « grossesse » non-désirée et métaphorique tandis que le personnage ne porte pas d'enfant, et l'attente devient un danger pour la mémoire de la femme. Devenant porteuse « d'un monde qu'[elle doit] accoucher ou mourir stérile sous les quolibets du voisinage qui n'accepte, depuis toujours, l'existence d'aucune femme incapable d'enfanter⁴⁵ », la narratrice subit une grossesse symbolique qui risque de provoquer un effacement identitaire total. Aussi, le fait qu'elle choisisse de traduire son mal-être à travers l'image maternelle n'est pas un hasard. Sacrifié et condamné, le corps de la femme doit porter une charge envahissante dans la grossesse comme dans l'assignation à résidence et elle se voit niée, risquant de se perdre au profit de l'enfant à naître. En outre, l'adjectif « indésirable » et le substantif « calvaire » utilisés dans la comparaison soulignent le regard extrêmement négatif que la narratrice porte sur une « grossesse » non désirée, comme si elle avait été violée par le régime d'Arsène Kâ et forcée à garder l'enfant de cette agression. La longueur du temps « bien long » associée à la peur de l'amnésie renforce cet effet de perte de soi, de tout repère et de toute connaissance :

Je ne sais de quel monstre ma mémoire va accoucher, quels personnages je me réserve le droit de rencontrer à l'heure du couvre-feu.⁴⁶

Ce n'est pas le corps mais la mémoire de la narratrice qui est enceinte, et la naissance du monstre qu'elle couve en elle se prépare par la rencontre de personnages à la tombée du couvre-feu et de la nuit. La narratrice dévoile ici le versant monstrueux et insaisissable de l'enfant

⁴³ Boni, 2005, p.165.

⁴⁴ *Op. cit.*, p.13.

⁴⁵ *Op. cit.*, pp.19-20.

⁴⁶ *Op. cit.*, p.21.

symbolique à naître et dont l'avortement est impossible. Bien qu'elle n'ait aucune idée du moment où elle sera délivrée de son enfermement, son accouchement littéraire – puisque induisant des personnages – correspond à l'heure du couvre-feu et la narratrice a conscience que sa mémoire accouchera d'un monstre et de personnages, non pas de personnes réelles. Elle mêle à sa réalité un univers fictif et fait de sa mémoire un lieu qui donne naissance au récit et à l'imaginaire, mise au monde d'autant plus douloureuse qu'elle est rapprochée de la parturition. Aussi, la mention de « l'heure du couvre-feu » accompagne le surgissement du monstre et renforce ce sous-entendu fictionnel terrifiant, renvoyant à un intertexte de contes d'enfants mettant en scène les heures noires et effrayantes des loups, des monstres sous les lits et au fond des placards. Cependant, le verbe « se réserver » sous-entend que la narratrice détient le pouvoir de contrôler ce monstre qui sortira de sa mémoire ainsi que les personnages qui en surgiront, comme si elle pouvait choisir qui elle rencontrera ou non à l'heure du couvre-feu. Elle subit donc bien moins ce processus que ce qu'elle laisse croire à son lecteur. Malgré cela, accoucher d'un monstre, de ce « récit-enfant⁴⁷ » au terme de neuf mois d'assignation à résidence ou de grossesse consiste tout de même en un acte dangereux pouvant l'éloigner de son identité initiale comme la femme véritablement enceinte perd son corps de jeune femme dans la déformation liée à la grossesse. Ainsi, la mémoire de la femme assignée à résidence est transposée au corps classique de la femme enceinte devenant l'une comme l'autre « le lieu où l'autre pèse » comme l'étaye Rodolphe Calin dans « Le corps de la responsabilité. Sensibilité, corporéité et subjectivité chez Lévinas » :

Le corps est le lieu où l'autre pèse. Dans la sensibilité comme vulnérabilité et maternité [...] le souffrir par l'autre allant jusqu'au souffrir pour l'autre, c'est à nouveau la gravité du corps qui s'accuse. Seulement le corps ne pèse plus en tant qu'il se pose [...] le poids du corps ne s'accuse pas par son repos sur soi ou son repli en soi, par sa substantialité. Le corps pèse en tant qu'un autre pèse sur lui, en tant qu'il porte et supporte l'autre [...].⁴⁸

Porter son propre poids, sa propre histoire et ses propres questionnements n'est pas un poids pour la narratrice. C'est lorsqu'on lui impose le poids de sa faute – qui n'a été que la recherche de la vérité auprès de Kanga Bâ – qu'elle ressent une lourdeur telle une femme enceinte qui est

⁴⁷ BAZIÉ, Isaac, « Femmes et enceintes : écrire la violence au féminin » in *Femmes en francophonie. Ecritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Ed. Mémoire d'encrier, Collection Essai, Montréal, 2013, p. 169.

⁴⁸ CALIN, Rodolphe, « Le corps de la responsabilité. Sensibilité, corporéité et subjectivité chez Lévinas », *Les études philosophiques*, juillet 2006, p. 313.

forcée de porter un autre corps au creux du sien, à ceci près qu'elle porte ce poids dans sa mémoire qu'elle doit faire naître. Cet enfantement participe donc au dispositif violent puisqu'il contraint la femme. Toutefois, cette mise au monde, bien que monstrueuse, se révèle être un bien à la fois pour la narratrice et pour les gens qui l'entourent ainsi que les lecteurs. Il n'est pas bénéfique en soi mais parce que la narratrice le pense et l'utilise à bon escient. La remise en question qui en ressort et la clarification des racines et de l'histoire de famille permettent effectivement à la narratrice et au lecteur d'y voir plus clair dans l'Histoire de Zamba et d'avancer plus sereinement vers l'avenir malgré le chaos ambiant.

1.b. Accoucher de l'Histoire

- *Qu'est-ce qu'une histoire d'Afrique ?*
- *Je ne sais pas, moi. Je crois que c'est celle où on a du mal à comprendre pourquoi on tue les gens.*

Tanella Boni, *Matins de
couvre-feu*

A l'image de James Baldwin voulant rétablir la vérité par sa plume concernant l'assassinat de ses amis et grandes figures noires américaines Martin Luther King Jr, Medgar Evers et Malcolm X⁴⁹, Tanella Boni et Véronique Tadjó proposent une (ré)écriture de l'Histoire. Ces révélations historiques sont tels des accouchements littéraires, enfants monstrueux de la mémoire (Boni), lorsqu'ils ne sont pas désirés par les personnages, ils sont comme « un secret que vous n'avez pas sollicité. Vous êtes alors écrasé par un savoir trop lourd » mais nécessaire⁵⁰. Car, malgré son poids, l'Histoire de l'Afrique ne peut rester secrète plus longtemps. Les auteures en supportent les poids pour le bien de la communauté. Ainsi, les fictions sont là pour accoucher de ces récits encore trop inaudibles, ces mots indicibles. L'écrivain se doit d'enfanter un récit, une histoire au nom des autres ne pouvant plus porter le poids de leur propre passé. Mais accoucher de l'Histoire dans un récit de fiction, c'est également la questionner. Car dire l'indicible pourrait ébranler les fondations des règles régissant le système en révélant ce que les gens refusent de voir, de peur de devoir remettre en question tout ce qu'ils pensaient jusqu'alors, et c'est justement en cela que la littérature devient un contre-dispositif intéressant et utile. Car

⁴⁹ A ce propos, voir le film documentaire *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck (2016).

⁵⁰ Tadjó, 2000 (fiction), p.11.

la littérature peut ramener la dimension humaine au centre de nos préoccupations. Face à une image négative de l'Afrique, la littérature peut réconcilier les Africains avec eux-mêmes et avec l'extérieur. Il s'agit de rendre la complexité de notre situation. Ne pas voir seulement les mauvais côtés, et en même temps ne pas se cacher derrière une fausse réalité. La littérature aide à casser l'indifférence.⁵¹

Afin de réconcilier les Africains avec eux-mêmes et le monde, l'auteur se doit de traduire le monde dans la justesse du quotidien qu'ils vivent, ou dans la retranscription du passé traumatique. Car même si

l'écriture est bien entendu une entreprise singulière, [...] elle ne se détache pas ici de préoccupations collectives, qu'il s'agisse de traduire une expérience linguistique commune [...], de traduire une expérience socioculturelle [...], d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire littéraire occidentale (...).⁵²

Un exemple littéraire de la réécriture de l'Histoire se lit dans *Le livre d'Emma* de l'Haïtienne Marie-Célie Agnant (2004). Dans ce récit, le personnage de Flore sert d'interprète pour Emma, une patiente parlant très bien le français mais s'y refusant, hospitalisée pour un infanticide. Flore va abattre les cloisons pour libérer la parole de cette femme. Pour cela, elle voyagera dans son passé, jusqu'à l'Afrique, pour éclairer son présent dans une tentative d'exprimer l'indicible. Le lien entre la nécessité d'accoucher de l'histoire et la maternité se trouve dans le fait que le personnage soit rejeté par sa mère dès sa naissance. La violence maternelle exprime la détestation de la mère envers l'enfant qui finira par vouloir tuer son propre enfant à son tour. Aussi, à travers ce personnage, c'est la question du bâillement des gens dans la société qui est abordée par l'auteure qui la relie à la sortie du ventre de la mère, car l'enfant crie pour se faire entendre et, à l'image de cette naissance, les gens pauvres se doivent de crier chaque jour, ce dernier devenant une tentative de venir au monde et de ne pas mourir. La parole et le cri sont alors une résistance car « plus on parle, plus on est bâillonnés⁵³ » énonce Marie-Célie Agnant. Ainsi, le fait d'accoucher de l'Histoire et de son cheminement personnel devient un contre-dispositif mémoriel face à la violence d'un système prônant l'oubli de notre pouvoir de révolte par les mots générant l'action. En inscrivant le passé, l'écrivaine permet aux lecteurs de ne pas

⁵¹ DENARIÉ, Maud, « 50 ans des indépendances africaines », Evéne.fr, [En ligne : <http://eve.ne.lefigaro.fr/livres/actualite/nimrod-veronique-tadjo-independance-afrique-colonisation-2730.php?p=2>].

⁵² Moura, 1999, *op.cit.*, p.43.

⁵³ Etonnants Voyageurs 2005, Café littéraire avec Marie-Célie Agnant, Bi Feiyu, Véronique Tadjo, Su Tong : Portraits de femmes, animé par Maëtte Chantrel, Pascal Jourdana, [En ligne : <https://vimeo.com/78636320>].

oublier d'où ils viennent, et de retrouver qui ils sont. Ceci est également l'une des caractéristiques de l'écriture de Véronique Tadjou. En effet, son dernier ouvrage jeunesse publié narre la vie de Nelson Mandela qu'elle a écrit afin que les nouvelles générations ne tombent pas dans les pièges de l'oubli, car

En Afrique du Sud il y a des jeunes qui n'ont pas connu l'apartheid, et donc les mémoires commencent à disparaître, la mémoire de ce qu'il s'est passé. L'idée c'est de recréer cette atmosphère qui a été si traumatisante pour le pays.⁵⁴

D'autre part, *Reine Pokou* est également un accouchement réinventé de l'Histoire nationale et de l'histoire des femmes, de la nature du pouvoir. L'auteure y décrit le cheminement du martyr au dictateur, mettant en intertexte le trajet politique de Laurent Gbagbo. « Attention, vous voulez le pouvoir certes, mais quels sacrifices êtes-vous prêtes à faire pour atteindre ce pouvoir ? » questionne l'auteure pour qui « il faut révolutionner sa société et non reproduire les schémas⁵⁵ ». Ainsi, en écrivant l'Histoire et la légende fondatrice, elle met en garde le peuple afin qu'il prenne garde à ne pas refaire les mêmes erreurs que par le passé et l'invite, tout comme la romancière Toni Morrison, à s'appropriier l'histoire par la création littéraire⁵⁶. L'œuvre devient par-là une sorte de gestation pour autrui, l'auteure acceptant de porter les récits nationaux et individuels afin d'accoucher d'un présent plus lucide, sinon d'un avenir meilleur. La parole des écrivaines est un pan de la mémoire collective, marquée par « toutes les rencontres heureuses ou malheureuses avec l'autre » écrit Tanella Boni dans « Vivre, apprendre et comprendre » :

La parole a déposé dans notre mémoire collective des savoirs qui résultent de toutes les épreuves subies, la traite des Noirs, la colonisation, toutes les rencontres heureuses ou malheureuses avec l'autre. Depuis longtemps déjà, cette mémoire est traversée par la quête de notre place dans le monde. L'écrivain africain et ses frères et sœurs de la Caraïbe et de l'océan Indien continuent cette quête qui est celle de l'appropriation de la langue, des mots de l'ancien colonisateur, des mots de l'autre. Cette appropriation est aussi compréhension du monde dans lequel ils vivent, traversée de territoires, de frontières, de forces de la nature, affrontement de puissances politiques ou sociales. Mais les sociétés qui veulent comprendre sont en pleine crise. Il s'agit peut-être de recoller des morceaux épars. Travail d'artiste qui ne peut s'effectuer sans la création

⁵⁴ Africa 24, « Entre les lignes – Véronique Tadjou », [En ligne : <http://www.africa24tv.com/fr/entre-les-lignes-veronique-tadjou>].

⁵⁵ Etonnants Voyageurs 2005, *op. cit.*

⁵⁶ Gilroy, *op. cit.*, p.312.

de mots qui leur appartiennent en propre. [...] Chaque auteur écrit ce qu'il a à dire, sur l'humeur de l'Afrique, sur sa propre identité d'homme, de femme, d'écrivain en ajoutant aux images de la mémoire collective des images et des mots forgés de toutes pièces. Pourvu qu'il soit lu et entendu, ce qui est une autre histoire d'écriture et de vie d'écrivain qu'il pourrait aussi raconter...⁵⁷

En s'appropriant le langage, l'écrivain se réapproprie donc l'Histoire de son peuple, il la réécrit afin de mettre en lumière ce que les vainqueurs des guerres ont tué dans leur « grand récit », qu'il s'agisse des événements ou des voix des inaudibles de l'époque. Dans toute histoire officielle, « les faits ont été soigneusement sélectionnés et agencés pour aboutir à un récit cohérent et édifiant⁵⁸ ». En donnant une autre version de l'histoire plus détaillée et d'un point de vue différent, les écrivaines la réécrivent et c'est là un intérêt majeur car, à travers ces fictions, les auteures se font les témoins des inégalités du monde ainsi que Tanella Boni l'affirme :

L'écrivain ne doit pas seulement se contenter de garder la mémoire collective, car il ne garde rien de tout cela ; il essaie de sauver les mémoires de leur propre torpeur, de ce qu'elles ont envie d'oublier. Être écrivain, c'est être capable de prendre de la distance par rapport à toute forme de mémoire.⁵⁹

Nous retrouvons bien là le personnage de la narratrice qui consigne l'histoire familiale en prenant, grâce à son assignation à résidence, le recul nécessaire à l'éclosion de cette mémoire. Une fois de plus, le dispositif violent est utilisé à des fins positives par le personnage. En outre, dans le cas où l'écriture fédère, utiliser la plume dans un système qui dénigre l'esprit et l'art, n'est-ce pas l'attaquer par là où il ne s'y attend pas ? User du langage, c'est le retourner contre la propagande l'utilisant elle-même pour imposer le dispositif violent. Mais les auteures vont plus loin que simplement utiliser la langue contre le système : elles créent.

2. Folie, œuvre d'art et renaissance

Elle crée des costumes comme elle écrit un livre, pour donner à toutes celles qui veulent le lire des clefs pour

⁵⁷ BONI, Tanella, « Vivre, apprendre et comprendre », in *Notre Librairie*, no 144, avril juin, 2001, p. 11.

⁵⁸ Huston, *op. cit.*, p.88.

⁵⁹ Brezault, *op. cit.*, p.50.

*devenir intéressantes, particulières,
différentes, pour être une femme qui
n'est pas la même que les autres.*

Eliette Abécassis, *Mère et fille, un
roman*

A travers la fiction, les femmes aident les lecteurs à venir au monde. Mais les écrivaines peuvent également se donner une nouvelle identité, une renaissance par leur plume. George Sand en est un exemple célèbre. Aussi, Isabelle Eberhardt choisit un prénom masculin dans la vie réelle, *Mahmoud*, qu'elle utilise lors de ses voyages. Véronique Tadjo et Tanella Boni écrivent quant à elles sous leur véritable nom, mais c'est au cœur de leurs œuvres et non pas dans un pseudonyme que la renaissance a lieu, les personnages étant conduits à faire des choix libérateurs bien qu'incompris. Ces personnages se retrouvent ainsi marginalisés et cela s'accompagne souvent d'un gommage identitaire. Dans *Matins de couvre-feu*, nombre de personnages subissent ainsi un effacement patronymique. La narratrice n'a ni nom ni prénom, les autres personnages qui lui sont les plus proches n'ont pas non plus de nom de famille. Sa famille n'a pas de nom précis, seul son demi-frère, Charles Laclé, porte le nom de son père adoptif. Cet effacement patronymique va de pair avec la volonté de l'auteur de contester *l'ivoirité*, poussant chaque ivoirien à prouver son identité. Bien que le récit ne se déroule pas, à proprement parler, en Côte d'Ivoire, il reste ancré dans cette réalité identitaire, comme le prouvent les mentions des clans et lignées familiales dont la narratrice s'étonne au fil du récit. Le récit des *nègres n'iront jamais au paradis* nous est également transmis par une narratrice anonyme jusqu'à la toute fin du récit où, dans le récit de l'un de ses rêves, nous apprenons qu'elle se nomme Meliwa, « ce qui veut dire Survivance⁶⁰ ». Enfin, le récit de *L'ombre d'Imana* est également raconté par une narratrice qui ne dit pas son nom, bien que nous sachions qu'il s'agit de Véronique Tadjo. En effaçant les identités des narratrices, les auteures permettent à chaque lecteur de s'identifier à cette voix et à les faire renaître au gré de leur personnalité. Ainsi, l'auteure défie la politique violente niant les identités en la transformant en socle pour une projection de tout un chacun. Cependant, même dans ces récits où l'effacement identitaire n'est pas une fatalité, une femme voulant se réinventer en dehors de la maternité alors qu'elle est encore en âge d'enfanter est mise en marge, comme si ni Véronique Tadjo ni Tanella Boni ne pouvaient effacer cette constante de leurs sociétés fictionnelles. Ces femmes deviennent étranges, voire folles comme l'énonce Tanella Boni, s'inspirant de Simone de Beauvoir :

⁶⁰ Boni, 2006, p.179.

[...] Les Africaines ne naissent pas « folles », elles le deviennent aux yeux des hommes – et aux yeux d'autres femmes – qui ont à leur reprocher la vie qu'elles mènent, leurs manquements aux lois non écrites, à l'obéissance, à la soumission, mais aussi au fait de ne pas être simplement femme, c'est-à-dire un corps parfaitement malléable.⁶¹

Or, les femmes rencontrées dans les textes sont loin d'être malléables, hormis la bonne femme qui, malgré elle, subit les lois de son temps. Cependant, une fois l'âge d'enfanter révolu, la femme est plus libre, moins angoissée par le quotidien comme nous l'avons précédemment mentionné. Les autres femmes, les créatives non ménopausées, ont commis une faute impardonnable pour la société puisque se refusant d'être une *bonne* mère, la femme, en désobéissant, frôle la folie pour les gens qui l'entourent. La folie en tant qu'handicap mental n'est pas présent dans les œuvres, seule celle liée à la liberté de parole se retrouve. Car si

une Africaine est douée de toutes ses facultés et qu'elle est saine de corps et d'esprit, on lui reprochera sa liberté de parole, son insoumission à la loi des pères et ses yeux ouverts sur le monde, qui sont aussi souvent pensés en termes de "folie".⁶²

Ces femmes en marge se refusent à adopter un comportement lambda dans une société donnée et

La solitude dans laquelle chacune des protagonistes s'enferme [le temps de sa création] est réponse/système de défense par rapport à un événement spécifique qui les a affectées dans leur identité profonde et les fait basculer de façon décisive dans l'aliénation.⁶³

Des victimes du baby blues présentées dans l'essai de Tanella Boni (2011), sont également considérées comme malades, possédées, n'ayant « plus le contrôle de [leurs] paroles, faits et gestes⁶⁴ ». Ce genre de cas, nous le lisons dans l'une des réécritures de *Reine Pokou*. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, dans ce travail, le chapitre de « La reine sauvée des eaux » présente une mère au bord de la folie après la mort de son enfant, sacrifié afin d'atteindre « une bande de terre vierge se faufilant jusqu'à la rive opposée⁶⁵ ». La maternité s'oppose ainsi à la

⁶¹ Boni, 2011, p.57.

⁶² *Op. cit.*, p.57.

⁶³ CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996, p.103.

⁶⁴ Boni, 2011, p.59.

⁶⁵ Tadjou, 2004/2011, p.68.

virginité de la terre et la reine se doit de sacrifier sa maternité pour sauver son peuple. Abraha Pokou ayant perdu son enfant frôle la démence et perd également sa féminité⁶⁶. Afin de guérir, elle est traitée de manière traditionnelle, un sculpteur lui offrant la statuette dans laquelle s'incarne l'esprit de son fils⁶⁷. La reine frôle la folie mais est aidée par sa communauté et, grâce à l'œuvre d'art, survit. C'est toutefois le personnage de Wendyam dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* qui illustre le mieux ce lien entre art et folie féminine. En effet, son origine inconnue et son talent font d'elle une femme à part. A cette étrangeté s'ajoute son « don » particulier et mystique qu'elle confie à la narratrice :

Depuis ma tendre enfance ou sans doute depuis ma naissance, j'étais capable de pratiquer de longs voyages dans le temps et l'espace. [...] Cela pouvait m'arriver en classe ou n'importe où. Je voyais mon corps disparaître. [...] J'étais ailleurs, dans un autre monde.⁶⁸

A l'âge adulte, Wendy qui vit hors de son pays de naissance ne sait pas qui est son père. Ne sachant pas d'où elle vient, elle s'invente et se donne une nouvelle naissance à travers sa griffe. En effet, son talent hors pair pour la couture permet également à Wendy de se tisser une identité nouvelle au gré de ses voyages et avancées dans ce métier de la mode :

Je suis allée dans toutes les régions où il y avait encore de la matière première transformable en robes, vestes, pantalons, boubous, chemises, sacs et toutes sortes d'accessoires de mode. [...] Je venais de trouver mon chemin. [...] Je venais de trouver la voie pour ma griffe, Esprit de femme, moi que l'on qualifiait d'animal maléfique (...).⁶⁹

Cette créatrice est dans la marge, à la limite de la folie pour les gens qui l'entourent tout comme nous le rencontrons chez E. Abécassis (2008) qui souligne à propos du personnage de la mère, créatrice de mode :

Elle a commencé à s'y intéresser, à se laisser porter par la création, par quelque chose de ludique et de fou, car elle ne peut être autrement : la folie, c'est un état de grâce, qui se manifeste par ce qui est à l'intérieur de cette robe. [...] La mode est une écriture, dit-elle, et elle écrit la femme. En acceptant de faire de la mode, elle s'est

⁶⁶ *Op. cit.*, pp.70-71.

⁶⁷ *Op. cit.*, p.72.

⁶⁸ Boni, 2006, pp.140-141.

⁶⁹ *Op. cit.*, p.143.

acceptée elle-même en tant qu'artiste, en tant que créatrice.⁷⁰

Comme ce personnage, Wendy s'écrit à travers sa griffe, se donne une identité de femme indépendante et unique en son genre. Aussi, pour ces deux personnages de femmes couturières, la création ne fait qu'un avec la créatrice, si elle la cesse c'est sa mort assurée, « [...] à chaque fois, elle a l'impression qu'elle n'a pas fini, ou qu'elle ne veut pas finir, car la fin, c'est la mort. Elle ne peut pas vivre sans créer, elle ne peut pas arrêter, s'arrêter (...)»⁷¹ ». Enfanter d'une œuvre ou mourir semble être le crédo de ces personnages, si semblables aux figures féminines marginales croisées dans les œuvres. Ida doit en effet se ré-enfanter en sortant de Zamba sous peine d'étouffer, elle « [s]'envole de Zamba comme ce courant d'air qu'[elle] poursui[t] à longueur de vie⁷² ». Ce renvoi à l'air fait écho aux derniers paragraphes de *Que vivent les femmes d'Afrique ?*. Trouver une autonomie féminine africaine se résume en un mot pour Tanella Boni : « la respiration » qui lui

semble être le contraire de la « mort ambiante ». Elle renvoie, entre autres, à la santé morale, psychologique, intellectuelle et spirituelle. C'est un moment de bonheur au cours duquel les femmes ont des « aspirations » Elles entrevoient le futur, ce qui est pratiquement impossible dans la vie au cœur de l'urgence, où elles sont contraintes de parer au plus pressé.⁷³

L'air et la capacité de le respirer sont donc les objectifs vers lesquels doivent tendre les femmes pour se libérer, à l'image du personnage d'Ida ou d'Assia Djebar dans *Vaste est la prison* dont les personnages sont « désireu[x] seulement d'une respiration à l'air libre⁷⁴ ». Dans *Loin de mon père*, la création est également vitale pour le personnage d'Hélène qui ne peut déraciner sa musique sous peine de perdre ce qui la maintient en vie, à savoir sa création⁷⁵. Ainsi, même lorsqu'il s'agit de maternité symbolique, la femme est décrite dans un excès et une volonté d'absorption ou d'effacement absolus des êtres et des choses qui l'entourent à des fins créatives.

2.a. Naître à soi-même

Naître peut avoir symboliquement lieu après la naissance biologique, sans intermédiaire maternel, l'individu s'enfante ainsi lui-même de manière symbolique. Cette seconde naissance,

⁷⁰ Abécassis, 2008, pp.128-129.

⁷¹ *Op. cit.*, p.127.

⁷² Boni, 2005, p.39.

⁷³ Boni, 2011, p.156, note de bas de page n°11.

⁷⁴ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, p.320.

⁷⁵ Tadjó, 2010, p.168.

que nous retrouverons au fil des récits de notre corpus, c'est Charles Juliet qui la définit le mieux dans son récit autobiographique, *Lambeaux*, qu'il mettra douze ans à rédiger (1983-1995). Après un parcours de vie douloureux, l'auteur-personnage, dans le dernier paragraphe de ce roman, écrit ainsi à propos de sa « seconde naissance » :

Tu sors de la forêt. Les brouillards se sont dissipés. Tes blessures ont cicatrisé. Une force sereine t'habite. Sous ton œil renouvelé, le monde a revêtu d'émouvantes couleurs. [...] La parturition a duré de longues, d'interminables années, mais tu as fini par naître et pu enfin donner ton adhésion à la vie. [...] Et tu sais qu'en dépit des souffrances, des déceptions et des drames qu'elle charrie, tu sais maintenant de toutes les fibres de ton corps combien passionnante est la vie.⁷⁶

La vie décrite par Juliet est semblable à une forêt dont il sort pour renaître. La première étape de son existence consistait en une parturition lente et douloureuse, l'accouchement et la venue au monde s'associant à la douleur profonde. De plus, la vie comparée à un fleuve charriant des maux et des drames rejoint d'autant plus l'idée maternelle. En effet la fluidité et le rapport à l'élément liquide. En effet,

ce qui constitue l'irréparable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues. On peut dire que l'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel. C'est ce que confirme la liaison fréquente, quoique insolite au premier abord, de l'eau et de la lune.⁷⁷

Dans son ouvrage de référence, G. Durand présente dans une même section intitulée « la femme fatale » la lune noire, les menstrues et la mort, la mère terrible, la sorcière, la « Vamp » mais aussi la féminité rapprochée de l'animalité. Aussi, dans une adaptation postcoloniale, c'est sous la plume de Cheikh Hamidou Kane que nous retrouvons ce lien entre littérature et naissance. Dans le chapitre V de la première partie de *L'aventure ambiguë*, aube et naissance sont liées dans « un matin de gésine » :

Le pays des Diallobé n'était pas le seul qu'une grande clameur eût réveillé un matin. Tout le continent noir avait eu son matin de clameur. Etrange aube ! Le matin de l'Occident en Afrique noire fut constellé de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes. Ceux qui n'avaient point d'histoire rencontraient ceux qui

⁷⁶ JULIET, Charles, *Lambeaux. Récit*, P.O.L., Paris, 1995, 146p., p.146.

⁷⁷ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^e édition, Bordas, Coll. Dunod, Paris, 1984, 536p., p.110.

portaient le monde sur leurs épaules. Ce fut un matin de gésine. Le monde connu s'enrichissait d'une naissance qui se fit dans la boue et dans le sang.⁷⁸

La mention faite au matin n'est pas sans rappeler le titre du roman de Tanella Boni, *Matins de couvre-feu* basé sur un oxymore temporel. En outre, la généralisation faite par Cheikh Hamidou Kane lorsqu'il débute ce chapitre est un point commun supplémentaire avec le texte de Tanella Boni qui en nommant le pays où se déroule le récit *Zamba*, comme l'explique Claire L. Dehon et comme en parle l'auteure elle-même, ne parle pas seulement de/à la Côte d'Ivoire mais du/au continent africain. L'action

se rattache donc au réel tout en laissant un certain flou ce qui donne le choix au lecteur entre une interprétation stricte de l'histoire de la Côte d'Ivoire et une autre plus libre qui y verrait une image des sociétés africains d'aujourd'hui.⁷⁹

Ainsi, qu'il s'agisse du texte de Juliet, de Kane ou de Boni, l'ambivalence de la maternité et de la naissance apparaît, et le texte se tisse entre lumière et ténèbres. Nous retrouvons ces deux faces de la même pièce disséminées au fil de notre corpus et qui, nous le verrons, ne correspondent bien souvent pas aux schémas traditionnels de la maternité. Ainsi, à l'instar du contre-dispositif littéraire troublant l'ordre du dispositif violent, le désenfancement dérange la maternité classique, notamment lorsqu'il consiste en la mise au monde de la femme créatrice elle-même.

2.b. Hélène, entre musique et jardinage

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le fait qu'Hélène soit une étrangère où qu'elle aille favorise sa marginalisation :

Le personnage de la femme « étrangère » (de race, ou d'un groupe ethnique ou culturel autre), occupe de par sa nature une position privilégiée d'observateur à la fois extérieur et intérieur, à l'intersection de deux systèmes philosophiques et culturels.⁸⁰

Utilisant cette étrangeté, *Loin de mon père* prête à Hélène deux enfantements symboliques mêlant occident et africanité, à savoir la création musicale empreinte de métissage et l'initiation aux arts de la statuette traditionnelle qu'elle inculque à Nina. La création de soi englobe ainsi

⁷⁸ KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë. Récit*, Julliard, Coll. Domaine étranger, 1961, 191p., pp.59-60.

⁷⁹ Dehon, *op.cit.*, p.322.

⁸⁰ Cazenave, *op. cit.*, p.58.

les cinq sens. La musique comprend effectivement le son – audible et impalpable, mais lisible par les partitions pour qui sait le solfège –, mais également le toucher – avec le lien à l’instrument et au papier. Enfin, la musique peut contenir un versant spirituel lié au monde de l’invisible. En cela, les deux arts se rejoignent et c’est la figure maternelle qui leur donne du sens. Enfin, le jardinage est la troisième création maternelle symbolique. Il fait office de lien entre les deux premiers enfantements en ce qu’il nécessite soin, travail et patience pour le voir fleurir, à l’instar de l’apprentissage de la musique et de la spiritualité.

Hélène passe la majeure partie de son temps entre son jardin et son studio de musique mais la musique est la première passion d’Hélène. Sa vie en Afrique la ressource et éveille sa créativité artistique. Jusqu’à son décès après l’Indépendance mais avant la déchéance de la Côte d’Ivoire, elle continuera de créer :

Elle respirait la pluie, écoutait attentivement le bruit du vent et enregistrait le chant des oiseaux. Ses yeux étonnés filmaient le paysage. [...] Sa mère était morte avant d’avoir vu le pays sombrer. Elle avait continué à faire de la musique, essayé jusqu’au bout d’éteindre la cacophonie des voix discordantes. Elle ne connut pas les signes de l’intolérance, le rejet de l’Autre. Elle ne connut pas le coup d’Etat, la peur, les remous et les gouvernements successifs. L’arrivée des rebelles. La partition. Une énorme césarienne dans le ventre du pays. [...] Sa mère était morte avant d’avoir vu le pays s’enfoncer. Jusqu’au bout, elle avait continué à jouer au piano. Pour effacer la tristesse ?⁸¹

L’ambivalence de la notion de partition nous intéresse ici parce qu’elle fait écho à la musique d’Hélène, tentative de rassemblement de deux traditions divisées et cloisonnées. La notion de partition prend un sens double et symbolise à la fois la création musicale et Hélène elle-même, exilée dans ses compositions, séparée des autres malgré elle, paratopique dans l’ensemble de ses rapports au Monde : avec ses parents, son époux, ses filles et ses deux terres. Aussi, la métaphore de la césarienne personnalise le pays en mère ayant subi un accouchement prématuré forcé. Mais revenons-en à Hélène. Elle n’est pas plus à l’aise en France qu’avec sa famille ivoirienne, son époux ou ses filles. Elle est très différente de son époux Kouadio, elle qui « aux mondanités, [...] préférait la tranquillité de son studio⁸² ». D’autre part, son amour pour la tranquillité et le silence transparait dans la suite de ce chapitre où l’on peut lire qu’elle s’adonnait quotidiennement au jardinage :

⁸¹ Tadjou, 2010., pp.137-138.

⁸² *Op. cit.*, p.141.

Tous les jours, en fin d'après-midi, elle se rendait dans le jardin qu'elle avait conçu pour durer. Nul arbuste de trop, pas d'herbes sauvages incontrôlées ou de buissons aux fleurs dépareillées. Elle savait faire des boutures, débarrasser les feuilles de leurs parasites et choisir de la bonne terre pour ses plantes. Nina songea : « Les arbres sont porteurs de notre mémoire. Et pourtant ils se taisent, gardent jalousement leurs secrets. Je ne saurai jamais ce qui s'est réellement passé.⁸³

Son jardin, dont la conception rappelle celle d'un enfant, semble organisé telle une composition musicale harmonieuse et régulière et l'endroit est une hétérotopie parfaite. Aussi, Hélène « sait faire » pour faire grandir les plantes et prendre soin de sa création alors même qu'elle fut incapable d'être une bonne mère. La régularité quotidienne est caractéristique des deux activités d'Hélène qui travaillait sans cesse, allant du jardin à la musique :

Au fil des années, Nina l'avait vue travailler sans relâche, enfermée dans son studio. Le jour, à son piano, la nuit, devant sa table éclairée par la lumière crue des néons. La petite chienne à ses pieds, elle brûlait les heures. Sa mère se battait pour rester elle-même. Les disputes, c'était peut-être ça, imposer sa différence. Refuser d'être happée par les forces centrifuges.⁸⁴

Le jour et la nuit passés à travailler accentuent la marginalité temporelle dans laquelle vit Hélène, en décalage du temps normal. Sa composition musicale est décrite comme un combat identitaire, rester soi-même et résister au dispositif violent des « forces centrifuges ». Aussi, le papier des partitions de la mère de Nina sert de transition entre ses deux passions : les arbres et la musique. Dans ces deux formes de silence, le secret et la voix sont tus, ou exprimés dans un langage différent, sinon inaudible pour un profane. L'existence singulière d'Hélène à travers la musique se retrouve aussi au chapitre XIV du livre un, lorsqu'un dénommé Julien Roche envoie un email à Nina afin de reprendre contact avec ses parents, ignorant leur décès. Ce personnage, ancien directeur d'une école de musique et de danse parle de la mère de Nina en ces termes :

J'ai très bien connu vos parents, surtout votre mère avec qui je m'entretenais souvent au sujet de ses œuvres musicales, de sa période expérimentale, période de compositions mixtes, mêlant rythmes africains et rythmes occidentaux. Nous conversions souvent et fort agréablement.⁸⁵

⁸³ *Op. cit.*, p.141.

⁸⁴ *Op. cit.*, p.137.

⁸⁵ *Op. cit.*, p.90.

Ici, la musique possède un pouvoir apaisant, elle est le médium par lequel Hélène parvenait à allier ses deux vies, les deux terres de ses filles, sa culture d'origine et sa culture d'adoption. La musique semble être le trait d'union, loin de la parole qui creuse l'écart par la différence de langues ou les incompréhensions. La notion musicale de « période expérimentale » est intéressante dans le sens où elle peut être lue comme une recherche d'équilibre pour la jeune mère en exil. Cette quête d'apaisement équilibré est d'autant plus mise en valeur qu'elle est précédée de deux courts chapitres exposant la cause du mariage d'Hélène et Kouadio ainsi que la naissance de Gabrielle. Cette période musicale mixte est comme un deuxième enfant métis, le seul qu'Hélène met au monde sans heurts, créé sans déchirure, harmonieusement, en accord avec sa dualité. « Mélant rythmes africains et rythmes occidentaux », les œuvres musicales de cette période sont aussi une alliance entre traditions et modernités. Par-là, elle comble la perte de sa terre natale tout en s'inscrivant dans sa nouvelle vie, mais en restant en dehors des mots et du monde qui l'entoure. Lorsqu'elle tente d'utiliser le langage classique, cela entraîne une incompréhension et génère des conflits, comme les extraits susmentionnés le soulignaient. A ce propos, un autre passage du texte est significatif. Il s'agit du début du chapitre VII du livre deux :

Un jour, lors d'une des visites de Nina à Abidjan, sa mère se montra particulièrement distante. Aucun geste pour l'accueillir. Rien pour lui souhaiter la bienvenue. Le lit était bancal. Une latte manquait aussi au sommier. Quand elle lui en fit le reproche, sa mère rétorqua amèrement : « Qu'est-ce que tu crois ? Cela fait des années que tu es partie. Quant à Gabrielle, elle nous ignore. Tu penses peut-être que tout va s'arrêter parce que tu viens juste faire un petit tour par ici ? Malgré cela, le jour suivant alors qu'elle était partie voir des amis, le lit fut réparé, sa chambre nettoyée à fond et un petit bouquet de fleurs venant du jardin posé sur la commode. Le reste du séjour, sa mère lui avait fait écouter ses dernières compositions et elles étaient sorties plusieurs fois ensemble.⁸⁶

Nous retrouvons ici les rôles féminins répertoriés par E. Lévinas, scindant en deux le personnage qui hésite entre rester lui-même et céder au soin maternel. Si dans la première partie de cet extrait Hélène contredit la vision du philosophe et trahit à la fois les figures de l'hôte et de la mère, elle se rattrape le jour suivant. Il est important de noter que la question qu'Hélène pose à Nina, « Tu penses peut-être que tout va s'arrêter parce que tu viens juste faire un petit tour par ici ? », ancre la distance et le manque d'accueil comme étant la norme quotidienne pour

⁸⁶ *Op. cit.*, pp.140-141.

Hélène qui doit donc s'efforcer de prendre sur elle pour être une « meilleure » mère le temps du séjour de sa fille. La réparation qui s'en suit le lendemain peut être lue comme une tentative de réparer le *care*, introduisant sans doute une culpabilité en amont chez la mère. Aussi, nous voyons que la tentative de communication passe par le jardin, les fleurs en cadeau venant de ce lieu conçu par Hélène et propice au bon soin de la créatrice envers ses plantes. Enfin, l'écoute de la musique et la sortie hors des lieux paratopiques d'Hélène finiront de calmer la crise traversée. Ce passage est l'un des nombreux endroits du récit où Hélène prend la parole dans un discours direct – sa parole se retrouve tout au fil du récit, si bien qu'être loin du père est indéniablement être près de la mère –, et ses mots sont porteurs d'amertume et de reproches. Le dialogue classique est révélateur de frustrations et d'un mal-être tandis que la musique et le jardinage les apaisent, comme nous pouvons le lire dans la suite de l'extrait. L'évitement de la parole est crucial dans l'équilibre de ce personnage maternel qui semble incapable de communiquer ou de se faire entendre convenablement au-delà de sa création artistique. Car hormis le personnage de Julien Roche et des artistes abidjanais, ses proches n'entendent pas le langage musical d'Hélène. Nina est par exemple incapable d'accéder à la musique tout comme elle fut incapable de sauver les papillons dans son enfance. Les deux sont d'ailleurs liés dans le récit. Ci-dessous, un extrait du chapitre VII et la fin du chapitre IX, faisant tous deux références à l'enfance de Nina :

La lumière avait déjà attiré bon nombre d'insectes. Le plus souvent, elle arrivait à temps pour les secourir. Mais ses échecs les plus cuisants, elle les connut avec les papillons. Une fois mouillés, leurs ailes restaient collées l'une contre l'autre et ils ne pouvaient plus s'envoler. Quand elle les déposait sur le rebord de la fenêtre, une traînée de poudre scintillait, signe qu'ils étaient perdus. Ils tournaient en rond pendant quelques secondes, puis tombaient sur le côté, abattus. Elle les observait, impuissante. De la même manière, tenter de sauver un éphémère était tout à fait inutile. [...] Les ailes se détachaient dès qu'on les touchait.⁸⁷

Et pourtant, il lui arrivait encore d'entendre des notes de musique s'échapper du studio. Elle avait alors l'impression que c'était des papillons qui flottaient dans toute la maison. Elle aurait voulu toucher cette légèreté, se nourrir de sa pureté.⁸⁸

⁸⁷ *Op. cit.*, p.61.

⁸⁸ *Op. cit.*, p.146.

La musique et le piano d'Hélène sont accolés aux papillons, et la fragilité des uns se juxtapose à l'autre. Si Nina en venait à toucher au piano de sa mère, à son outil d'émancipation, elle aurait pu, comme pour les papillons, détacher ou coller ses ailes et, symboliquement, la tuer. Par ailleurs, le chapitre dont est extraite cette dernière citation est consacré à l'explication du rapport de la mère à la musique. Son attachement très fort à son piano la conduit à proférer des menaces à l'égard de ses filles, ce qui accentue sa fragilité et la menace vitale qu'un contact engendrerait :

« Ne touchez pas à mon piano sans ma permission, c'est compris ? Il faut y faire très attention. S'il lui arrive quelque chose, vous serez punies !⁸⁹ »

Comme suspendu sur la page, ce souvenir entre guillemets ramène Nina dans le passé à l'instant même où elle pénètre dans le studio de sa mère et aperçoit le piano, la scène mettant en évidence la force du lien entre ce lieu paratopique et le personnage d'Hélène.

2.c. Ida, du pilon à la plume

S'érigeant contre l'assujettissement au *care*, la pratique artistique mobilise l'éros, particulièrement chez des personnages marginalisés :

Dans le cadre de cette atonie du Soi, l'écriture prend dès lors une importance accrue en tant que valeur refuge, thérapeutique. Sneja Gunew pose à ce propos la question de l'autorité de la parole donnée aux marginaux, et note l'importance de la voix personnelle – sous la forme de la narration homodiégétique – forme qui selon son analyse est celle qui demande le degré minimal de justification, et donc est libre d'accès même au personnage marginalisé. [...] A l'intérieur de ce cadre, l'écriture, ainsi que le montre Linda Kauffman dans son analyse critique *Discourses of Desire*, devient non seulement substitut du désir, mais source même de désir. Kauffman donne ainsi l'exemple des *Trois Maria*, où à travers leurs échanges de lettres, la question de la passion devient supérieure à l'objet de la passion.⁹⁰

Comme le souligne O. Cazenave, l'écriture peut devenir refuge. Soulignant cette possibilité, dès le début du récit de *Matins de couvre-feu*, la comparaison du pilon et de la plume est présentée comme libératrice et permettant une activité positive, s'opposant à la grossesse

⁸⁹ *Op. cit.*, p.144.

⁹⁰ Cazenave, *op. cit.*, p.106.

oppressive et passive. Le pilon-plume devient alors un refuge pour la femme recluse et marginalisée :

Je suis en train de transformer le pilon à tout faire en crayon à papier capable de laisser des traces. A supposer que j'écrive sur cette feuille de papier [...] mes douleurs de femme grosse d'un monde que je dois accoucher ou mourir stérile sous les quolibets du voisinage qui n'accepte, depuis toujours, l'existence d'aucune femme incapable d'enfanter. Ida m'a déjà montré le chemin.⁹¹

L'angoisse à l'idée de porter le fardeau de l'assignation à résidence – cet enfant métaphorique – durant neuf mois laisse la « mère » effrayée. Cependant, il ne s'agit plus cette fois de son assignation dont il est question mais de son acte d'écriture qu'elle redoute, ce monstre que sa mémoire va accoucher⁹². Pourtant, prenant Ida pour modèle, elle parviendra, par l'écriture, à transformer le *care* rendu négatif par la société et ses normes puis instrumentalisé contre la femme. Laisser des traces est l'objectif commun des deux femmes et l'image de la transformation du pilon de cuisine se retrouve sous leur plume. Marquer le monde de sa présence en y laissant une œuvre et non pas seulement – voire pas du tout – une progéniture sème le trouble dans la communauté d'où elles sont issues. Comme la bonne mère, Ida et sa belle-sœur gardent le silence, mais pour mieux écrire et se libérer :

Garder le silence et tracer des mots. Consigner les faits et gestes de ceux qui nous aiment ou nous détestent. Laisser des traces de notre passage sur terre, un amas de mots ou un bébé afin de ne pas mourir idiot. Elle, Ida, a accompli ces deux tâches afin de libérer sa voix de toutes ces traditions qui nous pèsent si lourd sur les épaules.⁹³

Cependant, la transformation du pilon en plume n'est pas née de la maternité d'Ida. Elle est présente depuis sa jeunesse au cœur du foyer familial, comme nous pouvons le lire dans le récit d'Enée :

Ida nous préparait des gâteaux. Elle faisait la cuisine pour toute la famille. Elle aimait ça, entre deux ou plusieurs lectures, dans une cuisine, transformée, aussi, entre les assiettes et les casseroles, en bibliothèque.⁹⁴

⁹¹ Boni, 2005, pp.19-20.

⁹² *Op. cit.*, p.21.

⁹³ *Op. cit.*, pp.19-20.

⁹⁴ *Op. cit.*, p.221.

Elle reste ainsi dans la cuisine, occupant la place traditionnelle que l'on souhaite la voir investir, mais elle transforme ce lieu en le rendant autre et ouvert sur des univers auxquels seules ses lectures lui permettent d'accéder. Ainsi, elle choisit de donner de son temps et de sa sollicitude par choix et parce qu'elle aime ce qu'elle fait, s'inscrivant dans un *care* positif. Ida transmet son histoire et sa mémoire à sa belle-sœur, mais aussi à Enée à qui elle raconte son arrivée à l'écriture durant l'enfance :

Tu vois, je n'ai pas de pilon entre les mains mais j'ai trouvé une plume, un beau jour, près d'un encrier, un jour d'école où je ne parlais pas et où les autres se moquaient de moi. J'ai essayé de former des mots.⁹⁵

Nous retrouvons ici le mécanisme de défense de la plume qui se trouvait déjà dans le pilon de cuisine. En prenant la plume à son tour, la narratrice se transforme en Ida, se protégeant de ceux qui l'entourent à travers la création d'un récit. Nous retrouvons alors un lien avec *Juletane* (Myriam Warner-Vieyra, 1982), roman dans lequel :

[...] le journal de la protagoniste prend valeur double également, à la fois de thérapie et de confession. Ici aussi l'écriture joue comme mécanisme de jouissance et substitut à l'objet du désir. Ecrire son journal est pour Juletane la seule source de bien-être et de repos qu'elle parvienne à trouver. [...] C'est aussi le seul « passe-temps » de Juletane, au sens fort où le journal représente [...] le seul lien qui la maintienne en contact avec la réalité.⁹⁶

Par ailleurs, la narratrice fait renaître Ida par sa voix à travers la lecture de ses lettres, comme si une partie d'elle-même s'était, en partant, réincarnée dans le corps assigné à résidence. L'autobiographie ou la fiction de soi permettent ainsi de se donner une nouvelle naissance comme nous le développerons dans la dernière partie de cette thèse. Aussi, la proximité des deux personnages va jusqu'à inventer un lien du sang entre les deux femmes tant elles sont proches : « Je la connais depuis toujours comme si nous étions nées toutes les deux dans la même famille, le même jour » nous dit-elle avant de préciser : « Oui, c'est vrai, nous sommes de lointaines cousines et tout se passe comme si nous étions nées toutes les deux dans la même famille, le même jour⁹⁷ ». En outre, tout comme sa belle-sœur, narratrice du roman, Ida est mi-poétesse, mi-romancière et sait décrire une ambiance en peu de mots⁹⁸ et fixer la mémoire du

⁹⁵ *Op. cit.*, p.209.

⁹⁶ Cazenave, *op. cit.*, p.109.

⁹⁷ Tadj, 2005, p.31.

⁹⁸ *Op. cit.*, p.57.

monde que personne ne consigne, soucieuse du sort des opprimés, elle est une porte vers l'éveil pour qui la lit :

Les mots de ma belle-sœur, Ida, qui se préoccupe toujours de tous les maux du monde avaient fini par m'ouvrir les yeux. Je m'arrachai, peu à peu, à cette torpeur généralisée.⁹⁹

Ce couple féminin n'est pas sans rappeler les propos de Françoise Lionnet concernant Juletane et Hélène dans le roman de Myriam Warner-Vieyra :

Juletane s'appuie largement sur le principe du double, à la fois sur le plan thématique et structurel. Le texte construit un dialogue entre le journal de Juletane et sa lecture par Hélène : c'est grâce à la narration d'une compatriote guadeloupéenne qu'Hélène réorganise son propre profil et ses propres difficultés dans le miroir de l'histoire.¹⁰⁰

Aussi, à l'instar de Juletane, Ida est une voix dissidente, poussant à la réflexion malgré la torpeur ambiante pesant sur le pays, comme un écho de celles des quelques femmes qui osaient encore dire la vérité entre les coups de pilon et les chants traditionnels de l'époque de la bonne mère :

- Nous sommes tombés bien bas, osaient dire quelques femmes dans des chansons improvisées au cours des séances de pilage des céréales.
- Oui, dans un monde insensé... répondaient leurs voisines et les coups de pilons prenaient la relève du chant...

Les femmes avaient du répondant. Elles savaient encore dire les choses comme elles les ressentaient. Et leur part de vérité. Aujourd'hui [...] seules quelques rescapées qui n'ont pas été emportées par les vagues de la voix et de la langue uniques qui n'en font qu'à leur tête. C'est pour cela que j'aime bien Ida, de la race des battantes.¹⁰¹

Ida, celle qui n'a pas peur de clamer et d'écrire la vérité, incite sa belle-sœur à se libérer de ses jougs malgré son assignation à résidence, faisant basculer le dispositif violent en outil de libération. L'affranchissement de son esprit viendra lorsqu'elle cessera de penser à Timothée, n'empruntant pas le chemin de sa mère restée attachée sa vie durant à un homme absent. Ici,

⁹⁹ *Op. cit.*, p.63.

¹⁰⁰ Cazenave, *op. cit.*, p.114.

¹⁰¹ Boni, 2005, p.107.

transformer le pilon en plume c'est également reprendre son envol et, grâce aux mots, « éclairer les nuits, abattre les murailles et anéantir les barrières¹⁰² » :

Revenons à toi, à ton histoire présente. Tu peux survivre seule, dans cette chambre, même sous haute surveillance d'Arsène Kâ. Tu peux survivre à une seule condition. Libère-toi de ce visage qui te hante nuit et jour. Où est-il ton homme ? J'apprends qu'il suit les traces des Anges. De toute façon, ça faisait longtemps qu'il ne te regardait plus. Libère-toi de ce visage que tu ne connais pas vraiment. Il peut te réserver bien des surprises si tu n'y prends garde. Vivre entre quatre murs n'est pas le plus terrible. Ce sont les cloisons intérieures, difficiles à abattre, qui assassinent la vie d'une femme. C'est ce que je me dois de te dire...¹⁰³

Ida n'a pas peur de clamer et défendre la vérité, de pousser les gens qu'elle aime vers un chemin salvateur, à l'image d'un prophète :

[Les Anges] n'ont pas apporté le déluge comme au temps de Noé mais le feu ravageur, mais la foudre qui brûle tous les corps et calcine les cœurs. [...] Tiens ! Je parle comme celle qui a pris le large. Mais ce n'est pas grave. Elle me ramène peut-être à ce chemin de la mémoire que j'aurais dû emprunter depuis longtemps au lieu de marcher tête baissée sur les traces du chemin des autres...¹⁰⁴

Enée s'adresse ainsi à sa sœur, lui parlant de sa femme « qui a pris le large », tel Noé sur l'Arche ayant emporté les rares convaincus et les ayant sauvés de leur perte certaine s'ils avaient suivi « les traces du chemin des autres ». Et cela fonctionne, bien qu'Ida n'en ait pas conscience avec la distance, puisqu'emprisonné Enée prendra la plume et écrira à son tour afin, tout comme les femmes de sa vie, de « ne pas mourir idiot », devenant par-là même, comme sa sœur, enceint de sa propre vie qu'il doit coucher sur le papier pour survivre à son incarcération¹⁰⁵. Dans son carnet, nous pouvons découvrir explicitement qu'écrire est considéré comme un crime : « Personne ne doit me voir en train d'écrire. Je commettrais un crime supplémentaire. Je le sais...¹⁰⁶ », justement parce que « ce stylo me permet de penser à ce que j'ai l'habitude de voir sans y penser¹⁰⁷ ». Ce personnage entre ainsi dans le schéma féminin, se devant de garder le silence et de se replier sur soi pour ne pas nuire aux autres et, surtout, préserver sa vie ; et sa

¹⁰² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Albin Michel, Paris, 1994, p.110.

¹⁰³ Boni, 2005, p.170.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p.227.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p.246.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p.255.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p.275.

plume se mêle au pilon salvateur. Mais l'absence du modèle que représente Ida entraîne la perte d'Enée :

Ida a quitté la maison [...]. Puis elle est venue me dire adieu un de ces jours, entre ces murs sordides. Je ne sais plus où aller. Peut-être sans elle je suis perdu...¹⁰⁸

C'est sur cette phrase que se termine le carnet d'Enée, suspendu à la perte de repère coïncidant avec le départ d'Ida. La phrase finale est incorrecte. La conjonction de subordination absente amoindrit la réserve émise par Enée et associe sa perte au départ de sa femme. Mais, malgré ça, le modèle d'Ida lui aura permis de transformer la violence de son incarcération en création d'un lieu de mémoire scripturale.

Par la voix, la main, l'esprit ou tout autre instrument à leur portée comme le pilon métamorphosé en plume, les Africaines ne brisent pas seulement les portes du silence et de l'ombre où elles peuvent étouffer, marquées qu'elles sont par le poids des traditions et de la modernité mal comprise. Elles manifestent le désir de quitter ce lieu entre « tradition et modernité » où de nombreux Africains, menant des combats interminables, font du surplace.¹⁰⁹

Ida et la narratrice de *Matins de couvre-feu* recherchent ainsi leur bonheur hors de la maternité et de tous les cadres qui les oppressent. En quête de leur propre vérité, sur les chemins de leur mémoire et de celles des femmes qui les entourent, elles renaissent à elles-mêmes et tirent partie de leur marginalisation à l'instar de Juletane qui :

[...] revendique cette folie, et non seulement, en accepte la réalité, mais en fait en tire parti. Elle a ainsi le privilège de ne pas participer aux tâches communes, et d'échapper aux devoirs des autres épouses. De situation de victime, elle passe ainsi en position de force : elle est celle qui a droit à des égards, et qui donc, a tout loisir d'écrire.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p.288.

¹⁰⁹ Boni, 2011, p.153.

¹¹⁰ Cazenave, *op. cit.*, p.111.

Conclusion de la première partie

Comme nous venons de le voir, trois possibilités maternelles sont offertes aux personnages rencontrés dans nos œuvres : la maternité classique demandant un sacrifice maternel, la « mauvaise » maternité lorsque le sacrifice n'est pas convenablement opéré, ou le désenfantement au profit d'une création nouvelle et artistique et aux dépens d'un enfant biologique. Dans les deux premiers cas, la maternité et la difficulté à s'épanouir en tant que femme sont liées, mettant la mère en position critique, souvent coupable et rarement épanouie. Ce n'est par ailleurs que par l'intermédiaire de leur fille que les mères voient leur parole devenir audible. Cependant sous la plume de Véronique Tadjou et Tanella Boni, certains personnages font le choix de se tenir en marge du modèle que la société leur propose, investissant ce que nous avons nommé un *impossible lieu* et devenant créatrices d'une contre-maternité symbolique, ces personnages constituent le troisième cas observé dans ce travail. Toutes catégories confondues, le dispositif violent est cependant dirigé contre la femme, lui imposant une manière de penser son rapport à la maternité et à la société.

Le premier chapitre a présenté deux visages maternels : celui d'une mère rassurante et celui d'une mère sacrifiée. En effet, pour devenir une *bonne* mère, les figures féminines du corpus ne peuvent échapper au sacrifice. La femme présentée se doit de se défaire d'une partie de son épanouissement personnel – lorsqu'il n'est pas total – afin d'entrer dans les schémas attendus d'elle par la société dans laquelle elle évolue. Les attentes sociales liées à la maternité de la femme se transforment alors rapidement en poids et en menace pour sa féminité : d'une part elle ne semble ne pouvoir choisir que cette voie pour se faire une place sociale, d'autre part elle se doit de sacrifier ce qu'elle était ou ce à quoi elle aspirait. La violence dirigée contre les femmes n'en est pas moins réutilisée positivement par les auteures. En effet, malgré ces sacrifices pouvant aller jusqu'à l'extrême – la mère pouvant aller jusqu'au sacrifice de sa propre vie pour sauvegarder ses enfants –, les *bonnes* mères prennent une ampleur considérable dans les ouvrages tant leur sacrifice est apprécié par leurs proches. Ce n'est toutefois pas la société qui les glorifie de leur vivant mais leurs enfants qui prêtent leur voix à leur mère afin de leur donner une parole qu'elles n'avaient jusqu'alors jamais eue, comme une reconnaissance posthume de l'œuvre que fut leur vie. Or, face à une telle madone, l'enfant est constamment redevable et c'est par le vecteur du récit qu'il tente de rembourser sa dette. Et, nous l'avons vu, cette dernière est également due au pays qu'il a laissé derrière lui et qui fusionne avec la figure maternelle devenant une mère patrie, une terre-mère. Les deux se confondent et sont pour lui une terre d'accueil et un terreau favorable à l'apprentissage des savoirs ancestraux ou à un retour dans un passé fondateur pour l'enfant. La disparition maternelle réelle et la perte du pays

dans les ravages de la guerre provoquent donc tous deux un retour à l'écriture pour atteindre à la fois le souvenir maternel et le pays natal.

Le chapitre deux a présenté la figure protéiforme de la *mauvaise* mère. Les portraits de mères se complexifient en s'éloignant du modèle classique, donnant une profondeur plus humaine à ces femmes qui se caractérisent davantage par leurs faux pas que par leurs réussites. Acculées par des normes qu'elles ne parviennent pas à accepter ou à suivre sans heurts, ces mères ne parviennent pas à trouver un équilibre dans la maternité, qu'il soit personnel ou entre elles et leurs enfants. C'est le personnage d'Hélène dans *Loin de mon père* qui les caractérisent le mieux. Ces impossibilités de devenir une *bonne* mère provoquent un basculement de ce personnage dans la peau de mères dévorantes de trois types se retrouvant par ailleurs dans la littérature féminine relative aux relations maternelles, comme c'est le cas avec E. Abecassis ou encore *Reine Pokou* et la figure d'Abraha Pokou. Subissant leurs manquements, ces mères gagnent du pouvoir en s'ancrant dans la marginalité et en devenant des figures monstrueuses pour leurs enfants, quasi-surnaturelles. Tout comme *L'ombre d'Imana* a été crucial pour arriver à l'écriture de *Reine Pokou*, ce *concerto pour un sacrifice* est selon nous central dans l'invention du personnage d'Hélène, la reine baoulé ayant fortement marqué l'auteure. Le lien constant entre Hélène et Abraha Pokou cristallise cette incapacité d'être une *bonne* mère et ce va et vient constant entre la réécriture de cette figure maternelle historique et Hélène participent à la création d'un portrait de la maternité devant questionner ses choix et leurs conséquences. Si elles font le choix de contrer le dispositif violent qui les acculent, elles se retrouvent dans une position de perte : Abraha Pokou perdrait son peuple, Hélène sa créativité. Mais en acceptant le rôle attendu d'elles, les regrets les talonnent et ce sont ces troubles de femmes que met en mots Véronique Tadjo soulignant ces difficultés à être une mère convenable dans une société qui semble, de tous temps, en attendre toujours trop des mères, oubliant quelque peu qu'elles sont femmes avant d'être mères.

Face à des pressions extérieures – sociales, traditionnelles, politiques – et intérieures – désirs personnels, angoisses – trop fortes, ces *mauvaises* mères trouvent un refuge dans une maternité originale qui consiste en une recreation de soi par une action artistique ou un déplacement volontaire pour se réinventer ailleurs et autrement. Leurs actes fondent le versant du contre-dispositif créatif lié à l'enfantement *autre*, à savoir le désenfantement. Cependant, ce désenfantement provoque un trouble dans le dispositif féminin traditionnel prônant l'acceptation du destin de femme destinée à devenir épouse et mère. Car c'est le sacrifice qui est remis en cause et ces personnages s'y refusent. Elles se placent ainsi à la marge des attentes que le monde extérieur place en elles. En pensant la maternité et leur attachement au *care* et au

don de soi, ces femmes prennent de la distance et peuvent parvenir à faire un choix conscient pour elles-mêmes et non plus pour servir la société à laquelle elles appartiennent. Elles sont créatrices d'un *impossible lieu* qu'elles assument en l'investissant de leur créativité. Nous retrouvons par ailleurs cette modification du don de soi chez Abraha Pokou refusant de se soumettre aux oracles dans la réécriture de Véronique Tadjou, mais c'est autour des personnages d'Hélène dans *Loin de mon père* et d'Ida dans *Matins de couvre-feu* que le désenfantement se construit dans le corpus. Ainsi, au-delà de la maternité, Véronique Tadjou et Tanella Boni décrivent des femmes talentueuses et fortes bien qu'incomprises. Leur marginalité, elles la portent jusque dans leur prénom, et leur position sociale et leur cheminement de vie ne font que renforcer cette position liminaire qui les rend incomprises de leur temps, insoumises pour le système oppressif et intéressantes pour le lecteur. Ces femmes refusant la seule voie proposée de la maternité classique sont, à elles seules, l'un des éléments les plus importants du contre-dispositif créatif s'élevant face au dispositif de contrainte que la société semble vouloir leur imposer. Elles se réinventent et, contre toute attente, y parviennent, non sans mal puisque si, pour être une « bonne » mère aux yeux du monde, la femme doit sacrifier son Eros et sa passion, comme nous l'avons détaillé dans le premier chapitre, elle doit pour sauver ces derniers sacrifier sa maternité. Ces femmes et/ou mères marginalisés ont ainsi fait le choix conscient de ne pas s'inscrire dans la norme comme nous l'avons mis en lumière dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie. Ces mères renaissent à travers la mise au monde créative et sont par conséquent dans une position paradoxale et paratopique. Actives dans cette dernière, elles ne subissent plus aussi violemment qu'on le voudrait le fardeau de leur mauvaise/non maternité mais sont maîtresses de leur destin malgré les poids sociaux qui les entravent. Les dispositifs violents instrumentalisés contre le féminin sont alors renversés par les personnages et transformés en outils de libération et de création. Ainsi, à travers l'étude de ces personnages nous constatons qu'enfantement et désenfantement participent de l'intrication du dispositif violent et du contre-dispositif créatif. La violence subie par ces femmes est donc, paradoxalement et *paratopiquement*, la condition même de leur création.

PARTIE II. Corps et peau : violences et régénérations

Introduction : Violences et corps, au cœur des textes

C'est notre corps qui, en nous, « comprend » le monde. Il n'est pas seulement dans le monde, il « habite » le monde, qui prend forme autour de lui comme un organisme dont il est le cœur.

Daniel Pimbé

Nous défendons cette idée d'une corporéité des expressions textuelles et langagières comme d'une textualité et d'une sémiotité des expressions corporelles (...). [...] il n'y a pas d'inscription linguistique sans inscription corporelle, sans que la langue et le texte ne soient pris dans la matérialité du corps.¹

Après avoir étudié les effets des dispositifs violents sur le rôle maternel attendu par les femmes et les manières dont elles se libèrent ou conjuguent avec les contraintes qui leur sont imposées, nous allons présenter l'espace premier sur lequel ces relations conflictuelles se déploient et qui n'est autre que le corps. Dans cette nouvelle partie, nous présenterons les formes de la violence présentes dans notre corpus avant de nous concentrer sur les conséquences du dispositif violent sur les corps des personnages au fil des textes ainsi que les manières dont ils s'en libèrent ou s'en accommodent.

Une nomenclature de la violence

Ecrire la violence, c'est d'abord la comprendre, et, pour ce faire, la définir. Afin de cerner ce concept, il est donc nécessaire de le nourrir de définitions plus claires car la lexicographie de la violence se divise en plusieurs sous-catégories². Le sens premier de la notion est une

¹ Paveau et Zoberman, *op. cit.*, p.4.

² CNRTL, « violence », <http://www.cnrtl.fr/definition/violence>, consulté le 02/08/2016 à 7h10.

« force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose ». En droit civil, il s'agit de toute « contrainte illicite exercée sur quelqu'un pour obtenir quelque chose sans son consentement ». En droit pénal, ce sera le « fait d'agir sans le consentement de la personne intéressée ». En politique, la violence s'apparente quant à elle à « [l'] usage de la force dans la contestation sociale, dans la répression des conflits. » Le sens second de la notion, par métonymie, est compris comme tout « acte(s) d'agression [et/ou de rudesse] commis volontairement à l'encontre d'autrui, sur son corps ou sur ses biens ». En politique, la violence est « [l'] ensemble des actions qui témoignent d'un conflit ouvert, [d'une] émeute ou [d'une] guerre ». Seront également violents les actes et les attitudes « qui manifestent l'hostilité, l'agressivité entre les individus » ainsi que le « comportement brutal, emporté d'une personne ». Les sentiments et l'intensité de leur expression pourront aussi être qualifiés de brutaux et violents. Enfin, « obtenir quelque chose de quelqu'un contre son gré, par la persuasion, la contrainte morale ou la force brutale » et la « disposition d'un être humain à exprimer brutalement ses sentiments [ainsi que] le comportement qui la manifeste [ou] l'intensité d'une conviction, la puissance et la force d'un sentiment ou d'une pulsion » participent de la définition du concept qu'est la violence³. La violence est donc composée d'un ensemble de dispositifs, variant d'une situation à une autre, mais toujours destinés à contraindre un agent à un système particulier. Cette notion possède donc un sens large, s'appliquant à la fois à un Etat, une communauté ou un individu.

Yves Michaud définit clairement cette notion et ce qu'elle englobe dans un *Que sais-je*⁴ consacré à la violence. L'auteur y explicite le point de vue juridique pour ensuite distinguer la violence du chaos et du désordre. Ce chapitre en question est intéressant pour nous car la violence y est assimilée à l'absence d'ordre, Y. Michaud justifiant ses propos en citant Georges Sorel et Hannah Arendt pour qui les bouleversements de la violence contiennent de l'imprévisibilité totale :

La violence est alors ainsi assimilée à la suspension de l'ordre, à l'imprévisible, à l'absence de forme, au dérèglement absolu. Elle envelopperait l'idée d'un écart absolu par rapport aux normes et aux règles qui régissent les situations. Comment définirait-on, effectivement, ce qui n'a ni régularité ni stabilité, un état inconcevable où, à tout moment, tout (et n'importe quoi) peut se produire ?⁵

³ *Ibid.*

⁴ MICHAUD, Yves, *La violence*, PUF, Que sais-je, 7^e édition mise à jour, Paris, 2012, 127p.

⁵ *Op. cit.*, p.6.

Or, la violence que nous pouvons lire dans notre corpus est loin d'être dénuée d'ordre. Bien au contraire, la violence politique y est un dispositif répondant à une volonté de hiérarchie – on le voit clairement dans *L'ombre d'Imana* –, à une organisation et à l'application d'un plan pensé et élaboré. Même la violence psychologique intervenant entre certains individus – surtout au sein des couples – semble obéir à une logique, souvent liée au pouvoir patriarcal voulant asseoir une autorité sur l'épouse et, de façon plus globale, sur la femme. La violence physique est plus anarchique mais reste malgré tout effectuée dans un but précis, qu'il s'agisse à terme d'une destruction d'un groupe représentant un système politique ou du renversement d'une population que l'on pense dangereuse pour les intérêts généraux – qui se confondent souvent avec les intérêts particuliers. C'est justement parce qu'elle est pensée que cette violence peut être appliquée à tout un Etat de façon méthodique, à l'instar de la pensée extrémiste et violente d'Adolf Hitler à travers *Mein Kampf* ou le *Hutu Power* rwandais, deux textes clairs et ayant servi de bases à l'application des principes qu'ils expriment. La différence entre ce qu'avance Y. Michaud et la violence comprise dans nos textes tient au fait que l'auteur pense la violence dans un cadre *normal*, dans un univers où elle n'est pas majoritaire, il est donc logique qu'elle apparaisse comme une transgression :

En tant que transgression des règles et des normes, la violence fait ainsi entrevoir la menace de l'imprévisible. Dans un monde stable et régulier, elle introduit le dérèglement et le chaos.⁶

Mais dans un monde où tout est déjà chamboulé par la violence et où l'insécurité est normale, ce sont les tentatives d'accalmie qui deviennent violentes pour le système puisque bouleversant ce désordre orchestré. L'espoir lui-même devient une menace imprévisible. Les exemples de femmes artistes et en recherche d'émancipation présentées dans la première partie de ce travail de recherche illustraient déjà cette idée de contre-dispositif créatif face à la violence et mettaient en avant les violences symboliques que le système met en œuvre pour punir ces transgressions.

L'objectif de ce chapitre sera à présent de présenter la violence sous ses différents aspects ainsi que ses impacts sur les êtres qui la subissent et/ou la mettent en place. Afin de l'étudier en nous cantonnant à notre problématique nous diviserons la violence en trois catégories distinctes : les violences physiques et morales, les violences symboliques et les violences nationales et politiques.

⁶ *Op. cit.*, p.6.

1. Violences nationales et politiques

Les mauvaises fictions engendrent la haine, la guerre, les massacres. On peut torturer, tuer, mourir pour une mauvaise fiction. Cela arrive tous les jours.

Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*

La violence politique visant à « établir le pouvoir politique, le maintenir et le faire fonctionner⁷ » est donc le fruit d'une organisation méthodique. Elle est donc instrumentale pour

une tradition qui fut philosophique, puis sociologique [qui] propose d'inscrire la violence dans une perspective utilitariste, où elle constitue un outil, une ressource, un instrument utilisé de manière rationnelle par des acteurs qui calculent, élaborent des stratégies et en font un moyen au service de fins. L'acteur ici ne réagit pas en être individuel ou collectif plus ou moins sommaire, il raisonne ; il n'est pas défini par ses frustrations, mais par les buts qu'il s'assigne.⁸

Cette violence d'« en haut » (Michaud) vise donc à déstabiliser la société et à y insuffler un nouvel ordre que d'aucuns apparentent à un chaos mais qui, pourtant, est régi selon des normes strictes. Dans son ouvrage M. Wieviorka distingue deux sortes de violences, l'une *chaude* et l'autre *froide*. La première est expressive, instable et imprévisible. La seconde est froide et instrumentale :

elle est structurée, à un degré ou un autre, construite discursivement, elle fonctionne de façon ordonnée, policée. La violence froide prend l'allure d'une conduite rationnelle, éventuellement associée à une pensée, une doctrine, un projet, une idéologie, qui animent l'acteur et à partir desquels il met en œuvre stratégies et tactiques en s'appuyant sur un mode d'organisation plus ou moins méthodique. Dans les cas extrêmes, elle exige une véritable machine, une organisation qui en assure l'efficacité.⁹

⁷ *Op. cit.*, p.13.

⁸ WIEVIORKA, Michel. *La violence*. Repr. Collection Pluriel Sociologie. Paris: Hachette Littératures, 2006, p.161.

⁹ *Op. cit.*, p.205.

C'est sans doute parce qu'elle est rationalisée que la violence froide perturbe. Si la violence chaude *éclate* sous le coup de l'émotion, elle peut être relativisée tandis que lorsque la violence froide est réfléchie, elle devient difficile à déconstruire puisqu'appliquée à une certaine logique qui se veut implacable. La hiérarchie y est respectée, tout tyran oppresse effectivement un entourage politique et chacun se doit de connaître la place qui lui est réservée. Peu à peu, les individus soumis intègrent la violence à leurs comportements puisque l'Etat lui-même l'insuffle au quotidien dans l'ensemble des sphères de sa société :

En fait, cette machine est d'autant plus conforme à un principe de recherche de l'efficacité rationnelle qu'elle se rapproche, dans ses modalités de fonctionnement, du modèle de l'Etat, et que sa logique d'action s'apparente à celle de la coercition étatique. C'est ainsi que la violence politique, lorsqu'elle devient guerre civile ou bien encore terrorisme, peut procéder de structures comparables à celles d'un appareil d'Etat (...).¹⁰

Aussi, l'insécurité participe à cette forme de violence sociale puisque

le sentiment de l'insécurité correspond à la croyance, fondée ou non, que l'on peut s'attendre à tout, que l'on ne peut plus être sûr de rien dans la vie quotidienne.¹¹

Le sentiment d'insécurité s'érige alors en norme et le dispositif violent s'ancre dans le quotidien de la population. En outre, une culture de la violence est diffusée peu à peu, jusqu'à être adoptée par la majorité, ce qui peut conduire à des cas extrêmes tels que le génocide. Ce que Freud traduit dans son *Malaise dans la civilisation* lorsqu'il fait le lien entre culture et restriction de la liberté individuelle convient ici si l'on considère que la culture de la violence dans une société en guerre entraîne une limitation chez le sujet qui se doit de se plier aux règles, parfois malgré lui. En outre, c'est allant vers cette culture violente que l'individu perd son bonheur individuel, à l'instar de ce qu'avance également le psychanalyste :

c'est ce que nous appelons notre civilisation qu'il convient de rendre responsable en grande partie de notre misère; et de l'abandonner pour revenir à l'état primitif nous assurerait une somme bien plus grande de bonheur.¹²

¹⁰ *Op. cit.*, p.205.

¹¹ Michaud, *op. cit.*, p.6.

¹² FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, 2001, p.21, [En ligne : http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/malaise_civilisation.pdf].

Ceci est applicable à notre corpus dans lequel la culture prônée par les systèmes politiques haineux pousse les citoyens à intérioriser une violence, à l'instar des cas tristement rencontrés dans la réalité. Ainsi comme l'étaye M. Wiewiorka :

dans certaines expériences, la violence est suffisamment omniprésente, et sur une durée relativement longue, pour qu'on puisse considérer qu'elle constitue un élément central de la culture, qu'elle fait partie du contexte dans lequel se forme et plus encore se transforme sinon la personnalité, du moins la psyché.¹³

Les individus sont alors impactés par le dispositif violent et l'ensemble de la société se modifie et bascule dans une nouvelle norme pouvant conduire au génocide et aux massacres de masse. En ce sens, l'abandon de la culture violente corrobore la thèse de Freud et de son *Malaise dans la civilisation* puisqu'elle permettrait de revenir à un bonheur primitif.

a. La froideur ultime ou le génocide

Le génocide, tentative d'annihilation d'une communauté donnée, est un exemple pertinent de violence politique au niveau d'un Etat puisque

ce qui particularise le génocide depuis le XXe siècle, c'est le caractère étatique et systématique d'une persécution à visée d'élimination totale qui semble, elle-même, liée aux difficultés rencontrées par l'Etat et ceux qui sont à sa tête pour maintenir leur unité et surmonter une crise majeure. Les initiateurs d'un génocide désignent toujours un groupe comme bouc émissaire de leurs problèmes nationaux.¹⁴

Aussi, la particularité de ce massacre d'envergure est qu'un

génocidaire n'est jamais seul : c'est une communauté entière qui tue, en s'appuyant sur un Etat. Sans Etat, il y a les massacres du chaos. Avec un Etat, il y a une entreprise de mort.¹⁵

Cette « entreprise de mort » est favorisée par la culture de la violence que nous abordions plus haut avec Freud. Celle-ci est caractéristique du système nazi selon Daniel Goldhagen cité par M. Wiewiorka¹⁶, et rapprochée par ce dernier du génocide rwandais. Effectivement, dans les

¹³ Wiewiorka, *op. cit.*, p.189.

¹⁴ Michaud, *op. cit.*, p.34.

¹⁵ DARRIEUSSECQ, Marie, « Un génocide de proximité », *Libération*, [En ligne : http://www.liberation.fr/chroniques/2015/05/15/un-genocide-de-proximite_1310071].

¹⁶ Wiewiorka, *op. cit.*, p.275.

deux cas la haine de l'autre a été favorisée par le système politico-médiatique et diffusée au cœur des familles dans l'éducation donnée aux enfants et au sein des structures éducatives. Ces violences institutionnelles mises en place pour parvenir au génocide sont énoncées dans *L'ombre d'Imana*, notamment par le personnage de Joséphine :

C'est à travers l'autorité et la hiérarchie qu'ils ont pu aller jusqu'à la base, jusqu'aux simples paysans. Ils leur ont donné de l'argent, des armes, de l'alcool et la radio les encourageait à tuer par des slogans et des paroles de haine.¹⁷

Tout comme les idées antisémites du Troisième Reich, la violence idéologique du génocide rwandais a été légitimée par les autorités et diffusée par les adeptes du Hutu Power :

Cette violence justifiée et innocentée est à l'origine de l'ampleur des drames. C'est elle qui a fait du génocide rwandais un « génocide de proximité » : proximité spatiale et physique des bourreaux et des victimes.¹⁸

Or, si dans les formes *classiques* de la violence le sujet peut trouver une place dans un chaos qui, pour lui, fait sens, dans le génocide, le sujet est doublement nié. D'une part, la victime est absolument annihilée, et d'autre part son bourreau qui a pourtant intégré cette culture de la violence est, durant l'acte violent,

défini par la passivité, l'indifférence à ses propres gestes, il se réduit à être l'exécutant de consignes bureaucratiques. Il n'est alors en aucune façon un sujet, il est au plus loin de toute logique de subjectivation. Il n'est qu'un agent.¹⁹

Ces actes de violence font donc des individus des outils du système, leur ôtant toute humanité, ou la dénaturant comme nous pourrons le lire dans les œuvres. Cependant, la différence principale existant entre les tragédies juive et tutsi est que

Contrairement au génocide juif, qu'on peut qualifier d'industriel, on a là [dans le génocide rwandais] affaire à un génocide de proximité : on s'en prend à ses connaissances, à ses voisins, à ses collègues.²⁰

¹⁷ Tadjó, 2000 (fiction), p.121.

¹⁸ EHORA, Effoh Clément, « Écriture de la guerre et rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain. L'exemple de *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjó », *Ethiopiennes* n°88, Littérature, philosophie et art, 1^{er} semestre 2012, Espaces publics africains, crises et mutations.

¹⁹ Wieviorka, *op. cit.*, p.240.

²⁰ BOËTON, Marie, « Jean Hatzfeld : le Rwanda "un génocide de proximité" », *La croix*, [En ligne : <http://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Jean-Hatzfeld-le-Rwanda-un-genocide-de-proximite-2014-02-04-1101114>].

N. Huston souligne également cette différence entre Auschwitz et le Rwanda :

[À Auschwitz] tout était fait pour que les bourreaux n'entrent pas en contact direct avec leurs victimes. Plus difficile au Rwanda, où les meurtres s'effectuaient de corps à corps et où, de plus, les victimes étaient souvent les propres voisins et amis des bourreaux, voire des membres de leur famille.²¹

Cette « cruauté de proximité²² » surprenante entre les bourreaux et les victimes se rapproche de la violence des événements post-coloniaux violents survenus en Côte d'Ivoire ces dernières décennies. Cependant, le rapport au corps est particulier dans le génocide rwandais comme l'exprime A. Mbembe :

Dans le cas du génocide rwandais – dans lequel un grand nombre de squelettes ont été au moins préservés dans un état visible, s'ils n'ont pas été exhumés – ce qui est frappant, c'est la tension entre la pétrification des os, leur étrange froideur d'une part, et de l'autre, leur volonté obstinée de faire sens, de vouloir dire quelque chose. Dans ces bouts d'ossements impassibles, il semble ne pas y avoir d'ataraxie : rien que le rejet illusoire de la mort qui a déjà eu lieu. Dans d'autres cas, lorsque l'amputation physique remplace la mort immédiate, elle ouvre la voie au déploiement de techniques d'incision, d'ablation, ou d'excision qui ont aussi les os pour cible. Les traces de cette chirurgie « démiurgique » persistent longtemps – dans des formes humaines vivantes, certes, mais dont l'intégrité physique a laissé la place à des pièces, des fragments, des plis, d'immenses blessures difficiles à refermer. Leur fonction est de maintenir aux yeux de la victime – et des gens autour de lui ou d'elle – le spectacle morbide de ce qui a eu lieu.²³

b. Violences post-coloniales subsahariennes

Histoire

Comme l'étaient les penseurs de la pensée postcoloniale tels que Frantz Fanon et Achille Mbembe, la violence coloniale fut un dispositif qui contraignit les populations à une soumission multiforme. Au sortir de cette dernière, les nouvelles indépendances se profilèrent comme l'espoir d'une liberté enfin (re)trouvée mais rapidement dénoncées, notamment par

²¹ Huston, *op. cit.*, p.122.

²² Wieviorka, *op. cit.*, p.267.

²³ Mbembe, 2006, pp.53-54.

Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances*, œuvre qui marquera un jalon dans la littérature africaine. Cependant, cette violence est doublée de celle rencontrée sous le colonialisme et qui fut certainement la « violence première » dont parle Fanon, repris ici par Michel Wieviorka :

Pour Fanon, la violence première est celle de l'opresseur, qui exploite, domine, exclut le colonisé, mais aussi le nie ou le méprise dans sa langue, sa culture, son histoire. La violence du colonisé est libératrice, elle permet, comme dit Alice Cherki, de faire « acte de désassujettissement » d'en finir avec l'aliénation, de renverser « l'expérience de la honte et de la désubjectivation ».²⁴

Les autochtones libérés du joug de l'opresseur ont donc dû, si l'on se reporte à la citation susmentionnée, réintégrer leur langue, leur culture et leur histoire. Mais il s'agissait aussi de redevenir un sujet et de sortir de tout sentiment d'aliénation et d'avalissement. Or, après les libérations nationales, les luttes pour le pouvoir dégénérent souvent en manœuvres nécropolitiques dans des sociétés où « être souverain [c'était] exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir.²⁵ » Le phénomène de renversement énoncé par A. Cherki ne tient donc qu'un court laps de temps pour le peuple qui passe d'une domination coloniale à une domination post-coloniale. Si le colonialisme niait l'être, la violence post-coloniale poursuit ce processus en niant le deuil par la mise en place d'un système nécropolitique où la politique se base sur les lignes de la violence et sur une administration de la mort. Ainsi, en contestant la mort elle-même et en empêchant le deuil, le système nie aussi les vivants. Cette technique de domination traite les vivants comme des êtres déjà morts tandis que les morts ne le sont pas encore tout à fait, le travail de deuil étant impossible. Les morts subissent des sévices – prenons par exemple les cas tristement connus des génocides rwandais ou bosniaques – et les vivants supportent des épreuves considérées comme plus terribles que la mort. C'est en cela que réside la force du nécropouvoir – que nous aborderons davantage dans la suite de cette étude. Si dans la violence coloniale les ennemis étaient dans une altérité généralement claire – colons européens *VS* autochtones –, ils sont davantage semblables dans la violence post-coloniale, bien que les divisions ethniques restent des sources de conflits vivaces à prendre en considération ainsi que le rôle non négligeable des ex-colonisateurs dans les conflits post-coloniaux. La première différence entre ces deux dispositifs – colonial et post-colonial – est le caractère fratricide du conflit dans le dispositif de

²⁴ Wieviorka, *op. cit.*, p. 43.

²⁵ Mbembe Achille, « Nécropolitique. », *Raisons politiques* 1/2006 (n° 21), p. 29-60.

la violence en temps de guerre civile. La nécropolitique établie par et envers des concitoyens s'étant – quelques années auparavant – battus contre le même ennemi est d'autant plus percutante. Aussi, surgissant au cœur de l'accalmie et de l'espoir nés des indépendances nationales africaines, elle impacte le peuple de manière spectaculaire puisque les citoyens n'auraient jamais pu imaginer qu'une fois « débarrassés » de la colonisation, ils sombreraient dans une spirale de violence post-coloniale comme cela est relaté dans les ouvrages de notre corpus. Mais au côté de ces violences s'attaquant au corps, les violences symboliques ne sont pas en reste comme nous allons le voir à présent.

2. Violences symboliques

Pour le sociologue Pierre Bourdieu, avant d'être attaqué par l'extérieur, le corps est tout d'abord une construction sociale appuyant en soi la domination masculine. Selon lui,

l'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé [...]. Ce programme social de perception incorporé s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au corps lui-même (...).²⁶

La culture de la violence favorise l'imprégnation de la violence symbolique dans le sujet puisque

la violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle [...], lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants [...] sont le produit de l'incorporation des classements ainsi naturalisés, dont son être social est le produit.²⁷

Par ce biais, l'individu perçoit comme normales des relations ou des faits qu'il devrait pourtant remettre en cause pour s'en émanciper. L'éducation et la culture deviennent alors des armes pour le système – qu'il soit traditionnel et patriarcal ou plus largement politique – qui, si elles

²⁶ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, 177p., p.23.

²⁷ *Op. cit.*, pp.55-56.

ne sont pas pensées s'avèrent dangereuses pour le dominé. C'est en ce sens que le travail de Véronique Tadjo et Tanella Boni est intéressant car il porte une remise en cause de ces violences symboliques. Ces dernières s'opèrent

avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent, dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir.²⁸

Bien que symbolique, cette violence a toutefois une emprise directe sur le corps, se traduisant souvent sous forme

d'émotions corporelles – honte, humiliation, timidité, anxiété, culpabilité – ou de passions et de sentiments [...] ; émotions d'autant plus douloureuses parfois qu'elles se trahissent dans des manifestations visibles, comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, la colère ou la rage impuissante, autant de manières de se soumettre, fût-ce malgré soi et à son corps défendant, au jugement dominant (...).²⁹

Le corps est ainsi une thématique intéressante et une porte d'entrée pertinente pour l'étude des effets du dispositif violent sur les personnages de nos récits. Car le corps est en première ligne pour subir cette violence symbolique qui se fait discrète mais que Véronique Tadjo et Tanella Boni mettent à jour en décrivant ses effets fictionnels. De cette manière, elles facilitent la détection de cette violence et l'affaiblissent – peut-être ?

Corps et espace

Les violences susmentionnées ont un effet direct sur le corps. C'est par et sur lui que s'imposent les normes et les pressions. Mais le corps est également lui-même un objet liminaire, tout à la fois « opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose » écrit Michel Foucault³⁰. Le corps occupe l'espace, y ancre le sujet. Il est l'espace sur lequel se jouent les premiers jeux de pouvoir de l'autre sur soi, puis de la société sur le corps du sujet. Car si notre regard sur nous-même nous révèle une partie de ce que nous sommes ou pensons être, la société permet également à notre corps de se faire une place en lui permettant d'occuper, ou non, un espace

²⁸ BOURDIEU, Pierre, *Sur la Télévision*, éditions Raison d'Agir (2008), 1996, p.16.

²⁹ Bourdieu, 1998, p.60.

³⁰ Foucault, 2009, p.14.

donné. Dans *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Florence Paravy dédie l'une de ses parties à l'étude de l'espace du corps³¹ :

Fait d'étendue, de surfaces, de matière, de formes, de lignes, de dimensions et d'un volume, il est en soi un espace. [...] La peau et la chair sont des canaux privilégiés d'interpénétration des corps, par lesquels transitent les messages émis par l'espace extérieur. Elles seront donc aussi les lieux où s'inscrivent les blessures infligées par le monde. Le corps peut faire la richesse de l'être et de son rapport au monde, avec lequel il ne cesse d'échanger aussi sa vulnérabilité. Ce sont aussi les corps qui communiquent par les mots et les matérialisent en les inscrivant dans la chair même.³²

Aussi, elle rappelle que le corps féminin occupe une place particulière dans la littérature, et qu'il y devient également un espace :

Le corps féminin, et ce n'est pas une nouveauté en littérature, se prête particulièrement au déploiement des images spatiales et les analogies avec le monde naturel ou le cosmos sont au cœur de la représentation. Le corps de la femme, chez Sony Labou Tansi, est un monument sacré. Chez Caya Makhele ou Tchicaya U Tam'si, c'est un corps-paysage, une géographie amoureuse.³³

Mais au-delà de cette sacralisation classique du corps féminin, ce qui nous intéressera ici sera l'espace corporel sur lequel s'exerce la violence. Cette dernière transforme le corps en porte-parole de maux en tous genres et l'espace corporel devient alors un langage servant à dénoncer les excès du dispositif violent.

Corps et langage

Le corps est porteur de langages paradoxaux et c'est à partir de la notion de *corpographe* que nous les mettrons en lumière. En effet, dans l'article très pertinent « Corpographe ou comment on/s'écrit le corps³⁴ », Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman prennent l'exemple de l'illusion du membre fantôme pour souligner que l'existence du corps n'est pas une évidence mais que le fait de se connaître en tant que corps est une expérience difficile³⁵. Les auteurs expliquent que « la dimension cognitive de l'appréhension du corps est

³¹ Paravy, op. cit., pp.249-257.

³² *Op. cit.*, pp.249-250.

³³ *Op. cit.*, p.252.

³⁴ PAVEAU, Marie-Anne et ZOBERTMAN, Pierre, « Corpographe ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires*, [En ligne : <http://itineraires.revues.org/321>].

³⁵ Paveau et Zoberman, op. cit., p.2.

[...] l'occasion d'un supplément de sens toujours déjà là, mais en même temps parasitaire³⁶ ». Le corps est donc ambivalent et devient aussi langage, il devient *signifiant*, car « l'assignation d'un sens axiologique à un trait corporel renvoie le plus souvent à des discours sociaux³⁷ ». Cet article présente ensuite les travaux de Lee Edelman et son concept d'*homographesis* et de l'écriture de l'identité et du corps afin d'expliquer le point de départ de la notion de *corpographie* qui

désigne l'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens. Par *corpographie*, nous entendons donc une véritable mise en forme langagière, textuelle et sémiotique des corps. [...] La *corpographie* est ainsi la reconnaissance que le corps ne redit pas un sens déjà produit par un énoncé verbal, mais qu'il peut produire ce sens et cet énoncé par des processus d'inscription spécifiques.³⁸

Dans la *corpographie*,

Les traits physiques sont associés à des caractères moraux ou à des caractéristiques ethno-raciales, faisant du corps un texte qu'on peut, voire qu'on doit interpréter. Le corps est posé comme signifiant, et il est l'occasion de l'institution de codes (souvent niée par l'affirmation d'une relation naturelle, allant de soi, entre le signifiant corporel et son signifié). Si la lecture projette rétroactivement un processus de marquage du corps qui lui donne sens, la culture écrit et décrit les corps dans une perspective également sémiotique : création littéraire de personnages ou invention ethnographique de types, un imaginaire de structure langagière est à la source de la production (fantasmatique) du corps signifiant. Ces processus d'écriture/lecture sont encore relayés par ceux de l'inscription du corps, c'est-à-dire aussi sur le corps, par des marquages concrets, matériels et/ou prothétiques : tatouages et scarifications, voire vêtements et ornements, et jusqu'à la gestuelle. Exposé au regard, et aux sens, le corps demande à être interprété [...].³⁹

Le corps devient également porteur de langage à travers des signes distinctifs tels que le masque, le tatouage ou le fard décrits par Foucault :

Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un

³⁶ *Op. cit.*, p.2.

³⁷ *Op. cit.*, p.2.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 2-5.

³⁹ Paveau et Zoberman, *op. cit.*, p.1.

langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré [...]. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. [...] En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace.⁴⁰

Et si l'on songe que le vêtement sacré, ou profane, religieux ou civil fait entrer l'individu dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau invisible de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps – dessin, couleur, diadème, tiare, vêtement, uniforme –, tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps.⁴¹

En changeant ce qui le recouvre, le corps modifie son inscription dans l'espace. Il peut donc déjouer les violences en adoptant le vêtement attendu par exemple, tant réel que symbolique. C'est à partir de ces définitions que nous baserons nos études du langage corporel de la souffrance et de sa sublimation littéraire contenus dans les textes de ce corpus. Après avoir présenté les blessures portées par les textes, classant les violences en catégories claires, nous soulignerons l'éclatement du corps dans le corpus allant de pair avec les préjudices subis par les sujets. A cette dispersion du corps sera ajoutée une étude de la fragmentation du texte au travers de ses multiples narrateurs et de la thématique du voyage, les auteures usant de la violence préalable comme d'un outil de création littéraire. Cette dualité entre destruction extérieure et recréation intérieure, nous la retrouvons sur la peau qui, bien que blessée, trouve dans la poésie une régénération particulière. Nous le soulignerons dans un second chapitre au sein duquel nous mettrons en exergue les possibilités de cicatrisation des corps par le vecteur littéraire et poétique.

⁴⁰ Foucault, 2009, pp.15-16.

⁴¹ *Op. cit.*, pp.16-17.

CHAPITRE I. Violences et blessures

I. L'agression corporelle comme base du récit ?

A. La cruauté ou le corps comme œuvre d'art

Lorsqu'ils sont pris pour cible, les personnages n'existent souvent que par leur corps et la souffrance de ce dernier, rappelant la phrase d'Antonin Artaud à propos de la condition d'émergence du spectacle théâtral :

Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible.
Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer
la métaphysique dans les esprits.¹

A en croire A. Artaud, la cruauté est nécessaire au théâtre et c'est par le corps que s'appréhende le monde. C'est donc en se concentrant sur le corps que l'art et le message qu'il porte pourraient atteindre l'esprit. Ce passage de l'être souffrant à la performance artistique fait lien avec l'inscription de l'esthétique dans le corps étant un principe fondamental de l'art contemporain, marqué par la naissance du courant avant-gardiste du *body art* ou *art corporel* dans les années cinquante. Cet art a connu une radicalisation dans les années soixante-dix, en témoignent entre autres les œuvres de Gina Pane ou de Chris Burden. Dans ce genre artistique, la souffrance vécue se meut en œuvre d'art en se servant du corps comme support extrême. Cet actionnisme viennois apparaît à la fin de la seconde guerre mondiale, le corps devient lui-même un outil de création, un support et une œuvre à part entière. Bien qu'elle comporte des excès frôlant la folie, la performance est une manière d'échapper aux règles, de les braver, de s'en défaire aussi. Dans notre corpus, les violences ne sont pas faites pour créer de l'art comme dans l'actionnisme viennois, cependant la performance est présente dans le sens où la description du corps et de ce qui lui est fait participe à la création littéraire à l'instar des théories de Paveau et Zoberman :

Toute une série de situations et de procédures plus ou moins clairement institutionnalisées favorisent en effet des marquages corporels qui sont de l'ordre de la corpographe [...]. Sur le corps se croisent des langages divers (visuels, mais qui relèvent du graphique ou du scriptural) et tout un imaginaire de référence. La photographie ou la peinture aussi bien que la littérature ou l'anthropologie tiennent

¹ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, 251p., p.153.

un discours sur le corps, quitte à projeter littéralement le texte sur les corps.²

Le corps porte le texte de la souffrance, les mots qui ne sont pas dits sont lus sur les victimes. Le corps devient un media lorsque la parole est impossible, et les cicatrices et descriptions corporelles disent ce qui est parfois indicible par la langue. Ainsi, si le corps s'approprie l'espace lorsqu'on le lui interdit, il devient également langage lorsque la parole lui est ôtée. Sous la plume de Véronique Tadjo, la souffrance est embellie par la littérature. Exposer les violences faites au corps, c'est retourner le processus de négation du sujet : ce dernier existe parce qu'il a souffert là où on voudrait que ces souffrances le tuent et lui ôtent la parole. Le texte littéraire sublime en effet les douleurs du corps et, à partir de la violence, recréent un univers fictionnel, comme pour faire sens face à la cruauté insensée que les auteures observent. C'est dans *L'ombre d'Imana* que celle-ci est la plus flagrante. La dernière page du livre la met ainsi en avant :

La violence est encore là, de tous les côtés.

La mort et la cruauté.

La mort est naturelle. [...]

La violence des hommes a fait la mort cruelle, hideuse. Monstre à tout jamais dans la mémoire du temps.³

La violence génocidaire est définitivement décrite comme une maladie, l'exorcisation en fait même un démon qui prend le corps et qu'on ne peut chasser. Aussi, la cruauté est intrinsèquement liée à l'être humain qui salit la mort. Nous retrouvons cette laideur dans les romans de Tanella Boni. La fin de *Matins de couvre-feu* présente ainsi un monde universitaire ravagé par la cruauté que la narratrice appelle « le virus du conte d'horreur » :

D'abord les machettes, sur les campus, étaient des outils aussi nombreux que les stylos dans les cartables des étudiants. Quand ils s'ennuyaient, les étudiants s'amusaient à la chasse à l'homme. Et le dépeçage d'un corps humain à l'arme blanche était plus excitant qu'un jeu d'enfant.⁴

La fin des *Nègres n'iront jamais au paradis* présente quant à elle une violence liée à la misère sociale dans un « immeuble ghetto, comme beaucoup d'autres, jeté loin des regards » et mettant en lumière l'indifférence quotidienne des pouvoirs publics et du peuple français face aux

² Paveau et Zoberman, *op. cit.*, p.3.

³ Tadjo, 2000 (fiction), p.133.

⁴ Boni, 2005, pp.314-315.

migrants⁵. La rue devient ainsi le nouveau théâtre de la cruauté, mais les spectateurs semblent absents ou fermant les yeux sur la laideur du monde. La corporalité associée à la cruauté a ici à voir avec le lyrisme car en s'exprimant, même lorsqu'il exprime des ressentis négatifs, le corps met des sentiments personnels en avant. Si les artistes du *body art* transposent à l'art les expérimentations de la douleur, de la jouissance, du désir et de la sexualité, en littérature le corps actualise les rapports entre l'intérieur et l'extérieur, le tout et la partie, ou encore l'enveloppe et la lettre. C'est par le corps du personnage que le monde est perçu. C'est par la chair qu'il atteint l'univers, qu'il se trouve lui-même, mais c'est également par-là qu'il est touché par le monde.

Dans un corpus de textes rédigés durant des années de troubles sociaux, nous pourrions toutefois nous attendre à trouver un nombre conséquent de descriptions relatives à la violence perpétrée à l'encontre des individus. Pourtant ces peintures ne sont pas les plus nombreuses dans les ouvrages, c'est pourquoi elles retiendront d'autant plus notre attention.

Le pays de Zamba est l'exemple le plus clair de violences politiques et étatiques subies par les citoyens dans *Matins de couvre-feu*. Ainsi, à Zamba les corps sont violentés par les détenteurs du pouvoir :

Quelques heures plus tard, le bruit s'était répandu dans toute la ville qu'une rafle sans précédent, aux conséquences dramatiques, avait eu lieu dans la matinée. Des femmes et des enfants y avaient laissé leur peau, sans raison apparente. [...] On jeta cent sept corps dans une fourgonnette qui roula vers une destination inconnue. [...] Les corps enchaînés et bastonnés, respirant encore ou ayant déjà perdu connaissance, furent déversés loin de toute habitation. Arsène Kâ et ses hommes les inondèrent d'un bidon rempli d'essence et mirent le feu à la masse informe.⁶

Subissant le dispositif violent, les corps sont ainsi dans l'obligation de se soumettre ou de voir leur corps subir les conséquences de leur rébellion. Mais le corps qui refuse de se soumettre peut également être enfermé ou exilé, en témoignent les personnages de la narratrice, d'Enée, de Kanga Bâ ou du père de la narratrice. Ainsi, la narratrice est assignée à résidence, Enée est emprisonné, Kanga Bâ roué de coups, laissé pour mort et contraint à s'exiler comme le père de la narratrice ayant fui son pays en s'enrôlant dans les forces françaises. L'organisation politique visant à la destruction d'un groupe se lit cependant plus clairement dans *L'ombre d'Imana*. Certains personnages, parfois sans le savoir, mettent au jour ces machinations génocidaires en

⁵ Boni, 2006, p.203.

⁶ Boni, 2005, p.61.

témoignant de leur expérience. La section comprenant le plus de violences ordonnées par les institutions est celle de Froduard, le jeune paysan devenu meurtrier :

Descendre les collines en courant et en chantant, il fallait faire vite, frapper sans savoir vraiment, faire tout en même temps ; couper, frapper avec une machette, un gourdin, une barre de fer, une pioche. Tu frappais, parfois tu ne prenais même pas le temps de regarder le sang gicler, à la hâte, le crâne fracassé, les cris qui n’atteignaient pas tes oreilles, mais seulement le bruit des coups de feu tout près et l’odeur forte de la mort qui enivrait les sens et qui prenait tout ce qui avait fait ta vie d’avant. L’un coupait un bras, tu frappais où tu pouvais et les autres te regardaient faire et tu devais prouver que tu pouvais tuer et c’était tellement facile, une vie ça tient pas bien, c’est pas solide, tu frappes un coup et la main tombe, tu frappes encore et le crâne se fend. On nous donnait des gourdins et on disait où frapper [...].⁷

La course et le chant ouvrant ce paragraphe contrastent rapidement avec la violence acharnée qui, suivant la descente de la colline, semble coïncider à une descente aux enfers, les chants devenant alors des refrains guerriers. L’allitération en [f] de la première phrase accentue la vitesse des coups assésés, renforçant le souffle émanant des gestes rapides et violents. La frénésie de la violence se lit à travers l’énumération d’actes sanguinaires, le sang qui gicle, le crâne fracassé, les cris, les coups de feu. Le meurtre se commet à plusieurs, sous le regard du groupe et Froduard précise la facilité d’un tel acte. Cependant, il n’aborde pas le sujet sous l’angle de la sensibilité ou de l’humanité mais présente simplement le corps qui se brise facilement, d’autant plus que les instructions données semblent précises : « on » leur disait où frapper et avec quelles armes. Aussi, l’odeur de la mort – récurrente dans l’ouvrage et présente dans *A vol d’oiseau* où « une odeur forte envahi[t] l’atmosphère⁸ » – grise et n’écœure pas le personnage, elle l’encourage à tuer davantage et se mue en alcool, enivrant les sens. Cette odeur possède le tueur et le transforme, sa puissance est telle que nous assistons à un effacement de l’identité passée des meurtriers. Le titre de la section se saisit d’autant mieux une fois que nous comprenons qu’une fois que l’odeur de la mort est passée par lui, autrefois paysan, Froduard devient meurtrier.

La logique de la nécropolitique se révèle dès les quatre premières phrases qui comptent sept répétitions du verbe *frapper*. Le débit de parole de Froduard est intense, ses phrases sont longues comme s’il revivait les actions décrites et donnant l’impression que le personnage se

⁷ Tadjó, 2000 (fiction), pp.115-118.

⁸ Tadjó, 1986, p.28.

retrouve figé dans ce passé meurtrier, revivant la scène à toute vitesse, hanté par les coups qu'il fallait donner et qu'il justifie avec des arguments qu'il présente comme logiques :

[...] c'était eux ou bien c'était nous et il n'y avait pas plus de peur que ça, c'était eux qui voulaient nous tuer, qui allaient un jour nous tuer s'il en restait encore. [...]

Nous étions en train de réaliser un programme. Nous voulions donc réussir l'opération. Nous avons fait le gros du travail et c'était aux soldats et aux militaires de le terminer. [...] Chaque nuit, quand on repérait des complices, des ennemis, la consigne passait aux barrages routiers et quand ils essayaient de passer pour se sauver avec leur famille, ils étaient découverts et tués tout de suite. [...] A la radio on entendait que la tombe n'était pas encore remplie, qu'il fallait aider à la remplir. Ils nous disaient : « Si tu n'es pas sûr que c'est un Tutsi, tu n'as qu'à regarder la taille de la personne, sa physionomie, tu n'as qu'à regarder son petit nez fin et le casser. Pour finir, prenez vos machettes, prenez vos lances, faites-vous épauler par les soldats. Les agents du FPR, exterminatez-les parce qu'ils sont maudits... » Dans ma tête, je me souviens encore de tout ce que le présentateur disait : « Combattez ! Ecrasez-les ! Debout ! Avec vos lances, vos bâtons, vos fusils, vos épées, des pierres, tout, transpercez-les, ces cafards, ces ennemis de la démocratie, montrez que vous savez vous défendre, encouragez vos soldats. Si tu es un fermier et que tu entends des tirs, cesse ton travail et va te battre. Tu dois cultiver et combattre en même temps ! »

Oui, sans aucun doute, les ennemis devaient disparaître du pays. Ils croyaient qu'ils allaient ressusciter et revenir occuper le Rwanda mais grâce aux armes nous pouvions les tuer. Il fallait fouiller chaque secteur, chaque colline, chaque quartier et c'est ce que nous avons fait.⁹

Dans la suite de cette section, nous pouvons lire que Froduard efface totalement la culpabilité et la peur de son esprit, même après coup. Le remords ne semble pas l'effleurer. Sa pensée est clairement exposée, il détaille le *programme* que lui et ses concitoyens se devaient d'appliquer, conformément aux ordres. L'organisation génocidaire est décrite comme le moyen de sauver sa propre vie, « c'était eux ou bien c'était nous » explique-t-il. Associés aux forces de l'Etat, les soldats et les militaires, les nouveaux meurtriers légitiment leurs actes et intègrent ces violences comme un processus normal et banal. La narratrice transmet les paroles du personnage sans censurer ce qui apparaît comme de la cruauté pure, les miliciens retirant du plaisir de leurs actes :

⁹ Tajo, 2000 (fiction), *Op. cit.*, pp.115-118.

Ils voulaient mourir par le feu et non par la machette mais pour ça il fallait de l'argent, parce que la pitié ça se paie. [...] On défonçait les portes et les militaires lançaient des grenades là où ils se cachaient et puis on entrait pour finir le travail et ceux qui ne voulaient toujours pas mourir, on les enlevait des tas pour les tuer dehors et bien voir comment ils allaient crever, s'il fallait même les découper en petits morceaux, il y en avait qui pouvaient le faire. [...] Quand on arrivait dans un secteur, on se mettait ensemble pour les encercler comme à la chasse, on criait et tapait sur les fenêtres, les portes, on lançait des pierres sur les toits et il y en avait qui avaient tellement peur qu'ils sortaient tout seuls pour se sauver et on les attrapait facilement et puis il y avait ceux qui voulaient se cacher mais on connaissait toutes leurs petites cachettes, sous les lits, dans les toilettes, dans les plafonds, dehors, dans les broussailles, dans les fossés, les caniveaux, partout on savait où les dénicher, où les attraper. On ne les blessait pas seulement, on devait les tuer pour de bon.¹⁰

L'absence de pitié gratuite, les formes diverses du meurtre allant jusqu'à la découpe des corps *en petits morceaux*, la jouissance qui émane de l'observation des victimes en train de mourir participent à la cruauté génocidaire. Celle-ci est renforcée par l'animalisation des victimes, celles que le gouvernement génocidaire nomme les *cafards* – rappelant le célèbre roman de S. Mukasonga *Inyenzi ou les cafards* (2006) – qui apparaît clairement dans ce dernier passage, la référence à la chasse transformant les cibles en proies et les tueurs en chiens de chasse.

B. Le sujet pris pour cible ou la souffrance sublimée ?

Assailli par les normes morales, sociales, ou bien par des violences directes, le personnage devient cible et victime du système violent. Véronique Tadjou souligne ce balancement permanent entre l'impact que l'histoire a sur les personnages et les modifications que ces derniers tentent d'apporter à l'histoire :

Oui, l'histoire façonne les personnages et les personnages essaient, en retour, d'avoir un impact sur le cours des événements. C'est un va-et-vient constant. [...] La situation chaotique se retrouve à l'intérieur des personnages.¹¹

Bien souvent, la première victime de la violence extérieure est le corps. Il est parfois même le prétexte du déchaînement agressif lorsqu'il trahit une minorité ethnique ou une catégorie indésirable de la population. Les communautés juive, tutsi, rohingya, serbe, amérindienne et

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ Brezault, *op. cit.*, p.344.

tant d'autres en ont tristement témoigné. Observer les agressions faites au corps dans nos récits revient donc à observer l'un des versants les plus visibles du dispositif violent. Une fois ces observations établies, nous pourrions mettre en lumière l'apport de ces descriptions de la souffrance dans le contre-dispositif créatif mis en œuvre par les écrivaines dans ce corpus. Avant ça, une différence est cependant à établir entre la cible et la victime. Car si une cible est l'objet d'attaques ou de critiques, la victime est l'étape suivant la prise pour cible et caractérise le passage à l'acte. Dans la religion antique, une victime est tout d'abord un « animal ou [un] être humain offert en sacrifice à une divinité » tandis que dans le dogme chrétien une victime est une « personne qui s'offre à Dieu dans le martyre, dans une vie religieuse de renoncement, d'expiation », « qui est sacrifiée ou qui se sacrifie ». De manière plus générale, une victime est cependant une « personne qui souffre du fait de quelqu'un, qui subit la méchanceté, l'injustice, la haine de quelqu'un » ou subissant « les conséquences fâcheuses ou funestes de quelque chose, des événements, des agissements d'autrui [...], de ses actes, de sa propre nature ou de ses propres passions ». Une victime est aussi une « personne qui est sacrifiée ou qui se sacrifie à une cause, à un idéal, à un intérêt supérieur », « qui périt dans l'exercice de ses fonctions, en accomplissant son devoir » ou « soumise à des vexations [...], en butte à l'hostilité réelle ou supposée de quelqu'un » et traitée avec injustice. Une victime peut également l'être de la guerre lorsqu'elle « a subi des dommages du fait de la guerre » ou « qui a péri, a été tuée ou blessée dans des circonstances exceptionnelles¹² ». De plus, pour la victime corps et psyché sont liés dans le traumatisme :

Le corps est marqué, directement, ou parce qu'il devient le terrain de graves processus de somatisation.¹³

Ces deux éléments soulèvent la problématique des violences psychologiques :

Appelée aussi cruauté mentale, [la violence psychologique est] un abus de pouvoir et de contrôle qu'une personne exerce sur une autre. Elle regroupe tout ce qui engendre l'humiliation, notamment les agressions verbales et les faits traumatisants.¹⁴

Considérer un individu en tant que victime implique donc une reconnaissance qui conduit à reconsidérer l'existence d'un sujet nié durant l'acte violent et visant à remédier à l'humiliation.

¹² CNRTL, "victime", <http://www.cnrtl.fr/definition/victime>.

¹³ Wieviorka, *op. cit.*, p.191.

¹⁴ Ehora, *op. cit.*, p.2.

C'est ainsi un début de réparation qui se met en place lorsque la cible est reconnue comme étant victime puisque

l'émergence de la victime signifie aussi la reconnaissance publique de la souffrance endurée par une personne singulière ou par un groupe, de l'expérience vécue de la violence subie, la prise en considération du traumatisme, et de son impact ultérieur.¹⁵

En ce sens, l'écriture de Véronique Tadjou et de Tanella Boni participe à la reconnaissance de cette situation de victimes qui passe par la mise en lumière des violences perpétrées sur une partie de la population qui s'est vue niée en tant qu'individu comme l'écrit Véronique Tadjou en ces termes :

Effacer toute humanité. Ne plus voir les visages. Surtout ne pas croiser les regards.
Un animal, un tas de chairs. Un crâne qui craque comme une branche sèche.¹⁶

Face à ces négations et ces animalisations, les individus sont en perte d'humanité comme le met en valeur l'auteure. L'humanité devient alors un élément à retrouver impérativement si l'on souhaite s'extraire de la souffrance. Afin de retrouver cette humanité, les auteures passent d'abord par une expression de sa négation en décrivant les préjudices faits aux victimes.

C. Le viol

L'attaque faite au corps la plus violente et qui se retrouve dans trois de nos textes est celle du viol. Cette thématique s'est déjà présentée dans la première partie de notre travail mais il s'agissait d'agressions liées à la maternité puisqu'ayant été suivies d'une grossesse. Il existe cependant d'autres cas dans ce corpus où la résultante est la mort tandis que certains sont l'occasion d'aborder un problème sociétal. Ce dernier cas de figure se rencontre dans l'un des romans de Tanella Boni. Nous avons mentionné l'histoire particulière qu'entretient Amédée-Jonas avec Sali dans notre premier chapitre ainsi que l'ensemble des figures maternelles concernées par cette pratique. Cependant, l'auteure ne se contente pas de raconter cette histoire surprenante au lecteur, par la voix de Sali, elle dénonce les viols réels ayant eu lieu en Côte d'Ivoire dans les années 90 :

Moi j'ai rencontré un premier homme par effraction, disons-le comme ça. [...] Wendy m'a dit que tu as enquêté sur des viols, ceux de 1991, à la cité universitaire de Yop

¹⁵ Wieviorka, *op. cit.*, p.100.

¹⁶ Tadjou, 2000 (fiction), p.131.

City et tous ceux qui ont suivi ces dernières années.¹⁷

Se servant du roman pour dénoncer un scandale social, Tanella Boni fait de son personnage une enquêtrice et un porte-parole des violences faites aux femmes, à l'instar de Véronique Tadjou dans le cas du viol incestueux.

1. Le viol d'Anastase : une métaphore du génocide rwandais

La thématique du viol se retrouve à diverses reprises dans *L'ombre d'Imana*. Les circonstances et le viol en lui-même sont plus ou moins avoués et explicités selon les cas. Les personnages d'Annonciata et de la fille de Nelly ont été présentés dans le premier chapitre de ce travail. D'autres cas de femmes violées sont cependant présents dans l'ouvrage. Par exemple, la description de *la femme ligotée* est claire : « Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin¹⁸ ». Une autre femme, survivante, « avait été violée par des miliciens et abandonnée sur le bord de la route » (p.46), tout comme la jeune Zaïroise qui ressemblait à une tutsie, laissée pour morte, qui confie à la narratrice : « Quand je me suis réveillée, c'était la nuit, j'avais mal dans le sexe et ma robe était déchirée (...) » (p.101). Enfin, Véronique Tadjou met aussi en avant ces femmes coupables de ces atrocités, celles « qui ont aidé des hommes à commettre des viols, qui ont chanté pour leur donner le courage de massacrer » (p.114). Mais l'une des illustrations de cette arme de guerre est intrigante parce que Véronique Tadjou y aborde la problématique du viol incestueux. Il s'agit du récit d'Anastase et Anastasie. Cette section intervient quasiment au centre du récit de *L'ombre d'Imana*. Se situant à la 70^e page sur 134, le récit d'Anastase et Anastasie a le viol pour thématique centrale. Cette histoire est aussi le symbole du drame rwandais. En effet, Anastase et Anastasie sont frères et sœurs et l'un portera atteinte à l'autre jusque dans sa chair. Aux prémices du récit, Anastasie se caractérise par son absence, elle est celle qui n'est pas là : « Où était partie Anastasie ?¹⁹ » se demande Anastase. Dès le début, le souvenir d'Anastasie éveille des émotions incestueuses à son frère qui la désigne à la fois comme sa sœur mais aussi comme la femme aimée : le parfum, le goût de la peau ainsi que la voix d'Anastasie sont mentionnées. Elle est duelle, étant à la fois sœur et femme désirée. Alors que l'on pense qu'Anastasie est partie, on apprend finalement son décès à la fin de la section détaillant les pensées de son frère : « Qu'allait-il faire de la mort d'Anastasie ?²⁰ ». La section

¹⁷ Boni, 2006, p.157.

¹⁸ Tadjou, 2000 (fiction), p.20.

¹⁹ *Op. cit.*, p.71.

²⁰ *Op. cit.*, p.72.

d'Anastasia débute quant à elle par l'évocation d'un viol suivi par la description de son corps mis à distance de son esprit en ces termes :

Anastasia se réveillait brusquement [...] et se sentait envahie par la mémoire de son viol.

Le soleil avait beau montrer son visage rieur, elle ne le voyait pas. Elle restait emmurée dans la prison de sa chair. Sa langue était pâteuse et l'empêchait de prononcer le moindre mot. [...] Elle ne reconnaissait plus l'intérieur de son corps, se sentait étrangère à cette masse lourde qui écrasait son esprit.²¹

Dans un premier temps, notons que la prison de sa chair introduite le déterminant générique « la » – abandonnant la possession qui aurait été induite par le pronom possessif « sa » – distingue le corps de la personne qu'est Anastasia. Nous nous attendions en effet à lire « sa prison de chair ». De plus, séparé de l'esprit d'Anastasia, son corps voit aussi ses facultés altérées : d'abord sa vision puis sa langue. Enfin, son corps est une « masse lourde » écrasant son esprit, une fois de plus séparés l'un de l'autre. En plus d'être odeur, femme et corps mis à distance d'un esprit, ce personnage est l'un des plus intrigants de l'ouvrage car il meurt deux fois, rappelant la notion de seconde naissance que l'on retrouve chez Tanella Boni. Dans la construction de l'histoire d'Anastasia, la deuxième mort est divisée en deux temps et encercle les descriptions de la première mort qui fut la conséquence de son viol. L'absence notifiée au début du texte et qualifiant Anastasia se retrouve dans les pensées du personnage ainsi que dans ses sensations : elle est absente à elle-même parce qu'incapable de se réconcilier avec son corps et de se retrouver en lui, rien d'étonnant donc à ce que la deuxième mort²², réelle cette fois, encercle la première²³. La première mort est au centre de la deuxième, elle est sa source et sa cause. Outre le tabou de l'inceste, cette section a une forte résonance symbolique. Anastasia et Anastase deviennent des Abel et Caïn revisités. Cependant, ils sont doublement bibliques, Anastasia ayant d'abord été tuée par son frère de sang – Anastase – puis par son frère de sol – les rebelles hutus. Aussi, parce qu'elle fait écho à ce récit, précisons que la mythologie ouest-africaine, notamment celle du Mali, compte des couples divins gémellaires dont certaines figures liées à l'inceste :

Les nombreuses versions de l'origine mythique de l'univers des Bamana ont en commun la lutte éternelle entre la terre et le ciel, le thème des jumeaux cherchant à

²¹ *Op. cit.*, p.73.

²² *Op. cit.*, p.77.

²³ *Op. cit.*, p.76.

retrouver l'unité et le thème de l'inceste, admis pour les dieux mais défendu aux hommes. [...] Au Mali encore, la mythologie et l'organisation métaphysique des Dogon tournent autour de la perte originelle de la gémelliparité, car à l'origine de l'espèce il y a deux couples jumeaux.²⁴

Outre la gémellité, le personnage d'Anastasia rappelle également la mythique Bwiza la désirable, une héroïne rwandaise du XVe siècle ayant accepté un mariage avec un prince burundais « avec pour mission de l'espionner dans un premier temps et, éventuellement, de se sacrifier par la suite pour la nation²⁵ ». C'est cette notion de sacrifice qui rapproche Bwiza d'Anastasia car :

Dans la tradition du Rwanda, comme du Burundi, il fallait [...], pour pouvoir remporter une victoire, envoyer un prince, ou une princesse de sang noble, s'immoler en territoire ennemi. Une guerre de conquête ne pouvait se gagner qu'au prix du sacrifice de ces abacengezi, ces « martyrs de la nation » dont Imana, le dieu suprême, exigeait le sang pour accorder le droit à l'annexion.²⁶

Ce sacrifice humain nous éclaire quelque peu quant au choix du titre du roman qui pourrait éventuellement être lié au sacrifice demandé par le Rwanda durant le génocide et faisant écho au sacrifice du fils de la reine Abraha Pokou désirant sauver son peuple. En outre, tout comme le sacrifice du fils unique de la reine Pokou, celui d'Anastasia est fait dans le but de sauver une nation car si elle meurt une deuxième fois c'est après s'être révélée en tant que guerrière et en ayant défendu les siens, rappelant une autre figure féminine rwandaise du XVIIe siècle qui n'est autre que Ndabaga la guerrière. Cette femme se fera passer pour un garçon et elle ira prendre sa place parmi les combattants :

[...] après avoir bandé ses seins, elle s'habille d'un pagne en peau de léopard, elle apprend à manier la lance et la sagaie, à tirer à l'arc et se munit d'un bouclier pour compléter son équipement militaire. [...] En l'apercevant en train de courir, lance à la main, face à l'ennemi, [les combattants] inventèrent un proverbe toujours en usage aujourd'hui : *La situation est si grave qu'une jeune fille est obligée de se rendre au front.*²⁷

²⁴ MICHELI, Christian-Angelo, *Double et gémellité : une approche des portraits photographiques de studio en Afrique de l'Ouest*, Thèse de doctorat, Lyon 2, 2009.

²⁵ SOREL, Jacqueline, PIERRON GOMIS, Simonne, *Femmes de l'ombre et Grandes Royales : dans la mémoire du continent Africain*, Présence Africaine, Paris, 2004, 278p., p.68.

²⁶ *Op. cit.*, p.68.

²⁷ *Op. cit.*, pp.70-71.

Dissimulant sa féminité et devenant méconnaissable, Ndabaga rappelle Anastasie ayant perdu son identité première et la femme en devenir qu'elle était jadis mais apprenant à se défendre et intégrant le groupe de résistants « qui tint les milices à distance pendant plusieurs semaines [et] avaient érigé ensemble des barricades pour empêcher les assaillants d'entrer dans le secteur²⁸ ». Enfin, ces deux femmes mythiques, Ndagaba et Bwiza, sont considérées comme des femmes de l'ombre de l'Histoire²⁹, élément d'autant plus convaincant lorsque l'on souhaite les rapprocher du personnage de Véronique Tadjou qui, sans le récit de l'auteure, serait oublié.

Revenons-en à Anastasie et à sa relation avec son frère. Le viol est d'autant plus complexe que ces deux personnages sont frères et sœurs mais sont aussi liés par leurs prénoms quasi identiques. L'un est le versant opposé de l'autre le complète. C'est une même personne dissociée par le genre que nous avons là. Aussi, en faisant du mal à Anastasie, c'est à lui-même qu'Anastase s'en prend et en violant sa sœur, c'est lui-même qu'Anastase dévaste. Or, certaines croyances ouest-africaines considèrent que même la mort ne peut séparer des jumeaux, malgré la mort d'Anastasie, son frère ne peut donc se séparer d'elle. Elle est la moitié de son être, son jumeau ou sa part féminine qu'il détruit ; notons ici la référence au mythe de l'androgynie du *Banquet* de Platon. Par extension, ces deux personnages représentent à eux seuls le génocide entier puisqu'en tuant les Tutsis c'est à eux-mêmes que s'en sont pris les Hutus, à leur nation et à leur humanité. Enfin, ce choix de prénoms est doublement important du fait de leur étymologie. « Anastase » et « Anastasie » possèdent tous deux la même racine grecque qui n'est autre qu'« anastasis » signifiant « résurrection ». Cette dernière est incarnée par la renaissance d'Anastasie. Tous ces éléments nous conduisent à affirmer que l'identité d'Anastasie est la plus hybride de toutes. Mourant deux fois, elle a deux vies totalement différentes l'une de l'autre. Dans la première, elle incarne à la fois l'enfant insouciant, la sœur d'un bourreau, et la victime de son violeur ainsi que de la loi du silence et du tabou mêlé à la honte. Toujours dans cette première vie, le fait que son corps et son esprit soient fatalement divisés depuis le viol multiplie davantage le nombre de ses figures : Anastasie est un esprit tourmenté et son corps semble prendre vie sans elle, il y a donc la petite fille qu'elle était, « libre de tout », celle qu'elle était avant d'être une femme puisque devenir une femme causa sa première mort, et celle qu'elle fut après, brisée en deux parties. Dans sa seconde vie, ou plutôt avant sa deuxième mort, il ne nous est plus fait mention directe de son corps ou de son esprit. Nous savons seulement qu'Anastasie a résisté avec les autres, qu'elle a fait partie de ce groupe de villageois en lutte contre l'horreur

²⁸ Tadjou, 2000 (fiction), p.77.

²⁹ Se référer à l'ouvrage complet SOREL, Jacqueline, PIERRON GOMIS, Simonne, *Femmes de l'ombre et Grandes Royales : dans la mémoire du continent Africain*, Présence Africaine, Paris, 2004, 278p.

et pour leur survie³⁰. Alors qu'elle ne s'est pas défendue avant sa première mort pour défendre sa première vie et son identité singulière, elle a lutté jusqu'au bout avant la deuxième, peut-être parce qu'elle n'avait plus rien à perdre. C'est donc, paradoxalement, son viol qui l'a éveillée à la conscience collective, bien que son frère ait tué la femme qu'elle était auparavant.

D. Un corps féminin contraint

Comme nous l'avons analysé dans la partie consacrée à la maternité problématique, le corps féminin doit s'en tenir à ce qu'on l'autorise à faire ou non, l'expression « tenir sa langue » apparaît par exemple de nombreuses fois dans l'ensemble des fictions à propos des femmes. Ces dernières doivent également forcer leur corps à *rester à sa place*. Sa place est par ailleurs symbolisée par le siège de femme dans *Matins de couvre-feu* :

Ce tabouret, qui n'est pas une chaise longue, sur lequel aucune femme ne peut s'assoupir. Car, sur ce siège, une seule posture est possible. Se tenir droite.³¹

Chez Véronique Tadjou, le personnage de Nina doit pour sa part respecter la tradition voulant la soulager de trop de préoccupations en lui intimant de rester à l'écart des préparatifs funéraires, elle doit donc rester à la place qui lui est assignée afin d'assurer le bon déroulement des événements. Mais la tradition l'empêche aussi d'avoir des distractions jusqu'aux funérailles, y compris le fait de laisser son corps jouir d'une relation amoureuse. Après avoir passé la nuit avec Kangha, le corps de Nina porte ainsi une faute dont elle efface les traces avant de rentrer chez elle : « Elle lissa ses vêtements, vérifia sa coiffure et s'efforça d'avoir l'air calme. Entre ses cuisses, la moiteur³² ». Le verbe *lisser* et la référence à la coiffure et à l'air affiché montrent que le personnage se donne une contenance et une apparence extérieure conforme à ce qui est attendu d'elle tandis qu'en elle tout est contraire aux règles. Dans ce roman, le corps des femmes est aussi soumis aux ports de tenues traditionnelles, le pagne du deuil par exemple, que l'on peut rapprocher du siège de femme si présent dans *Matins de couvre-feu* ainsi que des places attribuées aux unes et aux autres. A ce propos, la transgression des règles de l'occupation de l'espace par le corps féminin surprend *la bonne femme* le jour où son frère se permet de bouleverser l'ordre des choses :

Il la conduisit dans cette cabane où il recevait étrangers, notables et administrateurs.

³⁰ Tadjou, 2000 (fiction), p.77.

³¹ Boni, 2005, p.133.

³² Tadjou, 2010, p.103.

Elle en fut très flattée. C'était la première fois qu'elle s'asseyait sur l'une de ces chaises d'hommes où des négociants et des colons avaient souvent pris place. [...] Il lui offrit unealebasse d'eau et elle vit le monde à l'envers. Car elle n'ignorait pas l'emplacement de la jarre d'eau et elle aurait dû se servir elle-même sans qu'il se dérange pour ça.³³

Dans ce récit, le corps de la femme est aussi celui qui subit frayeurs et rites de passage douloureux, notamment celui de l'excision³⁴ et de la case aux serpents³⁵. Les rites de passage masculins sont également présents dans les textes, mais les conséquences de leurs échecs sont assumées par les femmes, payant le prix de la vie de leurs enfants à naître³⁶, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Mais la perte des femmes ne réside pas seulement dans celle des enfants. En effet, forcée à passer la nuit chez Timothée, la narratrice de *Matins de couvre-feu* perd connaissance : elle perd son corps lorsqu'elle perd son espace personnel. A ce propos, elle écrit :

Je m'installai et mon malaise augmenta. [...] J'ignore si [Timothée] me tendait un piège. Quand je bus deux gorgées de cette mixture qui sentait la cannelle, je plongeai dans un silence profond et m'endormis. [...] J'avais passé la nuit toute seule dans ce salon si angoissant [...].³⁷

Cloîtrée, la femme se voit dans l'obligation d'accepter cette nouvelle vie durant quelques mois et paiera cher sa volonté d'émancipation qui lui coûtera sa mise au ban.

II. Un récit de l'éclatement

A. Eparpillements des corps

1. Eparpillement physique

Si le corps peut être social, il est avant tout humain et définit un sujet. Dans notre corpus, ce corps est altéré par les violences extérieures ; ses membres et ses organes subissent un éparpillement dans les romans. Le corps éclate, ne parvient pas à trouver son unité perdue. Dans l'écriture d'Elisabeth Bishop, Marie Mas met en évidence l'éparpillement du corps par deux phénomènes simultanés :

³³ Boni, 2005, pp.93-94.

³⁴ *Op. cit.*, p.85.

³⁵ *Op. cit.*, p.87.

³⁶ *Op. cit.*, p.100.

³⁷ *Op. cit.*, p.176.

l'éclatement du corps-poème et l'éclatement du moi, du sujet, du corps humain ou pas si humain que cela (hybridité, animalisation, travestissement), tous deux nécessaires à la quête d'identification poétique, sexuelle et générique. Dès le départ, le rapport entre le corps et le sujet se définit par un malaise, une discordance omniprésente [...]. Le corps est rejeté, déconstruit, nié. Cependant il est aussi à l'origine de la démarche d'écriture puisqu'il est omniprésent à travers les paysages et s'inscrit dans le corps de l'œuvre [...].³⁸

Le corps apporte de la matière au texte, les personnages prennent une épaisseur malgré le manque d'unité de leur chair divisée.

Aussi, la multiplication de l'être dans le récit participe d'une multiplication de la parole. Le corps, comme le récit, est à la fois un champ de bataille et de création. Cette dualité, qui se retrouve également dans le titre de l'un des romans de Véronique Tadjo *Champ de bataille et d'amour*, est visible dans le corpus étudié car dans les textes, ce qui unit le corps fragmenté, c'est la voix narrative et/ou poétique. Nous allons le voir, le corps soumis aux déstabilisations sociales, politiques ou encore émotionnelles, est éclaté dans l'œuvre, mais il reste en cohésion avec la voix qui l'énonce.

2. Un corps éclaté

La fragmentation corporelle au sein du récit est visible dans la langue qui prend métaphoriquement corps, en témoignent nombre d'expressions corporelles ainsi que la richesse du champ lexical physique chez l'une comme l'autre des auteures. Les références faites aux parties du corps sont nombreuses dans les ouvrages. Le corps est décrit morceau par morceau, et non pas dans son entièreté, c'est pourquoi nous parlerons de fragmentation. Aussi, nous remarquons que ces récurrences traduisent l'importance donnée au cœur, à la tête, aux oreilles et à la bouche, ce qui met en lumière le fait que le corps soit constamment à la frontière de la communication et de l'impossibilité de communiquer. Outre celui du cœur qui aura une attention particulière dans les pages qui suivront, dans les romans de Tanella Boni ce sont les champs lexicaux de la tête, de la bouche et des yeux qui sont majoritaires tandis que dans ses textes, Véronique Tadjo use d'expressions mettant la vue en avant. Dans les deux cas cependant, le corps subit une fragmentation, une animalisation et, parfois, une disparition. Soulignons également que la fragmentation du texte répond à la violence faite aux corps. En effet, tout comme ses personnages, le texte lui aussi subit des éparpillements par le biais de la

³⁸ MAS, *op. cit.*, p.96.

multiplication des voix narratives. Les narrateurs se succédant les uns les autres à l'instar de ceux des *Nègres n'iront jamais au paradis* dans lequel la narratrice partage la narration de ce récit avec Sali, Wendy, Iris mais surtout Amédée-Jonas qui est également fragmenté comme ses nombreuses peaux le soulignent³⁹. Le récit de *Matins de couvre-feu* est également composé d'un tissu de voix. Celle de la narratrice est la voix principale, mais elle transmet le *témoin* à Ida, Enée et Kanga Bâ qui, chacun leur tour, vont raconter leur propre version de leur vie. Un phénomène similaire s'observe chez Véronique Tadjo dans *L'ombre d'Imana*. Le récit présente en effet les événements à travers le regard de différents personnages. Dans son « Écriture de la guerre et rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain⁴⁰ », E. C. Ehora met en lumière la déconstruction du texte romanesque par la violence dans *L'ombre d'Imana*. Cet article passe en revue les procédés romanesques fragmentant le récit, à savoir la désagrégation du récit, la fragmentation et l'ouverture de l'intrigue, la démultiplication des voix et des instances narratives ainsi que l'esthétique intertextuelle. Cette multiplication des voix a d'ailleurs été l'un des critères de réussite de cet ouvrage d'après son auteure, favorisant un regard multiple sur le drame ivoirien :

Mon livre a été bien perçu à cause de cette multiplicité des voix. J'ai mis en scène des gens d'un peu partout et de manière parfois anodine [...]. Il s'agissait d'écouter les gens et d'entendre ce qu'ils choisissaient de nous dire, sans chercher à leur tirer les vers du nez.⁴¹

2.a. L'importance du regard

Dans les pages qui suivront, il s'agira de démontrer en quoi Véronique Tadjo utilise l'altération du corps pour construire *L'ombre d'Imana*. Ce récit dont le sujet porte sur le génocide rwandais a un titre explicite qui contient déjà une certaine violence à travers la référence directe à l'œuvre de Céline, *Voyage au bout de la nuit*. Rappelons les corps abimés, viandes saignantes⁴², décrits par Céline dès les premières pages du roman, la violence y étant si intense que le narrateur lui-même se meut en feu et en bruit⁴³. De plus, l'auteure confirme l'existence de ce lien :

Je voulais effectivement faire référence à *Voyage au bout de la nuit*, car Céline fustige

³⁹ Nous étudions ce point dans le dernier chapitre de cette partie.

⁴⁰ Ehora, *op. cit.*, p.3.

⁴¹ Brezault, *op. cit.*, p.350.

⁴² CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 1952, 505p., p.18.

⁴³ *Op. cit.*, p.17.

cette déshumanisation totale de l'être qui a eu lieu en Europe pendant la Première Guerre mondiale. Le Rwanda a connu cette déshumanisation extrême pendant le génocide. Par ailleurs, ce sous-titre « jusqu'au bout du Rwanda » porte l'idée d'aller à la rencontre de la mort. Aller au Rwanda, c'était donc un voyage à l'intérieur de la mort et de la déshumanisation.⁴⁴

Ainsi, au-delà du titre, la déshumanisation, l'errance, la ville et la déchéance humaines décrites par Céline sont également des points de comparaison avec le texte de Véronique Tadjo qui décrit le parcours de sa narratrice à travers les villes et les pays qu'elle traverse comme nous l'étayerons dans la dernière partie de ce travail de recherche. Pour l'heure, c'est au corps que nous nous attacherons. Car dans *L'ombre d'Imana* c'est d'abord le corps symbolique du continent africain qui est en souffrance, ce « cœur noir de l'Afrique⁴⁵ » dans lequel un peuple se perd. Aussi, c'est le Rwanda lui-même qui est blessé par les injustices qui, comme des couteaux, « restent plantées dans le ventre du pays⁴⁶ ». Rester insensible face à cette détresse conduit les êtres à leur propre perte car « oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifi[e] devenir borgne, aphone, handicap[é]⁴⁷ », d'autant plus que ce pays est en nous tous selon la narratrice :

Le Rwanda est en moi, en toi, en nous.

Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil.⁴⁸

Dans le corps de la narratrice, le pays ravagé par le génocide devient une maladie incrustée :

Je ne pouvais plus garder le Rwanda enfoui en moi. Il fallait crever l'abcès, dénuder la plaie et la panser.⁴⁹

Mais le corps des hommes est également touché par le drame, notamment le regard et les yeux.

Le regard incarne et assimile le monde⁵⁰. Il est important dans une logique de contre-pouvoir car il est celui par lequel les personnages observent la violence. Ce sens est primordial dans *L'ombre d'Imana* et, peut-être dans le but de l'empêcher de se faire le témoin des

⁴⁴ Brezault, *op. cit.*, p.343.

⁴⁵ Tadjo, 2000 (fiction), p.11.

⁴⁶ *Op. cit.*, p.58.

⁴⁷ *Op. cit.*, p.11.

⁴⁸ *Op. cit.*, p.48.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.11.

⁵⁰ OUELLET, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Les éditions du Septentrion, Montréal, 2000, 408p., pp.261-262.

injustices, il se voit attaqué et modifié par la violence comme en témoignent les yeux du premier Rwandais croisé par la narratrice :

Je n'ai vu que ses yeux. Ils étaient recouverts d'un voile opaque. On ne pouvait rien lire d'identifiable dans son regard. C'était énorme, une noyade. Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville. Ses yeux étaient ceux d'un prisonnier, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide.⁵¹

Le regard est donc abimé mais il vient également hanter les criminels, rappelant le Caïn biblique poursuivi par le regard divin⁵² car « combien [de tueurs] se souviendront avec effroi, précisément, des yeux, du regard de la victime⁵³ » ? Ce retour du regard est mentionné par un Rwandais témoignant dans *Une saison de machettes* de Jean Hatzfeld :

Les yeux de celui qu'on tue sont immortels, s'ils vous font face au moment fatal. Ils ont une couleur noire terrible. [...] Les yeux du tué, pour le tueur, sont sa calamité s'il les regarde.⁵⁴

Mais, outre la personne tuée, Véronique Tadjó s'intéresse aux conséquences du génocide sur les personnes encore en vie, ce qui semble être un euphémisme à en croire le regard dénué de toute émotion de certains personnages ayant vu la mort durant le génocide. Mais nous ne savons pas si ce personnage rencontré en Afrique du Sud est un bourreau ou une victime, peut-être est-ce sa mauvaise conscience qui a tué ce qu'il restait d'humain en lui et l'a noyé, à l'instar de la mère de Consolate emprisonnée et dont le regard est également vide. Son regard a été changé par le génocide :

On dirait qu'elle porte un masque de douleur sur lequel les rides creusent de longues entailles. [Consolate] voudrait retrouver dans les yeux de sa mère des signes du passé mais une ombre les recouvre, un écran qui ne laisse rien paraître.⁵⁵

Nous pourrions assimiler ce regard à ce qui

selon Desoille, est justement représentatif de cette transcendance psychologique que Freud nomme le « surmoi », c'est-à-dire regard inquisiteur de la conscience morale.⁵⁶

⁵¹ Tadjó, 2000 (fiction), p.13.

⁵² Durand., *op. cit.*, p.170.

⁵³ Wieviorka, *op. cit.*, p.269

⁵⁴ Dans *Une saison de machettes*, Jean Hatzfeld, Paris, Seuil, 2003, p.28. Cité par M. Wieviorka, p.269.

⁵⁵ Tadjó, 2000 (fiction), p.38.

⁵⁶ Durand, *op. cit.*, pp.170-171.

Qu'ils soient liés à la mauvaise conscience des maux infligée ou à la souffrance vécue, les yeux sont décrits négativement dans la majorité du récit, traduisant ce que la narratrice observe elle-même, à savoir un pays balaféré par le génocide. Des tournures de phrases telles que *devenir borgne, ses yeux recouverts d'un voile opaque, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide, les cauchemars derrière ses paupières* ou encore *les yeux ouverts sur des rêves hostiles* soulignent cette atmosphère tout au long du texte.

Permettons-nous de faire une digression poétique ici car dans *A mi-chemin*, les yeux sont également touchés par la douleur dans les deux poèmes où ils font leurs seules apparitions. Effectivement, dans le premier poème du recueil, « la solitude se lit dans le fond [des] yeux⁵⁷ » tandis que, plus loin dans le cheminement poétique, l'être aimé est ravageur et s'attaque au regard :

Quand mon regard / s'est posé sur toi / l'électricité de ton être / m'a percé les yeux⁵⁸

Face à la violence du monde, la poétesse demande pourtant à ne pas fermer les yeux, souhaitant rester vigilante et lucide :

Ne me laisse pas mourir / Ne me laisse pas / fermer les yeux / oublier la fureur / du dehors⁵⁹

Nous retrouvons ce rapprochement entre blessure et observation du pays lors du récit du personnage d'Isaac dans *L'ombre d'Imana* dans lequel nous lisons que « c'est le pays tout entier qui est blessé⁶⁰ ». Avant ça, le premier Rwandais que croise la narratrice est un homme qui « a marché depuis le Rwanda » jusqu'à Durban en Afrique du Sud qui a également des yeux qui retiennent l'attention de la narratrice :

Je n'ai vu que ses yeux. Ils étaient recouverts d'un voile opaque. On ne pouvait rien lire d'identifiable dans son regard. C'était énorme, une noyade. Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville.⁶¹

Les yeux du personnage qui « a marché depuis le Rwanda » et « a fui jusqu'à la mer⁶² » ont vu la guerre et sont à présent recouverts et semblent inaptes à voir correctement. Comme

⁵⁷ Tadjó, 2000 (poèmes), p.17.

⁵⁸ *Op. cit.*, p.55.

⁵⁹ *Op. cit.*, p.62.

⁶⁰ Tadjó, 2000 (fiction), p.31.

⁶¹ *Op. cit.*, p.13.

⁶² *Op. cit.*, p.13.

emprisonné par ce Rwanda faisant corps avec les gens, le personnage de l'homme renversé « ne peut plus se libérer de son pessimisme, du désespoir prenant racine dans son cœur⁶³ ». Son visage est également marqué « son visage qui porte des marques trop profondes⁶⁴ » observées par la narratrice. Une fois arrivée au Rwanda, elle se voit touchée à son tour par le pays et son passé et finit par être possédée par lui :

Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil.⁶⁵

Mais le début du récit laissait déjà deviner cette emprise, la référence au corps et à l'importance de regarder en lui se lisant déjà très tôt dans l'ouvrage :

La vérité se trouve dans le regard des hommes. Les paroles ont si peu de valeur. Il faut aller sous la peau des gens. Voir ce qu'il y a à l'intérieur.⁶⁶

De nouveau, les yeux sont de première importance, la vérité se trouvant à l'intérieur du regard tout comme elle est sous la peau des gens, paroles et apparence premières deviennent alors vaines. Enfin, le personnage de Kangha dans *Loin de mon père* a, lui aussi, le regard changé par le temps et les événements de sa vie :

il avait vieilli. Son visage était plus dur et une ombre s'était infiltrée dans ses yeux. Quelque chose de triste.⁶⁷

2.b. Souffrances du corps et retour à la terre

A l'instar du regard, la mort survient dès le début du récit, une fois que la narratrice arrive à Nyamata et que le corps violenté prend le pas sur la vie rencontrée peu avant à Kigali⁶⁸. La première description qui nous est transmise une fois sur les lieux du génocide est celle de la dépouille de « la femme ligotée ». Son corps est entravé :

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. [...] Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque.

⁶³ *Op. cit.*, p.35.

⁶⁴ *Op. cit.*, p.35.

⁶⁵ *Op. cit.*, p.48.

⁶⁶ *Op. cit.*, p.19.

⁶⁷ Tadjó, 2010, p.100.

⁶⁸ Tadjó, 2000 (fiction), pp.17-18.

On peut voir l'entaille que l'impact a laissée.⁶⁹

La narratrice n'ajoute pas d'émotions à ces descriptions des faits. Elle observe et retranscrit ce qu'elle voit, témoignant des vestiges de l'horreur. En outre, les corps ne sont qu'ossements lorsqu'ils ont perdu leur identité :

Pour effacer les traces, les crânes pouvaient être brûlés. [...] Seuls les corps que l'on a pu identifier par la suite ont été enterrés selon les rites. Tous les autres sont là, pour témoigner, et n'auront pas de sépulture. Ce ne sont que des ossements. Les crânes de couleur noire sont ceux trouvés dans les latrines ou enfouis dans le sol. Ceux qui sont blancs ont été trouvés dans la nature, entre les hautes herbes.⁷⁰

L'absence d'identité conduit à une négation de la mort elle-même, les défunts perdant le droit d'être traités comme de véritables morts avec le respect qui est dû à ceux dont la vie passée est connue et reconnue à travers les rites mortuaires. Cet extrait souligne la fusion existant entre corps et terre que nous retrouvons quelques lignes plus loin :

L'horreur de la terre souillée et du temps qui passe en déposant des couches de poussière. Les os des squelettes-carcasses se désintègrent sous nos yeux. 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.⁷¹

L'odeur qui s'insère dans le corps se retrouve quelques pages plus loin, dans le mémorial de Ntarama, où « l'odeur de la mort est devenue intenable. Les particules du massacre flottent dans l'air⁷² ». Dans ces deux descriptions, le pourrissement des cadavres s'accompagne de la colère des morts qui crient encore⁷³ et « accusent les vivants qui se servent encore d'eux. Les morts veulent retourner à la terre. Ils s'insurgent. Ils veulent se fondre dans la terre⁷⁴ ». Paradoxalement, ces morts ont une vie qui n'est pas encore terminée parce qu'on ne les laisse pas véritablement mourir comme l'explique le devin dans le chapitre intitulé « la colère des morts ». Nous pouvons y lire qu'outre cette mort qui s'infiltré partout, les morts eux-mêmes ont subi des violences et leur voix est inaudible :

Les morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants. Quand ils les trouvaient,

⁶⁹ *Op. cit.*, p.20.

⁷⁰ *Op. cit.*, p.20-21.

⁷¹ *Op. cit.*, p.21.

⁷² *Op. cit.*, p.25.

⁷³ *Op. cit.*, p.21.

⁷⁴ *Op. cit.*, p.25.

ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués. [...] Les morts auraient voulu parler mais personne ne les entendait. 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.⁷⁵

Cette impossibilité d'être entendus rappelle la phrase de la narratrice en début de récit et de voyage qui ordonnait à ses oreilles d'entendre⁷⁶. Aussi, la violence subie par les morts rejoint celle de la négation de leur mort elle-même et, par-là, de leur vie. En effet, en leur refusant une sépulture – bien qu'il s'agisse parfois d'une intention de préserver la mémoire en exposant les dépouilles dans des musées et mémorial –, on refuse à ces cadavres une fin de vie décente. Le devin l'exprime en ces termes à la fin du chapitre « La colère des morts » :

Il faut à présent enterrer les morts selon les rites, enterrer leurs corps séchés, leurs ossements qui vieillissent à l'air libre, pour ne garder d'eux que la mémoire rehaussée de respect. [...] Il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent revenir nous voir en paix, cacher leur déchéance et leur nudité aveuglante pour qu'ils ne nous maudissent pas. Redonner aux images de la vie le droit de s'imposer afin que ces os couverts de poussière et de violence ne soient pas chargés de la haine qui les a ensevelis.⁷⁷

L'enterrement requis n'est pas un simple ensevelissement des corps, il s'agit de faire appel aux rites traditionnels afin de calmer les souffrances des défunts. A ce propos, Véronique Tadjou expose son opinion :

Certains disent qu'il faut conserver ces sites-mausolées à cause des négationnistes. Ils servent de preuve : "Regardez cette cruauté !". Moi, je ne suis pas tout à fait d'accord, mais j'en suis arrivée à la conclusion que les ossements sont le premier stade de la mémoire, son stade brut. Avec le temps, cette mémoire factuelle laissera place à des choses plus symboliques qui vont perdurer alors que les ossements, eux, se désagrègent et sont condamnés à disparaître...⁷⁸

La mémoire est ce qui doit être préservé et le devin nous dit que pour ce faire, les corps ne sont plus utiles désormais. Il en va de la paix des vivants car les morts sont également capables

⁷⁵ *Op. cit.*, p.51.

⁷⁶ *Op. cit.*, p.18.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.55.

⁷⁸ Brezault, *op.cit.*, p.346.

d'infliger des souffrances aux vivants en se vengeant d'eux. Le devin s'adresse à eux afin d'implorer leur clémence malgré la souffrance qui leur a été infligée :

Nous supplions les morts de ne pas accroître la misère dans laquelle le pays se morfond, de ne pas venir tourmenter les vivants même s'ils ne méritent pas leur pardon. Nous leur demandons de reconnaître notre humanité même si nous sommes faibles et cruels. [...] Néanmoins, nous demandons aux morts de ne point se venger. De ne point nous maltraiter en envoyant un essaim de démons sur nos têtes. De ne pas faire venir une sécheresse terrible qui dévastera nos champs. De ne pas manger nos entrailles, de ne pas nous arracher les yeux ou avaler ce qui fait notre devenir. Nous leur demandons de ne pas laisser brûler nos cœurs dans le feu de notre existence.⁷⁹

La violence vient donc des vivants mais également des morts. Elle peut attaquer de toute part, dans les mondes visible et invisible, à l'encontre des corps tout comme de leurs moyens de subsistance.

2.c. Le cœur, centre du corps

Les expressions mettant en scène l'organe du cœur, centre du corps humain et de son bon fonctionnement, sont nombreuses dans notre corpus. Bien qu'elles soient majoritairement positives, elles oscillent parfois vers un sens négatif. Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, le cœur « part en lambeaux », ou les personnages ont « mal au cœur » mais ils ont aussi un « grand cœur », passent « du baume sur le cœur », mettent leur « cœur à l'ouvrage », ont « le cœur qui déborde de bonheur », rient « de bon cœur » ou ont « le cœur frais ». Dans *Matins de couvre-feu*, ils en ont « gros sur le cœur », ont « un pincement au cœur », en ont « gros sur le cœur », ont « une partie de [leur] cœur ailleurs », mais ils rient aussi « de bon cœur », se rafraîchissent le cœur, ouvrent leur cœur, ont « un bon cœur » ou mettent « du baume au cœur ». Dans *Loin de mon père*, le cœur est quant à lui soumis à des émotions fortes : il bat la chamade, est pincé, asséché, déchiré. *L'ombre d'Imana* débute aussi sur la noirceur du cœur associé à l'Afrique génocidaire et, au fil du texte, la narratrice ne cesse de présenter le cœur sous ses heures les plus sombres : brisé, désespéré, percé, brûlé, pincé (*cela me brise le cœur, du désespoir prenant racine dans son cœur, lui perce le cœur, brûler nos cœurs, vos cœurs sont encore percés de haine, un petit pincement au cœur*). Dans *A mi-chemin*, les cœurs sont quant

⁷⁹ Tadjó, 2000 (fiction), p.57.

à eux éventrés, boursoufflés, mais aussi légers, lumineux et pleins d'espoirs, oscillant entre pulsions de vie et de mort. Le dernier poème du recueil met en avant cet organe :

Il n'y a qu'une seule histoire d'amour que nous habillons et déshabillons avec nos mots et nos espoirs, une seule vraie saison du cœur où l'univers peut éclore, un seul moment de grâce pour renaître et reconstruire le monde envers et contre tout.⁸⁰

La saison du cœur et l'amour mettent en avant cet organe vital comme un élément naturel semblable au printemps, le présent de vérité générale appuie cette déclamation. En cette saison dont nous parle la poétesse, l'univers éclot. La grâce, la renaissance et la reconstruction lui sont associés. Si, au début du recueil, le corps était présenté comme souffrant, étranger et dispersé, la fin de l'ouvrage met en lumière un apaisement dans l'histoire d'amour et une harmonie entre les êtres et le monde. Aussi, les verbes *habiller* et *déshabiller* soulignent un rapport à la peau du chapitre précédent, l'histoire d'amour se substituant ici au corps vêtu de mots et d'espoirs. Enfin, le caractère unique de l'amour est couplé à la reconstruction et à la renaissance que permet la saison du cœur. L'organe est donc au centre de l'univers physique, littéraire, naturel et émotionnel. La poésie de Tanella Boni unit quant à elle la surface du corps et son intérieur comme le souligne le glissement de l'expression « à fleur de peau » que nous retrouvons à deux reprises qui se mue en « à fleur de cœur⁸¹ ». Le corps est donc un lieu de passage et accepte d'être une frontière qui se dépasse comme le mettent en avant les expressions « la clef de mes yeux » ou encore « la porte du regard », « la porte du cœur » ou « les marches du cœur ». Le cœur fait ainsi du corps une bâtisse dont il devient le centre et fait de l'œuvre la scène d'énonciation des émotions qu'il renferme.

3. Eclatement poétique

3.a. Poétique du corps éclaté

En outre, si les narrateurs rencontrés traduisent un monde et des individus fragmentés, souvent parce que violentés par la société, c'est aussi le narrateur lui-même, ou la voix poétique pour ce qui est des recueils, qui subit cette même fragmentation et qui tente de la mettre en mots dans une unité poétique. Ainsi, *Chaque jour l'espérance* présente un « je » éclaté :

mais je ne sais plus recoller
des morceaux de chair humaine

⁸⁰ Tadjó, 2000 (poèmes), p.97.

⁸¹ Boni, 2002, pp. 20 et 47.

il me manque la ficelle et le lien
pour tisser ensemble
les regards fuyants
et les sourires en coin⁸²

Le corps ne peut plus être collé, il faut le coudre, percer la chair pour le tisser. Le tissage se rapporte, nous l'avons vu, au tissu mais aussi au texte. La poétesse doit donc tisser les parties du corps, la vue et les sourires. Cependant, les outils lui manquent. Cette impossibilité de reconstituer son corps se retrouve par ailleurs dans cet autre poème :

cette île me brise en mille morceaux
je ne sais plus recoller ma peau
qui part en lambeaux
on ne revient pas d'un cyclone impunément⁸³

Dans ce deuxième extrait, c'est le monde extérieur qui brise le corps. Cependant, c'est toujours le « je » qui est incapable de recoller sa peau. L'être et son corps subissent une division, telle celle de l'âme et du corps platoniciens⁸⁴. Le corps part en lambeaux à cause du monde extérieur et des phénomènes de destruction naturelle. Aussi, bien que le morcellement du corps soit une similitude entre les deux recueils poétiques, chez Boni cependant la fragmentation poétique est plus lumineuse. Dans l'un des poèmes, elle lie ainsi le corps, la mer et la lumière dans les deux vers suivants :

ombres et lumières
images et dispersions de l'humain dans la mer⁸⁵

La dispersion du corps est claire et les ombres et lumières soulignent la présence et l'absence qui se mêlent. L'allitération en [m] fluidifie le vers et lui apporte un caractère onirique accompagnant la dispersion du corps tandis que la répétition du son [r] crée la rupture. En jeu de miroir, ombre et lumière s'accompagnent et s'effacent dans l'immensité de la mer. Cet effacement se précise dans un autre vers, « nos corps sont d'air et de lumière⁸⁶ », donnant au corps un caractère translucide et léger, semblable aux anges faits de lumière dans la tradition religieuse monothéiste. Au contraire, dans *A mi-chemin*, la fragmentation des sujets sous-tend

⁸² Boni, 2002, p.76.

⁸³ *Op. cit.*, p.123.

⁸⁴ PLATON, *Phédon*, 64c, trad. Chambry.

⁸⁵ Boni, 2002, p.87.

⁸⁶ *Op. cit.*, p.93.

un sentiment négatif et nul angélisme ne s'y voit associé. Le recueil débute avec l'apparition d'un corps blessé, déboussolé. La fragmentation du sujet souligne son incomplétude : « Interroge, le miroir brisé, les fragments de ton âme qui te disent la vérité. Interroge la cassure, l'éparpillement. [...] Tu as cassé le miroir / dans lequel tu te regardais / et tu ne te reconnais plus⁸⁷ » écrit la poétesse. La brisure du miroir démultiplie le sujet et crée une multitude de réfractions de la voix principale allant jusqu'à la perte identitaire. Dans le deuxième chemin, le pronom « elle » est lié aux éléments liquides, souvent négatifs. Ainsi, dans un premier extrait, la poétesse écrit que le personnage dont elle nous parle, une femme, « aurait voulu être naufragée⁸⁸ ». Quelques pages plus loin, une nouvelle femme entre en scène et « dit qu'elle sentait quelque chose de chaud couler le long de ses jambes et qu'avant d'arriver à l'hôpital, elle était toute trempée. Elle dit que le sol était taché de rouge et qu'elle avait perdu son enfant⁸⁹ ». Le corps est ici associé à la mort, à la disparition causée par la noyade ou la perte de sang. En outre, le recueil débute sur le vers « On ne part pas sans perdre du sang⁹⁰ », associant la souffrance à la liquidité du sang. A contrario, la légèreté advient quand ce corps, fragile et toujours potentiellement mourant, disparaît :

Soudain, elle s'est mise à flotter. Elle se sentait bien. Son âme volait dans la chambre comme un cerf-volant en plein ciel. Il y avait l'espace magnifique de la nuit et l'idée d'être heureuse. La fraîcheur de l'eau claire. Elle ne se souvenait pas d'avoir existé.⁹¹

L'adverbe de temps « soudain » introduit la surprise face au corps flottant tout à coup, brisant la normalité de l'apesanteur. Le corps flotte, l'âme vole et, entre les deux, le sujet ressent du bien-être. En six vers, l'être disparaît : le sixième et dernier présente une amnésie de l'existence advenant une fois que le corps s'allège. Cet allègement causé par la disparition du corps est d'autant plus fort que dans les deux poèmes suivant ce dernier, le corps réapparaît, avec son lot d'angoisses et d'oppressions :

Dans le ciel, les nuages n'ont pas d'horizon. Les pieds s'enfoncent jusqu'aux chevilles dans un duvet de bulles. L'air est glacé. Il lave la gorge. Il liquéfie les yeux.

Elle crie : « Y a-t-il quelqu'un? Y a-t-il quelqu'un ? » Mais le vide est lumineux. Des éclairs trouent l'écume.

Maintenant, elle a peur. Elle se dissout dans la pluie qui pousse les fleurs.

⁸⁷ Tadjó, 2000 (poèmes), pp.18-19.

⁸⁸ *Op. cit.*, p.82.

⁸⁹ *Op. cit.*, p.85.

⁹⁰ *Op. cit.*, p.17.

⁹¹ *Op. cit.*, p.90.

Elle aimerait lancer un cri puissant qui secouerait son corps et ferait éclater son âme. Un cri qui balayerait tout, traverserait les parois obscures et viendrait se figer dans le cœur. Un cri comme un déluge.⁹²

Nous retrouvons le ciel, nuageux cette fois. Et le corps, bien que volant et enfoncé dans une matière légère, ce « duvet de bulles », n'est plus léger dans ce vide lumineux. Il ressent le froid de l'air et se dissout. Le corps de la femme n'est plus fait de chair mais d'une matière soluble, il disparaît au contact de l'eau et s'oppose aux fleurs, terrestres. Le dernier poème susmentionné met de nouveau en avant le cri de la femme envolée. Son corps est de nouveau une chose à secouer, compacte donc, aux « parois obscures ». Enfin, le cri, également très présent dans la poésie de Tanella Boni dont le recueil débute avec le vers « écrire le cri/la vie⁹³ », n'est pas sans rappeler Frantz Fanon qui, dans l'introduction de *Peau noire, Masques blancs* déclame :

Cependant, en toute sérénité, je pense qu'il serait bon que certaines choses soient dites.

Ces choses, je vais les dire, non les crier. Car depuis longtemps le cri est sorti de ma vie.⁹⁴

Face à l'absurdité du monde et de ses violences, le cri semble alors être salvateur et nécessaire, devenant ce « cri de vie⁹⁵ » qui rappelle celui de Mariama Bâ.

3.b. « la tête perchée aux vents du monde » de Tanella Boni

L'un des premiers poèmes de « la parole de l'aurore », intégré à la sous-partie « nos visages sont paroles » est significatif :

la tête perchée aux vents du monde
nos visages sont paroles
nos tympanes recueillent les émotions de la nuit
nos mains se lient aux lianes des ombres

⁹² *Op. cit.*, pp.91-92.

⁹³ Boni, 2002, p.13.

⁹⁴ FANON, Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, édition électronique réalisée par Émilie Tremblay, bénévole, doctorante en sociologie à l'Université de Montréal à partir de : Frantz FANON. PEAU NOIRE, MASQUES BLANCS. Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952, 239 pp. Collection : La condition humaine. Édition numérique réalisée le 6 décembre 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. [En ligne :

http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/peau_noire_masques_blancs/peau_noire_masques_blancs.pdf].

⁹⁵ Cazenave, *op. cit.*, pp.56-57.

nos corps sont d'air et de lumière
nos peaux en résonance des sensations du monde
nos yeux deux feux infiniment petits
comme étincelles stellaires
nous sommes lucioles
minuscules immensément lumineuses
notre Temps parcourt l'immensité de la Terre
à la vitesse de la Pensée⁹⁶

Ici, le corps est fragmenté au fil des vers, il n'est pas décrit comme un élément compact. Il subit un éparpillement mais ne semble pas détruit. Chaque partie est isolée des autres, mise en lumière pour sa spécificité parfois paradoxale telle que le feu de la voix, les mains se liant aux ombres, les visages paroles, les mains poème ou encore les pas murmures. Le corps devient symboles et métaphores. Les corps épars se collent à la page et c'est l'esthétique surréaliste qui se retrouve alors, celle « de l'énumération, de l'inventaire d'images, de la libre juxtaposition des sons et des sens, du collage des formes, des automatismes de l'expression, toutes entreprises propres à déstructurer profondément la phrase dans son ordonnance syntactique pour enrichir son potentiel de pure énonciation.⁹⁷ » Ainsi, le poème et le corps sont tous deux dans la dislocation et l'inattendu. Les vers, souvent des phrases nominales, projettent une image figée et fixe, dans une action à la fois instantanée et éternelle. De nouveau, nous retrouvons l'idée de l'itinéraire. Le corps est en contact constant avec le monde, la répétition du nom « monde » le souligne. Le corps est aussi celui qui reçoit et recueille et se lie. Temps, Terre et Pensée sont imbriqués l'un dans l'autre dans un mouvement similaire, les deux derniers vers sont une même phrase. Cependant le corps d'air et de lumière s'apparente plus à un corps fantomatique qu'à un être humain de chair et d'os. L'être est diffus, translucide et quasi évanescent. Mais c'est aussi une image angélique que convoquent ce corps de lumière. Les corps sont universels, le pronom possessif « nos » répété le martèle. Les visages et les corps sont, les êtres sont : utilisation du verbe être, déclaration d'une vérité générale. Dans ce poème, le feu n'est plus associé à la voix mais aux yeux. La petitesse des corps n'empêche pas l'immensité de la lumière qu'elles diffusent. Le corps est léger. Nous retrouvons le Temps qui cette fois voyage, mais la lumière est remplacée par la Pensée.

⁹⁶ Fanon, *Op. cit.*, p.93.

⁹⁷ Jean, *op. cit.*, p. 166.

B. Disparition du corps, persistance de la voix ?

1. Le corps comme une ombre

L'ombre est une absence de lumière à un endroit donné alors même que la lumière est présente alentour, même de faible intensité. Les ombres sont généralement vues comme négatives dans les expressions françaises courantes. En effet, n'est-on pas *mis à l'ombre* lorsqu'on est emprisonné, n'y a-t-il pas *une ombre au tableau* quand les choses tournent mal ? L'ombre est, comme la peau, celle qui nous suit malgré nous et qui ne peut être séparée de notre être, ne serait-ce que partiellement à l'image de ce qui nous suit *comme une ombre*. Véronique Tadjó et Tanella Boni n'utilisent pas les ombres de la même manière dans leurs ouvrages, la première les associe à un imaginaire négatif tandis que la deuxième les présente avec une ambivalence constante. Dans les deux cas, la disparition du corps va de pair avec le dispositif violent niant les corps. Tanella Boni et Véronique Tadjó réintègrent ainsi cette violence dans leur création et la subliment.

Véronique Tadjó

Dès son titre, le récit de *L'ombre d'Imana* met en scène cette absence de lumière à propos duquel Véronique Tadjó s'exprime ainsi :

Je crois que le titre, "L'ombre d'Imana", voulait faire référence à tout un passé qu'on oublie trop souvent. On saute directement dans le Rwanda d'aujourd'hui sans voir ce qu'il y a derrière. Je voulais donc dire qu'il y avait des choses qui existaient avant, qu'il y avait un "être suprême", Imana, avant la colonisation. Il y avait des valeurs ancestrales...⁹⁸

Voir ce qu'il y a derrière, aller voir sous la peau des gens⁹⁹, c'est ce que nous enjoins de faire l'auteure à de nombreuses reprises dans cet ouvrage et dans cette citation invitant l'auditoire à regarder au-delà des apparences. Par-là, c'est le dispositif oppressif qu'il s'agit de questionner et de secouer pour en connaître les zones cachées. Cette exhortation se retrouve également au sein de l'ouvrage où, derrière ces ombres de personnages croisés, parfois très vite, la narratrice tisse des histoires et revient sur le déchirement de ces valeurs ancestrales, détruites dans le génocide durant lequel « l'obscurité a caché le soleil et l'ombre a noyé la terre¹⁰⁰ ». L'auteure a choisi de faire figurer l'ombre dans le titre de cet ouvrage, pourtant peu d'ombres y sont

⁹⁸ Réponses de Véronique Tadjó aux questions de Eloïse Brezault à propos de *L'ombre d'Imana, voyages jusqu'au bout du Rwanda*, [En ligne : http://veroniquetadjo.com/?page_id=492].

⁹⁹ Tadjó, 2000 (fiction), p.19.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p.131.

véritablement présentes. Cette rareté est également l'apanage des deux autres ouvrages étudiés. A une seule reprise, les corps sombres sont pareils à des ombres dans l'un des poèmes d'*A mi-chemin* bien que ce ne soit pas littérairement mentionné :

Corps sombres se découpant contre la lumière, plus noirs encore à cause du bleu du ciel.¹⁰¹

Ces corps sombres contre la lumière sont pareils à des ombres chinoises derrière un voile. Ces pêcheurs qui « lancent leur pirogue contre les vagues¹⁰² » rappellent ceux observés par Nina sur la côte :

Seuls les pêcheurs osaient affronter l'Océan dans leurs pirogues fragiles, ombres chinoises contre un ciel incandescent.¹⁰³

Les deux passages se ressemblent fortement, le premier ayant probablement inspiré le second, et mettent en évidence l'importance des ombres liées aux corps. Cet éphémère du théâtre d'ombres et l'impossibilité d'en saisir les corps se mouvant dans la lumière se retrouve par ailleurs dans les scènes que décrit la narratrice de *L'ombre d'Imana* lorsqu'elle arrive au Rwanda et traverse les rues. L'auteure joue sur ce contraste entre sombre et clarté dans la ville :

La nuit tombe. Elle est dense. Des points de lumière décorent les collines comme des bougies sur un arbre de Noël. Les phares des voitures trouent l'obscurité, là-bas, au loin. [...] Des silhouettes se découpent contre les fenêtres, spectacles d'ombres chinoises derrière des rideaux tirés. La nuit ressemble à toutes les autres.¹⁰⁴

Durant cette nuit, la lumière prend le pas sur l'obscurité, parvient à la trouer au loin et permettant aux corps de s'avancer dans la nuit. Ces collines lointaines rappellent « au loin, la silhouette des volcans [qui] domine les collines » qui surgira lors de la traversée de *Gitarama*, quelques pages plus loin¹⁰⁵ transformant la géographie en silhouette plantée dans le décor rwandais et découpant la lumière. Contrairement à *L'ombre d'Imana*, les rares ombres présentes dans *Loin de mon père* sont néfastes et liées au monde invisible, sans compter les ennemis bien en chair mais agissant *dans l'ombre*¹⁰⁶. Les ombres apparaissent dans le livre de chevet du père de Nina et semblent poursuivre les vivants :

¹⁰¹ Tadjó, 2000 (poèmes), p.81.

¹⁰² *Op. cit.*, p.81.

¹⁰³ Tadjó, 2010, p.34.

¹⁰⁴ Tadjó, 2000 (fiction), pp.17-18.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p.28.

¹⁰⁶ Tadjó, 2010, p.78.

9. Des ombres se faisant passer pour des morts que vous connaissez vous poursuivent-elles ?¹⁰⁷

Mais quand la lumière est parfois plus difficile à supporter que l'obscurité, l'ombre devient bienfaitrice sous la plume de Véronique Tadjo à l'instar du personnage de Nina se garant sous l'ombre d'un manguier avant de rencontrer son demi-frère¹⁰⁸. Dans *L'ombre d'Imana*, la lumière se fait tantôt aveuglante¹⁰⁹, tantôt sanglante lorsque le jour se lève :

Et soudain la déchirure apparaissait, faisceau de lumière rouge sang dans la chair du ciel.¹¹⁰

Le ciel blessé par la lumière de ce jour, cette « voûte céleste s'ouvr[ant] pour que le jour puisse la posséder¹¹¹ » s'apparente au corps d'Anastasie s'ouvrant face à la force de son frère violeur que rien ne peut arrêter, comme le jour qui succède à la nuit. En effet, Anastasie se réveille à l'aube et le souvenir de son viol l'envahit et la blesse dans sa chair comme le jour blesse celle du ciel :

Malgré les années, elle portait la blessure dans sa chair, dans ses cheveux, dans son sourire. [...] elle se réveillait en sursaut, ouvrant les yeux sur le vide entier, irrésistible.¹¹²

Ce basculement dans la négativité de la lumière du jour est lié au viol puisque nous la retrouvons également chez Annonciata qui, après ses agressions durant les semaines de violence « passait la journée au lit et la nuit, elle gardait les yeux grands ouverts sans bouger¹¹³ ».

Tanella Boni

Comme nous l'avons énoncé dans la présentation de cette section, si Tanella Boni expose les ombres de manière plus positive que Véronique Tadjo, elles gardent cependant une dualité permanente.

Philosophiquement l'ombre peut se lire comme ces illusions du réel que l'on retrouve dans l'allégorie de la Caverne de Platon. Dans ce cas, les ombres caractérisent des lieux plus

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p.66.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p.41.

¹⁰⁹ Tadjo, 2000 (fiction), p.46.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p.71.

¹¹¹ *Op. cit.*, p.71.

¹¹² *Op. cit.*, pp.74-75.

¹¹³ *Op. cit.*, p.84.

que des personnages. Nous retrouvons cette image dans un souvenir d'enfance d'Amédée-Jonas « fasciné par les flammes qui montaient et redescendaient sans raison, projetant des ombres dansantes sur les murs¹¹⁴ ». Ce passage fait de l'enfant qu'était Amédée-Jonas un habitant de la caverne décrit par Socrate :

Imaginez, dit Socrate, des prisonniers dans une caverne souterraine, qui ont derrière eux un feu, et sont attachés d'une façon telle qu'ils ne puissent voir sur le mur d'en face, que les ombres de marionnettes manipulées au-dessus d'un mur situé dans leur dos.¹¹⁵

Dans le roman, ce sont ensuite les murs de la chambre de l'enfant qui deviennent le support de ces ombres, son univers se muant alors en caverne¹¹⁶. Cette notion de caverne apparaît ensuite concernant les personnages féminins rencontrés dans le corpus qui s'apparentent à ces individus assis dans la caverne et évoluant au fil de leur éveil intellectuel. En effet, d'abord assises à la place que la société a préparée pour elles, elles réalisent peu à peu qu'elles se doivent d'apprendre la vie et de déplacer leur corps en dehors de ces espaces. Dans les deux romans de Tanella Boni, Sali (*Les nègres n'iront jamais au paradis*), Ida et la narratrice (*Matins de couvre-feu*) ont toutes deux des parcours similaires : leur initiation et leur compréhension du monde se fait par le prisme de la vie de couple et le foyer est une caverne dans laquelle elles apprennent à regarder le monde autrement et à s'émanciper en le quittant. Ainsi, la maison de Timothée, le compagnon de la narratrice avant son assignation à résidence, est explicitement comparée à une caverne :

Toujours est-il que j'arrivai avec mes idées et voulus mettre un peu d'air dans sa caverne si sombre et angoissante.¹¹⁷

Un beau matin, je pris mes maigres bagages [...] et je retournai d'où j'étais venue, chez moi. Et, plus instruite que jamais comme si j'avais passé, dans une caverne sacrée, mon temps d'initiation à la vie mouvementée de Zamba (...).¹¹⁸

Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Sali parle quant à elle de ses mariages comme d'étapes initiatiques :

¹¹⁴ Boni, 2006, p.47.

¹¹⁵ PLATON, *La République LVII*.

¹¹⁶ Boni, 2006, p.49.

¹¹⁷ Boni, 2005, p.178.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p.190.

Et j'ai passé du temps dans cette maison, un lieu d'initiation pour moi, sept ans, tu te rends compte ? J'ai passé du temps dans ce lieu d'initiation. A chaque mariage, les choses se déroulaient comme si je continuais mes études. [...] Après sept ans, je devais avoir le niveau d'une étudiante ayant au moins une maîtrise en droit ou en sciences humaines. Disons que je maîtrisais, par expérience, les rouages de la vie.¹¹⁹

Mais lorsqu'elle n'est pas associée à un lieu, l'ombre est accolée au personnage d'Amédée-Jonas poursuivi par une ombre dès le début de l'ouvrage¹²⁰ et accompagné par des « êtres de l'ombre¹²¹ ». Dès le début du roman, ce personnage est aussi directement comparé à une ombre puisque la narratrice le voit « telle une ombre déambuler dans le hall [...] Ample et splendide comme une ombre (...)»¹²². Dans cette citation, cette ombre est positive, « ample et splendide », quasi divine. Mais lorsque Sali décrit le personnage, elle le transforme en une ombre négative quand elle mentionne son viol lorsqu'elle explique que « tu ne sais même pas qui c'est celui-là, cet homme ou cette ombre qui te fait si mal¹²³ ». Ce parallèle entre viol et ombre n'est pas sans rappeler le même procédé utilisé par Véronique Tadjo lors de la description de l'agression d'Anastasia. Cependant si les personnages de Véronique Tadjo sont liés aux ombres une fois violés, Sali reste lumineuse tandis que son agresseur perd sa lumière. L'ombre est à la fois symbole de partage et de frontière. L'ombre est « collée » au corps, mais elle en est toujours mise à distance. Cette dualité est permanente. L'ombre, c'est notre corps projeté et on ne s'en défait pas – seul Peter Pan aura réussi. On ne peut pourtant faire corps avec son ombre. Aussi, cette dernière n'est pas un reflet du réel, elle en est une forme vague et sombre. Dans *chaque jour l'espérance*, la partie IV du recueil, « la parole de l'aurore » comporte deux épigraphes mettant en avant l'importance de cet obscurcissement :

"Pour que nos mots murmurent en osmose
Avec le monde
Il faudrait s'ouvrir et se dépasser"
Paul Dakeyo, Les Ombres de la nuit

"L'ombre ne souffre pas
Elle change de place
Pour supporter la lumière"

¹¹⁹ Boni, 2006, p.160.

¹²⁰ *Op. cit.*, p.13.

¹²¹ *Op. cit.*, p.104.

¹²² *Op. cit.*, pp.18-19.

¹²³ *Op. cit.*, p.157.

Khal, Le Printemps des ombres¹²⁴

Outre cette page, *Chaque jour l'espérance* possède moult références à l'ombre. Bien évidemment, l'ombre ne peut exister sans lumière. Cependant, seules trois occurrences liées à la lumière associée au corps se retrouvent au fil des pages : le « regard illuminé », « la main [qui] éclaire » et « les étincelles des yeux ». L'ombre associée à la lumière protège face à la transparence qui attaque et tue :

l'ombre-et-lumière qui me protège/de la transparence pure/de toi et de moi

car la transparence tue/et j'admire ce travail d'artiste qui a gravé/près de la porte du regard/ce fond d'ombre clair et profond capable de dire de taire/de dessiner le non-dit¹²⁵

Mais les ombres sont aussi celles qui s'attaquent à la lumière du cœur : « des ombres invisibles/toiles d'araignées vivantes/ombres assassines/du cœur ensoleillé¹²⁶ ». Ailleurs, c'est le corps qui projette son ombre : à l'ombre de soupirs¹²⁷, à l'ombre du dire¹²⁸, aux ombres du regard¹²⁹, « à l'ombre [des] paupières délurées¹³⁰ ».

L'ombre féminine

Enfin, chez Tanella Boni l'ombre est également la part des femmes et c'est aussi bien souvent, de façon symbolique et communément acquise, la femme « cachée » derrière un homme. Dans la *Dédicace des Paradis artificiels*, Charles Baudelaire écrit : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive : elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde ». Cette citation baudelairienne trouve un écho dans *Matins de couvre-feu* lorsque la narratrice décrit la lune, cette *reine des ombres* (Lamartine) observée par son père :

Il vit comme elle était ronde et fascinante par-dessus la mer et se rappela les contes de son enfance où on racontait le voyage de la lune des ténèbres jusqu'à la pleine lune. C'était le moment où elle mangeait les âmes des femmes pour se maintenir en

¹²⁴ Boni, 2002, p.83.

¹²⁵ *Op. cit.*, pp.75-76.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.16.

¹²⁷ *Op. cit.*, p.13.

¹²⁸ *Op. cit.*, p.24.

¹²⁹ *Op. cit.*, p.54.

¹³⁰ *Op. cit.*, p.139.

vie et renaître des ombres, des nuits plus tard. Il fallait qu'elle se nourrisse pour éviter de disparaître à jamais. Et pourquoi cherchait-elle la compagnie des femmes pour confisquer leur âme la nuit de la pleine lune ? Cette nuit-là, disait-on, elle était au plus fort de sa puissance et personne ne pouvait l'arrêter dans sa volonté de s'approprier ce qu'il y a de meilleur en ce bas monde. Elle conservait les trésors volés dans le pagne du ciel et, périodiquement, dispensait à la terre et aux vivants quelques rayons capables d'effacer les ombres ambiantes...¹³¹

Outre la référence à Victor Hugo – *Les rayons et les ombres* – la lune et les ombres qu'elle projette sont clairement liées à la féminité. Comme pour affirmer cette légende, à propos de sa mère, la narratrice confie qu'elle attendait son mari, assise en compagnie de la lune :

Son homme revenait et elle l'attendait de pied ferme, sans reposer son dos, toujours assise sur le tabouret des femmes à l'ombre d'un arbre ou le soir au clair de lune. Assise à même le sol dans la case de son frère ou de ses parents, peu importe.¹³²

Dans cet extrait, la lune et l'ombre sont de nouveau liées à la figure féminine. La place de la femme est à l'ombre, à un endroit donné. De plus, elle compte l'absence de son homme en lunes, son attente est donc liée à l'astre nocturne : « Deux lunes plus tard, l'homme arriva par la grand-route, sans se faire annoncer¹³³ ». Mais parfois l'ombre est salvatrice pour le corps féminin, lui permettant justement de changer de place. Pour survivre à la vie de couple nimbée de silence, Ida choisit ainsi de devenir une ombre, de se défaire de son corps trop facile à atteindre par son homme :

Silence est le mot adéquat pour caractériser une vie à deux comme il faut... Une vie que je refuse de vivre, que je hais au plus haut point. Je préfère être une ombre, c'est mieux comme ça. Insaisissable. C'est mon existence et ma définition.¹³⁴

Mais Ida ne décide pas seulement de se transformer en ombre. Elle choisit aussi de se déplacer en quittant Zamba et son mari Enée, sa peau ayant trop souffert de cette relation jusqu'à se muer en carapace.

¹³¹ Boni, 2005, pp.119-120.

¹³² *Op. cit.*, p.135.

¹³³ *Op. cit.*, p.137.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.211.

2. Persistance de la voix ?

Le texte est à écouter comme un échange chatoyant de voix multiples, posées sur des ondes différentes et saisies par moments d'un fading brusque.

Roland Barthes,
Le discours amoureux

2.a. La voix ou ce qu'il reste du corps

Traditionnellement, dans la littérature le corps est construit par le texte¹³⁵. Cependant, quand le dispositif violent s'abat sur les corps le texte traduit la désintégration du corps ou sa mise à distance. En guise d'exemple d'effacement corporel, sur le point d'être exécuté, le corps se dérobe à la vue à l'approche de la mort dans *L'ombre d'Imana* :

Cela prit environ cinq minutes pour exécuter les condamnés à mort attachés à des poteaux, bras et jambes liés, chacun d'eux portant une cible sur la poitrine afin de permettre aux policiers de mieux viser. [...] Les visages des détenus étaient cachés par des cagoules noires. Les policiers, quant à eux, ne pouvaient pas être identifiés grâce aux visières qu'ils portaient.¹³⁶

Le visage devient masque de douleur et les yeux sont encore la preuve du passage de la violence :

La vieille femme a trop maigri, est devenue trop fragile sur ses jambes sèches. On dirait qu'elle porte un masque de douleur sur lequel les rides creusent de longues entailles. [Consolate] voudrait retrouver dans les yeux de sa mère des signes du passé mais une ombre les recouvre, un écran qui ne laisse rien paraître.¹³⁷

Dans cette prison, les corps ne forment qu'un et se fondent en une marée¹³⁸. Une fois de plus, l'identité se noie dans le chaos et le personnage de Consolate

ne reconnaît plus sa mère de l'autre côté de la barrière invisible, cette femme cassée,

¹³⁵ Paveau, *op. cit.*, p.6.

¹³⁶ *Op. cit.*, p.34.

¹³⁷ *Op. cit.*, p.38.

¹³⁸ *Op. cit.*, p.38.

brisée, qui ne ressemble à rien.¹³⁹

Dans les romans, faisant suite aux poèmes, le corps se désintègre ou disparaît sans besoin d'enterrement. Dans *Matins de couvre-feu*, les corps s'ancrent dans la perte comme le soulignent ces quelques expressions recueillies au fil des pages dont *perdre la tête, le regard perdu, perdre la juste vue des choses et des êtres, ne plus avoir toute sa tête, se jeter à corps perdu*. Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, les tripes sont broyées, les morceaux du corps décollés, le corps se fond dans le paysage, la tête et le corps se perdent. Aussi, le personnage d'Amédée Jonas présente une fragmentation intéressante lorsqu'il parle de ses mémoires, reflets de sa vie :

Elle aurait pu se dérouler, cette vie, comme un roman-fleuve raconté par un romancier de talent. Mes mémoires ne seront rien de tel. Ils s'écrivent sous le sceau de la rupture, de la cassure en menus morceaux, de la descente aux enfers, de la renaissance. J'ai envie, ô lecteur, que tu sentes une ambiance, que tu voies mes chutes et mes remontées fulgurantes, mes joies éphémères et mes tourments.¹⁴⁰

C'est le sujet qui semble exploser sous le poids des événements de sa vie, son unité disparaît. Face à ce processus, nous observons que la voix persiste. Celle-ci est parfois tout ce qu'il reste des êtres disparus ou de ceux que l'on souhaite voir disparaître. Ainsi, dans *L'ombre d'Imana* les voix des morts hantent encore les vivants bien que ces derniers refusent de regarder les dépouilles en face. Bien que leurs corps soient niés, leur existence persiste par leur voix. Il n'est ainsi pas étonnant de lire que perdre la voix c'est aussi perdre son identité pour la poétesse qui écrit :

[...] et tu ne te reconnais plus / Tu ignores jusqu'à / l'écriture de ton nom / et le son de ta voix¹⁴¹

La voix fait corps avec l'être comme en témoigne celle de son interlocuteur qui rappelle à Isaro son mari défunt, persistant par sa voix malgré son décès dans *L'ombre d'Imana*¹⁴². Pareillement, Kouadio entend la voix de sa défunte épouse¹⁴³. Des corps disparus, rien ne peut être véritablement reconstitué tandis que les paroles proférées par la voix peuvent être retranscrites. La voix est également celle qui reste lorsque les gens sont tenus à distance comme

¹³⁹ *Op. cit.*, p.38.

¹⁴⁰ Boni, 2006, p.59.

¹⁴¹ Tadjou, 2000 (poèmes), p.19.

¹⁴² Tadjou, 2000 (fiction), p.61.

¹⁴³ Tadjou, 2010, pp.81-82.

dans *Matins de couvre-feu* où, malgré son absence, par la lecture de ses lettres c'est la voix d'Ida que nous entendons, le corps n'est ainsi présent que parce que sa voix est devenue audible par l'acte de lecture. Dans les récits de Tanella Boni, nous retrouvons ce mélange entre la volonté de communiquer et sa difficulté, son incapacité. Dans *Chaque jour l'espérance*, les expressions signifiant l'absence de communication telles que *faire la sourde oreille* ou *sonner faux à tes oreilles* côtoient celles qui permettent au corps de créer un dialogue telles que les expressions *les paroles du cœur*, *le livre de ma main* ou *la main [qui] murmure*. Les personnages des *nègres n'iront jamais au paradis* oscillent quant à eux entre *tenir [leur] langue* et la délier, *prêter l'oreille* et les tenir ; tout comme dans *Matins de couvre-feu* où ils tendent tantôt l'oreille tantôt font *la sourde oreille*. Devant cette instabilité, le personnage d'Ida favorise le regard à la voix. Selon elle, « rien ne vaut le regard inattendu qui raconte des histoires qu'on ne soupçonnait pas encore¹⁴⁴ ». Pourtant, la voix n'en est pas moins importante dans ce roman car *la chanson du rouge et du noir* est scandée par les citoyens soutenant le régime, soulignant le versant négatif de la voix qui se mue en vacarme insensé et dangereux, la musique devenant un élément néfaste lorsqu'elle chante dans une langue unique « une musique guerrière¹⁴⁵ ». Les formules passives sont caractéristiques de la langue de bois comme l'énonce l'historienne Françoise Thom disant que « la destruction du sujet est fondamentale dans la langue de bois, [...] c'est la destruction de l'individu¹⁴⁶ ». La destruction du sujet coïncide avec une destruction de la parole chez G. Orwell¹⁴⁷ comme chez Tanella Boni, « la chanson du rouge et du noir » rappelant clairement la *novlangue* et cet Arché-texte mis en lumière par Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice* : « *Tu es des nôtres. Les autres, c'est l'ennemi*. Voilà l'Arché-texte de l'espèce humaine, archaïque et archipuisant. Structure de base de tous les récits primitifs, depuis *La guerre du feu* jusqu'à *La guerre des étoiles*¹⁴⁸ ». Pourtant, malgré le danger de cette *chanson du rouge et du noir*, à travers le conte la parole est mise en avant dans les œuvres et, contrairement à la chanson, ce dernier est considéré comme salvateur bien que peu y prêtent attention :

[...] je veux conter à mon tour. J'ai passé ma vie à raconter des histoires si lointaines.
Personne n'a prêté une oreille attentive à mes mots. Ceux qui devaient m'écouter ont

¹⁴⁴ Boni, 2005, p.38.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p.39.

¹⁴⁶ COUTURIER, Brice, « Avoir raison avec Georges Orwell, La novlangue, instrument de destruction intellectuelle », France Culture, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec-george-orwell/la-novlangue-instrument-de-destruction-intellectuelle>].

¹⁴⁷ Couturier, *op. cit.*

¹⁴⁸ Huston, *op. cit.*, p.82.

pris la fuite.¹⁴⁹

Dans le dernier poème de la section de *Chaque jour l'espérance*, « ici la distance n'a plus rien à dire », le corps communiquant et recevant le monde devient un chemin d'espérance lorsque la voix est enfin assimilée à l'écoute et non plus au mutisme :

tes pas souffles et murmures
tes mains poème et présence
ta voix quel feu d'écoute
quel chemin d'espérance
et le rythme du Temps
qu'accompagnent
les rayons de ton âme
aux portes du labyrinthe
seule la parole rhizome
garde les secrets
du Temps éternel
car je m'enroule
 dans tes bras
 en silence
 et laisse le Temps
 parler à l'oreille
 de ta peau¹⁵⁰

Ce poème décrit un itinéraire suivant le corps et ses traces. Le corps est y marqué par le souffle poétique et les vers sont suspendus sur la page. Des pas à la voix, le corps est un « chemin d'espérance », il devient un parcours positif. La notion de chemin trouve son écho dans le labyrinthe du vers 8. La voix poétique chemine des pas à la peau de l'autre, prend le chemin du corps sur le rythme du Temps pour arriver jusqu'à la peau. Le corps de l'autre communique entre murmures et poème, la voix est associée à l'écoute, le feu qui brûle, réchauffe, guide dans l'obscurité. Le « je » s'enroule et s'efface dans le corps de l'autre, en silence, il laisse le Temps parler à sa place. Son corps s'efface, sa voix est inaudible, pourtant l'âme est lumineuse, rayonnante. Elle possède des rayons, elle devient un astre, lunaire ou solaire. Aussi, la parole est racine multiple, la communication devient alors une plante vivace. Cependant, le corps ne

¹⁴⁹ Boni, 2005, p.40.

¹⁵⁰ Boni, 2002, p.63.

parle pas, il écrit – les mains sont poème et présence – et entend – par l’oreille de sa peau. Et si le Temps personnifié est éternel, sa parole le devient aussi. Cette dernière garde les secrets et ne les dévoile pas contrairement à ce que l’on aurait pu attendre d’elle. Les allitérations en [L] apporte à la fois fluidité et légèreté au texte. Peu à peu, le corps s’ancre dans le poème par la respiration et la voix. Les noms « souffles » et « murmures » expriment tous deux une absence de parole audible. Le corps s’exprime à travers les pas, mais le langage corporel ne prend pas de forme claire. Le souffle, bruit régulier rappelant celui de la respiration, s’allie au murmure, bruit de voix plus léger. Tandis que les noms associés au sujet sont au pluriel dans le premier vers, ils passent au singulier dans le second, marquant le recentrement sur le sujet. Si les pas semblent s’effacer ou n’avoir qu’une présence discrète, les mains sont « poème et présence », elles se fixent et laissent une trace. Paradoxalement, alors que l’on s’attendrait à ce que la voix soit associée à la parole, c’est l’écoute brûlante qui la caractérise. Le rythme du poème transparait dans les allitérations qui se font suite et qui sont majoritaires dans le poème. Aussi, les cinq premiers vers sont marqués par l’absence de verbe, suspendant l’action comme un tableau ou une scène à l’arrêt. Le rythme donné par les sonorités est donc figé dans la description. Celle-ci reprend un rythme à l’apparition du mot, suivi du premier verbe conjugué, *accompagner*. Suspendu dans un vers isolé, il est mis en relief. Ceci introduit un paradoxe car l’isolement de ce vers ne correspond pas au sens du verbe puisque l’accompagnement va à l’encontre de la solitude. A la suite de ça, les six derniers vers apparaissent telle une cascade de mots déversés sur la page. Le caractère cyclique nous apparaît entre le premier vers, « souffles et murmures » et les deux derniers « parler à l’oreille / de ta peau ». Le début de cette chute des mots sur la page est enclenché par l’apparition du pronom personnel « je ». La conjonction de coordination « car » ouvre ces vers sur l’explication de ce qui les précède et, à l’image d’un labyrinthe, le « je » s’enroule dans les bras en silence, au creux du corps, tandis que le poème se déroule sur la page, marquant de bruit, de mots, le corps du texte. D’autre part, « parole rhizome » et « labyrinthe » sont deux images parlantes et liées par la multiplicité des possibilités qu’elles amènent : le labyrinthe comme le rhizome offrent des directions multiples. Les deux cependant débouchent sur un résultat unique : pour l’un la sortie – ou la mort –, pour l’autre la parole, ou la plante dans la conception biologique du terme. Le rhizome renvoie par ailleurs inévitablement à la théorie philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cette pensée fut d’ailleurs réutilisée par la suite par Edouard Glissant. Dans son *Introduction à une Poétique du Divers*, nous pouvons lire :

Quand j’ai abordé la question [de l’identité], je suis parti de la distinction opérée par

Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un des chapitres de *Mille Plateaux* (qui a été publié d'abord en petit volume sous le titre *le Rhizomes*), soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une "catégorisation des cultures" qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites.¹⁵¹

Ainsi, le corps et sa surface forment un réseau, un tissage en perpétuel changement qui n'est positif que s'il s'étend. La communication, quelle qu'elle soit, est donc vitale : la racine doit devenir rhizome et c'est justement contre la communication que s'érige le dispositif de la violence, ou du moins contre toute parole contraire à sa logique.

III. Le corps amoureux : de la danse à la guerre, entre création et destruction

Les corps dansants de Tanella Boni

Bien que le cœur soit illustré positivement dans la poésie de Tanella Boni, les relations amoureuses qu'elle présente dans ses fictions sont bien moins apaisées, comme l'illustrent *Ida* et *Enée* dans *Matins de couvre-feu*. Ce malaise a à voir avec l'incapacité de communiquer convenablement, problème qu'elle souligne également dans ses vers. Elle déclare à ce propos :

Ce travail que j'ai voulu faire, c'est simplement pour revenir à des choses disons terre à terre : aux violences, à nos imaginaires, comment nous voyons l'autre qu'il y a en face. Quand on parle de divorce on nous donne des chiffres. Mais pourquoi donc divorçons-nous ? C'est bien parce que quelque part les mots nous manquent, il y a des non-dits et quand les non-dits s'accumulent qu'est-ce qu'il se passe : on ne s'entend plus, simplement parce qu'on ne se parle plus. Voilà, c'est ça que j'appelle le vécu, c'est ça le réel.¹⁵²

Pourtant malgré les mots manquants, l'amour est une danse dans laquelle l'homme et la femme ne sont pas isolés mais partenaires comme le met en lumière Amédée-Jonas dans le chapitre neuf des *nègres n'iront jamais au paradis* :

¹⁵¹ GLISSANT, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, [En ligne : <http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>].

¹⁵² Extrait de la rencontre littéraire *L'écriture féminine africaine comme espace de libertés*, Rencontre avec Fatou Diome, Tanella Boni et Bouthaina Azami le 7 mars 2009 dans le cadre de la Foire du livre de Bruxelles, YouTube, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ke58Sz63mKc>].

Ma vie mouvementée, avec ou sans Laurence, m'a appris quelques pas de danse inspirés par l'amour, sa musique singulière, son rythme inégalable. Car l'amour est une danse langoureuse dans un espace public, un endroit sous haute surveillance depuis toujours, par exemple sur le tarmac d'un aéroport, là où aucun jeu n'est permis aujourd'hui à l'ère du terrorisme. Vous êtes tous les deux enlacés sans vous en rendre compte. Et puis le temps passe et vous êtes là à faire un pas en avant deux en arrière, tango inconnu des ancêtres, recréé à chaque instant. Vous avancez, vous reculez, vous marquez le pas et les pas avancent si lentement [...] Et les autres vous regardent avec des yeux d'envie, vous, danseurs de tango qui s'accélère en hip-hop, se radoucit en blues ou en jazz peu importe. Là, ce sont les instruments qui comptent, vous ne parlez plus. Tout se passe comme si vous n'avez jamais échangé un mot de trop. Un seul mot. Votre danse est un désert de mots. Mais la musique vous emporte toujours dans cet espace idéal appartenant à tous et jamais à quiconque en particulier. Vous traversez le désert, accompagnés de trompette, de clarinette, d'orgue, de basse et la musique vous va si bien. Pendant ce temps, la vie parallèle a entamé sa course folle, menant chaque esprit ailleurs. L'air musical si prenant détache les corps l'un de l'autre.¹⁵³

Le choix du tango traduit un couple jouant sur les limites entre l'évitement, le combat des corps et le contact direct mais lent et sensuel. Puis, la danse subit une variation, devenant plus urbaine, puis blues ou jazzy. Ces mouvements mêlés symbolisent les différentes étapes vécues quotidiennement par les couples amoureux, et la musique finit par les séparer une fois le répertoire de styles épuisé. D'autre part, l'espace public dont nous parle Amédée-Jonas fait écho à ce que Raymond Jean nomme « l'espace commun de l'amour et du langage [qui] est un espace d'échange¹⁵⁴ ». Bien que le langage ne soit pas présent dans la danse amoureuse décrite par Amédée-Jonas, parce qu'un mot pourrait être *de trop*, nous retrouvons bien dans sa description cet espace commun dont parle R. Jean. Les mots se taisent, remplacés par les instruments donnant le rythme. Dans cet espace commun et musical, les corps dansent, et même lorsqu'ils s'essouffent, « l'amour au long cours peut avoir du souffle » :

Un souffle long, imprévisible, phénix renaissant à chaque saison parce que les corps se souviennent même quand tous les pronostics misent sur le corps perdant, essoufflé, malade, crevé et l'amour envolé. C'est à ce moment-là que l'amour repart d'un autre pied [...]. Il revit, l'amour, contre toute attente, parce qu'il est sans doute comme la

¹⁵³ Boni, 2006, pp.85-86.

¹⁵⁴ Jean, *op. cit.*, p.154.

musique [...] Il revit au grand étonnement de vous deux, danseurs qui ne savez plus sur quel pied danser (...).¹⁵⁵

L'amour revit donc, renaît de ses cendres au fil des saisons – et ce n'est pas sans rappeler la *saison du cœur* de Véronique Tadjou¹⁵⁶. Ainsi, malgré la déchéance possible du corps, l'amour ne meurt pas et, par ce dernier, les corps survivent dans sa danse. Cette danse est parallèle à celle d'Enée et d'Ida dans *Matins de couvre-feu* :

Ma femme est venue me voir... Ma femme ! [...] A un moment donné, elle s'approcha de moi et je sentis qu'un vieux courant souterrain pouvait encore nous emporter, sans un mot, je ne sais dans quel autre monde plus paisible et plus heureux. Cela fait aussi partie des risques de la vie à deux. Ne jamais savoir à quel moment on croise une cascade capable d'emporter le corps et les humeurs loin, très loin des raisonnements aveugles qui ne voient jamais les chutes possibles à chaque pas.¹⁵⁷

Là, les individus restent dans leur solitude malgré la proximité et l'attirance existant entre eux. Aussi, cette vie à deux, avec ses joies, ses mirages et ses risques, est très présente dans *Chaque jour l'espérance*. A neuf reprises elle est poétisée¹⁵⁸. En voici un exemple :

dommage mille fois dommage/que ce couple ressemble/à l'idée naïve ressassée et consommée/image rêvée et séquence divine/du couple qui se défait avec le Temps/cohabiter par devoir/se parler par convenance/observer la loi du toit/quel gâchis

j'ai horreur de cette loi morale/de toutes les règles bienséantes/qui n'en finissent pas/de calculer toutes nos spontanéités/de numériser/les moindres gestes et sourires/deux personnes ne se regardent plus/quand il leur arrive de porter le masque/en passant l'une à côté de l'autre¹⁵⁹

Le lien avec le personnage d'Ida est clair ici, elle qui ne cesse de dénoncer la vie des couples à Zamba. La ressemblance est tellement forte que nous pourrions nous questionner quant à la nature du « je » poétique, comme si Ida se cachait derrière lui, ou si, derrière Ida, nous pouvions

¹⁵⁵ Boni, 2006, p.87.

¹⁵⁶ Tadjou, 2000 (poèmes), p.97.

¹⁵⁷ Boni, 2005, p.263.

¹⁵⁸ Boni, 2002, pp. 13, 15, 16, 23, 30, 35, 46, 49, 51.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p.30.

trouver cette voix poétique. De plus, la danse apparaît de nouveau puisque la zamba est une danse traditionnelle argentine d'origine africaine :

Les danseurs exécutent leur pas en tenant dans la main un mouchoir, qui joue un rôle symbolique et devient un élément essentiel pour exprimer les états d'âme et les sentiments des interprètes. Véritable « drame chorégraphique » qui peint la passion amoureuse, cette « danza de amor » a pour les Argentins une couleur en peu canaille. Dans la première partie de la danse le caballero courtise délicatement - mais avec insistance - la dame qui s'esquive, jusqu'au triomphe final qui marque sa reddition dans la seconde partie.¹⁶⁰

Danse de couple et de séduction, homme et femme se font face sans jamais entrer en contact, sinon par le biais d'un mouchoir blanc. C'est de cette manière que les personnages principaux dansent les uns avec les autres, évitant soigneusement le contact, le nom donné au pays n'est donc pas anodin. Ce couple qui se défait avec le temps mais qui continue de danser et qui finalement survit fait de cette idée de l'amour un point commun entre les trois ouvrages. Enfin, une dernière danse est présente à un autre moment du récit. Il ne s'agit plus d'une histoire d'amour charnelle mais de la vie dans les ordres d'Amédée-Jonas et donc de son *mariage* avec Dieu. Paradoxalement, la description de cette danse présente un champ lexical du corps dansant qui va jusqu'à étonner le prêtre lui-même :

Au fil du temps, le sens du rythme s'incrusta en moi et je me surprénais à me dandiner parfois, habité par une folle envie de danser en pleine eucharistie. Ainsi, le corps du Christ que je tenais à la main entraînait aussi dans la danse.¹⁶¹

De nouveau, le corps ne fait qu'un avec la danse. La renaissance est aussi sous-entendue à travers ce corps du Christ qu'Amédée-Jonas tient dans sa main.

Les corps en guerre de Véronique Tadjo : les retrouvailles de Nina et Kangha

Chez Véronique Tadjo, les corps amoureux sont plus conflictuels que chez Tanella Boni. *L'ombre d'Imana* présente des cas d'absences des hommes qui seront fatales pour leurs épouses. Ainsi, Annonciata sera violée par les milices en l'absence de son mari pour la protéger ainsi que leurs enfants. Mais c'est dans *Loin de mon père* que l'absence des hommes aimés est la plus forte et que la rencontre entre leurs corps porte moult paradoxes. Ainsi que nous l'avons

¹⁶⁰ « Danses folkloriques argentines », [bibletango.com](http://www.bibletango.com), [En ligne : http://www.bibletango.com/tangoencyclopedie/basencycl/basencycl/d/danses_folkloriques_basency.htm].

¹⁶¹ Boni, 2006, p.74.

mentionné dans notre première partie, il est clair tout au long de *Loin de mon père* que la relation entre Kouadio et Hélène n'est pas idyllique¹⁶². Et si la relation entre Nina et Kangha est marquée par l'attraction physique et que les personnages semblent parvenir à communiquer en public, ce n'est pas le cas en privé où la parole est compromise.

L'histoire d'amour entre Nina et Kangha intervient au cœur du récit et ce de manière double. Littéralement d'une part, puisque ces deux personnages se retrouvent au milieu du roman – à la 91e page d'un roman qui en compte 181 – à un moment inattendu lors d'un coup de fil :

Après avoir raccroché, elle réalisa, stupéfaite, qu'elle venait de prendre rendez-vous avec lui pour le surlendemain. Comment avait-elle pu accepter son invitation ?¹⁶³

Ce passage est extrait d'un court chapitre dans lequel, au cœur de la maison endeuillée, le téléphone sonne. Personne ne prenant les devants, Nina décroche. Dès le début de la conversation, un décalage énorme naît entre intérieur et extérieur. A l'extérieur de la maison, Nina observe « qu'une réunion familiale battait son plein sous le grand arbre du jardin » tandis qu'à l'intérieur elle tente de communiquer avec l'interlocuteur, la ligne étant mauvaise. Cet appel téléphonique déplace l'esprit de Nina en dehors de la maison, elle quitte son corps resté sur place. Son esprit se fige, puis elle démarre une conversation avec Kangha faites de paroles « incohérentes », « anodines » à son sens et pourtant ces dernières débouchent sur une prise de rendez-vous. L'opposition des verbes *sembler* et *réaliser* est parlante, la vraisemblance incohérence des mots prononcés n'était en réalité pas réelle puisque le protagoniste réalise ensuite avec stupéfaction « qu'elle v[ient] de prendre rendez-vous avec lui pour le surlendemain ». La fin du paragraphe se termine sur une question qui laisse le personnage hébété, ne comprenant pas comment cette invitation a été acceptée. Ainsi, à travers ce coup de téléphone, le corps et l'esprit de Nina sont dissociés, sa raison ne réalise pas ce que fait son corps, à savoir prendre ce rendez-vous après avoir discuté avec Kangha, son ancien amour. Cette fraction corps/esprit peut donc aussi se lire comme une rupture entre la raison et la pulsion du personnage. Enfin, la rupture entre intérieur et extérieur clôture le chapitre puisque, une nouvelle fois, le narrateur revient à l'action en train de se dérouler à l'extérieur de la maison :

Au milieu de la pelouse, le trésorier se tenait devant les membres de la famille, son

¹⁶² Tadjó, 2010, p.83.

¹⁶³ *Op. cit.*, p.92.

cahier de comptes à la main.¹⁶⁴

Par cette dernière phrase, le décalage entre actions intérieure et extérieure est renforcé, soulignant la distinction entre Nina et le reste du monde qui l'entoure. Ce n'est qu'à la fin du chapitre suivant, après des lectures de lettres mondaines et des récits de souvenirs liés aux traditions ivoiriennes, que Nina repense à Kangha :

Six ans sans se voir, c'était long... Une autre chose la perturbait : d'après la coutume, elle n'aurait jamais dû accepter son rendez-vous. La règle était claire, pas de distraction jusqu'à la fin des funérailles. Elle se jura que ses tantes n'en sauraient rien. (p.98)

La relation surgit ainsi au cœur du deuil, doublant cette position centrale. La tradition oblige, la fille du défunt Kouadio doit garder cette histoire pour elle, ce qui en fait une parenthèse dans son voyage et divise son corps de son esprit, oppose son désir et sa raison. Notons aussi qu'elle n'en parlera pas à Frédéric non plus, son conjoint l'attendant à Paris. Aussi, Nina ne pense qu'aux autres tout au long du récit, et, quand elle s'autorise à penser à elle, elle outrepassé toutes les règles : les règles du deuil traditionnel, et celles de la fidélité amoureuse. En violant deux règles sacrées elle commet donc une double tromperie. Elle semble s'en rendre compte quelques pages plus loin, quand elle songe à épouser Frédéric :

Nina se surprit à regretter de n'être pas encore mariée à Frédéric. Ils en avaient parlé une ou deux fois sans jamais prendre de décision. Avoir des enfants et fonder une famille, ici ou là-bas, cela n'avait peut-être pas tant d'importance. C'était en elle que se trouvait la cassure, l'impossibilité de vivre où que ce soit.¹⁶⁵

Cette citation souligne la division du sujet entre deux rives qui l'empêche de se construire et de fixer son corps dans un pays, une relation amoureuse, une famille. Son corps et son esprit sont perdus, et personne ne l'aide à y voir clair :

Son père était parti sans la mettre dans la bonne direction. Il aurait pu lui dire : "Tu vois ce chemin, emprunte-le et, quand tu arriveras à un carrefour, tourne de ce côté-là plutôt que de l'autre. (...)"¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p.92.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p.112.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p.113.

Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'un des passages du *Royaume aveugle* lorsque le narrateur décrit la princesse Akissi – qui ne parviendra pas, elle non plus, à sauver son père – enfermée dans son palais et se sentant perdue : « Elle ne savait pas où elle mettait les pieds, ne savait pas où elle allait. Nul chemin pour guider ses pas, nul horizon pour continuer sa marche¹⁶⁷ ». Perdue entre deux vies, Nina trompe donc Frédéric, comme son père trompa sa mère. Cette hérédité suit aussi la logique polygame présente dans le roman. Cependant, cette tradition est retournée par le protagoniste puisque cette dernière est une femme et qu'elle commet cet adultère en pleine période de deuil. Elle brise ainsi toutes les règles. Soulignons à ce propos que la dualité du personnage de Nina est en accord avec la couverture de la première édition du roman disponible en annexe¹⁶⁸. Malgré cette culpabilité douloureuse, revenir à elle passe, pour Nina, par cette désobéissance et par le corps, là où, depuis le début, le langage écrit et oral est primordial. C'est par le corps et en silence qu'elle fait la paix avec Kangha, par le corps aussi qu'elle règle les conflits passés avec cet amant. Cependant, bien que les corps se rapprochent, comme lors de leur appel téléphonique, le contact avec Kangha implique une rupture entre raison et émotion. Déjà, dès leurs retrouvailles, la mémoire corporelle et relationnelle de Nina se remet en marche : « Il était en retard. Comme d'habitude. Comme avant¹⁶⁹ ». La répétition adverbiale est soumise à la rectification, sinon modification du nom, l'habitude se transforme en passé, « avant ». Par-là, le narrateur semble souligner que les six années d'absence reviennent à la mémoire de Nina, réalisant qu'une telle séparation ne peut effacer les habitudes. S'en suit une souffrance dans l'attente exprimée à la forme interrogative, « Pourquoi lui imposer cela ?¹⁷⁰ », forme renvoyant aux interrogations du chapitre précédent, « Que lui voulait-il exactement ? Pourquoi réapparaissait-il maintenant ?¹⁷¹ ». Ce lot de questions porte ainsi une rancœur et révèle de mauvais souvenirs enfouis depuis de longues années. Pourtant, au moment même où Kangha arrive, Nina bascule instantanément dans la brutalité du sentiment amoureux, ce qui met en exergue la contradiction des émotions ressenties avant et après l'apparition de cet homme. Une fois encore, les idées exprimées par sa raison, que nous pouvions lire dans l'attente, tendent à s'effacer au profit d'un vif apaisement puisqu'à son arrivée, « la colère de Nina tomba net¹⁷² », comme si la présence physique effaçait la raison. « Retrouvailles. Embrassades. Questions¹⁷³ » : cet enchaînement rapide de deux actions

¹⁶⁷ TADJO, Véronique, *Le royaume aveugle*, L'Harmattan, Paris, 1990, p.34.

¹⁶⁸ Annexe n°4.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p.99.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p.99.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p.92.

¹⁷² *Op. cit.*, p.99.

¹⁷³ *Op. cit.*, p.99.

débouche sur une troisième qui, elle, sera développée de manière paradoxale car si l'auteure fait le choix d'écrire le terme au pluriel, elle ne le fait suivre que d'une seule question, comme si cette demande unique renfermait toutes les autres, non-exprimées. « Où étais-tu passé pendant tout ce temps ?¹⁷⁴ » demande Nina, question à laquelle Kangha ne répond qu'en une phrase qui, elle aussi, semble contenir toutes les réponses silencieuses : « J'étais en hibernation. » Face à cette réponse animalisant Kangha, Nina n'exprime qu'une réponse corporelle : « Elle ne put se retenir de hausser les épaules en lui jetant un regard de travers. Mais elle n'insista pas¹⁷⁵ ». On peut noter qu'ici le geste et la parole ne peuvent avoir lieu en même temps, l'une doit prendre le pas sur l'autre. Ce procédé qui s'accroîtra par la suite – et qui est également présent chez Tanella Boni – fait du corps et de la communication deux éléments antinomiques. En outre, l'animalisation se poursuit lorsque Nina réalise que « c'[est] bien le même esprit féroce qui savait se jouer d'elle¹⁷⁶ » qui se trouve face à elle. Une nouvelle fois animalisé, Kangha est maintenant défini par sa férocité qui est à relier au jeu amoureux, à la manipulation et à la stratégie de cet homme qui demeurent inchangés malgré ses six années d'absence. La dichotomie esprit/corps que nous avons remarqué chez le personnage de Nina au contact de Kangha se retrouve aussi chez ce dernier puisque si son esprit demeure inchangé, son corps s'est altéré : « il avait vieilli. Son visage était plus dur et une ombre s'était infiltrée dans ses yeux. Quelque chose de triste¹⁷⁷ ». L'usage de la locution *par contre* marque une coupure nette entre ce qui est intact – sa manie d'être en retard et son caractère – et ce qui a été altéré par le temps. Comme dit précédemment, parole et mouvement ne peuvent aller ensemble entre ces deux personnages, le corps et la pensée étant déconnectés, à l'image de la liberté et de l'amour au sein de l'ancien couple Nina/Kangha ne pouvant aller de pair mais l'une devant céder ses droits à l'autre :

Plus que jamais, elle comprenait ce qui les avait séparés : les blessures qu'ils s'étaient infligées. Ils avaient sans relâche exigé des preuves d'amour et dénoncé leurs trahisons réciproques. Jamais prêts à céder une parcelle de liberté, ils avaient joué avec leurs sentiments jusqu'à se perdre.¹⁷⁸

La liberté est ici une terre, et aimer signifie y perdre du terrain. Leur relation devient alors une guerre amoureuse qui, si elle doit être gagnée par l'un ou par l'autre, devra se faire au prix de

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p.99.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p.99.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p.100.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p.100.

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p.100.

leur liberté. Le champ lexical de la guerre et du combat est d'ailleurs renforcé par les termes « blessures » et « trahisons ». Aussi, afin de ne pas perdre ce terrain si précieux, ils préférèrent se perdre mutuellement. Au présent de la narration, cette guerre éclate dès que la parole verbalisée reprend le dessus entre Nina et Kangha, et c'est le conflit qui reprend l'espace du récit. Une exception demeure pourtant. Celle-ci est particulière car elle intervient au moment où les deux personnages quittent le café pour se rendre chez Kangha. Elle débute avec l'éveil physique de Nina, toujours attirée par Kangha, elle qui avait « encore sur la langue le goût de son amour sucré, de son amour salé. Elle aussi avait hiberné pendant toutes ces années¹⁷⁹ ». La notion d'hibernation se répète au moment où le désir reprend ses droits, la mémoire corporelle se manifestant par le goût sur la langue de Nina. Ce terme comprend des entrées diverses. Il peut s'entendre comme le fait de « passer l'hiver dans un état d'engourdissement, de vie ralentie, de torpeur, d'insensibilité », mais aussi comme l'action qui provoque « par des moyens physiques et l'emploi de produits pharmaceutiques un abaissement considérable de la température du corps à des fins généralement thérapeutiques. » Ces deux définitions se prêtent tout à fait aux deux personnages et peuvent concorder avec leur hibernation mutuelle. Quoiqu'il en soit, Nina et Kangha sortent de cet état au contact l'un de l'autre. Cette hibernation touchant à sa fin rejoint l'idée de prise de pouvoir du corps sur le reste, sur la parole notamment. Cependant, si dans les deux lieux clos où ils se retrouvent, la parole est impossible, elle le devient sur le chemin extérieur qui est neutre et libre de conflit puisque, comme nous pouvons le lire, il est porteur de légèreté et de simplicité puisqu' « en marchant à ses côtés, Nina éprouva un peu de légèreté. Leur rythme était nonchalant et leur conversation agréable. Ils riaient souvent. Elle eut l'impression de l'avoir enfin retrouvé¹⁸⁰ ». Ce sera pourtant la seule exception. Par la suite, seul le langage corporel sera porteur de paix, bien que difficile au début. Cependant, cette difficulté, une fois encore, sera liée à la parole, ou plutôt au manque de parole de Kangha qui meurtrit Nina :

Pourtant, chez lui, au moment où il s'approcha d'elle pour toucher son corps, Nina eut un mouvement de recul. Elle avait gardé enfoui le reproche de ses silences. Mais sa main était légère et douce, son énergie bouleversante. Effaçant les années d'absence, elle accepta de se plier à sa volonté et d'acquiescer à ses demandes. Bientôt, ce fut elle qui l'appela, redécouvrant les gestes du passé. Avec force, elle pressa sa poitrine contre son torse, respira son odeur. Ce n'était plus le souvenir qui

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p.100.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p.100.

dictait ses envies, mais un nouveau désir de prendre et de tout donner à la fois. A tel point qu'elle fut incapable de stopper l'hémorragie.¹⁸¹

Il est aisé de comprendre que, peu à peu, le corps efface le langage et ses manques. L'apaisement porté par le langage corporel mènent les personnages à la fusion qui se fait en silence et en non-dits puisque Tadjou l'ellipse dans le récit. Cependant, elle précise que les envies de la jeune femme la conduisent à sa perte. « L'hémorragie » provoquée par le désir présent est impossible à arrêter. Or, qu'elle soit interne ou externe, si une hémorragie n'est pas stoppée elle conduit la victime à la mort. De ce fait, même l'acte d'amour devient une violence, un combat infligeant une blessure mortelle. L'amour complexe et la séparation des amants se donne aussi à lire dans *A mi-chemin*, faisant écho aux retrouvailles entre Nina et Kangha. Le poème le plus significatif marquant cette navigation du corps du texte entre la poésie et le roman se situe au début du second chemin :

Il dormait en silence. Allongé sur le dos, les bras le long du corps, dans une immobilité entière. Le visage calme, si calme, que cela devenait surprenant, émouvant, effrayant. Comme s'il s'était coupé du monde derrière ses paupières, mais aussi dans son corps, sa peau, dans ce qui faisait son existence. Même pas le bruit de sa respiration. À peine le mouvement de sa poitrine.

C'était ce qu'elle admirait et redoutait en lui : ce voyage silencieux dans un univers où il était intouchable. Alors qu'il aurait dû devenir vulnérable, puisqu'elle se tenait près de lui à l'observer.¹⁸²

Là, nous retrouvons la thématique de l'impossibilité du toucher amoureux. Le corps immobile devient effrayant, rappelant la mort. Ce « voyage silencieux » de l'âme et de l'esprit de l'homme aimé à l'intérieur de son propre corps tiennent l'amante à distance. La liaison de Nina se mêle à la figure amoureuse de *A mi-chemin* que la voix poétique veut toucher sans jamais le pouvoir vraiment puisqu' « après, blottie contre lui, [Nina] voulut passer les doigts sur son corps, toucher encore un peu sa chaleur palpitante. Mais il retint sa main¹⁸³ », la distance poétique étant similaire à la distance romanesque dans le rapport amoureux. En outre, la violence amoureuse se retrouve dans l'un des poèmes rappelant étrangement cette liaison romanesque :

Il te fait l'amour/et pourtant/tu n'oses pas/le toucher/son corps/comme un tam-tam/de

¹⁸¹ *Op. cit.*, pp.100-101.

¹⁸² Tadjou, 2000 (poèmes), p.83.

¹⁸³ Tadjou, 2010, p.101.

guerre/Il te fait l'amour/et pourtant tu ne sais pas/quoi penser¹⁸⁴

Malgré sa violence, l'acte d'amour romanesque qui tait la parole est la seule paix, qui s'ajoute à celle, fugace, du trajet extérieur du café jusqu'à l'appartement. Ainsi, il semble que dans l'acte charnel le couple soit extérieur à lui-même tout en existant réellement comme le souligne Foucault dans *Le Corps utopique* :

Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant *ses* yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées. L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps [...] et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici*.¹⁸⁵

Ce rapprochement des corps éclipant le discours est renforcé par le fait que, dans le cas du trajet extérieur jusque chez Kangha comme dans la description de leur aventure, Véronique Tadjo fait des ellipses. Le récit est bref, condensé, l'essentiel nous est dit en deux courts paragraphes, mais aucun détail ne vient polluer le discours. Le langage corporel perd de nouveau ses droits quand Kangha arrête la main de Nina pour prendre la parole :

Après, blottie contre lui, elle voulut passer les doigts sur son corps, toucher encore un peu sa chaleur palpitante. Mais il retint sa main : « Si tu es triste de devoir repartir, pourquoi ne restes-tu pas ici pour de bon ?¹⁸⁶

Les deux points marquent la rupture, le passage d'une frontière d'un langage à l'autre. Une nouvelle fois, un lien se fait avec les poèmes, souligné par l'interrogation du départ et du retour, persistante dans les deux textes :

Tu aurais aimé/toucher ses doigts/dans le fond/de ton lit/Tu aurais aimé/lui dire des mots/qui ne s'envolent pas/Ce que vous auriez pu être/pourquoi l'avez-vous fui ?¹⁸⁷

¹⁸⁴ Tadjo, 2000 (poèmes), p.40.

¹⁸⁵ FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2009, pp.19-20.

¹⁸⁶ Tadjo, 2010, p.101.

¹⁸⁷ Tadjo, 2000 (poèmes), p.41.

Ce poème fait face, dans le recueil, à celui cité précédemment, liant les deux scènes comme le sont les descriptions romanesques dans *Loin de mon père*. Dans ce dernier, le dialogue est tendu, la question posée contrarie son amante qui y répond par une suite de questions, trois au total, auxquelles Kangha ne répond, après un silence, par une réponse introduisant une négation qu'il nuance afin de la rendre plus neutre. Celle-ci sera directement suivie de l'affirmation « Tu as besoin de changer, il faut maintenant revenir te fixer. », semblable à une injonction du retour à/chez soi. Il semblerait alors que vivre ailleurs entraînerait l'incapacité à se fixer, à trouver une stabilité. S'y lit aussi le fait que toute émigration impliquerait forcément un retour définitif au pays. La répétition de l'adverbe de lieu « ici », associé au chaos et au gâchis, s'en suit d'un refus de Nina que l'on entend comme définitif. Pourtant, Kangha répond qu'elle seule peut répondre à cette question du retour ou de l'exil. Il souligne par-là la dualité et le déchirement entre l'ici et l'ailleurs sur lesquels même Nina semble ne pas pouvoir poser de mots clairs. L'absence de mots devient dès lors l'ultime perte de contact avec l'amant qui s'endort. Nous retrouvons une autre parenthèse amoureuse disséminée en trois poèmes dans le recueil :

Je me souviens encore / d'avoir goûté son corps / et d'être entrée / dans ses yeux /
d'avoir observé / les plis de son visage / et entendu résonner sa voix / Je me souviens
/ d'avoir partagé avec lui / un moment du temps / créé un point dans l'espace / Je me
souviens / d'un endroit éternel / où nous avons baptisé / les minutes

C'était / pendant la saison / du cœur léger / dans le pays / des grands serments

C'était avant / quand tu riais / beaucoup / C'était avant / la grande déception¹⁸⁸

Le souvenir de l'amour et du partage rappelle la description des retrouvailles entre Nina et Kangha, l'union des corps, est ancrée dans le passé. Cet épisode amoureux que l'on retrouve dans les deux textes comme le fil d'Ariane d'une histoire d'amour impossible dans l'apaisement peut être extrapolée à l'histoire de Nina avec la Côte d'Ivoire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Tadjou choisit de porter ce sujet sous l'angle amoureux, avec le triangle Frédéric/France-Nina-Kangha/Côte d'Ivoire. La description des sentiments ressentis sont applicables aux histoires d'amour comme aux histoires d'exil. Cependant, ils s'inversent tout de même dans le rapport au pays d'origine puisque en choisissant la France/Frédéric, Nina trahit la Côte d'Ivoire tandis qu'en réalité c'est cette dernière et Kangha qui l'ont abandonné, l'un par son entrée en guerre

¹⁸⁸ *Op. cit.*, pp.51-53.

civile, l'autre par son silence à la fin de leurs relations. Ces deux comportements l'ont faite fuir et l'ont poussée au départ face à une situation devenue invivable. Comme avec Kangha, Nina quitta la Côte d'Ivoire en choisissant la liberté à l'amour, blessée dans les deux cas par cette bataille où ces deux éléments n'ont pas trouvé de terrain d'entente. La communication avec la terre ainsi qu'avec l'amant a donc fini par s'éteindre. A partir du moment où Khanga s'endort, le corps et le langage oral deviennent tous deux inutiles à la communication. C'est la fin de la parenthèse amoureuse et le regard de Nina se porte vers l'extérieur : « Dehors, la pénombre tombait. Elle sauta hors du lit, prit une douche rapide et fila¹⁸⁹ ». Ici, le personnage devient une continuité de la nuit puisqu'il tombe aussi en sautant du lit. Nina s'assimile à cette pénombre dont on n'arrête ni la chute ni le départ. Aussi, elle saute hors du lit comme un fleuve qui déborderait de son lit et envahit un espace qui ne lui était pas destiné au départ. Cette idée rejoint l'ici et l'ailleurs, l'immigration et le retour naturel du fleuve dans son lit, calme, tranquille et facile puisque déjà creusé pour lui par le passé. Notons que cette métaphore liquide se poursuit dans la douche rapide prise par Nina. Mais elle se donne davantage à lire comme la tentative d'effacement de l'acte d'amour, de l'adultère. Enfin, la dernière action du chapitre, filer, traduit une nouvelle fois la contradiction entre Nina et son pays d'origine. Elle part dans la nuit tandis que les Ivoiriens « se réveillent tôt le matin pour aller au travail ». Là encore, elle est déviante et devient même leur opposé. De plus, Nina ne part pas, elle file. Filer peut signifier « s'enfuir en volant ou en courant, droit devant soi, en ligne droite », « se retirer (subrepticement) rapidement pour échapper à quelqu'un/quelque chose », « s'échapper au dernier moment, juste avant d'être rattrapé » ; mais aussi « laisser un sillage lumineux », « transformer en fil [tisser une histoire] », « lâcher, dérouler en douceur ». Les différentes entrées de ce verbe renforcent donc le caractère du personnage. Le chapitre suivant, le XVII, marque le retour au réel dans la sphère familiale traditionnelle, pour les condoléances du soir :

Elle lissa ses vêtements, vérifia sa coiffure et s'efforça d'avoir l'air calme. Entre ses cuisses, la moiteur.¹⁹⁰

Ici, Nina feint une apparence lisse et contrôlée comme elle le fit avant l'arrivée de Kangha en théâtralisant sa conduite. Pourtant, une fois encore, c'est son corps qui dit vrai malgré elle. Elle cache sa féminité et son émotion à l'intérieur d'elle-même, Nina retourne donc à l'hibernation et doit affronter les règles coutumières. Le corps est nié dans ses envies et besoins. Nous

¹⁸⁹ Tadjó, 2010, p.102.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p.99.

retrouvons cette thématique dans *A mi-chemin* où la poétesse décrit le corps comme celui qui n'est plus en accord avec les désirs :

Il faut l'admettre
ton corps te trahit
déjà
qui ne suit plus tes passions
qui traîne les pieds
à tes derniers
rendez-vous¹⁹¹

Ainsi, comme nous venons de le voir chez Véronique Tadjó, les corps amoureux peuvent rencontrer une harmonie, loin du langage, mais la disharmonie reste collée à eux, comme une ombre.

IV. Les blessures ou la peau en première ligne

*Mon corps avec ses diverses parties et
ses divers organes est un, quoique
composé.*

Senancour, *Réveries*

*C'est le tribunal des dieux qui juge les
âmes et qui les accueille avec leurs
blessures et leurs mutilations.*

Véronique Tadjó, *L'ombre d'Imana*

Une fois la violence commise et subie, elle laisse des traces et peut changer l'individu physiquement ou moralement. Moralement, les personnages semblent abasourdis par la violence et ses cruautés, les êtres sont lassés, fatigués, parfois révoltés. Mais c'est avant tout la peau qui témoigne de ces violences, surface la plus visible de notre vulnérabilité. La blessure faite au corps passe en premier lieu par la peau, c'est pourquoi cette dernière, si importante dans sa fonction de préservation, apparaît dans nos textes.

La peau est un tout unificateur. Elle est celle qui englobe le corps, le retient dans son intégralité, le protège et lui permet d'être au monde par le biais des cinq sens. Elle se déploie

¹⁹¹ Tadjó, 2000 (poèmes), p.25.

comme autant d'univers à explorer par le toucher et le ressenti, la rugosité, les températures, la douleur et le bien-être ; par-là, elle initie le cheminement vers la connaissance. C'est à partir de la peau, celle que Donald Winnicott dénomme la « membrane-frontière¹⁹² » que se fait la perception du monde. Or, la littérature en offre des visions aussi nombreuses que le sont les auteurs et leurs personnages. La peau nous intéressera dans le sens où, dans notre corpus, elle est ambivalente, soumise aux violences et les modifiant pour y survivre, la peau est à la fois intérieure et extérieure, réceptrice de douleurs et de plaisirs. Elle est également celle sur laquelle la violence se ressent. Mais c'est cette variabilité qui lui permet de survivre et de s'adapter, préservant le corps et allant jusqu'à le métamorphoser. La peau recouvrant l'espace corporel est donc un réceptacle des violences du monde mais devient également un contre-dispositif, réagissant aux stimuli extérieurs afin de préserver l'individu. Littérairement, la peau est également celle sur laquelle le texte s'inscrit. Pour toutes ces raisons, la peau se rapproche du dispositif et du contre-dispositif. En effet, subissant les violences du système et du corps, elle peut aussi se retourner contre elles et s'en servir pour permettre au personnage de poursuivre sa vie. On ne se débarrasse pas de sa peau, mais on peut l'habiller, la métamorphoser. C'est pourquoi la peau peuple les textes de notre corpus de métaphores et références, comme nous l'étudierons dans ce chapitre. Nous devons cette présence – quasi obsédante chez Tanella Boni – au caractère profondément paradoxal et poétique de cet organe en surface des corps. Partie silencieuse des êtres, la peau est pourtant la base de l'échange avec l'autre, elle unit l'intérieur du corps au monde environnant tout en le séparant d'elle. Elle fait à la fois office de lien et de frontière et porte un ensemble de paradoxes biologiques qui sont autant de terreau littéraire à creuser. Pour ce faire, il nous faut mêler les théories biologiques à celles reliant cet univers de sensations à celui de la pensée, à savoir la philosophie et la littérature. Ainsi, aux études incontournables du professeur et psychanalyste Didier Anzieu nous unirons les réflexions philosophiques de Rudolf Bernet. Enfin, concernant le versant purement littéraire, la notion de peau est déjà une dominante dans moult romans et œuvres poétiques. Aussi, nous en ferons un répertoire non-exhaustif avant d'entrer dans les études des textes du corpus à l'étude.

¹⁹² Dans son chapitre « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, 1962.

A. Peau et psychanalyse

1. Le Moi-peau de Didier Anzieu

Dans son ouvrage publié en 1985, Didier Anzieu présente le « Moi-peau », concept qu'il avait préalablement défini dans un article publié en 1974¹⁹³. Ce « Moi-peau » désigne selon lui « une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phrases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps¹⁹⁴ ». Pour le professeur, « toute activité psychique s'étaie sur une fonction biologique¹⁹⁵ », corps et psychisme sont ainsi inévitablement liés. Cependant, moins que la notion de Moi-peau, c'est davantage la présentation riche de la peau, de ses fonctions et projections littéraires exposée dans l'ouvrage qui retiendra notre attention. Trois fonctions de l'organe sont mises en lumière par D. Anzieu : la fonction de contenant retenant à l'intérieur du corps « le bon et le plein » accumulés depuis la naissance ; la fonction de limite, barrière et protection contre le monde extérieur ; et, enfin, la fonction de communication. De plus, D. Anzieu souligne que la peau « a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions¹⁹⁶ ». L'être se constitue ainsi corporellement et psychiquement par sa peau, il trouve son équilibre à travers ce que cet organe préserve en lui et lui permet de percevoir du monde environnant depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte. Dans ses préliminaires épistémologiques, le professeur présente ensuite l'univers tactile et cutané. Abordant la présence de la peau dans le langage puis dans sa structure et ses fonctions, il souligne les expressions françaises les plus parlantes faisant référence aux fonctions du plaisir tactile, à celles d'élimination, défensive-agressive, d'identification, d'épreuve de la réalité, ou encore de communication¹⁹⁷. Puis, s'intéressant aux structures et rôles de la peau au sens organique, D. Anzieu souligne la multiplicité des utilités biologiques de cet organe des sens le plus vital puisque « sans l'intégrité de la majeure partie de la peau, on ne survit pas¹⁹⁸ ». Son importance se retrouve par ailleurs dans le fait qu'elle lie les ressentis internes aux sens externes : l'ouïe, la vue, l'odorat et le goût, et « elle participe à la fonction métabolique¹⁹⁹ ». Dans une approche dite psycho-psychologique, D. Anzieu aborde ensuite différents paradoxes de la peau :

¹⁹³ ANZIEU, Didier, « Le Moi-Peau », *N.R.P., Le dehors et le dedans*, n°9, printemps 1974, 195-208.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p.120.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p.35.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, pp.35-36.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p.37.

La peau soustrait l'équilibre de notre milieu interne aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices, elle conserve des marques de ces perturbations. A son tour, cet état intérieur qu'elle est censée préserver, elle le révèle en grande partie au-dehors ; elle est aux yeux des autres un reflet de notre bonne ou mauvaise santé organique et un miroir de notre âme. [...] Autres paradoxes. La peau est perméable et imperméable. Elle est superficielle et profonde. Elle est véridique et trompeuse. [...] Elle nous fournit autant en douleurs qu'en plaisirs. [...] La peau est solide et fragile. [...] Elle sépare et unit les différentes sensorialités. Elle a, dans toutes ces dimensions que je viens de passer incomplètement en revue, un statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité.²⁰⁰

Cette riche définition de la peau est extrêmement littéraire. Aussi, chacun des paradoxes se retrouve dans les textes de Tanella Boni et Véronique Tadjó, comme nous le verrons par la suite. Plus loin dans son ouvrage et afin d'alimenter sa « recherche psychanalytique sur la genèse et les altérations précoces de l'appareil psychique²⁰¹ », D. Anzieu emprunte une série de données recueillies par Fisher et Cleveland (1958) mettant en avant les variables *d'Enveloppe* et de *Pénétration* :

La variable Enveloppe est cotée pour toute réponse impliquant une surface protectrice, membrane, coquille ou peau, qui pourrait symboliquement être mise en rapport avec la perception des frontières de l'image du corps (habillement, peaux animales [...]). La variable Pénétration s'oppose à la précédente en ce qu'elle se rapporte à toute réponse qui peut être l'expression symbolique d'un sentiment subjectif selon lequel le corps n'a qu'une faible valeur protectrice et peut être facilement pénétré. [...] Ainsi définie par ces deux variables, la notion d'image du corps ne saurait se substituer à celle du Moi, tout en présentant l'avantage de mettre l'accent, en ce qui concerne la connaissance du corps propre, sur la perception des frontières de celui-ci. [...] La fonction des limites rejoint l'impératif d'intégrité. L'image du corps est située dans l'ordre du fantasme et de l'élaboration secondaire, représentation agissant sur le corps.²⁰²

Ces notions d'enveloppe et pénétration sont intéressantes – tout comme les points paradoxaux soulevés par le psychanalyste – dans la mise en relief de la peau présente dans nos textes, celle-ci étant à la fois sujette à la pénétration et étant une enveloppe au sein même de notre corps

²⁰⁰ *Op. cit.*, p.39.

²⁰¹ *Op. cit.*, p.44.

²⁰² *Op. cit.*, pp.53-54.

jouant sur ces deux variables indissociables. Le dernier point sur lequel portera notre attention concernant *Le Moi-peau* est celui de l'interface. D. Anzieu présente en effet les travaux de son confrère autrichien Paul Federn qu'il qualifie de penseur des limites anticipant la notion d'interface :

[Federn] pense la limite non comme un obstacle, une barrière, mais comme la condition qui permet à l'appareil psychique d'établir des différenciations à l'intérieur de lui-même, [...] entre ce qui relève du Soi et ce qui provient des autres. [...] Parallèlement à Paul Schilder, qui élaborait au même moment la notion d'image du corps, Federn a porté son attention sur l'écorce, sur les phénomènes de bordure.²⁰³

Pour clore cette présentation du *Moi-peau*, voici les différentes idées que nous en retiendrons et qui serviront d'appui à notre étude car soulignant les contradictions existant également entre le dispositif violent et le contre-dispositif littéraire, ainsi :

- la peau n'est pas parole mais communiquée²⁰⁴ ;
- la peau transforme l'organisme en système sensible²⁰⁵ ;
- la peau est porteuse de paradoxes²⁰⁶ ;
- la peau est une interface²⁰⁷ .

B. Peau, philosophie et littérature

Alain dit que la forme humaine est quelque chose qu'on ne peut pas rompre. Qu'il faut penser dans ce sac de peau.

Régine Detambel,
Petit éloge de la peau

*Intus, et in cute*²⁰⁸. En quelques mots, Perse souligne que la connaissance de l'autre se doit d'être profonde, intérieure et sous la peau. Bien connaître se fait par cœur ou sur le bout des doigts, l'apprentissage passe ainsi par le corps, particulièrement par la chair. Cette dernière est le lieu du sensible et de la subjectivité. Le langage et ses expressions nous le disent : on ne

²⁰³ *Op. cit.*, pp.111-112.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p.36.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p.36.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p.39.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p.61.

²⁰⁸ « Ego te intus et in cute novi », Perse, *Satires*, III, vers 30.

connait les choses du monde que par la peau, on « touche la réalité du doigt », on « entre en contact », « on caresse quelqu'un dans le sens du poil » et on n'aime totalement qu'une fois l'autre « dans la peau²⁰⁹ ». La peau porte l'ambiguïté de ce rapport aux autres et au monde, à la fois en rejet et en recherche de symbiose, « l'être qui t'aime et l'être qui veut te tuer crient la même chose : j'aurai ta peau » écrit Régine Detambel²¹⁰. Posséder, vaincre, aimer ou connaître l'autre passe ainsi par la membrane protectrice qui l'enveloppe. Mais on ne peut toucher sans se laisser toucher en retour, il nous est impossible d'éviter ce contact participant de tout échange. Là est l'un des paradoxes les plus troublants de cette peau, commune à tous mais organe des sensations individuelles.

1. Philosophie

Les philosophes se sont intéressés à la question, pensant philosophiquement cet organe de la perception et de la préservation de l'homme. Dans la philosophie bantoue, la peau entre en jeu car

Celui qui est le chef dans l'ordre des humains « montre » son rang supérieur par l'emploi d'une peau d'animal royal (clé du totémisme, selon Tempels).²¹¹

La peau est ainsi assimilée à la puissance. Dans « La peau en gage²¹² », Benoît Hazard s'intéresse quant à lui aux flux migratoires méditerranéens et les constructions identitaires des migrants dans les ghettos des Pouilles. Son étude révèle que la couleur de la peau est un facteur important dans la construction du sujet se voulant *Africain* :

Cette Afrique imaginée, dans laquelle nous pourrions cerner les formes d'un « nationalisme culturel » centré sur l'émergence d'une « culture black » (Gilroy, 1996), se définit en référence à une couleur de peau, et plus largement, en relation à une expérience des corps, spécifique à la relégation des Africains dans les ghettos.²¹³

²⁰⁹ Anzieu, 2006, p.35.

²¹⁰ DETAMBEL, Régine, *Petit éloge de la peau*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007, 140p., p.12.

²¹¹ HOUTONDI, Paulin J., *Sur la « philosophie africaine » : critique de l'ethnophilosophie*, Langaa RPCIG, Bamenda (Cameroun), 2013, 237p., p.9.

²¹² HAZARD, Benoît, « La peau en gage », *Les Temps Modernes*, vol. 620-621, no. 4, 2002, pp. 165-196.

²¹³ *Op. cit.*, p.167.

La couleur est donc centrale pour penser le sujet africain comme l'a compris et étudié Frantz Fanon dans son incontournable *Peau noire, Masques blancs* au début duquel il pose le problème :

Le problème est d'importance. Nous ne tendons à rien de moins qu'à libérer l'homme de couleur de lui-même. Nous irons très lentement, car il y a deux camps : le blanc et le noir.²¹⁴

La prédominance de la peau se lit également, bien que sous un angle différent, dans l'image du *sac de peau* de Platon. Toucher l'autre ou le monde, c'est aussi se laisser toucher. La peau serait donc la preuve vivante de notre dépossession de nous-mêmes : « la peau qui recouvre la totalité ou la *Gestalt* de mon corps [...] ne m'a jamais été entièrement propre, mais [elle] était déjà au commencement moi-pour-l'autre²¹⁵ ». Aussi, au cours des XIXe et XXe siècles, la peau et ses paradoxes seront questionnés. Husserl, Merleau-Ponty ou encore Levinas, établiront leurs théories propres. Rudolf Bernet présente ces théories dans ses « deux interprétations de la vulnérabilité de la peau²¹⁶ » et y présente la critique lévinassienne de l'égoïsme à partir de la limite de tout sujet, à savoir sa peau. D'après Bernet, la philosophie husserlienne objective l'autre afin de se penser à travers lui tandis que pour Levinas la rencontre avec l'autre est éminemment traumatique puisqu'elle est immédiate, « sans aucune sorte de médiation, et sans condition transcendantale qui pourrait prévoir ou préparer son avènement²¹⁷ ». Cet article concerne davantage la séparation entre moi et l'autre dans une approche philosophique que la peau à proprement parler. Bien que s'appuyant sur une confrontation entre Levinas et Husserl sur la signification du sujet égologique et son rapport à l'autre, l'étranger, l'article présente toutefois des entrées intéressantes pour notre étude. En effet, à propos de la frontière, le professeur écrit :

La frontière de ce corps est ma peau, mon corps est, selon un mot peu respectueux d'un penseur contemporain, « un sac de peau » (Lacan). Même une peau épaisse et tendue possède de larges et grands trous qui peuvent adéquatement s'appeler des

²¹⁴ FANON, Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, édition électronique réalisée par Émilie Tremblay, bénévole, doctorante en sociologie à l'Université de Montréal à partir de : Frantz FANON. PEAU NOIRE, MASQUES BLANCS. Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952, 239 pp. Collection : La condition humaine. Édition numérique réalisée le 6 décembre 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. [En ligne :

http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/peau_noire_masques_blancs/peau_noire_masques_blancs.pdf].

²¹⁵ BERNET, Rudolf, Deux interprétations de la vulnérabilité de la peau (Husserl et Levinas), In: Revue Philosophique de Louvain, Quatrième série, tome 95, n°3, 1997, pp. 437-456, p. 442.

²¹⁶ *Op. cit.*, pp.437-456.

²¹⁷ *Op. cit.*, p.446.

« ouvertures ». Il y a des ouvertures naturelles et artificielles, ou encore des ouvertures forcées appelées « blessures ». D'une certaine manière, les ouvertures naturelles peuvent toujours être forcées et blessées. L'ouverture naturelle permet un passage et un échange entre l'intérieur et l'extérieur du corps, qui, cependant, ne peut pas empêcher la violence d'une intrusion ou d'une expulsion traumatique.²¹⁸

La peau fait office de frontière mais aussi de passage entre dedans et dehors. Elle est à la fois une épaisseur protectrice et une surface constamment fragile. Ce « sac de peau » peut être blessé par le monde extérieur mais il est aussi celui qui permettra la rencontre avec l'autre nous dit Bernet, cette dernière étant « une question de *peau* où [...] la sensibilité et même la couleur de peau jouent un rôle important et contribuent au mode, à la fréquence et à la qualité de la rencontre²¹⁹ ». Ainsi, la couleur peut devenir un lien ou un obstacle, faire frontière entre deux êtres. Une frontière, la peau l'est forcément puisque jamais elle ne révèle l'être dans son entier, elle qui porte une part d'invisible qui ne parvient jamais à l'œil étranger qui la regarde.

2. Littérature

La peau sensible est aussi une surface artistique. Le tatouage qui la pare et la marque de façon indélébile use de l'encre qui, malgré la douleur à supporter pendant le tatouage, devient parure. Aussi, la peau n'est pas qu'un parchemin, elle est aussi porteuse de beauté, de mémoire, de souvenirs et de fragilités. Outre la philosophie, les arts visuels regorgent de la thématique de la peau. Ceci n'est en rien étonnant puisqu'en art le corps est investi, mis à distance, détourné de ses fonctions premières purement biologiques. Cette surface sensible devient alors le lieu d'échanges symboliques. Nous le voyons entre autres dans les rituels de scarifications, décorations et tatouages inscrivant l'individu dans sa communauté. Le 7^e art de Nagisa Oshima met également la peau en avant :

[Son] personnage se définit aussi par une tension entre l'intérieur et l'extérieur et cette tension se résout assez logiquement à l'endroit de sa peau qui est l'ultime surface de contact entre le désir, son désir, et ce réel qui lui résiste.²²⁰

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 439.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 440.

²²⁰ MACHERET, Mathieu, « La peau, lieu du rapport de force et de désir », France Culture, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/conferences/forum-des-images/la-peau-lieu-du-rapport-de-force-et-de-desir?xtmc=corps&xtnp=2&xtr=1>].

La peau devient alors « ce nouveau territoire des luttes, l'ultime champ de bataille où l'oppression se concrétise, l'endroit du rapport [...] de force dialectique ou politique en ceci qu'il oppose ou pose l'un contre l'autre des individus dissociés » (Macheret).

La littérature sait, elle aussi, jouer de la peau. Cette thématique n'est pas nouvelle dans les univers fictionnels des contes et des romans, de la « peau-oripeau » de *Peau d'âne*²²¹ à la *Peau de chagrin*. Aussi, les contes populaires peuplés d'humains métamorphosés en animaux dont la peau change, tels les loup garous des nuits de pleine lune, investissent la membrane humaine d'imaginaires terrifiants. De plus, outre les métamorphoses, le mytheme littéraire négatif lié à la peau est aussi symbolisé par la destruction :

La peau se détruit elle-même ou est détruite par une autre peau. Le premier cas a pour allégorie *La Peau de chagrin* [...], la peau individuelle se rétrécit symboliquement d'une façon proportionnelle à l'énergie qu'elle rend possible de dépenser pour vivre et paradoxalement son bon fonctionnement se rapproche et nous rapproche de la mort par un phénomène d'auto-usure²²².

Le second cas, toujours décrit par D. Anzieu, trouve quant à lui sa projection dans le mythe de Médée, brûlant la peau de sa rivale en empoisonnant sa robe et ses bijoux, et dans celui de Déjanire empoisonnant la tunique de son mari Héraclès, ce dernier payant le prix de son infidélité par le poison lui collant à la peau à travers l'habit envenimé. Ainsi, la mythologie grecque convoque-t-elle la symbolique de la peau. Qu'elle soit vulnérable ou blessée, la mythologie en décline les états divers, lourds de symboliques. Le mythe de la toison d'or recherchée par Jason met en avant une peau animale mais, et D. Anzieu le souligne, c'est le mythe de Marsyas qui présente le plus de références à la peau humaine. Liant la musique et la peau à travers la figure de l'écorché, le mythe met en avant le fait que l'intégrité de l'être passe par celle de son enveloppe charnelle. Musicale, la peau chante les sens, devenant lyrique : « Je chanterai les sens, dit la peau. Les sens et les sensations présentes et les choses immédiates, voilà ce qui est vraiment profond²²³ ». Portant les messages des sens et des émotions, n'est-elle pas celle qui, souvent métonymique, parle pour le sujet ? La littérature met en lumière le lien étroit entre cet organe des sens et l'écriture. Au sein du corpus, la présence de la peau s'est révélée à nous, il a donc fallu la creuser, lire la peau du texte et la gratter afin d'en comprendre les sens et l'imbrication entre peau et poésie. Afin d'illustrer le lien entre la peau et la littérature,

²²¹ Anzieu, 2006, p. 66.

²²² *Op. cit.*, p.74.

²²³ Detambel, 2007, p.12.

nous pourrions nous attarder sur quelques œuvres de Balzac, Kafka, Camus ou bien Sartre. Cependant, nous arrêterons cette introduction du sujet en citant seulement quelques écrits ou analyses d'œuvres féminines ou d'articles universitaires sur la peau comme objet d'art.

Tout d'abord, Didier Anzieu souligne ce lien entre peau et poème au sein de la poésie de Sylvia Plath²²⁴. La poétesse qui « fit de la peau le thème dominant d'une œuvre ininterrompue par son suicide, en 1963²²⁵ » est aussi mise en avant sous cet angle par Régine Detambel. Puis, la notion de *peau-étique* au sens littéraire apparaît en 2009²²⁶ dans les travaux de Marie Mas sur l'œuvre d'Elizabeth Bishop²²⁷. Dans son article « “Le corps, ce peau-ème” dans la poésie d'Elizabeth Bishop », elle souligne la topographie corporelle dans les textes de la poétesse américaine et la relation triangulaire entre le sujet, le corps et le poème. M. Mas souligne aussi que la poétique d'Elizabeth Bishop est une « une investigation géographique et corporelle ; tout est sujet d'écriture propice à l'exploration et à l'introspection. Dès lors, l'écriture poétique est une écriture charnelle qui tente de définir le *moi-peau*²²⁸. Nous verrons en quoi cette investigation multiple se retrouve dans les textes de notre corpus, particulièrement chez Tanella Boni. Autre élément intéressant et liant peau et poésie, dans son *Petit éloge de la peau*²²⁹ ainsi que dans l'article « Le chemin sous la peau²³⁰ », Régine Detambel établit des liens entre page et peau, « Peauésie » étant d'ailleurs le titre de l'un des chapitres de son livre²³¹. Enfin, la peau est aussi ce qui sauve en racontant le monde. C'est par l'écriture, entre autres procédés de résilience, que les individus peuvent raconter ce que la peau a subi, ce récit pouvant leur permettre de partager avec le monde environnant. Le braille est un exemple de partage puisqu'il consiste en une technique permettant aux aveugles de lire par leur peau²³². Et « pour une chair blessée, l'écriture [n']est[-t-elle pas] le meilleur des plans de bataille, le bon motif à imiter pour se régénérer et se

²²⁴ Anzieu, 2006, pp.41-42.

²²⁵ Detambel, 2007, p.77.

²²⁶ Nous ne citerons pas l'article axé sur le vocabulaire cosmétique de Catherine Degauquier publié en 1994 : « Poétique contre peau étique : le lexique des cosmétiques » in *Meta* : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 39, n° 3, 1994, p. 465-470.

²²⁷ MAS, Marie, « « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps* 2009/1 (n° 6), p.95-102.

²²⁸ *Op. cit.*, p.96.

²²⁹ Detambel, 2007, p.137.

²³⁰ DETAMBEL, Régine, « Le chemin sous la peau », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), septembre 2008, p. 166-171, [En ligne : www.epistemocritique.org].

²³¹ Anzieu, 2006, p.58.

Cette thématique éminemment poétique se rencontre également dans l'écriture de la poétesse brésilienne Ana Cristina Cesar dont l'un des recueils s'intitule *Luvás de pelica*, « gants de peau » que nous avons étudié dans nos mémoires de Master 1 et 2.

²³² Anzieu, *op. cit.*, p.36.

retendre²³³ » ? Enfin, dans « Le texte de la peau²³⁴ », Henri-Pierre Judy présente des idées pertinentes sur la peau blessée et sa sublimation par le regard de l'autre que nous pourrons notamment utiliser dans nos analyses de la sensibilité de la peau présente dans les ouvrages de Tanella Boni et Véronique Tadjó. Ce répertoire non exhaustif servira de base aux analyses qui vont suivre. Aussi nous permettrons-nous d'y réutiliser ces notions clés que nous venons de présenter.

La peau du corpus

Mythologiquement, la fragilité de la peau humaine s'explique par l'imprévoyance d'Épiméthée ayant oublié de munir les hommes de défenses pour pallier à cette vulnérabilité nue. Le salut des hommes viendra de Prométhée, leur ayant offert la maîtrise des techniques et des arts. Sans cette dernière, l'homme devient alors incapable de survivre aux dangers de la vie. Nous pouvons rapprocher cette fragilité aux propos de N. Huston soulignant que si les humains interprètent le monde et l'inventent c'est parce qu'ils sont « fragiles, nettement plus fragiles que les autres grands primates²³⁵ ». Privé des techniques, des arts et du récit, la peau est donc exposée et donc fragile, nue et offerte aux blessures et aux cicatrices. Contrairement à la carapace qui protège et que l'on peut exhiber fièrement, la cicatrice fait honte. En littérature, l'association entre peau et blessure atteint sans doute l'un de ses paroxysmes dans *La Colonie pénitentiaire* de Frantz Kafka (1919), où le condamné apprend sa sentence sur son corps. D'autre part, le court-métrage *Skin*²³⁶ de Sarah Kane (1995) entre en résonance avec ce roman. Bill, un jeune skinhead se retrouve avec le nom de son amante Noire, Marcia, gravé sur le dos, marque indélébile de ses propres contradictions. Chez S. Kane ou F. Kafka, la peau blessée parle et raconte ainsi ce qu'on ne peut parfois (se) dire ou entendre. « Le texte de la peau » d'Henri-Pierre Judy oppose les tatouages et scarifications que l'on exhibe pour le plaisir et l'honneur aux cicatrices que l'on cache comme « un signe indélébile d'une dégradation physique²³⁷ ». Les blessures deviennent fondatrices, elles qui « ont gravé, pour chacun d'entre nous, leur histoire dans notre peau, dans les muqueuses de nos lèvres, dans les étages superficiels et profonds de notre chair, et nous ont lentement façonnés et instruits²³⁸ ». Car si « être soi-même, c'est en premier lieu avoir une peau à soi et en second lieu s'en servir comme

²³³ Detambel, *op. cit.*, p.79.

²³⁴ JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, « Le texte de la peau », in *Opus Corpus, Anthropologie des Apparences Corporelles*, Armand Colin, Paris, 1998.

²³⁵ Huston, *op. cit.*, p.98.

²³⁶ KANE, Sarah, *Skin*, YouTube, [En ligne : <https://youtu.be/G2ZjplLullc>].

²³⁷ Judy, 1998, p.2.

²³⁸ Detambel, 2006, p. 166.

d'un espace où mettre en place ses sensations » écrit Didier Anzieu²³⁹, ressentir des sensations, c'est aussi pouvoir en souffrir. Souffrir du regard de l'autre, de l'exclusion qu'il peut engendrer est une chose, souffrir dans sa chair en est une autre et Tanella Boni et Véronique Tadjou abordent ces deux thématiques.

Dans leurs œuvres, la peau est à la fois une chose qui protège mais qui peut être blessée et dont on ne saurait se défaire. La peau fragilisée est une surface qui peut être attaquée plus aisément, raison pour laquelle le personnage d'Ida se forge une carapace pour survivre à sa vie de couple. Néanmoins, rares sont les personnages ayant une peau résistante au monde qui les entoure. L'expression « y laisser sa peau » qui souligne le lien entre la mort et notre enveloppe charnelle se retrouve ainsi à trois reprises dans *Matins de couvre-feu*²⁴⁰, touchant toutes les couches de la population, et une fois dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*²⁴¹ à propos des auteurs et des risques de leur métier pouvant les mettre en danger. Sans aller jusqu'à la mort, le manque d'osmose entre l'être et sa peau crée aussi le malaise pour certains personnages. La mère de Nina en est un exemple dans *Loin de mon père*, elle à qui il « manquait l'élégance naturelle des femmes qui se sentent bien dans leur peau²⁴² ». On retrouve cette image dans *Matins de couvre-feu* lorsque la narratrice confesse : « Je commençai à grossir, ce qui n'est jamais bon signe. Le problème c'est que je me sentais mal dans ma peau...²⁴³ ». De plus, comme pour s'ajouter au malaise corporel, telle une tragédie antique le fatum colle au corps des personnages. Dans *Matins de couvre-feu*, le personnage d'Enée voit son destin lui coller à la peau tandis qu'il forge à sa femme une carapace de laquelle elle tente de se défaire :

Quand elle m'a abandonné au sort qui, désormais, me collait à la peau, je me suis replongé dans ce monde absurde que je comprenais de moins en moins.²⁴⁴

Je te l'ai déjà dit, il faut que je me refasse une nouvelle peau. Avec la carapace que tu m'as forgée, à cause de cette vie si rude et si stupide (...).²⁴⁵

²³⁹ Anzieu, *op. cit.*, p.73.

²⁴⁰ Boni, 2005, pp. 59, 123 et 308.

²⁴¹ Boni, 2006, p.63.

²⁴² Tadjou, 2010, p.136.

²⁴³ *Op. cit.*, p.184.

²⁴⁴ Boni, 2005, p.260.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p.38.

La narratrice de *Matins de couvre-feu* possède quant à elle une peau à laquelle se colle son histoire familiale et qui lui donne la force de résister aux pressions extérieures malgré sa fragilité apparente :

Mais l'histoire familiale m'attend, la seule qui me colle à la peau, me dit qui je suis
et me donne le pouvoir de résister aux manigances d'Ange sans foi ni loi...²⁴⁶

Il en est différemment chez Véronique Tadjou puisque la première référence à la peau que nous trouvons dans le recueil poétique présente une peau *flétrie* et ridée, abimée par le temps et qui ne protège pas le sujet :

Tu veux toucher les autres, ceux à qui tu pensais, là-bas, dans ton exil souterrain.
Leur peau est flétrie. Leurs visages se creusent de rides assombries [...].²⁴⁷

Le contact entre le « tu » et « les autres » paraît impossible, la frontière de la peau semble infranchissable. Il n'y a pas de références à la *peau-parchemin* dans l'ouvrage, pourtant, la narratrice lit l'histoire du Rwanda sur la peau et les corps des gens qu'elle rencontre, elle y lit les souffrances et les caractères de ces personnages. L'homme croisé par la narratrice au début du voyage en témoigne. Dans cette rencontre liminaire, cet entre-deux dans le voyage, la femme nous offre une description des yeux de l'homme, elle retranscrit ce qu'elle a pu y lire et le lien se fait entre la noyade observée dans son regard et l'embrun mouillant la peau de la narratrice²⁴⁸. Nous retrouvons ce lien entre peau, eau et solitude dans *A mi-chemin* :

Leur peau est flétrie. Leurs visages se creusent de rides assombries et la solitude se
lit dans le fond de leurs yeux.²⁴⁹

La peau flétrie et le visage creusé appellent le passage de l'eau dans les flétrissures de la peau. Face à cette peau abimée, c'est à un voyage à l'intérieur des corps que nous invite l'auteure, soulignant dans *L'ombre d'Imana* l'importance d'aller « sous la peau des gens. Voir ce qu'il y a à l'intérieur²⁵⁰ ». Cette citation fait écho aux propos de R. Detambel lors du colloque international « Projections : des organes hors du corps », qui disait à propos de Vésale que « l'intériorité est à disséquer et la *veritas* à faire jaillir des profondeurs²⁵¹ ». Bien qu'elle ne soit

²⁴⁶ Boni, 2005, p.71.

²⁴⁷ Tadjou, 2000 (poèmes), p.17.

²⁴⁸ Tadjou, 2000 (fiction), p.13.

²⁴⁹ Tadjou, 2000 (poèmes), p.17.

²⁵⁰ Tadjou, 2000 (fiction), p.19.

²⁵¹ Detambel, 2006, p.169.

pas disséquée, les auteures présentent une peau blessée, contaminée, brûlée. En voici quelques exemples :

Je suis restée allongée sur le sol avec mon corps qui me faisait mal et des plaies partout sur ma peau.²⁵²

C'est la déchéance de l'être humain qui mange les siens, qui mange sa propre chair.²⁵³

les peaux se mélangent se contaminent
le mal s'est déjà fait pauvreté
aucune peau ne peut en guérir jamais²⁵⁴

l'un d'eux a renouvelé l'exploit
la deuxième fois il a brûlé sa peau²⁵⁵

Aussi, Véronique Tadjou rapproche les blessures aux armes blanches et la souffrance de la peau dans ses deux fictions :

En sentant Anastasie se débattre, il augmenta la pression du couteau sur sa peau.²⁵⁶

Quelques recrues s'étaient arrêtées pour faire des pompes. Une longue tige à la main, un chef leur fouettait le dos.²⁵⁷

Mais face aux blessures, la poétesse apporte certains remèdes. Ainsi, quand la peau est blessée ou malade on l'enduit de baumes et de pommades pour se préserver, aider à la cicatrisation ou se cacher. Dans *L'ombre d'Imana*, nous lisons dans « Le premier voyage » :

Sur son visage, on remarque de larges plaques comme une maladie de la peau. Elle

²⁵² Tadjou, 2000 (fiction), p.102.

²⁵³ *Op. cit.*, p.129.

²⁵⁴ Boni, 2002, p.91.

²⁵⁵ *Op. cit.*, p.149.

²⁵⁶ Tadjou, 2000 (fiction), p.76.

²⁵⁷ Tadjou, 2010, p.128.

l'a enduit d'une crème blanchâtre qui lui donne un teint blafard.²⁵⁸

Nelly rit aux éclats et se dirige vers le gamin que sa fille est maintenant en train d'enduire de vaseline.²⁵⁹

Ces deux extraits mettent en avant le corps enduit. Dans le premier cas, il s'agit de faire disparaître un signe visible de maladie, une atteinte à la peau, dans le second le soin prodigué à la peau est préventif et cicatrisant. La peau de l'enfance et la peau de la vieillesse se confrontent dans deux images opposées. Aussi, la peau présente une fonction de lien à la mère, qu'il soit positif et protecteur ou bien négatif. Dans les deux cas, la peau est fragile dans les mains de la mère qui la protège ou la menace. Enfin, contrairement à *L'ombre d'Imana* où les morts lancent « les derniers cris de leur enveloppe charnelle²⁶⁰ », *Loin de mon père* souligne que la tradition veut que l'on prenne soin de la peau du défunt, comme nous pouvons le voir avec les préparatifs mortuaires dans *Loin de mon père* :

Puis ils l'avaient séché délicatement en tapotant la peau avec une serviette, lui avaient mis du talc et passé de l'eau de toilette.²⁶¹

Dans ce roman, malgré sa rareté, la peau reste importante parce qu'elle met en lumière l'exclusion de Nina et de sa sœur durant leur enfance abidjanaise :

Dès que Nina et sa sœur sortaient se promener, une horde d'enfants courait derrière elles en chantant : « Bôfouè, bôfouè ! » Même sans parler la langue de la région, elles savaient que les gamins les traitaient de « Blanches ». Du coup, elles évitaient de s'aventurer seules. Par la suite, elles apprirent que ce terme s'adressait également à tous ceux qui s'habillaient à l'euro péenne ou parlaient avec un accent étranger. Maigre consolation, le mal était déjà fait.

Abidjan.

Dispute avec une amie :

« D'ailleurs, toi, tu n'es pas une vraie Africaine ! »

Nina pensa :

²⁵⁸ Tadjó, 2000 (fiction), p.44.

²⁵⁹ *Op. cit.*, p.45.

²⁶⁰ Tadjó, 2000 (fiction), p.52.

²⁶¹ Tadjó, 2010, p.179.

Etre métisse, est-ce avoir la mauvaise ou la bonne couleur de peau ?²⁶²

Le décalage entre sa couleur de peau et la langue qu'elle ne maîtrise pas soulignent le fait que ce personnage est dans l'incapacité d'appartenir à sa culture d'origine, ni par la peau, ni par la langue, elle se trouve ainsi coincée dans un impossible lieu sans savoir si son métissage est une force ou une faiblesse à l'image de sa mère qui était elle aussi entre deux pays et deux modes de communication – la musique et la langue, toutes deux inaudibles pour ses proches. N'étant pas considérée comme une *vraie* Africaine, Nina se retrouve tiraillée entre deux mondes. Notons aussi qu'elle en veut à sa mère, la portant responsable de la couleur de sa peau²⁶³. C'est toutefois son père qui n'a pas transmis à ses filles sa langue et sa culture traditionnelle alors que leur mère aura fait les efforts nécessaires pour leur transmettre son héritage culturel, artistique et mystique comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre de ce travail. Revenons à la peau métisse. Elle est un obstacle à l'intégration totale de Nina dans son propre pays mais c'est davantage la perception d'elle-même qui cloisonne le personnage dans un métissage conflictuel car ce qu'elle entendait comme une insulte à sa couleur dans son enfance n'était en réalité qu'un terme pour désigner *l'étranger* quel qu'il soit. Cependant, c'est bien à cause de sa couleur de peau qu'elle fut traitée différemment par les enfants du quartier. La peau trahit sa différence, sa double culture et les enfants la considèrent comme une étrangère, lui ôtant sa part d'Ivoirienne. C'est par la peau que passe donc l'intégration à une communauté, ou son exclusion. Par ailleurs, dès la première page du roman l'image de la peau est utilisée négativement par le narrateur comparant le pays à un corps balafé : « le pays n'était plus le même. La guerre l'avait balafé, défiguré, blessé²⁶⁴ ». Enfin, le narrateur rapproche le pays des visages et de la couleur de la terre du pays, les mettant côte à côte dans deux phrases accolées :

Oui, les souvenirs... la qualité du ciel, le goût de l'eau, la couleur de la terre. Les visages. [...] C'était tout cela, un pays.²⁶⁵

Un pays est donc lié à la couleur et aux visages, Véronique Tadjo associant ces éléments dans sa poésie comme dans ce roman.

²⁶² Tadjo, 2010, p.126.

²⁶³ *Op. cit.*, p.136.

²⁶⁴ *Op. cit.*, p.13.

²⁶⁵ *Op. cit.*, p.13.

Révélation ou trahison ?

La peau ne cache rien. Sa surface est accessible au regard. Sur elle se gravent les éléments que l'on souhaite, ou non, garder en nous. *Chaque jour l'espérance* le souligne, les enfants d'Icare emportent leur pays sur leur peau, avec ce que cela comporte de positif – la force du souvenir et l'espoir, l'amour – et de négatif comme le racisme que la peau attire malgré elle. Pourtant, la nécessité d'aller sous la peau des gens, sous la surface des choses, de creuser pour atteindre la vérité est une constante chez Véronique Tadjo. En effet, elle écrit à deux reprises dans *L'Ombre d'Imana* :

Il faut aller sous la peau des gens. Voir ce qu'il y a à l'intérieur.²⁶⁶

Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil.²⁶⁷

Pour l'auteure, il faut questionner la peau et surtout ce qu'elle cache, ne pas oublier que l'Histoire est ancrée dans nos chairs, ne pas fermer les yeux sur ce que nous portons tous en nous. *Aller sous la peau* selon Bernard Noël cité par Régine Detambel, c'est rechercher la crudité : « La crudité est une promesse/on va voir enfin par le tranché/ce qui fut caché dans l'épaisseur/tout chercheur est un porte-burin/un couteau qui raisonne en artiste/et tant pis pour ce qui va saigner²⁶⁸ » écrit-il. Aussi, la peau tranchée raconte les secrets de famille, de l'ethnie, de la mère et de l'enfant métis comme nous pouvons le lire dans *Matins de couvre-feu* présentant « cet enfant à la peau plus sombre que celle de sa mère [qui] ne passait pas inaperçu dans ce village²⁶⁹ ». Aussi, la peau de Wendy, la fille de Sali et d'Amédée-Jonas dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, raconte aussi l'histoire de ses origines et des légendes se tissent autour de sa peau plus claire :

D'abord on disait de moi que j'étais sans père. Certains racontaient que je venais du Sahel parce que j'avais la peau plus claire que celle de mes proches. [...] Déjà, dans la famille, les autres me voyaient d'un œil différent, ce que je n'ai jamais compris. A l'extérieur, à l'école et partout ailleurs, c'était pire.²⁷⁰

²⁶⁶ Tadjo, 2000 (fiction), p.19.

²⁶⁷ *Op. cit.*, p.48.

²⁶⁸ Detambel, 2006, p.169.

²⁶⁹ Boni, 2005, p.148.

²⁷⁰ Boni, 2006, pp.141-142.

Ainsi, tout comme les personnages de Tanella Boni recherchent la vérité quant à l'histoire familiale et nationale, le personnage de Nina tranche dans les couches de vies de ses parents afin de comprendre leur passé et son présent. Aussi, « la peau, tel un texte qui s'écrit tout seul, nous trahit » écrit H-P. Jeudy. La peau se fait trahison du temps, mais aussi de la mémoire. Profonde, elle porte l'histoire et la généalogie. Elle trahit le passé national, ses drames et ce que l'on souhaiterait parfois oublier. La peau est sensible, et les atrocités se collent à elle dans *Matins de couvre-feu* :

Ils s'attendaient à construire le pays divisé et meurtri par les Blancs, mais ils oublièrent de réparer les fils cassés de l'histoire ancienne. Celle de toutes ces atrocités qui nous collaient à la peau depuis des siècles.²⁷¹

[Les Anges] s'amuse à semer la terreur parmi les humains qui ont encore du cœur et une sensibilité à fleur de peau.²⁷²

La narratrice de ce roman le sait : la peau nue est fragile, c'est pourquoi le vêtement la pare pour la protéger des attaques du monde extérieur. Mais le corps parle, parfois malgré lui, et le paie de sa vie lorsque les signaux qu'il envoie jouent contre lui, en témoignent les exemples du génocide rwandais et des épurations liées à *l'ivoirité* en Côte d'Ivoire.

²⁷¹ Boni, 2005, p.67.

²⁷² *Op. cit.*, p.70.

CHAPITRE II. Vers une possible régénération littéraire ?

Lorsque le temps aura déposé du baume sur nos peines et que les générations pourront enfin relever la tête, l'histoire de tous ceux qui ont su garder leur humanité sera dite et redite, racontée en susurrant les mots, chantée à pleine voix, dansée, célébrée.

Véronique Tadjou, *L'ombre d'Imana*

Face à tant de blessures, le corps attaqué et éparpillé reste-t-il dans cet état de délabrement ? Une guérison est-elle possible ? Les individus s'en sortent-ils plus forts ? Il est clair que si une personne blessée parvient à récupérer ses facultés physiques et qu'elle va jusqu'à la résilience, elle peut se sortir du traumatisme, mais qu'en est-il des autres ? Comment Véronique Tadjou et Tanella Boni donnent-elles au corps une seconde chance là où la violence souhaiterait leur ôter tout espoir de renaissance ?

I. Adaptation des corps

A. La peau changeante et le corps métamorphosé

Car la peau n'est pas une et indivisible. Elle est toujours l'interpénétration de plusieurs peaux concomitantes. Indécise, mi-claire, mi-sombre, elle a au moins deux faces : feuilletée, elle fait stade, interminable transition entre deux métamorphoses. Elle est elle-même la vaporeuse frontière de l'être, en somme la fine lame d'une feuille de papier qui n'aurait ni envers ni endroit mais un seul bord et une infinité de profils, lesquels n'en finiraient pas

*de se perdre dans la boucle infernale d'un
ruban de Möbius.*

Régine Detambel,
Petit éloge de la peau

Si la peau est la première victime des violences corporelles, elle est également le premier élément à y survivre en adoptant divers procédés tels que la métamorphose ou l'habillement. Dans sa *Seconde méditation*, Descartes prend l'exemple du morceau de cire pour élaborer sa théorie de la perception¹. A l'instar de la cire cartésienne, le corps des fictions à l'étude est changeant et pourtant toujours lui-même, comme la substance analysée par le philosophe. Comme nous le verrons dans ce chapitre, les personnages changent de peau pour survivre à leur environnement et c'est aussi le corps dans son entier qui subit des métamorphoses.

1. Métamorphoses

La métamorphose est un phénomène récurrent dans l'écriture de Tanella Boni. Nous ne pouvons aborder la notion de métamorphose sans faire le lien avec Ovide chez qui elle conduit à un « écartèlement entre le corps altéré et l'âme qui reste la même² » ainsi que le souligne la métamorphose de Calisto en ours au livre II des *Métamorphoses* ou encore celle d'Actéon en cerf (livre III) ; dans ces deux cas l'âme du métamorphosé reste la même mais l'être est écartelé entre son corps et son âme et il « se regarde lui-même dans cet état de scission » (H. Vial). Mais chez Ovide la métamorphose est également considérée comme une solution pour résoudre une impasse existentielle. En effet, dans le livre X des *Métamorphoses*, après sa relation incestueuse avec son père, Myrrha demande à être métamorphosée, n'entrant par-là ni dans le monde des morts, ni ne restant dans celui des vivants. C'est par culpabilité pour l'amour voué à son père que Myrrha souhaite être métamorphosée et punie et ceci rappelle la culpabilité du personnage d'Amédée-Jonas qui change de peau pour la première fois après avoir violé Sali : se sentant coupable et ne pouvant mourir, il opte pour l'habit religieux. Aussi, tout comme Myrrha donne naissance à Adonis qui incarne la beauté, Amédée-Jonas donne également la vie à Wendyam, la fille *esprit*³, à travers un acte monstrueux, le viol, tandis qu'Adonis naît de l'inceste entre Myrrha et Cinyras. En outre, la narratrice de *Matins de couvre-feu* est une illustration parlante

¹ DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* (1641), méditation II, Garnier p. 423 - 424.

² VIAL, Hélène, « Les métamorphoses d'Ovide : une aventure du corps », France Culture, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-metamorphoses-dovide-44-une-aventure-du-corps>].

³ Boni, 2006, p.140.

de la métamorphose, voyant son corps changer symboliquement puisque porteur d'une grossesse paradoxale. Le corps devient dès lors le lieu des angoisses maternelles⁴ mais l'un des paradoxes que portent les textes de Tanella Boni est que la femme voit son corps se modifier symboliquement en portant une grossesse non désirée, elle subit un changement non naturel et forcé tandis que l'homme – à savoir Amédée-Jonas – change volontairement de corps et de façon quasi surnaturelle bien que symbolique. Par ailleurs, dans ses romans ainsi que dans sa poésie, Tanella Boni métamorphose ses personnages humains en végétaux, animaux, éléments liquides, minéraux, en astres, ou encore en figures mythiques et légendaires. Ainsi, dans ses poèmes les visages sont paroles⁵, le corps se fait fleuve, se mue en ciel et accueille les astres⁶.

Revenons à présent aux métamorphoses romanesques. Très tôt dans le récit, *Matins de couvre-feu* met en scène les métamorphoses ancestrales de la terre de Zamba où « les uns continuent de se réclamer du clan des Lézards, pendant que d'autres sont des Rats, d'autres encore des Serpents, d'autres sont d'une famille royale toute-puissante qui a pour emblème la Panthère et ainsi de suite...⁷ ». *Les nègres n'iront jamais au paradis* contient également son lot de métamorphoses animales. Décrivant les couples dansants et amoureux, Amédée-Jonas dépeint également la métamorphose des gens qui les observent alentour et espérant leur rupture et la fin de la danse :

Et les autres, chameaux ou dromadaires muets et inoffensifs pour un temps, n'en croient pas leurs yeux. Ils se métamorphosent pas à pas en rapaces. [...] Ils augurent un faux pas, ils pronostiquent un moment de lassitude, une chute imprévue, pour s'emparer de la dépouille à l'agonie. De ce point de vue, les humains sont-ils différents des vautours et des charognards ?⁸

Aussi, les métaphores et les mouvements de/vers la peau et le corps font de ce dernier un objet romanesque en perpétuelle avancée, en mutations et métamorphoses. Ces dernières nous conduisent à présenter plus précisément les travaux d'Hélène Vial. Dans son article « La métamorphose dans *les Métamorphoses* d'Ovide : étude sur l'art de la variation »⁹ elle constate en effet une « tension entre unité et diversité » dans la métamorphose ovidienne. Elle conclut cet article ainsi en soulignant que

⁴ Se référer ici au premier chapitre, « Enfantement / Désenfantement ».

⁵ Boni, 2002, p.85.

⁶ *Op. cit.*, p.93.

⁷ Boni, 2005, p.24.

⁸ Boni, 2006, p.86.

⁹ VIAL, Hélène, « La métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide : étude sur l'art de la variation », *L'information littéraire*, 2/2004 (Vol. 56), p. 34-37.

par la mise en œuvre de cet art, Ovide fait affleurer à la surface du texte le sens de la métamorphose : l'analyse des lieux et des formes de la variation fait apparaître celle-ci comme un instrument inégalable pour l'exploration poétique et ontologique d'un phénomène dont la profondeur réside dans l'articulation complexe entre le sacrifice d'un corps et la permanence d'une âme ; mais elle laisse également deviner, dans sa vertigineuse multiplicité et peut-être, finalement, son unité, la figure du poète.¹⁰

Or, nous remarquons qu'il en va de même dans la constante transformation du personnage d'Amédée-Jonas qui ne peut jamais se défaire de ce qu'il est en profondeur malgré les peaux et les corps qu'il tente de changer. Mais cette métamorphose est ce qui fonde justement son unité et la seule constante chez lui. Ainsi, Amédée-Jonas Dieusérail se métamorphose tantôt en monstre, tantôt en dieu. Aussi, le lien avec Kafka est pertinent – bien que Dieusérail ne souffre pas de ses transformations lui permettant, au contraire, de survivre. Si dans *La métamorphose*, Gregor Samsa découvre un beau matin qu'il s'est transformé en vermine monstrueuse, au début du roman de Tanella Boni, Amédée-Jonas découvre pour sa part qu'il a des *acariens* qui le poussent à modifier son comportement et à écrire :

Je vais arrêter là ma vie d'éditeur qui m'épuise, prendre une retraite bien méritée, la présence des acariens qui me harcèlent en témoigne. [...] Les acariens qui m'obsèdent sont ma conscience et j'ai tout intérêt à leur obéir. J'écris les premiers mots de mes mémoires sous leur contrôle, avec leur bénédiction.¹¹

A quatorze reprises, le vieil homme parle dans ses mémoires de ses acariens qui sont à la fois un soutien et une source de pression. Outre ces acariens qui lui collent au corps, la peau de porc qui l'habille et l'hippopotame à qui il ressemble et que nous avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, Amédée-Jonas est aussi comparé à un requin¹², à un merlan¹³, à un fauve ou à un serpent¹⁴. Enfin, à propos de la métamorphose ou encore du corps en déplacement, une autre figure littéraire, celle de Maldoror, se rapporte à celle de Dieusérail. Car, tout comme ce dernier :

[Maldoror] ne s'incarne que dans la métamorphose, la contradiction, la négation de soi-même, apparaissant tantôt comme un « monstre », tantôt comme un « pauvre jeune homme » [...] ou devenant purement et simplement animal, aigle, vautour,

¹⁰ *Op. cit.*, p.37.

¹¹ Boni, 2006, p.58.

¹² *Op. cit.*, p.60.

¹³ *Op. cit.*, p.84.

¹⁴ *Op. cit.*, p.157.

crabe, requin. Ses cheveux sont aussi bien « noirs et ondulés » que « blancs comme neige », « d'or », ou « hérissés ». Lautréamont, bien avant tel ou tel romancier contemporain, a liquidé avec une suprême aisance la notion d'identité qui traditionnellement fonde celle de personnage.¹⁵

Comme Maldoror, Dieusérail est en perpétuel mutation, son identité fluctuant au fil de ses pérégrinations comme l'attestent les changements de peaux qu'il effectue tout au long du roman et que nous étudierons en détail plus en avant.

2. Le corps animalisé

Pour parvenir à traiter des êtres humains comme des poux ou des cafards, il faut d'abord les dépouiller des accoutrements de l'humain.

Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*

L'animalisation a pour but ce que Primo Levi explique comme une déculpabilisation du bourreau : « Avant de mourir, la victime doit être dégradée afin que le meurtrier sente moins le poids de sa faute¹⁶ » :

Il y a là un mécanisme paradoxal, dans lequel pour pouvoir se supporter soi-même, alors qu'on se livre à des comportements violents sur d'autres personnes, il faut les traiter comme des non-humains, d'une manière inhumaine qui les « chosifie », ou les animalise, en tout cas les extrait de l'humanité. [...] La cruauté rend psychologiquement possible de se penser comme se maintenant soi-même du côté de l'humanité, en son sein. C'est en faisant de l'autre un non-homme, un non-sujet, un être déshumanisé puisque pouvant être avili et détruit comme un objet ou un animal, c'est en étant cruel qu'on peut se vivre comme restant soi-même un être humain, et même un sujet – alors qu'on est bien davantage la négation du sujet, un anti-sujet qui se constitue en déniait l'humanité de sa victime, en agissant de façon à ce qu'elle soit niée comme sujet. La négation de la subjectivité de l'autre est mise au service de l'affirmation de soi.¹⁷

¹⁵ Jean, *op.cit.*, p.78.

¹⁶ LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989. Cité par Wieviorka, *op. cit.*, p.266.

¹⁷ Wieviorka, *op. cit.*, p.266.

Dans *L'ombre d'Imana*, les personnages n'ayant pas procédé à cette déshumanisation souffrent et culpabilisent de leurs actes, tout comme Amédée-Jonas culpabilise toute sa vie d'avoir violé Sali. Les Anges dans *Matins de couvre-feu* vont quant à eux jusqu'à tuer les animaux qu'ils pensent être des humains métamorphosés, nous assistons là à un renversement dans l'importance de la vie, un animal devenant une proie à l'image de l'homme. Cependant dans un premier temps le système de Zamba procède à une animalisation des humains qui sert à les rabaisser à l'état de *race inférieure* – les animaux et clans n'étant pas sur la même échelle de valeur, certains étant maîtres, d'autres esclaves¹⁸. Dans ces deux cas, animaux et humains se confondent donc dans la logique d'un système cherchant à soumettre une population à une élite. Le rapprochement entre humains et fauves revient souvent dans le corpus. Nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, mère et fille sont rapprochées des fauves dans *Loin de mon père*, l'enfant étant symbolisé par le nouveau-né sans défense, sa mère comme une protectrice ambiguë, pouvant le manger à tout moment. Dans *Matins de couvre-feu*, l'animalisation est présente dès le début de l'ouvrage. Chaque ethnie ou groupe social est représenté par un animal totem, qu'il soit Léopard, Rat ou Serpent¹⁹. Nous retrouvons également les fauves, cette fois sous les traits masculins des mâles dominants :

De toute façon, le clan des hommes est solidaire quand il s'agit de protéger leurs secrets de chasseurs et de guerriers. Et y a-t-il une différence entre un Léopard et un Crocodile ? Un Lion ou un Éléphant n'ont jamais changé ces règles qui semblent régner depuis le temps mythique où Dieu faiseur de toute chose a donné aux humains une parcelle de terre [...]. Elle n'attendait pas non plus qu'un Python ou une Panthère viennent changer le monde. Un homme est un homme quelle que soit la couleur de son pelage, la douceur ou la rugosité de sa peau. Elle le savait et il fallait s'armer en conséquence car la guerre dans les foyers est durable et dévastatrice. Les femmes doivent tenir bon car les premiers morts ne tomberont pas de leurs rangs...²⁰

« Un homme est un homme quelle que soit la couleur de son pelage, la douceur ou la rugosité de sa peau », l'oxymore de cette phrase souligne le paradoxe : sous la peau-pelage des hommes se cachent des félins qui se ressemblent tous dans « la jungle de la ville²¹ ». De plus, nous voyons une claire différence entre hommes et femmes qui s'établit. La différence entre les sexes

¹⁸ Boni, 2005, p.23.

¹⁹ Boni, 2005, p.24.

²⁰ Boni, 2005, p.141.

²¹ *Op. cit.*, p.153.

est une question de peau. La solidarité des hommes est faite *contre* les femmes. Quelques pages plus loin, racontant toujours l'histoire de sa mère, la narratrice poursuit :

Les hommes peuvent être, en situation, nos alliés les plus sûrs, quand ils en ont le désir et quand ils veulent bien se défaire de cette image de mâles conquérants qui leur colle à la peau.²²

Cette fois, la peau est moins animale qu'il n'y paraît, elle devient une image pouvant se décoller au gré des envies de l'homme qui la porte. Ce procédé rejoint les peaux multiples du personnage d'Amédée-Jonas que nous présenterons par la suite. Mais quelles que soient ses peaux, ce personnage ne peut se défaire des peaux animales qui collent à la sienne : du porc, au requin puis à l'hippopotame en passant par des oiseaux, des poissons ou des félins, nombreuses sont les apparences qu'il revêt²³. En outre la métamorphose en hippopotame met en avant un intertexte, peut-être inconscient. Il s'agit de l'épopée de Soundjata Keïta puisque, dans la tradition Mandé, à sa mort l'esprit de cette figure héroïque se serait transformée en hippopotame. Outre cet animal, Dieusérail est aussi rapproché d'un oiseau à la peau dure :

L'homme me vendait donc ses ailes que je n'apercevais pas encore, il me vantait la résistance de sa peau et je me demandais dans quelle catégorie de vivants ou d'oiseaux rares je pourrais le classer.²⁴

Ces ailes et cette peau résistante, sorte de carapace, rappellent les créatures mythologiques. Ici nous pensons à la figure de la Gorgone. Elle peut s'apparenter au personnage d'Amédée-Jonas car, comme lui, elles ont des ailes, une langue semblable à celle d'un porc, un regard capable de pétrifier, des bras et des mains en bronze – à rapprocher de ceux d'Amédée-Jonas à la peau résistante. Aussi, la fille de ce personnage, Wendy, a, elle aussi, hérité de ce « talent » paternel de la métamorphose, étant « la brebis parfaite capable de se transformer en panthère, en hyène, en lionne²⁵ ».

Chez Véronique Tadjou, reptiles et insectes sont mis en avant. Bien que les personnages ne soient pas directement comparés aux lézards, Véronique Tadjou met en scène ce reptile dans *Loin de mon père*, avant l'enterrement du père : « Un lézard à la peau noir de jais sortit des fourrés, leva la tête un instant, puis fit demi-tour et détala²⁶ ». La peau imperméable du reptile et son sang-

²² *Op. cit.*, p.152.

²³ Boni, 2006, p.71.

²⁴ Boni, 2006, p.24.

²⁵ *Op. cit.*, p.142.

²⁶ Tadjou, 2010, p.187.

froid rappellent ceux de Nina, mise à distance des rites traditionnels mortuaires. Mais ils entrent surtout en résonance à ces mots : « Elle observa le reflet du métal précieux sur leur peau sombre. Ils se tenaient droits, l'air hautains et nobles²⁷ ». Le reflet du métal, froid, sur la peau sombre vieillards évoque celle du lézard, tout comme leur sang-froid se devinant sous leurs airs hautains. Métal et peau sombre étaient déjà des éléments conjointement présents dans *L'ombre d'Imana*. A propos de la jeune femme nommée Consolate, la narratrice écrivait en effet : « Sa peau a des reflets de cuivre et d'ivoire et son corps gracile évolue au rythme de ses pas²⁸ », ces reflets rappelant la peau noir de jais du lézard croisé lors de l'enterrement de son père par Nina. Un autre personnage est défini par la couleur de sa peau, il s'agit de la jeune zaïroise : « La peau cuivrée, les pommettes hautes et le sourire triste, elle parle d'une voix si basse qu'il faut faire des efforts pour l'entendre²⁹ ». Là encore, le lézard et les vieillards de *Loin de mon père* ressurgissent dans nos mémoires. Enfin, dans *Chaque jour l'espérance*, la peau animalisée devient poétique, tant par le genre de l'ouvrage que par l'image de peau lumineuse qui y est diffusée. Cette peau-poétique propre à Tanella Boni sera abordée dans la dernière partie de ce chapitre, mais nous citerons ici quelques vers faisant lien avec le roman de Véronique Tadjo :

j'aime ton regard étincelle/ta peau luciole/immensément lumineuse/à l'ombre de
l'aurole/de toutes les strates/enfouies dans ta mémoire³⁰

La mémoire est faite de strates, elle possède donc sa propre peau faite de couches, et la lumière de la peau extérieure brillant dans la nuit s'oppose à ces strates qui, dans la mémoire, restent dans l'ombre. En outre, les lucioles rappellent les insectes tant redoutés par Nina et suscitant sa crainte. Cités dans l'ouvrage au cœur de ses souvenirs d'enfance abidjanaise, « les moustiques donnaient le palu, les cafards transportaient des maladies et les termites dévoraient tout ce qu'ils touchaient³¹ ». Ceux-ci entraient en contact avec sa peau ou, du moins, le pouvaient, c'est pourquoi elle les craignait et souhaitait établir une frontière entre elle et eux, aussi radicale soit-elle. Il n'y a donc que dans la poésie de Tanella Boni que la peau animalisée est positive mais chez l'une comme l'autre des auteures, l'animalisation – prétexte à des violences racistes dans le système politique réel – est réutilisée à des fins littéraires.

²⁷ *Op. cit.*, p.185.

²⁸ Tadjo, 2000 (fiction), p.37.

²⁹ *Op. cit.*, p. 98.

³⁰ Boni, 2002, p.31.

³¹ Tadjo, 2010, p. 61.

3. La peau frontière et porte du corps

La peau feint seulement de se laisser traverser. En vérité, à la manière du miroir, elle est insondable et il faudrait au moins deux autres Alice pour en crever la surface et passer de l'autre côté, jusqu'aux eaux-mères.

Régine Detambel,
Petit éloge de la peau

La peau n'est pas seulement mutation constante, elle se fait aussi obstacle. Car si la peau est un territoire, elle contient également des frontières et fait office de transitionnalité (Anzieu), d'entre-deux. Entre l'extérieur et l'intérieur, elle se fait le symbole de l'intermédiaire et de la limite. Marc Augé, ethnologue et anthropologue, définit la frontière en ces termes :

Il y a des frontières naturelles (montagnes, rivières, détroits), des frontières linguistiques, des frontières culturelles ou politiques. La frontière signale d'abord la nécessité d'apprendre pour comprendre. [...] Les frontières ne s'effacent jamais, elles se redessinent.³²

« Ces lieux particuliers où quelque chose se joue de l'aventure humaine lorsque l'un part à la rencontre de l'autre³³ » peuvent s'apparenter à nos peaux. En effet, pour se localiser, tout un chacun doit prendre conscience des frontières et des limites qui l'entourent ainsi que de celles qui lui sont propres, à savoir celles matérialisées par sa peau. Or, connaître son corps, n'est-ce pas en toucher la peau, première limite concrète à laquelle tout être se confronte ? La peau est la frontière initiale. Les frontières peuvent prendre forme dans l'architecture du quotidien. Ainsi, une porte, une fenêtre, tout élément faisant office d'ouverture mais aussi de fermeture peut potentiellement devenir une frontière³⁴. Or la peau est elle aussi un paradoxe d'ouverture et de fermeture. Dans les poèmes comme dans les fictions, la peau devient la porte ou la fenêtre du corps. Ouverture et fermeture, porte, fenêtre, pavillon, ces images sont présentes dans les

³² AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2012, p. 18.

³³ *Ibid.*

³⁴ La notion de frontière est centrale chez Tanella Boni qui consacrera deux séances de séminaires sous le titre de « La traversée des frontières entre Philosophie et Littérature » en février 2014. Programme disponible en ligne : <https://europhilomem.hypotheses.org/1659>.

textes, notamment dans *Chaque jour l'espérance* présentant une peau tantôt ouverte, tantôt fermée :

les paroles du fleuve donnent/un concert à la porte ouverte de ma peau³⁵

écrire le cri colère/écrire des mots tendresse/des mots SOS/ devant le pavillon de ta
peau/qui fait la sourde oreille [...] mon souffle de vie éternelle/qui coule près de ta
peau³⁶

Dans certains cas, la fermeture est telle que la peau se mue en mur séparant les êtres. Amédée-Jonas est par exemple l'homme séparé de la narratrice par le mur de la peau, sa peau blanche d'homme face à la peau noire de la femme qui l'écoute délivrer ses secrets fait frontière :

Je devais, dans un premier temps, trouver les mots adéquats pour la conversation,
l'exercice le plus difficile entre deux inconnus séparés par le mur de la peau.³⁷

Ainsi, la peau protège notre territoire corporel, elle est à la fois un espace à parcourir et une frontière empêchant l'accès en profondeur à ce dernier. Par la sensation établie sur la peau, le corps se laissera, ou non, approcher davantage. Ainsi, si la caresse appelle le rapprochement et suscite le désir, la violence ressentie par la peau provoquera le rejet de cette attaque faite au corps.

A mi-chemin comporte seulement deux références à la peau, chacune au début des deux chemins poétiques. Ces deux mentions mettent en évidence cette idée d'interface et de limites :

As-tu remarqué que tes veines
sont à fleur de peau ?
As-tu remarqué
qu'elles gardent leur secret ?³⁸

L'anaphore « as-tu remarqué » introduit un rythme binaire dans les deux interrogations adressées à l'interlocuteur de la voix poétique ainsi qu'au lecteur. Il leur est implicitement demandé d'observer leur peau, sa surface mais aussi ce qu'elle cache, la fragilité des veines, et leur sensibilité « à fleur de peau » au sens figuré. Cependant, au sens littéral, nous visualisons

³⁵ Boni, 2002, p. 67.

³⁶ *Op. cit.*, p.32.

³⁷ Boni, 2006, p. 21.

³⁸ Tadjó, 2000 (poèmes), p. 24.

aisément une peau laissant apparaître les veines, les plus visibles étant aussi les plus fragiles et les plus difficiles à piquer lors des prélèvements sanguins. Le visible est donc difficilement accessible : la peau nous trompe. D'autre part, les quatre vers se composent de deux enjambements, mettant le vers en suspens accentué par l'interrogation qui n'est pas suivie d'une affirmation. Ceci s'explique par la nature rhétorique, ou oratoire, de ces questionnements. La peau laisse apparaître les veines, trahit le secret sans le révéler pourtant, aucune réponse n'est formulée. On peut voir les veines sur la peau mais pas les toucher, ni elles ni le secret qu'elles portent. L'assonance en [é] apporte une harmonie adoucissant les allitérations en [r] soulignant la dureté de la révélation première, et renforçant le mystère de la seconde question rhétorique. Les veines apportent quant à elle une fluidité par l'image du sang qui circule en elles, contenant le secret, le silence donc. Cette jonction entre veines, peau et silence se retrouve aussi chez Tanella Boni qui écrit que « l'émotion à fleur de peau/tremble dans l'attente/de ta présence en silence³⁹ ». Par ailleurs, dans le poème de Véronique Tadjou, les veines apparaissent ici en écho au second poème du recueil dont la première strophe en prose est la suivante :

En vérité, la solitude n'a pas de nom, puisqu'elle se cache dans les recoins de ton corps. Elle se cache en suivant le chemin de tes veines, la ligne de ta colonne vertébrale et le marécage dense de ton esprit en éveil.⁴⁰

La peau sert donc de frontière tout en révélant le monde intérieur au regard extérieur qui l'observe. La solitude ne fait qu'un avec la peau et s'insère jusqu'à l'intérieur du corps et de l'esprit. L'être est entièrement possédé par elle. Cette peau-interface est associée aux couteaux aiguisés dans le deuxième poème mettant la peau en scène. Il s'agit du premier poème du second chemin, « Corps sombres se découpant contre la lumière ». Les extraits mettant en scène la peau ou sa couleur sont au nombre de trois, cependant l'ensemble du poème est intéressant à étudier, la peau le ponctuant :

Corps sombres se découpant contre la lumière, plus noirs encore à cause du bleu du ciel. La mer, collier d'algues. Ici, un peu de cette vie étrange, scène aux acteurs inconnus. Près de la mer, le tam-tam résonne. Féticheurs aux couteaux aiguisés qui font un bruit couinant au contact de la peau. La foule : enfants effrayés, boubous au vent, chevaux arabes à la croupe nerveuse, cavaliers aux pieds nus, vendeurs ambulants, mendiants. Le sable est dur et sale. Le poisson propage son odeur. Les pêcheurs lancent leur pirogue contre les vagues. Des hommes au torse nu tirent le

³⁹ Boni, 2002, p.34.

⁴⁰ Tadjou, 2000 (poèmes), p. 18.

long filet hors du ventre de la mer.⁴¹

Ce poème en prose mêle les éléments marins et humains. Dans les première et dernière référence à la peau, la nature se confronte à la peau. Mer, sable, vent, lumière, ciel, chevaux, poisson et vagues entrent en confrontation avec les corps et les hommes. Chevaux et pieds nus sont en contact, peau animale et humaines, et l'on visualise la nudité des pieds humains contre la nervosité de la croupe animale. Dès le début, la couleur des corps, et donc de la peau, contraste avec le bleu du ciel et la lumière. Les peaux dénotent dans ce paysage de bord de mer. Les corps deviennent des ombres. Puis ce sont les couteaux qui sont associés à la peau. Celle-ci n'est pas blessée, elle entre seulement en contact avec la lame, dans un « bruit couinant » rappelant une humidité due aux températures et à l'embrun « près de la mer ». Le bruit couinant intervient tandis que « le tam-tam résonne ». La peau animale est ici liée à la peau humaine : le bruit du tam-tam est donné par la peau des mains humaines frappant sur l'animale tandis que le bruit couinant naît du contact du fer des couteaux sur la peau humaine. Les deux peaux sont en lien avec la puissance surhumaine : celle du féticheur par sa fonction sociale traditionnelle, celle du tam-tam par sa fonction durant certaines cérémonies sacrées : « Le tam-tam parle et s'écoute, il n'incite pas seulement à la danse. Ainsi quand l'occasion est festive comme pour le mariage, la nomination d'un nouveau-né, les premiers sons du tam-tam le font savoir⁴² ». Sous l'effet de la peau humaine, la peau animale se fait parlante. Quant à la dernière phrase, elle met en avant la nudité des torsos, rappelant les corps sombres du début. Cette nudité renvoie aux pieds nus des cavaliers quelques phrases au-dessus. Les mendiants tendent aussi leur main, c'est la peau qu'ils tendent à l'autre. Quant à la mer finale, sa mise en mots souligne une référence claire à la maternité. Les hommes lancent leurs pirogues « contre » les vagues, non pas « sur » les vagues, la confrontation est claire. Le poisson, lui aussi hors de son élément naturel, « propage son odeur » forcément peu agréable, on la sentirait presque à la lecture. La personnification de la mer par son ventre fait d'elle une mère que les hommes font accoucher en extrayant les poissons de son ventre. Lancer leur pirogue contre les vagues, c'est l'ensemencer. Allitérations en [k], en [s] mêlent dureté et douceur, confrontation des éléments naturels et des hommes. Le [s] intervient majoritairement lors de la description de la foule. L'allitération en [l] apporte une fluidité marine au paysage lorsque les hommes lancent leur filet et s'associent à la mer, la confrontation devenant davantage une union. Ce sont tout de même des sons consonantiques

⁴¹ *Op. cit.*, p. 81.

⁴² DAMOMÉ, Etienne, « Musique et religion en Afrique », *Afiavimagazine*, [En ligne : <http://www.afiavimagazine.com/musique-et-religion-en-afrique/>].

qui peuplent l'univers sonore du poème et en traduisent l'atmosphère. Dans le premier chemin, la poétesse associe cependant la peau et la nature harmonieusement, dans un regard tendre posé sur un homme qui « ressemble à mon pays / avec sa peau ensoleillée / et ses yeux intenses⁴³ » écrit la poétesse. D'autre part, Véronique Tadjou associe la peau humaine, l'amour et le tam-tam dans le premier chemin :

Il te fait l'amour
et pourtant
tu n'oses pas
le toucher
son corps
comme un tam-tam
de guerre
Il te fait l'amour
et pourtant tu ne sais pas
quoi penser⁴⁴

Le désir épidermique se retrouve ainsi dans la relation amoureuse mais la peau sépare les conjoints, les isolant chacun dans leur solitude quand la peau se fait mur. Aussi, si la peau est porteuse de désir, de sensualité allant jusqu'à la sexualité elle marque aussi la distance, l'impossible fusion, en d'autres termes : la frontière. De la même manière, entre Nina et Kangha, malgré le rapprochement intime, le toucher est freiné :

Après, blottie contre lui, elle voulut passer les doigts sur son corps, toucher un peu sa chaleur palpitante. Mais il retint sa main.⁴⁵

Cet impossible contact se retrouve dans *A mi-chemin* où l'amante ne peut atteindre l'homme étendu sous ses yeux malgré leur proximité :

Il dormait en silence. Allongé sur le dos, les bras le long du corps, dans une immobilité entière. Le visage calme, si calme, que cela devenait surprenant, émouvant, effrayant. Comme s'il s'était coupé du monde derrière ses paupières, mais aussi dans son corps, sa peau, dans ce qui faisait son existence. [...] C'était ce qu'elle admirait et redoutait en lui : ce voyage silencieux dans un univers où il était intouchable. Alors qu'il aurait dû devenir vulnérable, puisqu'elle se tenait près de lui

⁴³ Tadjou, 2000 (poèmes), p. 47.

⁴⁴ *Op. cit.*, p.40.

⁴⁵ Tadjou, 2010, p.101.

à l'observer.⁴⁶

Dans ce poème, la peau fait office de frontière entre l'intériorité insondable et le monde extérieur ne pouvant l'atteindre. En outre, cet extrait peut être rapproché du passage des *nègres n'iront jamais au paradis* dans lequel, en début de roman, la narratrice décrit la séparation entre elle et son interlocuteur Amédée-Jonas : « Tout nous séparait. Et le blanc et le noir qui nous collaient à la peau n'étaient pas faits pour nous rapprocher⁴⁷ » exprime-t-elle. La différence liée à la couleur des peaux est une constante chez Tanella Boni. Le titre de son recueil *Ma peau est fenêtre d'avenir* (2004) donne le ton. Nous ne l'étudierons pas cependant, lui préférant, entre-autre, *Les nègres n'iront jamais au paradis*, pour des raisons chronologiques explicitées dans notre introduction. Ce roman porte donc le clivage entre les couleurs de peaux :

C'est bien pour cette raison que, quand ils collent à la peau des humains, le blanc et le noir se font tant de vacheries, l'un plus que l'autre et l'autre attend le moment propice pour lui rendre la monnaie.⁴⁸

Ainsi, la peau sépare et bien qu'elle soit visible et offerte au regard de l'autre, on ne peut pas la toucher et l'atteindre pour autant et, comme l'énonce Rudolf Bernet :

L'intérieur de la peau de l'autre m'est à la fois donné et ne m'est pas donné. Ou mieux, il m'est donné comme ne pouvant pas m'être donné ; l'extérieur de la peau de l'autre rend visible que son intérieur est et doit rester invisible pour moi.⁴⁹

B. Les travestissements du corps

a. Le vêtement comme seconde peau ?

Texte et tissu sont unis par la langue : « Texte. Du latin *textor* : le tisserand » écrit R. Detambel⁵⁰. Le vêtement est ce qui la couvre, il protège et dissimule le corps, lui permet également de changer de condition. Il est adapté à un usage précis, propre à certaines fonctions, professions ou circonstances. Mais il peut également travestir, cacher et dissimuler. Aussi, si l'on s'en tient à l'expression « en costume d'Eve », la peau serait le premier vêtement. Frappée par le péché, la peau de l'Adam et de l'Eve bibliques s'est retrouvée vêtue. Symbole de la faute

⁴⁶ Tadjó, 2000 (poèmes), p.83.

⁴⁷ Boni, 2006, p.17.

⁴⁸ *Op. cit.*, p.124.

⁴⁹ Bernet, 1997, p. 442.

⁵⁰ Detambel, 2007, p.61

commise et de la vision de la nudité, le vêtement est devenu une seconde peau rappelant la perte du paradis. Mais il est aussi une protection avec laquelle nos auteures savent jouer pour habiller leurs personnages et les aider à se dissimuler parfois. Pourtant, bien souvent, les textes de Véronique Tadjo comme ceux de Tanella Boni associent la peau et le vêtement dans un mouvement de destruction ou de malaise. Collant au corps, le tissu ne devient qu'une entrave de plus. Le début du roman *Loin de mon père* décrit par exemple l'arrivée de Nina en Côte d'Ivoire ainsi : « Elle transpirait à grosses gouttes. Ses vêtements lui collaient à la peau. Elle regretta d'avoir mis des chaussettes et un haut à manches longues⁵¹ ». Dans un mouvement ternaire, Véronique Tadjo plante le décor : chaleur, moiteur et incommodité définissent l'instant du retour vécu par le personnage. Plus loin dans le récit, l'auteure lie le vêtement, la peau et la mort. Ainsi, le vêtement habille le corps de Kouadio, désormais décédé, avant sa mise en terre. Nina choisit minutieusement les costumes que portera son père pour aller vers sa dernière demeure. La tradition impose des règles vestimentaires qu'elle refusera cependant de respecter pour son père, trouvant le blanc trop triste⁵². Ainsi, elle transgresse les règles de la peau et des limites du corps comme elle l'avait fait lors de sa relation amoureuse avec Kanga. Cependant, et nous le verrons ci-après, Nina accepte de porter le pagne du deuil choisi par les femmes de sa famille. La mort couvre ainsi la famille de Kouadio de vêtements traditionnels, ils portent la peau du deuil.

D'autre part, dans *L'ombre d'Imana*, Anastase soulève le tee-shirt blanc de sa sœur pour la violer. Ici le vêtement ne protège pas, il se laisse ôter et trahit la peau. Cette perte de vêtement est un élément important du début du récit puisque la narratrice perd sa valise, et donc ses vêtements, durant le voyage, il ne lui restera finalement que son écriture et ce qu'elle portait alors sur la peau. Plus loin dans l'ouvrage, la découverte de Nyamata est marquée par celle du corps de *la femme ligotée* : « Elle porte encore une couverture sur les épaules mais le tissu est maintenant incrusté dans la peau⁵³ ». Dans la mort, la peau devient objet, elle s'est littéralement confondue avec la couverture au fil du temps. Peau et couverture participent du même lambeau et de la même relique génocidaire. Enfin, *Chaque jour l'espérance* présente aussi ces notions dans un vers de « l'inventaire de la mer poème » : « je ne sais plus recoller ma peau/qui part en lambeaux⁵⁴ » écrit la poétesse, la rime peau/lambeaux finissant d'associer ces termes.

⁵¹ Tadjo, 2010, p.17.

⁵² *Op. cit.*, p.162.

⁵³ Tadjo, 2000 (fiction), p. 20.

⁵⁴ Boni, 2002, p.123.

b. S'habiller pour sauver sa peau ?

La majeure partie du temps cependant, le vêtement sert à cacher la peau et à protéger l'être. Tel est le cas dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Malgré l'ouverture du roman sur la vision d'Amédée-Jonas dans l'aéroport, décrit par la narratrice comme un homme qui « pouvait se fondre dans le paysage alentour, n'eût été la peau blanche qui ne le quittait pas et le rendait visible⁵⁵ » et dont la peau sert de contraste et trahit l'étrangeté du personnage, ce dernier est toutefois « habillé d'un boubou brodé⁵⁶ ». Ce vêtement ne peut le protéger de sa propre peau dans le regard des autres mais semble lui donner de l'assurance et des manières décontractées. Nous retrouvons par ailleurs cette thématique du vêtement protecteur chez Enée, dans *Matins de couvre-feu*, qui se sert de *pagnes de silence* pour se protéger du monde environnant comme le souligne Ida lorsqu'elle lui écrit : « Tu les regardes d'un œil amusé et tu gardes ce silence qui enveloppe ton corps de pagnes neufs tissés par des tisserands inconnus des gens de la ville⁵⁷ ». Mais, et Amédée-Jonas le prouve, couvrir sa peau d'un vêtement ne permet pas toujours de changer de peau. L'habillement comme une tentative de changement de peau se retrouve chez Véronique Tadjo à travers le personnage d'Hélène (*Loin de mon père*) qui, sur l'une des photographies de sa jeunesse, est vêtue d'un pagne :

Sur une photo jaunie, trouvée dans l'un des albums, on la voit au village avec son mari. Jupe-pagne bien serrée, corsage ample, mais échancré. Les cheveux noués en queue de cheval. Prête pour la découverte, pour le goût d'un autre monde. Le soleil sur son visage l'obligeait à plisser les paupières et à boire la lumière.⁵⁸

Porter le vêtement d'une région c'est tenter de s'en imprégner. Aussi, lorsque le narrateur évoque son éventuel retour à Paris, il précise qu'elle y aurait été, comme une Africaine, une étrangère :

Se réinsérer ? Bien sûr, sa mère y avait pensé. Mais se sentait aussi étrangère qu'une Africaine débarquant dans les rues de Paris. [...] Elle se sentait maintenant en France par effraction.⁵⁹

Ainsi, l'habit qu'elle porte sur la photo souvenir n'est pas seulement un accoutrement folklorique mais la marque de sa nouvelle identité hybride. Notons que l'identité de ce

⁵⁵ Boni, 2006, p.19.

⁵⁶ *Op. cit.*, p.19.

⁵⁷ Boni, 2002, p. 37.

⁵⁸ Tadjo, 2010, p. 137.

⁵⁹ *Op. cit.*, p.112.

personnage passe de nouveau par son vêtement dans l'un des souvenirs de Nina : « Dans ses souvenirs, sa mère portait toujours la même robe aux motifs géométriques, sa préférée⁶⁰ ». D'autre part, lors des préparatifs de l'enterrement, Nina devra elle aussi revenir à l'habit traditionnel, revêtant un peu plus sa peau de sa culture d'origine :

[...] Nina se rendit chez le tailleur du quartier pour retirer l'ensemble qu'elle avait fait coudre dans le pagne-uniforme des cérémonies du villages. Les femmes avaient choisi un tissu dans les tons bleu indigo qui lui plaisait beaucoup.⁶¹

Le pagne apparaît à neuf reprises dans ce roman, habillant les hommes comme les femmes. Nous le retrouvons aussi à quinze reprises – souvent dans des images symboliques et poétiques – dans *Matins de couvre-feu* où, dans l'un des passages nous découvrons qu'en plus de la peau, le vêtement protège les trésors des femmes :

Elle prit un pagne, dont elle ne se séparait jamais, noué à la taille, l'endroit où, habituellement, la plupart des femmes du peuple gardent leurs sous, dans une ceinture rosée à même le corps. Le pagne sert toujours à recouvrir quelque trésor. Partie du corps ou pièces de monnaie. Je l'ai appris aussi de ma mère.⁶²

Ce procédé se retrouve dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Amédée-Jonas y conserve en effet le souvenir de Sali dans un morceau de pagne :

Il ouvrit un tiroir fermé à clé. Il prit une petite boîte en fer qu'il me montra. La boîte était recouverte d'un morceau de vieux pagne. A l'intérieur de la boîte, il y avait un bracelet de petite fille en argent massif, posé sur un autre bout de tissu.⁶³

Enfin, peau et silence se retrouvent de nouveau liés dans l'image du pagne noir utilisée par Tanella Boni dans *Matins de couvre-feu* : « Puis le silence s'abattit de nouveau comme un pagne noir entre le grand-père et le petit-fils, empêchant la parole de circuler de l'un à l'autre⁶⁴ » pouvons-nous lire à propos de la relation entre le père de la narratrice et son grand-père une fois sortis du bois sacré après une initiation ratée. Ainsi, si le pagne protège il peut aussi devenir une peau infranchissable.

⁶⁰ *Op. cit.*, p.136.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 171.

⁶² Boni, 2005, p. 193.

⁶³ Boni, 2006, p.194.

⁶⁴ Boni, 2005, pp.117-118.

Dans les romans de Tanella Boni les personnages changent de peau, moins par choix que par nécessité de survie. Les personnages masculins changent de peau sociale, leur statut leur importe car leur survie sociale ou leur santé mentale sont en jeu et en dépendent. Ceci est particulièrement le cas avec Amédée-Jonas (*Les nègres n'iront jamais au paradis*)⁶⁵, Cuistot et Enée (*Matins de couvre-feu*) qui, tous trois, changent de statut au fil des romans. Cuistot, le père de la narratrice, s'est engagé pour survivre et sauver sa famille puisqu'il avait une dette à payer depuis son bannissement du bois sacré à l'adolescence. Délaissant son ancien statut de fonctionnaire, son fils Enée choisit également de changer de peau, de se déplacer dans le tissu social afin de sauver ses rêves. Il change de corps de métier – il était auparavant professeur – pour sauver sa véritable personnalité, à savoir celle d'un chauffeur de taxi libre de conduire à travers la ville et travaillant à son propre compte. Aussi, bien que différent du pagne, l'uniforme est lui aussi présent dans le roman, et c'est le personnage du père de la narratrice qui le met en avant, lui qui s'engage librement dans les rangs des tirailleurs sénégalais. Une fois engagé, il perdra son prénom et gagnera le surnom de Cuistot en référence à son talent particulier derrière les fourneaux. Son meilleur ami musicien se fera quant à lui surnommer Clairon. Le port de l'uniforme modèle donc leur nouvelle identité allant jusqu'au changement de leur prénom. L'uniforme est associé à la peau noire des tirailleurs, alors peu commune en France, et leurs mésaventures liées à ce nouvel habit sont racontées par la narratrice dans le chapitre de « La bonne femme ». Elle passe en revue les mauvais regards croisés par son père en France mais aussi les mauvais traitements subis durant le voyage qui le mènera là-bas pour la première fois. Elle raconte ensuite le sentiment d'invisibilité des tirailleurs compte tenu du fait que leur peau ne valait pas cher et devait servir de chair à canon durant la guerre, eux qui « étaient bien seuls dans ce pays qui ne les regardait pas autrement que comme uniformes à utiliser en cas de besoin pour défendre la Mère Patrie⁶⁶ ». Cette invisibilité sera pourtant doublée d'un surplus de visibilité dans les campagnes françaises, peu habituées à la différence de peau. Pourtant, Clairon s'y intégrera, changera de peau et de statut social en devenant vigneron et en élevant Charles, fils de l'autre Noir – Cuistot –, métis fils de « cette fille aux cheveux de barbe de maïs⁶⁷ » :

[Clairon] a déserté les rangs des tirailleurs. Il s'est marié avec ma mère et s'est installé à Bordeaux. J'ai eu deux frères et une sœur. Voilà une autre tranche de l'histoire. Je peux même ajouter qu'il a hérité une partie des terres de mon grand-père maternel.

⁶⁵ Notons que le titre du roman joue aussi sur l'ambivalence du terme « nègre ».

⁶⁶ *Op. cit.*, p.125.

⁶⁷ *Op. cit.*, p.130.

Et sa vigne prospérait. Imagine un Noir viticulteur, surtout à cette époque-là. Mais il a fini par se fondre dans le paysage...⁶⁸

Mais au final Charles connaîtra lui aussi ce rejet, pour sa blancheur cette fois. Considéré comme un indésirable après avoir refusé de collaborer avec les autorités, à cause de ses opinions politiques et de sa « peau de miel clair⁶⁹ », il sera traité comme un étranger à Zamba, pourtant pays de son père. A l'aéroport de Zamba, au moment de passer les frontières pour la deuxième fois, accompagné de sa famille, Charles s'en verra refuser l'accès :

- Dites à ce monsieur et à cette dame qui ne veulent pas comprendre les mots de leur propre langue, que les frontières, ici, sont fermées pour les Blancs.
- Pour les Blancs ? répéta Enée, incrédule.
- Oui, j'ai contrôlé leurs passeports, ce sont des Blancs.⁷⁰

Ici, les papiers déterminent la couleur de la peau et l'identité de Charles et de sa famille malgré le fait qu'ils ne soient pas de « véritables » Blancs, lui étant métis et sa femme venant du Vanuatu⁷¹. Ce qui est écrit sur leurs passeports les habillent de Blanc et fait barrière. Le blanc et le noir ne font donc pas bon ménage, et, une nouvelle fois, la peau fait frontière.

La peau des femmes

Les personnages féminins de Tanella Boni changent de peau par amour. En effet, après avoir consommé sa relation avec Amédée-Jonas, Laurence abandonne sa peau de nonne et rompt ses vœux comme l'écrit son amant puis mari :

Plus tard, il n'y a pas eu de confession, mais un geste fort et sincère, de part et d'autre.

La rupture d'avec l'Eglise. Elle fut la première à rompre le lien divin.⁷²

L'acte de chair est bien une question de peau, l'expression le souligne. C'est donc la peau qui crée la rupture entre Laurence et les ordres. Une fois de retour dans la vie civile, elle devient « chercheuse » et s'habille « comme une Etasunienne⁷³ », et, à partir de là, elle ne changera alors plus de peau sociale, portant constamment les mêmes vêtements.

⁶⁸ *Op. cit.*, pp.279-280.

⁶⁹ *Op. cit.*, p.274.

⁷⁰ *Op. cit.*, p.296.

⁷¹ *Op. cit.*, p.277.

⁷² Boni, 2006, p.80.

⁷³ *Op. cit.*, p.132.

Un autre personnage féminin de Tanella Boni change de peau durant sa relation amoureuse. Il s'agit d'Ida. Elle aussi se doit de changer de peau pour survivre à son mariage, non sans mal comme l'énonce sa belle-sœur : « Elle veut se refaire une nouvelle peau, Ida, et voilà qu'elle a un mal fou à se défaire de la présence d'Enée, son homme⁷⁴ ». Tout comme Amédée-Jonas, elle devra donc se refaire une nouvelle peau. Enée ayant altéré sa peau à trop l'user, Ida s'est vue dans l'obligation de la transformer en carapace. Cette notion revient à trois reprises dans ses lettres :

Je te l'ai déjà dit, il faut que je me refasse une nouvelle peau. Avec la carapace que tu m'as forgée, à cause de cette vie si rude et si stupide [...] que tu continues de m'infliger, je n'ai pas le choix. Sortir de Zamba et prendre l'air ou mourir. Car rien ne vaut le contact de l'air avec la peau (...).⁷⁵

J'apprends à avoir une carapace en lieu et place d'une peau de cœur sur les mains. Car tu ne dis jamais rien, homme.⁷⁶

L'homme est-il présent quand sa compagne a besoin d'une oreille attentive et d'une épaule ? Non ! Désormais, j'ai une carapace d'enfer, que tu m'as forgée, inoxydable à l'air libre, sous tous les cieux. Je vais prendre du temps pour me régénérer. Cela peut durer longtemps... Salut !⁷⁷

Le dernier extrait le met en lumière, la peau des femmes devient imperméable par la faute des hommes. Ces femmes se doivent de s'acclimater et de changer de peau bien que ce ne soit pas agréable. Il semblerait que ce soit leur unique chance de survivre et de supporter les humeurs et les mémoires de *leurs* hommes :

Dans l'attente de son dernier visage que je n'ai pas encore entrevu, l'homme peut dormir tranquille car je porterai sur mon dos, comme une tortue sa carapace, des mémoires subtilisés, des mots glanés çà et là et beaucoup d'humeurs impénétrables à

⁷⁴ Boni, 2005, p.32.

⁷⁵ *Op. cit.*, p.38.

⁷⁶ *Op. cit.*, p.211.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.212.

ma peau de femme nomade.⁷⁸

Ainsi, la peau se mue en carapace lorsqu'il le faut, mais elle rejette également ce qui lui est toxique : « Mais ces airs de Monsieur-je-sais-tout me sortaient par tous les pores⁷⁹ » raconte Lady Benz, autrement nommée Sali, à propos de l'un de ses époux dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Par ailleurs, ce personnage a lui aussi changé de peau pour survivre au fil des péripéties de sa vie, entre autres « installée dans la peau d'épouse d'un homme de pouvoir⁸⁰ », comme elle le confie à la narratrice. Cette femme est la seule du récit à « s'installer » dans une peau, à en faire un choix aussi net, en cela elle ressemble à son violeur et ami, Amédée-Jonas.

c. Les mues d'Amédée-Jonas ou comment « se refaire une nouvelle peau »

Nous l'avons compris, *Les nègres n'iront jamais au paradis* est parsemé d'images liées à la peau. L'une des particularités de la peau d'Amédée-Jonas est qu'elle se métamorphose. Elle est donc trompeuse, jamais véritablement stable ni figée mais toujours offerte aux aléas du monde environnant dont elle se fait le réceptacle. Ce personnage s'adapte à toutes les situations, tire profit de tous les pièges tendus par les autres ou par lui-même, se joue des violences du monde qui l'entoure et les renverse. L'image du « sac de peau » de Platon, dans le Livre IX de *La République*, est applicable à ce personnage dont la peau doit contenir tant d'êtres différents amenés à cohabiter et à se succéder au fil du récit. En effet, dès le prologue Amédée-Jonas le dit, sa peau se régénère⁸¹. *Loin de mon père* présente lui aussi un personnage masculin multiple. Kouadio, le père de Nina, est en effet un homme aux vies parallèles et possédant des visages que sa fille ne lui connaissait pas, qu'il s'agisse de ses liaisons polygames ou de son rapport à l'occulte. Cependant, c'est le personnage de *Dieusérail* qui nous paraît être le plus intéressant tant sa peau mue au fil du roman. Ce personnage occupe des postes clés dans la société et, en endossant ces fonctions, est tenu de « porter le *costume* du rôle⁸² » de professeur, homme d'Eglise, philosophe, ombre d'un homme d'état ; et chacun de ces statuts finit par le lasser, il en révèle les noirceurs. Le monde de l'édition, point clé de la culture contemporaine, est lui aussi dévoilé sous ses mauvais jours. Ce personnage ne parvient à se stabiliser qu'à travers le commerce : des denrées alimentaires, des livres, du savoir et des malheurs des écrivains du Sud.

⁷⁸ Boni, 2006, p.176.

⁷⁹ *Op. cit.*, p.159.

⁸⁰ *Op. cit.*, p.162.

⁸¹ *Op. cit.*, p.12.

⁸² Huston, *op. cit.*, p. 49.

Aussi, les métaphores des transformations animales et végétales du personnage sont fréquentes. Il fait corps avec la nature, la faune et la flore. C'est chez ce personnage caractérisé par l'inconstance que le vêtement social est le plus marqué. De voyage en voyage, il change de peau sociale, tentant de changer ce qu'il est en profondeur et devenant même « méconnaissable⁸³ ».

Dans la peau d'un professeur

La première peau du personnage, celle dans laquelle il se présente à la narratrice, est celle d'un éditeur indépendant spécialisé dans les littératures du Sud. « Je suis éditeur... » confie-t-il à son interlocutrice⁸⁴. Cependant, page après page, le personnage dévoile ses peaux passées. Lors de son premier voyage⁸⁵, Amédée-Jonas revêt la peau d'un jeune professeur français en mal de sensations fortes. Mais ce voyage n'est pas pour lui un simple dépaysement, il s'agit d'une renaissance :

Je suis né une deuxième fois à l'âge de vingt-deux ans, à Korhogo, dans le nord de la Côte d'Ivoire, dit-il. [...] Ne me demandez pas pourquoi je suis né là-bas. J'y étais comme coopérant, comme on le disait à l'époque, au début des années soixante et longtemps après.⁸⁶

C'est lors de ce premier voyage que tout bascule pour le personnage. Le viol de l'une de ses élèves, Sali, le fait sombrer :

Ce fut le début de ma descente aux enfers, le début de la métamorphose. [...] La vie est devenue routine et je vis dans la peau d'un porc.⁸⁷

En agressant la jeune fille, c'est lui-même qu'il blesse. A la suite du viol, son corps déchiré ne se suture que par l'effort quotidien qu'il fait pour accomplir une bonne action chaque jour, favorisée par les préceptes religieux.

Dans la peau d'un homme d'Eglise

Déjà associé au monde sacré par son prénom biblique, Amédée-Jonas est marqué par les textes religieux et mythologiques. Aussi changeant et trompeur que la figure mythique de

⁸³ Boni, 2006, p.113.

⁸⁴ *Op. cit.*, p.22.

⁸⁵ *Op. cit.*, p.36.

⁸⁶ *Op. cit.*, pp.29-30.

⁸⁷ *Op. cit.*, p.71.

Protée, changeant de forme pour éviter de répondre aux questions dont on pouvait l'assaillir, Amédée-Jonas Dieusérail, dit *Dieu*, change de peau pour construire sa vie. Mais, malgré ses transformations, sa mémoire lui colle toujours à la peau, le poids de la culpabilité l'empêchant de trouver l'apaisement. Il parvient tout de même à gagner un certain repos en changeant de vie lorsqu'il choisit l'habit d'un homme d'Eglise, finissant ainsi « par coudre un point de suture sur une plaie intérieure qui mit du temps à guérir⁸⁸ » grâce à l'Eglise qui accepte l'âme de l'homme, qu'importent les péchés de son corps :

Puis je suis revenu en Côte d'Ivoire, dans la banlieue populaire de Yop City. J'avais une autre identité, une autre peau plus fréquentable, présentable, que je pouvais déplier et étendre au soleil... J'étais un homme de Dieu. Je n'étais plus homme.⁸⁹

Pour le personnage, se vêtir de l'habit religieux revient à abandonner son humanité classique. Il change de statut à travers sa peau et celle-ci est désormais un habit positif, celui d'un homme digne de confiance et « présentable », il la porte tel un costume bien taillé. On retrouve cette idée de costume convenable dès le début du récit, lorsque la narratrice décrit l'homme avant d'en connaître la personnalité et l'histoire⁹⁰. Aussi, Amédée-Jonas peut déplier et étendre sa peau au soleil comme un linge que l'on lave, que l'on sèche, que l'on peut ôter et enfiler à souhait. Le personnage ne change pas de personnalité ni d'âme, seule son identité sociale peut se modifier en fonction de l'habit, de la peau qu'il choisit de porter. En outre, si le premier voyage d'Amédée-Jonas s'est achevé par la rencontre dramatique avec une femme, il en sera de même pour le second. Transgressant les règles morales les unes après les autres, l'homme d'Eglise mettra fin à sa vie religieuse après avoir rompu ses vœux de chasteté avec une bonne sœur, Laurence, qu'il épousera par la suite. Bien qu'ayant péché, Amédée-Jonas ne ressent cette fois aucune culpabilité, affirmant même que leur « acte fut purifié d'avance de toute souillure⁹¹ ». Après ça, il repartira pour Paris et l'épousera. Pourtant, il finira par se séparer d'elle douloureusement alors qu'il restera ami avec Sali malgré le viol. Ce personnage paradoxal, après ce deuxième voyage, se dirigera de nouveau vers l'enseignement, changeant encore de peau.

⁸⁸ *Op. cit.*, p.72.

⁸⁹ *Op. cit.*, p.73.

⁹⁰ *Op. cit.*, pp.18-19.

⁹¹ *Op. cit.*, p.80.

Dans la peau d'un universitaire philosophe

Cette fois, Amédée-Jonas intègre les rangs de l'enseignement supérieur et de la recherche, prenant une peau plus élevée socialement que les précédentes :

Puis j'ai repris l'enseignement. Le virus du voyage ne me quittait toujours pas. [...] Dans ma vie libérée du service du bon Dieu, agrémentée de mon statut d'homme marié, je repartais sur des rives rêvées. [...] J'ai donc séjourné dans un laboratoire de philosophie, lors de mon troisième voyage, là-bas, dans ce pays que j'adore. [...] Et ce fut une autre tranche mouvementée de mon parcours chaotique (...).⁹²

Son parcours chaotique, le personnage ne le nie pas. Toujours en voyage vers la Côte d'Ivoire mais aussi vers de nouvelles peaux, il ne supporte pas la sienne, souvent décrite de manière négative. Il tente alors de s'oublier dans « le virus » du voyage et de l'ailleurs qui sauve son corps malgré sa peau qui le dégoûte : « Heureusement pour moi, le virus de l'ailleurs s'était, je ne sais plus comment, inoculé sous ma peau blême et grasse⁹³ » écrit-il. Par ailleurs, dans ce troisième voyage, l'intertexte philosophique et littéraire est clair, les références aux grottes, à Borges, Platon, Kafka ou encore aux mythes grecs se lisent dans ce chapitre. En voici deux extraits parlants :

Ce fut le début de ma descente aux enfers, le début de la métamorphose.⁹⁴

La grotte n°56, la plus célèbre, je l'ai surnommée la Caverne en souvenir d'un texte de Platon. [...] De ma vie, je n'ai jamais vu un lieu pareil, même pas dans un livre de Borges !⁹⁵

D'autre part, le personnage se glisse dans la peau d'un Rousseau contemporain. Ses nombreuses adresses au lecteur renforcent le pacte autobiographique, mais c'est surtout sa manière de qualifier ses mémoires qui nous permettent d'affirmer ce point. Amédée-Jonas présente effectivement son écriture ainsi :

Mes mémoires ne seront rien de tel. Ils s'écrivent sous le sceau de la rupture, de la cassure en menus morceaux, de la descente aux enfers, de la renaissance. J'ai envie, ô lecteur, que tu sentes une ambiance, que tu voies mes chutes et mes remontées

⁹² *Op. cit.*, pp.91-92.

⁹³ *Op. cit.*, p.88.

⁹⁴ *Op. cit.*, p.71.

⁹⁵ *Op. cit.*, p.97.

fulgurantes, mes joies éphémères et mes tourments. Si tu es une lectrice, je ne m'en plaindrai pas, tu verras comme les femmes m'ont façonné et plusieurs fois mis au monde...⁹⁶

De plus, comme Rousseau, il partage le fait d'être un mauvais père et le goût pour l'écriture et la lecture de grands auteurs. Enfin, il présente lui-même cet auteur comme le déclencheur de ses voyages :

Il finit par trouver un mot, puis un autre plus juste pour me parler de sa passion.

- C'est Rousseau qui m'a embarqué dans ce voyage.
- Rousseau ?
- Oui, parce que j'aime les mythes et les histoires très lointaines. [...]
- Quel rapport avec Rousseau ?
- Certains vous diront qu'il nous a apporté une théorie de la liberté et de la démocratie, moi, je n'en suis pas si sûr. Il a développé en nous notre sens de la conquête... et notre amour des mythes !⁹⁷

Comme Rousseau, Amédée-Jonas part à la conquête du monde et des mythes dans ses nombreux voyages. Et, comme lui, il écrit ses confessions. En outre, dans ce département de philosophie, Amédée-Jonas découvre aussi la dépression des étudiants en philosophie, « celle qui transformait le corps en loque humaine. [...] Et personne, Dieu ou bête, humain ou poisson, n'était à l'abri d'une telle métamorphose⁹⁸ ». Le terme *loque* renvoie une nouvelle fois à un vêtement revêtant la peau. La métamorphose de la peau et la transformation du corps participent donc d'un changement de peau probable mais que le personnage parvient, cette fois, à éviter. Réalisant que ce milieu clos ne le mènera qu'à sa perte, Amédée-Jonas s'en extraie peu à peu, briguant une nouvelle élévation sociale :

Comme une plante tropicale poussant dans la forêt dense, je cherchais la lumière du soleil en m'élançant vers le haut, toujours plus loin. Ce fut le début d'une autre vie composée de strates parallèles, pour donner à la vie entière un peu d'épaisseur et marquer mon passage d'une pierre précieuse dans ce temple du savoir.⁹⁹

Ici, il se compare à une plante tropicale, ajoutant une *peau* à son arc. Aussi, les strates parallèles dont il parle figurent une épaisseur, une profondeur semblable aux peaux qu'il se forge.

⁹⁶ *Op. cit.*, p.59.

⁹⁷ *Op. cit.*, p.26.

⁹⁸ *Op. cit.*, p.95.

⁹⁹ *Op. cit.*, p.98.

Dans la peau d'un nègre

De strate en strate, sa recherche d'élévation le conduira à changer une nouvelle fois de peau : il s'agira cette fois de celle d'un *nègre* :

Travailler dans l'ombre près des plus grands, ceux qui ont le pouvoir. Désormais, j'étais un conseiller occulte. [...] C'est ici que je me suis mis dans la peau d'un nègre. Avec tous les efforts que je fais au fil des jours, cette peau, sur ma chair et mes os persiste et signe. Elle fait toujours partie de mon identité.¹⁰⁰

On le voit, le personnage bascule dans l'univers occulte, lui autrefois homme de Dieu chute de nouveaux aux enfers, par choix totalement assumé cette fois. Comme la première peau altérée par le viol, celle du *nègre* occulte ne quittera plus Amédée-Jonas qui affirme : « Je suis un petit nègre de cette race subalterne, caméléon sans couleur de peau, toujours mutant, moi qui crains d'être hors-jeu pour le voyage au paradis¹⁰¹ ». C'est donc de lui dont parle l'exclamation lancée en début de roman et qui donnera son titre au roman. Le lien entre sa peau et le péché est profondément lié à son passé dans les ordres catholiques, le péché de chair ayant déjà marqué la peau du personnage. Dans sa peau de *nègre*, sa damnation est de nouveau sous-entendue, mais la crainte qu'elle suscite ne le fait pas changer de peau car dans ce nouvel habit social, chair, peau et identité ne font qu'un. La métamorphose amorcée depuis son premier voyage est toujours en marche, sans que l'homme n'en ait eu conscience. « Pendant longtemps, j'ignorai que j'étais sur la voie de cette métamorphose » écrit-il, lui qui « grimpai[t] allègrement les marches de l'échelle qui ferait de [lui] un flic modèle et un nègre de première classe¹⁰² ».

Une peau d'ombre et de dégoût

Les peaux et costumes qu'enfile et tente d'ôter Amédée-Jonas avec plus ou moins de réussite au fil du temps ne sont pas totalement indépendants les uns des autres. Le personnage en porte parfois plusieurs au même moment. Lorsqu'il travaille dans le laboratoire de philosophie il est en effet toujours la peau de l'époux de Laurence, tout en se métamorphosant en nègre. Les mues s'enchevêtrent et ne disparaissent jamais totalement. Même l'habit d'homme d'Eglise que l'on croirait disparu ressurgit lorsque la narratrice réalise qu'elle connaît cet homme, justement parce qu'elle fut son élève lorsqu'il était encore dans les ordres¹⁰³. En

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p.101.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p.67.

¹⁰² *Op. cit.*, p.102.

¹⁰³ Boni, 2006, pp.42-43.

outré, la peau qui ne le quittera plus est celle du dégoût, comme il l'énonce en ces termes : « Et je porte sur le corps cette peau de dégoût qui, comme une maladie incurable, ne me quittera plus, je le crains¹⁰⁴ ». Cette peau de dégoût qu'il ne pourra ôter se double d'un autre inconvénient, à savoir les ombres qui lui collent à la peau et qu'il n'a pas choisies :

On m'a donné des acariens, tels des tâcherons, aides de camp efficaces dans l'accomplissement de toutes les sales besognes qui m'étaient confiées. Mais qui donc m'avait filé ces êtres de l'ombre ?¹⁰⁵

En plus de ces « êtres de l'ombre », une autre ombre lui est imposée. Il s'agit d'une « nouvelle femme dans l'ombre. Ni maîtresse, ni concubine » et considérée comme un don jeté entre les jambes du personnage par le pouvoir en place pour lequel il travaillait alors¹⁰⁶. Par la suite, les ombres sont toujours présentes dans sa vie d'éditeur qu'il teinte de philosophie nietzschéenne :

Ces livres, ces mots obscurs, invisibles, sont les sosies des acariens qui nous possèdent, nous donnent des allergies, un beau jour, à notre insu. Ma vie d'éditeur se résume à cela, par-delà le bien et le mal. Je ne vends pas du bois d'ébène, moi. Je vends des malheurs.¹⁰⁷

A propos des ombres, Tanella Boni s'exprimait en ces termes lors de la séance supplémentaire du séminaire *Europhilosophie* du 20 février 2014¹⁰⁸ : « L'ombre est le double du vivant, chacun marche avec son ombre, elle ne quitte pas l'humain et l'écriture est comme l'ombre d'une ombre ». Aussi, l'écriture d'un *nègre* s'apparente clairement à une ombre puisqu'un *nègre* se met « dans la peau d'un autre » pour écrire ou effectuer une tâche à sa place, devenant son double écrivain. Le titre du roman les place d'emblée dans une position de damnés peu enviable. L'ambivalence du terme joue sur la couleur de la peau et les connotations racistes que cette exclamation peut avoir une fois sortie de la bouche d'un homme Blanc. Ainsi, comme nous l'avons étayé plus tôt, la différence de couleur est, dès le début, présentée comme un obstacle, un problème, voire un mur entre les êtres.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p.71.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p.104.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, pp.102-102.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p.65.

¹⁰⁸ Le programme est disponible à l'adresse suivante : <https://europhilomem.hypotheses.org/1659/>.

II. Régénérations poétiques

Suaire, toile, voile, papier, mur : une peau vivante pour les pensées, une surface sensible pour l'inscription des traces.

Régine Detambel

C'est notre vêtture-parchemin où le temps s'écrit, se grave et se durcit, et puis se brouille, et à la fin s'efface. Notre vêtture-palimpseste toujours déjà écrite en son revers. Notre vêtture-écritoire où les encres du passé et du présent en marche confluent secrètement, se contrariant, s'alourdissant ou s'allégeant.

C'est notre peau, mince comme l'instant, épaisse comme la mémoire, pareille à un ciel marin qui change incessamment de nuance, passant de la luminosité à l'obscurité.

Notre vêtture de gloire et de désastre.

Sylvie Germain

A. Les peaux littéraires : une réparation poétique ?

Nous l'avons vu, dans le corpus de texte à l'étude, la peau est une thématique importante. Sans compter les fictions, nous en retrouvons trente-huit occurrences dans *Chaque jour l'espérance* pour cinq dans *A mi-chemin*. Dans les six textes, la peau revêt différentes formes symboliques : le vêtement devient seconde peau et nouvelle identité, la peau se meut en frontière ou encore en parchemin. Si les textes de Tanella Boni sont majoritairement portés sur la métamorphose des corps et la séparation des individus en fonction de leurs couleurs de peau, ceux de Véronique Tadjo sont plus binaires, la peau y est fragile et détruite, ou bien belle et désirable. Dans les deux cas, la peau est un lieu où se gravent le passé, les traces et la mémoire de chaque individu. La peau est tout ce qui reste lorsque le corps est fragmenté. Cette peau que l'on voudrait contraindre défie toutes les règles : elle garde la mémoire de ceux que l'on voudrait amnésiques, elle raconte, parle et se souvient et c'est de cette manière qu'elle défie le système annihilant les corps et les êtres.

Les métiers de tanneurs et de fabricants de parchemin en témoignent, peau et écriture sont liées. En donnant à la peau une profondeur poétique, Tanella Boni donne au corps une seconde chance alors même qu'il est nié dans la société ivoirienne lorsque sa peau, justement, trahit son manque d'*ivoirité*. Elle en fait un support d'écriture et de parole mais aussi un territoire à redécouvrir. Fait de tissu de mots, le texte devient charnel, sa peau est un palimpseste que l'on gratte sans cesse pour s'y réécrire, couche après couche, mais elle n'efface rien. Alors que trahit la peau du personnage qu'elle recouvre ? Que peut-on y lire ? Dans le texte, cette enveloppe remplace-t-elle la bouche et sa parole, les yeux et leur vue, et tout ce qui, tels que l'ouïe, le toucher ou l'odorat ? Nous chercherons à apporter des réponses à ces questions en mettant en lumière la peau poétique présente dans les textes, puis la sensibilité de la peau, outil foisonnant que les auteurs utilisent entre images symboliques et figures de style.

1. La peau communicante

*On écrit toujours sur la peau humaine,
il n'y a pas d'autre support, car il n'y
a pas d'autre sujet, pour le roman, que
celui de l'inévidence de l'existence, de
l'énigme inépuisable de l'homme [...].*

Katerine Roussos,
Décoloniser l'imaginaire

« Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau¹⁰⁹ ». Cette citation de R. Detambel nous le dit : la peau est profondeur. Elle n'est pas seulement une surface. Son grain et ses épaisseurs portent la mémoire et l'histoire de l'homme. La peau n'est pas parole audible, mais elle communique, elle transforme l'organisme en système sensible tout en le préservant. Aussi, la parole colle à la peau dans un silence paradoxal se faisant langage. Ce tissu qui nous recouvre est à la fois communication et réceptacle, oreille attentive et ouverte comme l'énonce D. Anzieu :

La peau est presque toujours disponible pour recevoir des signes, apprendre des codes, sans qu'ils interfèrent avec d'autres. La peau ne peut pas refuser un signe vibrotactile ou électrotactile : elle ne peut ni fermer les yeux ou la bouche ni se boucher les oreilles ou le nez. La peau n'est pas non plus encombrée d'un verbiage

¹⁰⁹ Detambel, 2007, p. 51.

excessif comme le sont la parole et l'écriture.¹¹⁰

Dans une écriture plus littéraire et poétique, R. Detambel affirme également cette ouverture et cette écoute de la peau :

La peau est ouverte. Elle ne se ferme ni aux bruits ni aux voix, pas même aux lumières intenses. Elle ne peut refuser un signe vibratile ou tactile. Elle est sans paupières. Il faut qu'elle se brise ou qu'elle se bronze. La peau est coextensive à notre conscience. Elle comprend tout ce que nous percevons. Elle va jusqu'aux étoiles.¹¹¹

Aussi, comme l'expriment André Breton et Paul Eluard dans leurs *Notes sur la poésie*,

La poésie est l'essai de représenter ou de restituer par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets ces choses ou cette chose que tente obscurément d'exprimer le langage articulé, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé.¹¹²

La poésie est donc un langage appliqué à la traduction du corps. Ce lien entre corps et langage, Tanella Boni semble le toucher de sa plume car si dans ses romans peau et parole sont majoritairement antinomiques, ces notions sont jointes dans sa poésie, rejoignant la vision de R. Detambel. Dans *Chaque jour l'espérance*, la parole précède le corps puis est couplée à lui. La peau-parchemin qu'elle décrit est poétique. Ce recueil décline la membrane sous des formes diverses. Tandis que le corps est davantage dans la disparition chez Véronique Tadjo comme nous l'avons abordé précédemment¹¹³, elle a tendance à se refaire et se régénérer dans la poétique de Tanella Boni. Nous nommerons *poétique de la peau* ce qui, dans le texte, lie la peau et l'écrit, le poème et la membrane humaine. La peau devient parole ou sujet, « elle transforme le corps-objet en corps-texte » écrit Henri-Pierre Jeudy. Selon nous, la poétique de la peau rassemble donc ce que le texte traduit de la peau, ce qu'elle scande lorsqu'elle prend la parole dans la poésie.

a. La peau qui écoute

Toujours ouverte aux sensations qui l'entourent, la peau est vierge de sonorités encombrantes. Mais si elle reçoit ces sensations elle peut aussi les refuser. Elle écoute le monde

¹¹⁰ Anzieu, *op. cit.*, p. 36.

¹¹¹ Detambel, *op. cit.*, p.78.

¹¹² BRETON, André et ELUARD, Paul, *Notes sur la poésie*, éd. G.L.M., 1936.

¹¹³ Se référer à la partie sur les blessures et cicatrices, Partie II.

ou le rejette et la poétesse le traduit sur ses pages. Dans l'un des poèmes de la première section « lettre envoyée à la mer par-delà le silence », Tanella Boni écrit :

écrire le cri colère
écrire des mots tendresse
des mots SOS
devant le pavillon de ta peau
qui fait la sourde oreille¹¹⁴

Ici, l'écriture, la peau et l'ouïe sont liées. Le mouvement d'écriture est marqué par le martellement de l'allitération en [k] et la rugosité de celle en [r], cependant l'arrivée des mots est adoucie par le son [s]. La peau refusant d'être à l'écoute devra recueillir les mots, les écouter en somme mais sous une autre forme. Aussi, la peau devient un pavillon, mais nous y reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre. Les deux premiers vers contiennent une répétition caractéristique et une alliance entre l'écriture et la colère que l'on trouvait déjà dans le poème ouvrant le recueil : « écrire le cri / la vie / [...] le cri sourd d'un cœur de femme / le cri colère quotidienne¹¹⁵ ». Aussi, la peau à l'écoute se retrouve au fil des pages de *Chaque jour l'espérance*. Les pronoms changent, la poétesse parle de sa propre peau, de celle de son interlocuteur puis de celle du poète : « et laisse le Temps / parler à l'oreille / de ta peau¹¹⁶ », « j'exerce ma peau à l'écoute de la mer étale¹¹⁷ », « tu vois la lumière traduit nos rêves en paroles / afin que le poète écoute le voile de sa peau¹¹⁸ » écrit-elle. Dans le premier extrait, le Temps personnifié parle à la peau à laquelle la poétesse attribue explicitement une oreille. Contrairement au premier exemple cité, celui du pavillon de la peau, ici cette dernière s'ouvre et patiente en écoutant le Temps. Elle obéit à l'ordre intimé par la poétesse à travers le verbe « laisse » à l'impératif. Puis, dans le deuxième extrait mentionné ci-dessus, c'est la voix poétique qui exerce sa propre peau à l'écoute de la mer immobile. Là encore, la patience est de rigueur bien qu'elle soit cette fois implicitement convoquée. Car écouter la mer quand elle est immobile, c'est tenter de percevoir le Temps qui se fige et le silence de l'instant. Enfin, dans le troisième exemple, la poétesse demande au lecteur de voir la scène qu'elle s'apprête à décrire. Là, c'est la lumière qui s'associe à l'écoute de la peau. Les « rêves en paroles » traduits par la lumière sont rattachés au voile de la peau du poète. La lumière devient traductrice du silence

¹¹⁴ Boni, 2002, p. 32.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p.13.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p.63.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p.113.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 115.

ou des paroles incompréhensibles de nos rêves et ce dans un seul but : « afin que le poète écoute le voile de sa peau ». La peau est parée d'un voile que l'on peut soulever ou laisser rabaisé, recouverte d'une pellicule fragile. Le poète devient alors « de la même étoffe que les songes¹¹⁹ ». Mais la peau est aussi muette, « faite de paroles inaudibles¹²⁰ », et à deux reprises le mutisme est associé à la peau féminine :

le destin de femme
la fatalité la plus muette
lui colle à la peau¹²¹

je ne sais par quel chemin de traverse
arriver au sommet du poème
par liens et par mots
je t'envoie une lettre muette
comme toutes celles à toi
adressées cette année
ma parole restera lettre morte¹²²

Mais comme le personnage de la narratrice dans *Matins de couvre-feu*, la voix poétique ne reste pas muette longtemps, elle retrouve la parole en racontant l'histoire.

b. La peau qui parle et raconte l'histoire

« Au-delà des mots, l'organisme vivant et poreux de la peau absorbe, reflète et retient nos histoires, puis les efface pour en écrire d'autres¹²³ » écrit Katherine Roussos. La peau est donc interchangeable, elle se renouvelle, se régénère et permet de repartir à zéro, récrire une histoire. Nous retiendrons ici la notion de palimpseste utilisée par Sylvie Germain recyclant les peaux parchemins¹²⁴. Chez Tanella Boni, les corps des personnages deviennent en effet un parchemin sur lequel l'histoire familiale ou ethnique s'inscrit, bon gré malgré. Et sauf à les dépecer, les autorités ne peuvent rien contre cette peau qui parle sans dire un mot. La peau

¹¹⁹ SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, acte IV, scène 1.

¹²⁰ Boni, 2002, p.114.

¹²¹ *Op. cit.*, p.19.

¹²² *Op. cit.*, p.22.

¹²³ Roussos, *op. cit.*, p.80.

¹²⁴ Voir à ce propos GERMAIN, Sylvie et GONDINET-WALLSTEIN, Eliane, *Célébration de la paternité*, Albin Michel, Coll. Célébrations, 2001, 96p., p.24.

poétique se mue quant à elle en carte, en gravure, tatouage symbolique gardant la trace du passé, comme un carnet de partage. Le corps comme langage, Tanella Boni y a déjà été confrontée lorsqu'en 2011, le photographe Jean Mayerat lui propose d'intégrer le projet *Image d'elles, la profondeur du noir*¹²⁵. Choisisant de photographier des femmes noires sur un fond noir, à l'instar de *La Nègresse couchée* de Rembrandt (1658), le photographe invite Ken Bugul, Christophe Gallaz, Daniel Girardin et Tanella Boni à commenter l'ouvrage qui sera publié après l'exposition au musée de l'Elysée en 2008 à Lausanne. D'abord troublée par cette exposition, Tanella Boni est par la suite parvenue à voir la beauté et l'intérêt de ces

femmes singulières, chacune portant sérénité et dignité comme vêtement de choix [...] Cette femme posant avec pudeur et beaucoup de détermination, entre ici et là-bas, ne revendique pas, par modestie, cette grande liberté qui est la sienne. Elle s'habille d'un silence farouche, c'est la seule loi qu'elle reconnaisse et la nécessité qui l'habite. [...] Cette image au singulier, mise en relief, présentée sous des angles et des courbes qui ne laissent pas indifférents, n'est pas faite pour des yeux de voyeur, davantage peut-être de voyant, à la manière de Rimbaud. Voir ce qui ne se voit pas à l'œil nu, faire remonter le fond dense et caché et intime à la surface, voilà sans doute ce que fait Jean Mayerat dans ce travail photographique. Pourvu que nous exercions notre propre regard et pas seulement nos yeux physiques, pour voir et entendre ce que ces corps ont à dire que nous n'entendons pas, perdu(e)s que nous sommes dans d'autres types de préoccupations plutôt terre à terre.¹²⁶

Bien que parlant de l'exposition de J. Mayerat, les mots de Tanella Boni se prêtent également à la description de son œuvre, elle qui s'évertue à dépeindre ce que nul ne peut voir de lui-même s'il ne le recherche pas, à savoir la vie des femmes de l'Afrique subsaharienne, leurs histoires et leurs destinées. Nous pouvons ainsi observer et lire les femmes qu'elle nous décrit tout comme elle qui poursuit :

Je regarde encore ces photos avec lesquelles j'ai déjà entamé le dialogue en silence. J'essaie de capter ce qu'elles me disent. [...] Elles ne sont pas faites pour séduire, elles sont là, tout simplement. Elles existent, elles interrogent. [...] Ce qui fait la différence d'un corps d'une femme à l'autre, ce n'est peut-être pas tant la pigmentation de la peau ou l'âge, mais sans doute la situation réelle dans laquelle vit ce corps appartenant à une personne de chair et d'os, ayant vécu des expériences

¹²⁵ MAYERAT, Jean, *Image d'elles, la profondeur du noir*, Editions d'en bas / le bec en l'air, Lausanne / Marseille, 2011, 119 p.

¹²⁶ *Op. cit.*, pp.10-11.

susceptibles de laisser des traces, inscriptions infimes qui ont leur mot à dire concernant ses identités multiples. Une femme, loin d'être simplement « une femme », est telle personne humaine avec tel corps, telle(s) culture(s), une série de petites et grandes histoires, toute une vie.¹²⁷

Ce sont précisément les situations vécues par ses personnages que Tanella Boni nous décrit dans les deux romans à l'étude, et cette inscription du vécu sur la peau se lit également dans son recueil de poèmes. Dans ces trois ouvrages comme dans l'exposition photographique que l'auteure commente, corps et silence se côtoient, se mêlent et s'appellent constamment et ces portraits de femmes dépeignent l'unité et la diversité du genre et le lien inextricable entre silence et existence féminine à l'image de cette femme qui « [...] marche seule, d'un pas volontaire. Elle pense, elle a toujours pensé, depuis l'aube des temps. Son silence farouche dit bien qu'elle existe¹²⁸ ». Dans son recueil poétique, la poétesse fait exister le corps par la gravure, le tatouage et la carte qui sont des thèmes récurrents, généralement associés au souvenir et à la mémoire comme le soulignent ces extraits de trois poèmes :

sur nos peaux anonymes
de mémoire tatouée
se déploie en silence la parole millénaire¹²⁹

je me souviens de cette peau de montagne
tatouée de couleurs¹³⁰

à Quibido j'ai retrouvé la carte de ma peau
elle se décline de tout temps
en chiffres et lettres¹³¹

C'est par les inscriptions symboliques que porte la peau que l'être s'y retrouve dans l'espace et le temps. D'autre part, le mot relié à la peau la conte en silence et devient par là un élément clé du poème :

¹²⁷ *Op. cit.*, p.12.

¹²⁸ *Op. cit.*, p.14.

¹²⁹ Boni, 2002, p.46.

¹³⁰ *Op. cit.*, p.102.

¹³¹ *Op. cit.*, p.103.

je cherche le mot qui conte ma peau
en silence¹³²

aujourd'hui des milliers de mots fleurissent
sur les rives de ma peau plurielle
ma peau flamme
ma mémoire indivisible
mes joies mes rêves¹³³

D'une part, la peau se raconte, elle est une histoire silencieuse que la poétesse trouve au fil de sa quête. D'autre part, dans le deuxième extrait, elle devient un fleuve dont les rives voient fleurir des mots. Ses terres sont fertiles pour les palabres. Cette « peau flamme », paradoxale parce qu'à la fois eau et feu, cultive sur brûlis « des milliers de mots ». Aussi, la peau est rattachée aux groupes nominaux « mémoire indivisible » et « mes joies mes rêves », ces éléments participant de la pluralité de la peau. Sur la surface du corps, la mémoire est une et insécable. Ceci contraste une nouvelle fois avec la pluralité première de la membrane de la même manière que la fleuraison des mots se heurte à l'inflammation de la peau. Puis, dans le dernier extrait, silence, peau et parole sont de nouveaux liés. Ils révèlent la parole toujours paradoxale de la peau silencieuse, parlante mais sans voix, ou possédant une voix inaudible. Malgré son silence, la peau est gardienne des traces comme l'écrit la poétesse dans les deux extraits suivants :

je garde sur ma peau intactes les empreintes
arc-en-ciel de la lune éteinte¹³⁴

tu m'envoyais des mots en rose et bleu
tes émotions embaumaient
les traces de tes mains sur ma peau¹³⁵

La peau garde les empreintes de la nature et des hommes, elle reçoit leurs messages tactiles.

¹³² *Op. cit.*, p.47.

¹³³ *Op. cit.*, p.55.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.115.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.59.

Mais elle est également parlante car elle s'apparente à la page d'un livre. Elle prend alors l'allure d'une peau-parchemin à lire comme nous pouvons le vérifier dans *Matins de couvre-feu*. « Je ne sais même plus comment te dire cette histoire qui forme les pigments de ma peau¹³⁶ » écrit Ida à sa belle-sœur, faisant de sa peau une histoire à lire à voix haute. Ida quant à elle lui conte par écrit les histoires de sa propre peau de femme devenue carapace. De la même manière, en écrivant sa propre histoire elle parvient à résister au système qui l'opresse. Ce personnage use effectivement des actes de lecture et d'écriture qui (lui) collent à la peau comme d'un baume, d'un sparadrap, et par-là, à l'image de Sylvia Plath, « au contact du papier la dépression finit par muer son bourdon en frisson¹³⁷ ». Ainsi, juste avant de clôturer le premier chapitre et d'entrer dans la narration de la vie de sa mère, la narratrice termine sur ces mots :

Mais l'histoire familiale m'attend, la seule qui me colle à la peau, me dit qui je suis et me donne le pouvoir de résister aux manigances d'Ange sans foi ni loi...¹³⁸

La peau est donc porteuse de l'histoire familiale ainsi que de souvenirs. Enée s'en rend compte et souligne le lien entre la peau et les mots qu'elle porte en silence lorsqu'il rencontre son demi-frère, Charles :

Je constatai que là aussi, il ressemblait aux hommes de la lignée des Lézards qui se taisent non pas parce qu'ils n'ont rien à dire mais bien parce que les mots sont si nombreux dans leur mémoire ou sur leur peau qu'ils ne savent comment faire passer le surplus aux autres.¹³⁹

Le personnage de Timothée, lui aussi, porte sur sa peau des images comme l'écrit Ida :

Je ne sais ce qu'il a pu emporter dans ses bagages ou sur sa peau, quelles images il a pu conserver, quelles paroles il a su graver dans sa mémoire d'écologiste.¹⁴⁰

La peau porte ainsi son lot de paroles et permet de remonter le fil des histoires de chacun et relie l'écriture à la peau :

Je note, j'apprends. J'écris. C'est-à-dire j'essaie de comprendre mon geste d'écrivain et tous les linéaments qui relient mon écriture à ma peau.¹⁴¹

¹³⁶ Boni, 2005, p.41.

¹³⁷ Detambel, *op. cit.*, p.80.

¹³⁸ Boni, 2005, p.71.

¹³⁹ *Op. cit.*, p.276.

¹⁴⁰ Boni, 2005, p.35.

¹⁴¹ Detambel, 2006, p. 169.

Tout comme R. Detambel, la narratrice de *Matins de couvre-feu* écrit pour comprendre sa peau, celle qui porte et symbolise son histoire familiale. Car retrouver l'histoire familiale et remonter le cours du temps sont des actes qui se font aussi par la peau.

Marquée par les événements, la peau raconte les choses comme un tatouage invisible. Sur elle, les personnages lisent des histoires, retrouvent le fil de leur vie familiale passée. La peau est porteuse de mémoire. Le personnage d'Enée écrira pour comprendre son lien à son demi-frère dont la peau est plus claire que la sienne et à propos duquel il écrira dans son carnet : « Mais, dans le même temps, il me tardait de revoir la tête de ce frère aux cheveux grisonnants, à la peau de miel clair, qui est mon aîné de douze ans¹⁴² ». Aussi, dans *Loin de mon père*, le personnage de Nina trouvera aussi sur le visage de son « nouveau » petit-frère un indice prouvant le lien de famille et leur histoire commune. Les traits du visage de l'enfant révèlent leur lignage commun :

Il leva la tête.

Elle vit alors qu'il ressemblait trait pour trait à son père. Mêmes grands yeux noirs, même ovale du visage, même air de famille.¹⁴³

La peau est ici ce qui rassemble deux individus jusqu'alors étrangers, et la dernière phrase présente un rythme ternaire appuyant la véracité qui saute aux yeux de Nina et dont la peau se fait la porte-parole.

2. Territoires et frontières corporelles

En tant qu'elle montre crûment de quelle étrange étoffe est fait le corps humain, cette peau [d'Adam] s'offre comme une formidable métaphore du territoire qu'il revient au romancier d'explorer, d'interroger : celui de tous les possibles. La peau humaine, la peau du réel. [...] Chaque personnage est une peau expérimentale.

¹⁴² Boni, 2005, p.274.

¹⁴³ Tadjó, 2010, p.42.

Dans les textes, la peau est un support à l'écriture mais également à la lecture du monde qui l'entoure. Cette histoire à lire sur la peau fait lien avec la « carte » de la peau poétique de Tanella Boni. Cette géographique épidermique permet de retrouver ses repères, de se localiser, contrant ainsi les pertes de repères provoquées par la *nécropolitique* en place. Ainsi, si elle peut trahir, la peau aide également à retrouver sa route et son histoire chez Tanella Boni. Bien que certains déplacements ne soient pas désirés par les sujets et soient vécus comme de véritables arrachements et que d'autres – bien que voulus – conduisent à la mort, le voyage reste l'un des moyens pour les personnages sinon de rester en vie, de se sentir en vie et de se régénérer.

a. La carte géographique de la peau

Dans les textes, le corps se mue en bâtisse qui s'ouvre ou se ferme sur le monde extérieur, qui délivre ses secrets ou ferme ses portes. Aussi, le corps est à la fois un chemin et un obstacle. Le corps est une porte qui s'ouvre à la fois sur le monde et permet à l'autre d'entrer sur son territoire, passant par sa peau. La peau-parchemin est jointe à la peau territoire chez Tanella Boni qui fait de la peau une carte sur laquelle il est possible de retrouver des repères. Par-là, la voix poétique habite le monde et retrouve un sens à sa peau :

j'emporte dans ma mémoire
traces et paysage de misère
gravés sur le sol de ma peau¹⁴⁴

sur nos peaux anonymes
de mémoire tatouée
se déploie en silence la parole millénaire¹⁴⁵

à Quibido j'ai retrouvé la carte de ma peau¹⁴⁶

¹⁴⁴ Boni, 2002, p.138.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p.46.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p.103.

libérés en paroles
nous parcourons les rampes du monde
gravé sur la peau le carnet du partage¹⁴⁷

La carte de la peau est, dans le deuxième poème où nous retrouvons l'occurrence, associée une nouvelle fois à la couleur de peau. L'anonymat de la peau généralise le premier extrait, et chacun, malgré l'identité inconnue, possède une mémoire et sa parole silencieuse. Aussi, gravée ou tatouée, la peau recèle une mémoire, elle est une carte ou un carnet. Ouverte au partage ou au monde, elle permet de se retrouver.

De plus, outre la cartographie de la peau rendue objet et marquant des repères, la peau se meut aussi en carte naturelle. La peau est entre le dedans et le dehors, le corps et la nature. Elle porte l'histoire mais aussi la terre. Les éléments se mêlent à elle, elle devient un voyage géographique et végétal :

je me souviens de cette peau de montagne
tatouée de couleurs¹⁴⁸

le fruit a consigné sur sa peau de feu
toutes les sensations de la Terre¹⁴⁹

Les éléments naturels sont associés à peau, qui en est le réceptacle, liant la nature sauvage au corps humain. La carte de la peau porte le pagné du silence d'étoile, la peau devient une voie lactée, le noir de la peau de la poétesse se confondant avec le firmament accueillant les astres nocturnes. La nature se grave alors sur la peau, il y a une fusion entre elle, les éléments et les catastrophes naturelles :

j'aime les mots plage de sable
les mots cyclones
tempêtes et tourbillons
qui gravent leurs humeurs nues

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p.95.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p.102.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p.129.

sur la surprise de ma peau¹⁵⁰

Aussi, le ciel et les étoiles s'étalent sur la peau ou lui sont comparés :

je garde sur ma peau intactes les empreintes

arc-en-ciel de la lune éteinte¹⁵¹

je sillonne le silence d'étoile/qui déroule son pagne/sur la carte de ma peau¹⁵²

je ne sais quand ta rumeur est montée/jusqu'au faite des douze lunes/de ma peau¹⁵³

là où je partage/les étoiles de ma peau/avec l'auréole de ton corps¹⁵⁴

tu as parlé et ta parole/a fait escale à l'aurore de ma peau¹⁵⁵

tu te souviens de cette histoire qui tisse ensemble/ma peau de femme et ta parole
d'homme/au petit matin du premier jour/un rayon de joie/avait auréolé la couleur de
ta peau¹⁵⁶

Les deux derniers extraits rassemblent la lumière diurne et la peau tandis que cette dernière s'associait à l'univers nocturne dans les extraits précédents. L'un des poèmes unit cependant ces deux univers et les fusionne :

Et les mots pour dire la chaleur du soleil et les charmes de la pleine lune sont aussi

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p.24.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p.115.

¹⁵² *Op. cit.*, p.23.

¹⁵³ *Op. cit.*, p.88.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p.37.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p.69.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p.58.

variés que les regards des humains et les pigments de la peau.¹⁵⁷

D'autre part, un autre élément naturel peuple les poèmes. Il s'agit de l'eau. La peau s'apparente en effet à un fleuve entre deux territoires. Cette poétique de la rive fait de la peau un lien et non plus une frontière :

écrire ma peau/qui tangué de liens à partage¹⁵⁸

les mots tissent/passerelle et vie commune/en milliers d'étoiles/sur les rives étales/de
ma peau plurielle¹⁵⁹

En outre, ce rapport entre peau, nature et eau se donne également à lire dans *L'ombre d'Imana* qui débute avec la description de « l'embrun [qui] mouillait la peau¹⁶⁰ ». Aussi, dans *Loin de mon père*, la voix narrative offre au lecteur le détail de sensations, plus ou moins agréables, ressenties par les personnages, décrivant la température, la moiteur, la fraîcheur que Nina ressent sur son corps. Sa peau est tantôt accablée de moiteur, tantôt calmée par l'eau fraîche :

Serrés dans la voiture, ils transpiraient tous à grosses gouttes, malgré les vitres baissées. Assise entre ses deux tantes, Nina avait la peau qui collait à leurs avant-bras.¹⁶¹

Sous la douche, elle retrouva le plaisir de l'eau fraîche ricochant sur sa peau.¹⁶²

A cause de la chaleur, la peau crée le malaise pour Nina qui transpire. La moiteur de la peau qui colle traduit la sensation désagréable du personnage, forcée de laisser la peau des autres coller la sienne et ainsi dépasser les frontières de son espace vital.

Enfin, la peau lie le corps à la terre, elle se creuse comme une étendue naturelle qui attendrait d'êtreensemencée chez Tanella Boni :

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p.42.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p.51.

¹⁶⁰ Tadjó, 2000 (fiction), p.13.

¹⁶¹ Tadjó, 2010, p.119.

¹⁶² *Op. cit.*, p.129.

mains et poings liés/dans la vallée/par la couleur de la peau¹⁶³

en attendant que tu retrouves ton chant/je creuse des sillons de musique et balafon/aux confins de ma peau¹⁶⁴

le mot creuse des sillons neufs/sur ma peau de femme¹⁶⁵

sur le sol de ma peau/aux racines rhizomes/sur le paysage mouvant/qui conte ses grains de sable¹⁶⁶

Chez Véronique Tadjo cependant l'élément terrestre est davantage porteur de sentiments négatifs, le pays semble imprégner de troubles collant à la peau :

Mes cheveux sont poudreux, lourds de poussière. Ma peau est collante.¹⁶⁷

Le temps est sec à faire craqueler la peau.¹⁶⁸

Comme une terre assoiffée, la peau est asséchée, elle traduit les manques que le pays ressent.

¹⁶³ Boni, 2002, p.90.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p.60.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p.53.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p.21.

¹⁶⁷ Tadjo, 2000 (fiction), p.29.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p.95.

Conclusion de la deuxième partie

A l'issue de cette deuxième partie, deux points essentiels ressortent : le dispositif violent use de diverses formes de violences qui s'attaquent au corps et le blessent ; le récit offre une possibilité d'adaptation aux personnages et, par la poésie, les régénère.

Le premier chapitre a démontré que l'agression corporelle constitue une base d'écriture pour Véronique Tadjo et Tanella Boni. Ces dernières utilisent ainsi la violence observée pour créer leurs univers fictionnels en la sublimant. Décrivant les agressions subies par les victimes rwandaises comme par celles de Côte d'Ivoire durant la guerre civile, les auteures informent et dénoncent, sans tomber dans l'exagération, construisant un récit de vie autour de ces drames. Même les cas de viol peuvent être suivis d'un retour à la vie pour les personnages qui vont à l'encontre, par leur survie, du nécropouvoir. Cependant, bien que certains personnages survivent, la majorité des descriptions corporelles font état d'un éclatement corporel répondant à ces violences face auxquelles le corps ne peut maintenir son unité, tant dans les fictions que dans les poèmes. L'éclatement traduit la violence subie par les personnages et se fait ressentir jusque dans la mise en page de certains poèmes. Le regard est fondamentalement bouleversé par la violence, traduisant la rupture dans l'individu. Le cœur subit quant à lui des modifications et oscille entre violence et douceur.

A ces douleurs traduites par les auteures s'ajoutent un éclatement du corps au niveau poétique. Cette particularité est une ressemblance entre les ouvrages et traduit l'atmosphère d'un monde qui vole en éclats mais dont une certaine unité est gardée par le biais de la création littéraire. En outre, à cet éclatement s'ajoute une disparition des corps qui deviennent des ombres, traduisant l'effacement identitaire et physique des personnages sous le poids d'un système oppressif. Leur voix persiste cependant, continuant de révéler des vérités remettant en question le dispositif violent et permettant au récit d'éclorre. Toutefois, par moments la voix disparaît et ce n'est pas une chose positive pour les corps amoureux qui se situent entre l'harmonie et la destruction dans les récits. Pour Tanella Boni, le silence est mot d'ordre dans la relation amoureuse, qu'elle soit harmonieuse ou houleuse, dans le premier cas les corps se suivent au rythme de la musique, dans le second l'absence de communication les conduit à la perte de leur idylle. Dans *Loin de mon père*, ce sont Nina et Kangha qui illustrent cette problématique et qui voient leurs corps se muer en *champ de bataille et d'amour*.

Dans un second chapitre, nous avons mis en évidence que l'ensemble des blessures ou sensations ressenties par les personnages ont en commun la peau. C'est pour son caractère

constamment duel que celle-ci a retenu notre attention. Elle est en effet le support offrant un terrain à la violence tout en la déjouant et la détournant. Comme le souligne D. Anzieu, cette surface porte des paradoxes et, à l'instar du corps du texte, elle accueille le dispositif oppressif pour mieux le réutiliser et le détourner dans une création poétique. Ainsi, bien que blessée, comme nous l'avons souligné, la poétique de la peau participe au contre-dispositif littéraire car elle permet une recréation sur un support corporel que le dispositif violent souhaite détruire. Si Véronique Tadjo mettait en avant la peau dans *A vol d'oiseau*, son intérêt se porte davantage sur l'ensemble du corps dans les ouvrages de notre corpus. Tanella Boni entretient pour sa part un lien particulier à la peau qui est centrale dans son écriture, que ce soit dans les deux romans à l'étude ou dans son recueil de poèmes. Car la peau fait l'existence de l'homme, elle le relie aux autres mais elle est aussi ce qui le coupe du monde. La peau est aussi le souvenir de nos douleurs. Elle porte nos blessures et fragilités et les expose aux yeux du monde, mais elle sait également protéger l'individu. Par elle, le corps se métamorphose, traduisant l'adaptation du sujet à la violence quotidienne qui, une fois de plus, est détournée par le biais de la littérature. Comme Amédée-Jonas, les personnages changent de peau au gré des fonctions qu'ils occupent ou, comme Ida, tentent de régénérer leur peau en s'enfuyant loin des oppressions de leur pays. Enfin, la peau est également un monde poétique qui se crée de nouveau sur sa surface, contrant les destructions alentour. Réparée, elle devient celle par qui le sujet écoute et observe le monde, leur permettant également de communiquer et de préserver leur histoire. Face à un système souhaitant annihiler l'individu, la peau et le corps qu'elle recouvre deviennent ainsi un territoire littéraire nouveau sur lequel la recréation d'un univers devient possible.

PARTIE III. Violences du dedans et du dehors

*Tout récit est un récit de voyage, – une
pratique de l'espace.*

Michel de Certeau,
L'invention du quotidien 1.

*J'ai un grand intérêt pour la vie, et
j'estime que si on la regarde sous
plusieurs angles on arrive mieux à
cerner un peu sa complexité, c'est un
peu comme une sculpture [...] il faut
tourner autour.*

Véronique Tadjo

Introduction

Les espaces romanesques

Les écrivains *pratiquent* l'espace. L'auteur, « au moment où il ébauche une fiction, commence par élaborer une géographie imaginaire, par composer un espace (...)»¹. A l'instar d'un théâtre, le créateur de l'univers romanesque distribue des rôles et octroie des places aux personnages dont les corps se meuvent dans des espaces privés ou publics. Dans un contexte social et politique instable, ces lieux sont empreints de tensions et de violences diverses. Aussi, plus les univers romanesques sont propices à la violence, plus ils contraignent les citoyens et peuvent les pousser à la révolte, ou, au contraire, les tuer à petit feu. D'autre part, ces espaces privés et publics sont régis par des règles ancestrales ou nouvelles, que ce soit dans les mondes réel ou fictif. Dans chacun des cas, les individus se doivent de respecter les règles instituées s'ils souhaitent être acceptés par le groupe. Si les personnages se rebellent, ils se verront confrontés à l'exclusion et au rejet, tout comme ces femmes refusant d'être mères dont nous parlions dans la première partie de ce travail. Dans cette dernière partie, nous présenterons donc les espaces romanesques ainsi que les violences qu'ils engendrent et qui sont subies et exercées par et sur les personnages. Ces espaces révèlent davantage d'informations dans les descriptions que ne le font les portraits des personnages, on observe en effet une disproportion entre des descriptions très sommaires voire absentes pour les personnages, et un grand luxe de détails dans celle des espaces, urbains notamment. En effet, les personnages sont vaguement décrits par leur physique, voire pas. Or, les espaces qu'ils habitent et traversent sont détaillés jusque dans la lourdeur de l'air ambiant couvant sur la ville dans chacun des textes de notre corpus. Tanella Boni comme Véronique Tadjo décrivent ainsi des villes poussiéreuses, oppressantes, sans oublier toutefois de mentionner les beautés de la nature, comme un paradis perdu ou une parenthèse gâchée par la guerre. Car avant sa dimension sociale, l'espace est d'abord une dimension physique :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue

¹ PETIT, Michèle, 2016, p.41.

géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit.²

Les multiples espaces comportent chacun des enjeux de pouvoirs. Qu'il s'agisse de l'espace familial ou de la sphère publique, une hiérarchie et une lutte continuelle s'y pratiquent. « Le pouvoir n'est peut-être, avant toute autre chose, que la prise de possession et la maîtrise de ce cadre fondamental de la condition humaine, la dimension spatiale³ ». Cette maîtrise de l'espace se rencontre dans la conquête coloniale bien décrite par Tanella Boni dans le récit du père dans *Matins de couvre-feu*, mais également dans l'ensemble du corpus lorsqu'il s'agit de l'avancée de la violence post-coloniale sur le territoire national. En retraçant l'arrivée des colons sur la terre de Zamba, Tanella Boni raconte l'histoire de la colonisation à l'instar d'Emmanuel Dongala dans *Le feu des origines* et *Monné, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, romans dans lesquels « l'arrivée de l'étranger, et sa conquête du territoire constituent une étape obligée du récit⁴ ». Espaces, pouvoirs et conflits sont donc perpétuellement liés dans ces univers romanesques.

Des espaces multiples

Les questionnements qui guideront cette prochaine partie seront multiples, à l'image des espaces que les récits déploient. Car l'espace est central dans les ouvrages de ce corpus et il se décline en trois catégories : les espaces publics, les espaces privés et les espaces symboliques, les trois étant en interaction constante. L'espace intérieur est généralement associé aux émotions et analyses psychologiques des personnages, souvent féminins. Car les sphères intimes sont traditionnellement assignées aux femmes, cette attribution de l'espace participant à la mise en place du dispositif violent à l'encontre de ces dernières

comme si la féminité se mesurait à l'art de « se faire petite » [...], les femmes restent enfermées dans une sorte d'enclos invisible [...] limitant le territoire laissé aux mouvements et aux déplacements de leurs corps (alors que les hommes prennent plus de place avec leur corps, surtout dans les espaces publics).⁵

² CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Editions Gallimard, 1990, pp.172-173.

³ Paravy, *op. cit.*, p.145.

⁴ *Op. cit.*, p.146.

⁵ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, 177p., pp.46-47.

Il est alors intéressant de se demander de quelle manière Tanella Boni et Véronique Tadjou réutilisent cette domination masculine appliquée aux espaces, autrement appelée « norme » ou « tradition », ou la détournent. Nous sommes effectivement face à deux comportements dans notre corpus : les personnages féminins – mais également masculins – qui habitent les espaces romanesques se plient aux règles sociales et traditionnelles ou, au contraire, les défient et remettent en question le pouvoir du dispositif voulant contrôler les corps et leur mouvement dans l'espace.

Nous partons du présupposé qu'il existe un espace topographique, un espace qui « n'est ici que le support à des localisations — [un] espace [qui] constitue une étendue “neutre” », dans laquelle l'individu ou le groupe se projettent en se déplaçant⁶ ». L'espace fictionnel que nous étudierons s'apparente alors au « lieu occupé, au vécu du lieu. Son aspect relationnel le rend fonctionnel alors que le lieu [dit neutre] se résume davantage à l'aspect géométrique, à la topographie⁷ ». A l'instar de Béatrice Nguessan-Larroux, nous différencions de ce dernier

L'espace vécu [qui] est revendiqué comme espace chargé de valeurs. Ce n'est pas une étendue neutre mais un produit idéologique (culturel, social, économique) et, en tant que produit idéologique, champ d'affrontement de valeurs.⁸

Le glissement de l'espace géographique, purement spatial, à un espace où règnent des règles et de la violence se fait par la mise en place de dispositifs régissant les mouvements des personnes à l'intérieur de ces espaces. Dans ces derniers, les personnages font office de regard critique porté contre le dispositif, à l'instar des

[...] œuvres de Godard et d'Ernaux, [qui] en réintroduisant l'humain dans la carte, rendent alors visibles ces effets du dispositif sur le comportement : elles occupent en ce sens une fonction critique en désignant le dispositif là où le *Schéma directeur* ne faisait voir qu'une carte.⁹

Ce que nous nommons dispositif violent se retrouve ainsi au niveau spatial dans les textes étudiés, notamment dans ceux de Tanella Boni, qui

⁶ CHEVALIER, Jacques, « Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu », in *Espace géographique, tome 3, n°1*, 1974. p.68.

⁷ NGUESSAN-LARROUX, Béatrice, « Eléments pour une approche de l'espace dans le roman africain » in *L'Espace et ses représentations en Afrique* dirigé par Sophie Dulucq et Pierre Soubias, Karthala, Paris, 2004, 250p., p.54.

⁸ Chevalier, *op. cit.*, p.68.

⁹ RIALLAND, Ivanne, « Le dispositif à l'œuvre », *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 269 p.

[...] mettent surtout en évidence les caractéristiques spatiales des régimes antidémocratiques, dans lesquels les principes mêmes de l'autorité se trouvent portés à leur paroxysme. Tout espace politique peut en effet être vu comme lieu de coercition, dont l'organisation propre tend à imposer des normes de comportements conformes à un projet idéologique (...).¹⁰

L'organisation spatiale est dépeinte par nos deux auteures qui font des descriptions des villes et paysages entourant les personnages et influençant souvent leurs agissements. L'espace devient alors « un dispositif au sens foucauldien, c'est-à-dire un agencement permettant le contrôle des comportements¹¹ ». Concernant les espaces extérieurs, le couvre-feu donnant son nom au roman de Tanella Boni astreint les citadins de Zambaville à n'occuper l'espace que dans un laps de temps autorisé, sans compter les lieux qui, même en dehors du couvre-feu, restent soumis aux violences des hommes en uniforme. Nous retrouvons également ce glissement d'un espace dit topographique à un espace soumis au dispositif violent dans *Loin de mon père* où, lors d'une sortie en voiture, Nina observe la ville qu'elle pensait connaître sous un œil tout à fait différent. Cette contrainte spatiale se donne également à lire dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, *L'ombre d'Imana* ainsi que dans les deux recueils poétiques, comme nous l'aborderons dans le second chapitre de cette partie. Les personnages effectuent des mouvements incessants dans cette organisation spatiale entre les trois types d'espaces précédemment cités.

Concernant les espaces géographiques à proprement parler, *Loin de mon père* se déroule en Côte d'Ivoire bien que le récit débute dans un avion à mi-chemin entre Paris et Abidjan¹². Une fois arrivé *au pays*, le personnage traverse la ville puis se rend dans la maison familiale. Au cours du récit, le narrateur nous fait voyager aux côtés du personnage tantôt dans la ville d'Abidjan contemporaine, tantôt dans son passé par le biais des souvenirs, mais également dans les villages alentour à travers les souvenirs du père, ainsi qu'à l'étranger. *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* débute également dans un avion partant de Paris jusqu'à Johannesburg, puis allant jusqu'à Kigali. Ce texte est marqué par la pérégrination, notamment au cœur du Rwanda et de ses collines. La narratrice effectue un mouvement constant entre intériorités – individuelles et spatiales – et monde extérieur. *Les nègres n'iront jamais au*

¹⁰ Paravy, *op. cit.*, p.144.

¹¹ RIALLAND, Ivonne, « Le dispositif à l'œuvre », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, Essais critiques, Janvier 2009, [En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document4776.php>].

¹² A propos des récits « en route » se référer à Mazauric, Catherine (2014), « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, C. Canut, C. Mazauric (dir.), Paris, Le Cavalier bleu, p. 47-61.

paradis débute quant à lui dans l'aéroport d'Abidjan et le récit se déroule dans un premier temps dans un avion qui, nous l'apprenons par la suite, se dirige vers le Burkina Faso, Ouagadougou¹³. Ce roman est un récit de l'extérieur, les descriptions des espaces intérieurs privés y sont rares. Dans *Matins de couvre-feu*, la maison de la narratrice est le cœur duquel émane le récit. C'est depuis cet espace que le personnage lit et entend les histoires du monde extérieur, et c'est également là qu'il récrit l'histoire familiale. Aussi, des distorsions temporelles et spatiales rythment le récit, un mouvement s'opère entre les différents espace-temps, de l'intérieur de la maison à la ville mais également à l'étranger, entre présent, passé et futur comme nous le développerons par la suite. Notons également qu'il s'agit du seul roman de ce corpus à présenter un ancrage dans une toponymie fictive. Nous y retrouvons ce que F. Paravy nomme la *fiction transparente*¹⁴ :

Plus les indices sont nombreux, redondants et lisibles, plus l'espace décrit paraît réduit, précis, clairement délimité : il a les contours d'un pays réel, dont les frontières sont dessinées sur les cartes du monde, et auquel de nombreux discours se réfèrent : discours historique, politique, économique, touristique, etc. Il s'agit alors d'une fiction transparente, dont on peut en quelque sorte « traduire » la toponymie en termes de réalité. Elle témoigne de l'enracinement de la conscience littéraire dans une réalité nationale.¹⁵

Matins de couvre-feu est en cela semblable aux *Soleils des Indépendances* d'A. Kourouma. En effet, dans l'un comme l'autre de ces récits, « on reconnaît bien des traits d'Abidjan dans la description qui est faite de la capitale, avec sa lagune, ses contrastes tranchés entre la ville moderne et blanche, et les quartiers populaires¹⁶ ». Le pays que Tanella Boni nomme « Zamba » remplit alors une *fonction de généralisation*, « la référence à un état précis se dissout, et la démonstration s'étend au continent, voire à la diaspora noire¹⁷ ». Zamba se mue en *fiction emblématique* (Paravy) et chaque Africain peut y lire des traits – malheureux – de son pays car « c'est un pays nommé Zamba qui pourrait ressembler à la Côte d'Ivoire mais qui peut ressembler aussi à tous les pays africains où il y a des problèmes¹⁸ ». Comme dans *Au bout du silence* de Laurent Owondo où « le gouvernement se préoccupe aussi d'expulser de la capitale,

¹³ Boni, 2006, p.176.

¹⁴ PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, L'Harmattan, Paris, 1999, 382p., 129p.

¹⁵ *Op. cit.*, p.129.

¹⁶ *Op. cit.*, p.129.

¹⁷ *Op. cit.*, p.133.

¹⁸ Étonnants Voyageurs 2005, Café littéraire avec Tanella Boni, Roland Brival, Carlos Liscano : Les blessures de l'histoire, animé par Maette Chantrel, [En ligne : <https://vimeo.com/79375315>].

où ils représentent un ferment de troubles, des groupes politiquement indésirables¹⁹ », le gouvernement de Zamba expulse symboliquement le personnage d'Ida ne pouvant plus respirer entre les frontières du pays ainsi que celui de Kanga Ba à défaut d'être parvenu à le tuer. Mais ils incarcèrent également Enée et enferment la narratrice dans son assignation à résidence. Ces deux personnages sont expulsés de la vie quotidienne et leurs mouvements sont contrôlés par le gouvernement. Dans le cas d'Ida et de Kanga Ba, le dispositif violent suscite un mouvement centripète tandis que dans celui des deux autres personnages, il est centrifuge. Le dispositif violent est présent dans chaque lieu décrit par Tanella Boni dans *Matins de couvre-feu* à l'image du titre qui englobe l'ensemble du texte et de Zambaville. Nous retrouvons cette fiction transparente dans *A mi-chemin* de Véronique Tadjo. En effet, si ce recueil semble s'ancrer dans un espace géopolitique réel, la Côte d'Ivoire n'y est pas clairement mentionnée. Cependant, la voix poétique dépeint un paysage africain, alternant entre présent et récit de souvenirs mais également projections dans le futur, dans un espace idéalisé. Enfin, *Chaque jour l'espérance* présente également des territoires réels, citant des lieux existants et naviguant entre espaces – la voix poétique voyage à travers le monde – et temporalités – dans un constant va et vient entre passé, présent et futur. Ce dispositif spatial contraint les individus mais il permet également une cohésion forcée entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, face aux dispositifs violents mis en place, la résistance s'exprime au cœur des villes, dans les espaces intimes, les espaces publics ayant été investis par les forces gouvernementales ou rebelles. Cependant, la résistance est davantage axée vers une survie personnelle qu'une remise en question globale du système et une volonté réelle de le changer. Mais, lorsque c'est le cas, les personnages critiquent le système et tentent de le changer depuis les espaces intimes comme nous le détaillerons dans la suite de ce travail.

Enfin, l'espace romanesque revêt une dimension symbolique, mondes tangibles et invisibles s'y mêlent souvent, car

dans le roman africain contemporain se déploie en effet la représentation d'un monde fondé sur cette dualité. Le sacré habite les textes et hante les consciences. Là se rencontrent, se mêlent et souvent s'affrontent toutes les croyances religieuses de l'Afrique. Profane et sacré cohabitent, s'interpellent sans cesse, à travers des objets ou des êtres qui servent de « passerelle » d'un monde à l'autre.²⁰

¹⁹ Paravy, *op. cit.*, p.156.

²⁰ *Op. cit.*, pp.12-13.

Par-là, les espaces possibles sont doublés, déjà riches des différentes temporalités donnant des visages différents à un seul et même lieu. Dans cette dernière partie, il s'agira donc de révéler ces espaces littéraires et les enjeux violents et créatifs qui s'y côtoient et affrontent. Enfin, nous considérerons l'espace du récit comme un lieu hétérotopique. Nous mettrons en lumière la manière dont les auteures font de cet espace littéraire un espace hybride où la réparation est possible, ou du moins envisageable, par la recréation d'un monde habitable (Petit).

L'espace de la parole

La langue devient elle aussi un espace symbolique au cœur des récits. En effet, certains personnages ne trouvent d'échappatoire qu'à travers son maniement. Ainsi, à l'instar de Nina Bouraoui, faisant écho à Assia Djébar, l'écriture est leur seule patrie, la seule terre qu'ils maîtrisent (Bouraoui) et nous réalisons que « [leur] seul véritable territoire était bien la langue, et non la terre...²¹ ». Pareillement aux Japonaises de l'an mil qui créèrent la langue écrite japonaise durant l'occupation chinoise, les femmes sont « inventeuses d'une langue contre la domination de l'autre langue, et destinée à un échange là où la langue du pouvoir ne va pas²² ». Ce cas de figure est particulièrement visible dans *Matins de couvre-feu* où les femmes mises en lumière refusent de chanter *la chanson du rouge et du noir* si populaire à Zamba et se libèrent à travers le langage et le dialogue épistolaire. D'autre part, dans *Loin de mon père* le mensonge – et plus globalement la parole – devient un lieu où le personnage perd ses convictions, ses a priori et ses repères habituels. L'espace des mots enfin audibles, celui de la communication avouant les non-dits, est un lieu modifiant le *déjà connu*, renversant la réalité autrefois valeur sûre pour l'équilibre psychique du personnage. L'espace symbolique de la communication écrite ou orale n'est donc pas à considérer comme un endroit idyllique car, d'une part, la parole n'advient qu'après un trauma et, d'autre part, elle peut fortement déstabiliser, sans compter qu'elle ne dit pas forcément la vérité, ce qui est également caractéristique des romans de Tanella Boni. Enfin, l'espace de la parole et de la langue prend son ampleur au sein des textes poétiques. En effet, « la poésie contemporaine a mis la liberté dans le corps du langage. La poésie apparaît alors comme un phénomène de la liberté²³ ». Ce phénomène de liberté consiste en la création d'un espace se voulant libre où la parole du poète trouve refuge. À la lumière de cette citation

²¹ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.215, citée dans « Les villes transfrontalières d'Assia Djébar » de W. Asholt in *Assia Djébar : Nomade entre les murs...*, op. cit., p.149.

²² BON, François, « La langue de l'autre » in *Assia Djébar : Nomade entre les murs...*, op. cit., p.81.

²³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 1957, 214p., p.10.

de G. Bachelard, nous comprenons mieux la venue à l'écriture de Tanella Boni et Véronique Tadjo par le biais poétique. En effet, si la poésie est un espace de liberté, comment pourrait-on renverser une oppression de façon littéraire d'une meilleure manière que poétiquement ?

CHAPITRE I. Les espaces intérieurs

Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.

Gaston Bachelard,
La poétique de l'espace

Dans ce chapitre, il s'agira de décrire les espaces intérieurs et leurs particularités ainsi que de mettre en lumière la manière dont les femmes trouvent le moyen de s'y émanciper tant bien que mal ou, au contraire, y sont soumises aux pressions traditionnelles et aux lois du monde contemporain. C'est au cœur de la maison familiale que se jouent ces jeux de pouvoir. A première vue, la maison est le territoire de l'intimité et la sphère des femmes par excellence car :

[...] il suffit de pénétrer dans n'importe quelle pièce n'importe où pour que toute cette force extrêmement complexe de la féminité nous saute en plein visage. Comment pourrait-il en être autrement ? Les femmes sont restées à l'intérieur pendant des millions d'années, si bien qu'après tout ce temps les murs eux-mêmes sont imprégnés de leur force créatrice, qui a d'ailleurs tellement surchargé la capacité des pierres et du mortier qu'elle doit impérativement s'épancher par le biais d'un stylo ou d'un pinceau, ou encore par la participation aux affaires et à la politique.¹

Aussi, dans les lieux clos, le dispositif violent opère et trouve à la fois des victimes et des rebelles tentant de le manœuvrer, sinon de le renverser en faisant de l'intime un territoire de femmes délivrées malgré la claustration et ce grâce au pouvoir de l'imaginaire et du récit, comme le souligne F. Mernissi :

“Quand vous êtes emprisonnée, sans défense, derrière des murs, coincée dans un harem, disait-elle, vous rêvez d'évasion. Il suffit de formuler ce rêve pour que la magie s'épanouisse. Les frontières disparaissent. Les rêves peuvent changer votre vie, et peut-être même le monde finalement. La libération commence quand les images se mettent à danser dans votre petite tête et que vous commencez à les traduire en mots. [...]” Elle n'arrêtait pas de nous répéter que nous avions tous ce pouvoir

¹ WOOLF, Virginia, *Une pièce bien à soi*, Editions Payot et Rivages, Coll. Petite bibliothèque, Paris, 2012, 190p., p.150.

intérieur, et qu'il ne tenait qu'à nous d'en jouer.²

Ainsi, qu'il soit oppressant ou permettant la création, l'espace privé est un lieu parlant, un espace littéraire :

[...] tout compose déjà un « récit de vie » avant que le maître de céans n'ait prononcé le moindre mot. Le regard averti y reconnaît pêle-mêle des bribes de « roman familial », la trace d'une mise en scène destinée à donner de soi, une certaine image, mais aussi l'aveu involontaire d'une manière plus intime de vivre et de rêver. Dans ce lieu propre, il flotte comme un parfum secret, qui parle du temps perdu, du temps qui ne reviendra jamais, qui parle aussi d'un autre temps à venir, un jour, peut-être. [...] Tout en [l'habitat] parle toujours et trop : sa situation dans la ville, l'architecture de l'immeuble, la disposition des pièces, l'équipement de confort, l'état d'entretien.³

Cet espace privé est semblable à une scène de théâtre qui en dirait long sur les goûts, l'esthétique et la sensibilité du metteur en scène. Les récits de Tanella Boni et Véronique Tadjou sont peuplés de ces lieux intimes rendus espaces par les mouvements des personnages, majoritairement féminins. La chambre, le salon, la cuisine sont des espaces semblant échapper aux contraintes de l'extérieur, comme si les violences et les règles y étaient plus souples pour les citoyens. Dans ce « lieu du corps, lieu de vie⁴ », le corps se repose et se détend puisque

dans cet espace privé, en règle générale, on ne travaille guère, sinon à cet indispensable travail de nourrissage, d'entretien et de convivialité qui donne forme humaine à la succession des jours et à la présence d'autrui.⁵

Cependant, ces espaces deviennent également des zones de contraintes car ce travail indispensable dont parle M. de Certeau est bien souvent synonyme de lassitude, de fatigue, de pressions quotidiennes et d'obligations pour la maîtresse des lieux mais aussi pour les hommes de la famille. Toutefois, il est vrai que l'espace intime permet un relâchement des corps, une possibilité de rêver, de se laisser aller et de prendre soin de soi. Ce paradoxe est intéressant car les personnages sont constamment entre pressions du système et relâchement intime. Les lieux décrits prennent d'autant plus d'importance qu'un

² Mernissi, *op. cit.*, p.110.

³ CERTEAU, Michel (de), GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien. 2. habiter, cuisiner*, Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 1994, 416p., p.206.

⁴ *Op. cit.*, p.207.

⁵ *Op. cit.*, p.207.

[...] caractère frappant du roman africain francophone, depuis ses débuts, est la place réduite qu'il accorde, d'une manière générale, au descriptif. La description, qu'elle soit celle d'un espace, d'un objet ou d'un personnage, est dans l'ensemble évacuée au profit de l'action et du récit. [...] Effectivement, la description spatiale se réduit le plus souvent à la simple dénomination d'un lieu, et éventuellement de quelques objets. Si l'on se réfère aux critères d'analyse du descriptif dégagés par P. Hamon, l'ensemble du corpus, malgré quelques exceptions importantes, se caractérise par sa pauvreté descriptive.⁶

I. Entre intimité et partage

Dans les univers romanesques comme dans la réalité, la maison s'associe souvent à la féminité. En guise d'exemple, *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui met bien en scène la claustration féminine dans la société algérienne illustrée par le personnage observant la ville depuis l'intérieur. Par le regard de la narratrice, cette œuvre n'est pas sans rappeler le lien entre intérieur et féminité soulevé par F. Mernissi mais également par Assia Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Comme l'auteure algérienne le souligne, ce rapprochement est en relation avec la place assignée aux femmes par la société, tant algérienne qu'ivoirienne. Chez A. Djébar, les espaces intimes sont ces endroits où la voix des femmes se libère, loin des oreilles et des regards des hommes, tissant le fil de la mémoire, cette « voix de femmes⁷ » :

Récit la plupart du temps masculin, l'Histoire est doublement oubliée : des vaincus, dont elle efface les traces, jusque dans la langue ; des femmes, vouées au silence de la maison et du voile qui les recouvre et parfois les protège dans l'espace public. [...] Entre histoire écrite et mémoire orale, il s'est instauré un partage des sexes que justement l'écrivain veut rompre, en faisant advenir la mémoire au récit.⁸

En incorporant la mémoire des femmes à la narration, les écrivaines modifient ce partage des sexes souligné par M. Perrot à propos d'Assia Djébar. La mémoire devient une arme, une libération, et le fait de l'écrire renforce son pouvoir en renversant la tendance d'expulsion de l'écriture subie par les femmes :

Cette fonction de porte-parole, ou plutôt de porte-mémoire, cache en fait le

⁶ Paravy, *op.cit.*, p.214.

⁷ *Nomade entre les murs*, p.36.

⁸ Perrot, *op. cit.*, pp.36-37.

resserrement des femmes dans l'espace, et leur expulsion de l'écriture. C'est un mode de compensation, dont elles se sont emparées, dont elles ont fait une arme, une force, le ciment d'une conscience de genre. « Exilées de l'écriture », elles habitent la mémoire, qu'elles tissent au sein de la famille, au creux de la maison.⁹

En modifiant cette norme, Tanella Boni et Véronique Tadjo, tout comme Assia Djébar et Fatima Mernissi, renversent la tendance. Ces femmes écrivent les regards des femmes qui les entourent, personnages incarnant des générations de mères, d'épouses et de filles. Bien que ce regard soit souvent porté depuis l'intérieur des demeures, il n'en demeure pas moins fort et important :

Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois « nôtre ». Unique regard perçant les murs des siècles passés, s'échappant hors des maisons-tombeaux d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré. Redonnant lenteur et relief au rythme des choses.¹⁰

Quel est donc ce regard porté sur l'intérieur et décrivant l'espace privé par excellence qu'est le foyer familial ?

A. Disposition des espaces intérieurs

La maison, à partir de son seuil, est censée être le lieu de l'intimité, d'une liberté individuelle retrouvée ainsi que d'un repos pour celui qui y entre, comme le développe Emmanuel Lévinas :

La maison est érigée comme une quasi-île, exhibant ses murs comme limite pour retenir les excès des étrangers, concevant ses mémoires et ses oublis sans qu'ils débordent à l'extérieur. La maison équilibre l'identité du sujet qui l'occupe, entre l'autonomie et l'hétéronomie : sa souveraineté s'exerce, non pas pour éviter l'attaque, mais pour répondre au dialogue sociétal permanent. La maison n'est pas défensive par anticipation : elle l'est par routine. La maison est construite comme défense, mais la maison, en tant que frontière, s'impose comme narration. C'est seulement quand elle est face à l'autre, quand elle resserre une identité obligatoirement fondée à un moment passé, qu'elle fait sens comme limite.¹¹

⁹ PERROT, Michelle, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar », in *Assia Djébar : Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve & Larose, Paris, 2005, 267p., p.37.

¹⁰ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, 348p., p.174.

¹¹ DUARTE BERNARDES, Joana, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #7 | 2010, mis en ligne le 10 avril 2010, consulté le 02 juillet 2017. URL : <http://cm.revues.org/433>

La maison est aussi un endroit censé nous libérer des masques sociaux. Dans l'espace privé, l'individu devrait trouver un répit à l'abri du monde extérieur. Mais qu'en est-il de l'exposition de ces lieux dans les textes ? Les personnages, notamment féminins, sont-ils libres d'être eux-mêmes au sein de leur maison ou est-elle l'endroit où un masque de plus doit être porté, et avec lui une violence supplémentaire dans un rôle à tenir ? Si, dans sa maison, la femme tourne en rond « comme un oiseau en cage¹² », ce lieu peut-il également devenir propice à l'initiation des personnages ? Opprimé ou libéré, le corps des femmes placé dans ce cœur invisible de la ville, fait de la parole des femmes une révélation de l'intime. Ce confinement des femmes se retrouve notamment dans la littérature nord-africaine comme le met en lumière Assia Djébar dans nombre de ses œuvres, notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* ainsi que Fatima Mernissi dans ses *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Aussi, au sein de notre corpus et à l'instar des œuvres maghrébines, à travers la parole des personnages féminins les espaces du dedans et du dehors se côtoient ou s'excluent l'un et l'autre. Mais quels sont ces lieux que les auteures décrivent ? C'est dans *Loin de mon père* et *Matins de couvre-feu* qu'ils sont les plus significatifs, nous centrerons donc ce présent chapitre sur ces deux ouvrages, mentionnant les autres lorsque cela sera pertinent.

Le récit de *Loin de mon père* s'articule autour de la maison familiale. La voix narrative y fait défiler les événements et y mêle les souvenirs de Nina et de ses parents. Le récit débute dans un espace extérieur mi-hostile mi-accueillant pour se concentrer ensuite sur la maison. Sur le trajet, Nina oscille en effet entre craintes des changements qu'elle observe et souvenirs heureux dans les lieux traversés. Bien que Nina sorte ponctuellement de la maison, elle y revient constamment, pour n'en sortir sans y revenir dans le récit qu'au moment de l'enterrement de son père. L'ensemble de la maison est ouvert à tous, exceptés la chambre parentale devenue celle du père et le studio de musique de la mère défunte de Nina. L'univers de la maison est un monde de femmes, bien que les hommes y vivent, y passent et y aient un poids, c'est aux femmes que reviennent les décisions et les responsabilités. Nous retrouvons là la tradition décrite par S. Mukasonga dans *La femme aux pieds nus* faisant du foyer le royaume de la femme et mère de famille. Dans *Loin de mon père*, les femmes de la famille font également corps avec l'entrée de la maison, sur le seuil où elles accueillent Nina, « les tantes étaient là, au seuil de la porte. Elles l'étreignirent longuement chacune à leur tour¹³ ». Le seuil de la porte a son importance car :

¹² Boni, 2005, p.75.

¹³ Tadj, 2010, p.22.

Que ce soit par peur du passé ou par crainte du futur, la porte est érigée pour que le caractère intermédiaire de la maison devienne concret. La porte équilibre deux mondes en controverse constante (la maison et la rue) et accentue la nature de la maison en tant que point cardinal mater- et paternel. Et, parce que la porte a été depuis toujours le lieu – ou le seuil – de l'adieu, elle permet la rencontre entre des attentes et le passé raconté par les éléments de la maison. En ce qui concerne la construction narrative de la mémoire, la porte matérialise la différence à laquelle on est confronté à cause de l'identité à qui la maison donne sa dimension originelle et passée. La porte s'ouvre à la patrie et au sentiment d'appartenance de quelqu'un.¹⁴

Ainsi, chez Tadjou cet espace liminaire est celui des retrouvailles, de la concrétisation de la mort du père, et donc de la perte et du laisser-aller à l'image de Nina se laissant aller dans les bras de ses tantes. Déjà, dans la voiture la conduisant chez elle, Nina est en terre féminine puisqu'hormis son cousin Hervé, seules des femmes viennent l'accueillir. L'espace restreint de l'automobile occupé de toute part ne fait qu'annoncer ce qui attend la jeune femme dans la maison parentale. Puis, une fois arrivée, submergée par l'émotion, Nina demande à être conduite dans la chambre principale car elle souhaite retrouver le souvenir de son père¹⁵. Elle demande également à ce que la porte de la chambre de son père soit fermée en son absence, imposant un mouvement de franchissement à chaque fois qu'elle quitte le lieu puis y revient. Franchissement spatial mais également mémoriel, car

[...] c'est précisément à cause d'une poétique du seuil et de ses implications spatio-temporelles immédiates, que la maison, plutôt que d'être un stade éphémère de l'agir à la manière du cimetière romantique, existe pour que l'homme puisse se souvenir.¹⁶

Là, au fil du texte et des événements, dans cette intimité de la chambre à coucher qu'elle partage avec le souvenir de son père, Nina réalise à quel point elle avait été éloignée de lui auparavant – tout comme elle l'est lorsqu'elle retrouve le studio de sa mère. Aussi, le narrateur présente cette maison parentale à travers deux pièces majeures. L'une représente le père de Nina, à savoir la chambre à coucher ; l'autre sa mère, il s'agit de son studio de musique comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. Installée dans la chambre de son père, Nina se retrouve à la place de celui-ci et doit à son tour gérer la famille qu'il lui a laissé en héritage avec les problèmes matériels s'y rattachant. Le titre du roman est également parlant. Bien qu'il soit

¹⁴ Duarte Bernardes, *op.cit.*

¹⁵ Tadjou, 2010, p.23.

¹⁶ Duarte Bernardes, *op. cit.*

spatial avant toute autre chose, l'éloignement qui est mis en récit par Véronique Tadjo est protéiforme et souvent symbolique. En effet, *Loin de mon père* marque d'emblée une distance physique qui se doublera d'une distance symbolique qui ne fera que se creuser au fur et à mesure de l'avancée du récit :

En effet, il commence par un atterrissage, un retour au pays et dans la maison familiale, mais le personnage principal devra alors réaliser, dans cette proximité, à quel point il se trouvait en réalité loin de la personnalité réelle de son géniteur.¹⁷

Car même dans la chambre de son père, au plus près de son souvenir, elle demeure loin de lui, si proche et cependant si loin. De plus, si le lecteur pensait être au plus proche du personnage en ouvrant le récit, il réalise qu'une distance est gardée puisque si « le titre fait croire que le récit se fera à la première personne, [...] la romancière choisit la troisième personne. En tout cas, il situe d'emblée le personnage par rapport à son sujet¹⁸ ». Aussi, revenue au pays, Nina est également à la place de sa mère – et donc plus loin de son père que ce que nous aurions pu imaginer – forcée à son tour de choisir entre ses deux pays. Notons également qu'*A mi-chemin* est aussi un titre qui souligne une distance à parcourir et déjà parcourue. Le fait d'écrire ces positionnements permet de les accepter ou de les observer d'une manière plus libératrice, et, plus radicalement, de les remettre en question pour pouvoir les modifier et s'en échapper comme le font les personnages d'Ida et de la narratrice dans *Matins de couvre-feu*.

Matins de couvre-feu ne présente pas l'espace intérieur occupé par la narratrice de manière détaillée, seuls des endroits ou objets précis nous permettent une visualisation. Le lieu d'où émane le récit principal reste ainsi flou, approximatif, et l'imagination se doit de combler les manques descriptifs. L'effet est double : d'une part le lecteur peut transposer son propre imaginaire sur ce vide et s'appropriier les lieux, d'autre part il se concentre davantage sur les mots transcrits par la narratrice que sur les détails matériels qui l'entourent. De sa maison, nous savons qu'elle lui semble être devenue sa prison depuis qu'elle y vit en résidence surveillée. Dès les premières pages du roman, elle l'assimile à l'enfermement¹⁹ et à la claustration²⁰. Le début du deuxième chapitre rappelle cette réclusion, le personnage « tourne en rond, dans cette maison, comme un oiseau en cage²¹ », « cet espace réduit » hanté par les *monstres* de sa

¹⁷ Mazaucic, 2014, p.11.

¹⁸ Dehon, *op. cit.*, p.301.

¹⁹ Boni, 2005, p.13.

²⁰ *Op. cit.*, p.19.

²¹ *Op. cit.*, p.75.

mémoire²², « cette prison qui ne disait pas son nom²³ ». Mais avec le temps, le personnage supporte mieux l'assignation, ne lui manquent que les flâneries dans les marchés de Zambaville²⁴. Au fil des pages, nous découvrons que le salon se révèle être le lieu où elle reçoit ses employés et c'est à l'occasion de l'une des visites de son chef-cuisinier que nous apprenons que la narratrice a pour place favorite « la fenêtre, l'endroit d'où je voyais les gens passer » confie-t-elle²⁵, fenêtre sous laquelle elle peut également acheter les journaux locaux²⁶. Nous apprenons aussi qu'elle possède un coffre dans lequel elle enferme des notes et des lettres, notamment celles d'Ida. Enfin, elle a également pour habitude de s'asseoir sur une chaise longue pour effectuer ses lectures²⁷. Plus loin dans le récit, lors de l'une des visites d'Aya-Siyi, son employée fidèle, nous découvrons l'existence d'un tiroir fermé à clé et rempli de sacs d'argent²⁸. Sa chambre est un lieu de mystère semblable à celle décrite par Léonora Miano dans *Écrits pour la parole* ordonnant :

Personne ne doit pénétrer dans ta chambre. Quand les gens viennent chez toi ils n'entrent pas dans ta chambre, c'est là que tu pries, c'est là que tu dors et rêves, c'est là que tu gardes les choses précieuses, c'est ton intimité.²⁹

Cette intimité précieuse, la narratrice de *Matins de couvre-feu* la présente en ces mots :

J'éteignis les lumières et entrai dans ma chambre. Personne ne pouvait savoir ce que signifiait, pour moi, entrer dans ma chambre à coucher. C'était le sanctuaire où je me réfugiais quand j'avais envie de réfléchir. Rarement quelqu'un d'autre avait le droit d'y entrer. Les animaux domestiques passaient par là par effraction, pas les hommes. Mais, depuis que la loi m'avait contrainte de rester là, à longueur de nuit et de jour, les murs de ma chambre étaient perméables à la visite de ceux qui, aux yeux des profanes, n'habitaient plus notre monde.³⁰

Aucune description de la chambre n'est faite – ni de celle de son frère³¹ –, si ce n'est que nous apprenons plus tard qu'elle comprend au moins une table et un lit³². Un halo de mystère entoure

²² *Op. cit.*, p.76.

²³ *Op. cit.*, p.79.

²⁴ *Op. cit.*, p.164.

²⁵ *Op. cit.*, p.48.

²⁶ *Op. cit.*, pp.202 et 291.

²⁷ *Op. cit.*, p.49.

²⁸ *Op. cit.*, p.193.

²⁹ Miano, Léonora. *Écrits pour la parole*. l'Arche, 2012.

³⁰ *Op. cit.*, p.239.

³¹ *Op. cit.*, p.235.

³² *Op. cit.*, p.239.

ainsi ce *sanctuaire* et le mystifie. Lieu de l'introspection et de la réflexion, la chambre est à l'image d'un refuge d'ermite où la narratrice entre non pour dormir mais pour méditer. De plus, la visite des esprits invisibles *aux yeux des profanes* renforce le versant mystique de la pièce dans laquelle se révèle une vérité pour les initiés. Dans la scène citée ci-dessus, la narratrice entre dans sa chambre afin de s'y reposer et d'y lire le carnet de prison que son frère lui a confié, « ce carnet déposé entre [s]es mains comme si des personnages de papier étaient les mieux placés, désormais, pour prendre la relève des voix [qu'elle s'] amusait à écouter³³ ». Là encore, c'est un privilège pour la lectrice qui pourra atteindre une vérité unique – celle d'Enée – à travers cette lecture. Ne pouvant dormir, elle y lit également le carnet envoyé par Ida et les documents apportés par Aya³⁴.

B. Des murs entre les êtres

Cependant, lorsque la chambre est destinée au couple elle est loin d'être une alcôve amoureuse dans ce roman. Ce qui caractérise le mieux la relation entre la narratrice et Timothée est en effet le mur séparant leurs chambres respectives, les deux faisant chambre à part. Mais ce mur qui se dresse entre les amants devient également révélateur de vérités car il les met à distance mais rapproche aussi la narratrice des secrets – et donc des vérités – de son amant :

Deux mois plus tard, je m'installai dans la chambre d'à côté où je pouvais souffler à ma guise. [...] De cette chambre contiguë à la sienne j'appris beaucoup sur la vie de cet homme que je ne connaissais pas vraiment, sur ses relations, sur son passé et surtout sur ses affaires. Désormais, il y avait entre nous ce mur qui se dressait, tableau de toutes les affaires sordides ou honnêtes de Zamba.³⁵

Chez lui, la narratrice survit à cette distance amoureuse et à ce rythme de vie en parvenant à tirer profit de son enfermement :

Ce mur de tous les désirs, de toutes les lamentations. Ce mur qui me donna envie de connaître la ville où j'habitais. Tout se passait comme si c'était pour moi, pour moi seule que ce mur s'animait et parlait dans toutes les langues dès que Timothée, assis ou debout de l'autre côté, décrochait un téléphone (...).³⁶

³³ *Op. cit.*, p.239.

³⁴ *Op. cit.*, p.309.

³⁵ *Op. cit.*, p.178.

³⁶ *Op. cit.*, p.179.

Elle devient une sorte de Shéhérazade tissant des récits pour survivre et en apprendre davantage sur le monde qui l'entoure à l'instar de la petite Fatima Mernissi au cœur du harem. L'écoute des récits est un gain de temps pour la narratrice de *Matins de couvre-feu*, par elle, elle repousse la mort et la fatalité de cette relation sans avenir. Cette particularité est d'ailleurs une constante chez les personnages féminins de Tanella Boni, comme nous l'avons vu avec la figure de Sali dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* qui, au gré de ses mariages, fait de la maison de ses époux des cavernes initiatiques. La narratrice de *Matins de couvre-feu* révèle la même chose à son lecteur dans ces quelques phrases :

Un beau matin, j'ai pris mes maigres bagages [...] et je retournai d'où j'étais venue, chez moi. Et, plus instruite que jamais comme si j'avais passé, dans une caverne sacrée, mon temps d'initiation à la vie mouvementée de Zamba, je recommençai à m'occuper de moi-même (...).³⁷

Outre ce trait de caractère, *Matins de couvre-feu* souligne le paradoxe de la relation amoureuse que l'on retrouve également dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. En effet, paradoxalement, la narratrice installée chez son amant devrait se rapprocher de lui. Pourtant, tout comme les couples décrits par Amédée-Jonas ou Nina et son père dans *Loin de mon père*, plus elle se rapproche de Timothée au quotidien plus la narratrice voit le fossé entre eux se creuser, jusqu'au point de rupture :

J'ai quitté Timothée et le mur qui nous séparait, ce mur de toutes les confidences mais aussi de notre séparation. Car il se dressait entre nous, incontournable, et il n'était pas transparent. Chacun de nous devait faire un effort inouï pour comprendre les idées de l'autre, accepter son comportement ou même désirer le corps gisant de l'autre côté du mur.³⁸

L'espace intime ne rapproche donc pas les êtres mais les sépare, cloisonnant les corps et enfermant la parole qui ne passe plus entre les personnages :

J'ai quitté Timothée et le mur qui nous séparait, ce mur de toutes les confidences mais aussi de notre séparation. Car il se dressait entre nous, incontournable, et il n'était pas transparent. Chacun de nous devait faire un effort inouï pour comprendre les idées de l'autre, accepter son comportement ou même désirer le corps gisant de l'autre côté

³⁷ *Op. cit.*, p.191.

³⁸ *Op. cit.*, p.191.

du mur.³⁹

Ce manque de communication se retrouve dans un autre passage où la narratrice parle de nouveau de Timothée, cet homme toujours trop silencieux :

Timothée ne me dira rien à ce sujet. Il ne me donnera pas de ses nouvelles. Ce sera le plus dur à avaler... Les hommes n'ont rien à dire aux femmes. Jamais ils ne leur racontent une tranche de vie, encore moins une vie entière ou quelques secrets. Car entre hommes et femmes, la confiance ne fait pas partie des relations ordinaires. Si elle arrive à entrer en jeu, c'est qu'une raison plus forte se cache entre les paroles : une raison qui dépasse les individus, venant d'ailleurs, de la brousse profonde ou du ciel qui protège tous les humains.⁴⁰

Cette impossible communication se perçoit par ailleurs dans la relation qu'entretiennent Ida et Enée, Nina et Kangha dans *Loin de mon père*, mais aussi Amédée-Jonas et Laurence dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Aussi, moins qu'une alcôve amoureuse, dans ce corpus la chambre est un lieu de combat et de silence entre les êtres, une pièce incontournable du récit, à la limite entre silence et parole, libération et enfermement, et donc entre dispositif violent et contre-dispositif féminin.

1. La chambre, pièce centrale

Une *chambre à soi* est nécessaire à toute femme qui écrit comme l'énonce Virginia Woolf dans son essai publié en 1929. Car « il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction » (V. Woolf). Dans les œuvres à l'étude, cette pièce est propice à la réécriture de l'histoire familiale et personnelle pour les personnages féminins. C'est dans cette intimité que les auteures choisissent de faire surgir la mémoire et les souvenirs, et c'est en écrivant et décrivant la chambre que Véronique Tadjo et Tanella Boni écrivent et nourrissent leurs œuvres de fiction. Propice à la réflexion et à l'introspection, la chambre est un moyen de se (re)découvrir pour leurs personnages. Ce cœur intime de la maison leur permet également de prendre le temps de lire et/ou d'écrire leur histoire et celle de leurs proches. La chambre se révèle être un lieu de survie même s'il est parfois un lieu de réclusion déguisée. S'ils sont des territoires du passé et du deuil dans *Loin de mon père* et *A mi-chemin* et pièce d'apprentissage dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, les espaces

³⁹ *Op. cit.*, p.191.

⁴⁰ *Op. cit.*, p.202.

intimes, qu'il s'agisse du corps des femmes – intimité par excellence – ou de leur maison, sont dévastés dans *L'ombre d'Imana*, notamment dans « La jeune Zaïroise qui ressemblait à une tutsie » et « Anastase et Anastasie » qui mettent en scène le salon et la chambre – particulièrement le lit, lieu du viol – de façon tragique. A contrario, la chambre parentale est intacte dans *Loin de mon père*, mais retrouver ces lieux ébranle de nouveau Nina de l'intérieur. Dans tous les cas,

Ce territoire privé, il faut le protéger des regards indiscrets, car chacun sait que le moindre logement dévoile la personnalité de son occupant. [...] Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets (présents ou absents) et des usages qu'ils supposent.⁴¹

Cette citation fait sens chez l'une comme chez l'autre des auteures à l'étude. Le personnage de Timothée dans *Matins de couvre-feu* est en effet ressemblant à sa maison, tout comme le père de Nina l'est de sa chambre dans *Loin de mon père*, ou encore sa mère à travers son atelier – que Nina a laissé à regret à l'abandon, tout comme elle a laissé sa mère. Aussi, la narratrice dans *Matins de couvre-feu* est semblable à sa maison, à savoir libérée malgré la réclusion puisqu'elle s'y autorise certaines libertés, comme celle de s'asseoir sur autre chose qu'un tabouret de femme, ou encore de ranger des lettres et de l'argent permettant sa libération – symbolique et réelle.

1.a. La chambre ou la découverte de la vérité

Dans la chambre parentale de *Loin de mon père*, un mur symbolique s'effondre sur Nina et brise ses illusions lorsqu'elle réalise qu'elle méconnaissait son père. Voulant simplement faire un tri dans les affaires et le passé de son père, Nina vide le tiroir de la table de chevet. Là, elle découvre « un petit livre avec un démon rouge sur la couverture⁴² », *La Sorcellerie et ses remèdes, guide pratique à l'intention de ceux qui veulent se libérer*. C'est alors un mur symbolique qui se dresse entre Nina et Kouadio:

Nina referma le livre. C'était sinistre. Elle aurait voulu croire que cet ouvrage se trouvait dans le tiroir par hasard. Mais les pages écornées révélaient qu'il avait été consulté maintes fois. Des larmes lui montèrent aux yeux. Dans quel monde son père avait-il vécu ? Elle comprit qu'ils avaient été séparés l'un de l'autre par une distance

⁴¹ Certeau, 1994, p.205.

⁴² Tadj, 2010, p.65.

bien plus grande que les milliers de kilomètres entre eux.⁴³

Cette citation met en lumière l'épigraphe du livre un de ce roman, prenant enfin tout son relief pour le lecteur : « J'ai l'impression d'être à deux pas de toi, et pourtant un gouffre nous sépare ». Cette phrase est d'autant plus révélatrice que Nina est triplement choquée par ce qu'elle apprend concernant son père, ce qui l'éloigne de l'homme qu'elle pensait connaître et qui, en réalité, possède d'autres croyances, des concubines et des enfants illégitimes. Peu à peu et malgré elle, Nina apprend des informations quant à sa position dans sa famille mais aussi sur la culture traditionnelle de son pays. Ainsi, si la « chambre principale » est d'abord un lieu de recueillement et de calme, elle devient par la suite la pièce où la vérité éclate au visage de la jeune femme. Ainsi, si Nina tente de rester dans la chambre et le souvenir vivant de son père, c'est pourtant là qu'elle finira par le tuer symboliquement, réalisant que celui qu'elle pensait connaître n'a probablement jamais existé. L'une des lectures possibles et qui nous paraît intéressante concernant ce rapport à la magie dans la vie du père tient au fait que « l'occurrence magique participe à une remise en cause des pouvoirs dominants⁴⁴ » symbolisés par son épouse française Hélène. Cependant, plus que d'être un contre-pouvoir dans une société ivoirienne occidentalisée, la sorcellerie devient le pouvoir principal régissant la vie du père et ses angoisses en sa fin de vie. Le fait que ce livre se trouve à son chevet signifie bel et bien que même si l'homme possède un statut dans le monde rationnel, il devient fragile lorsqu'il se pense en tant que croyant, menacé par des démons et des hommes l'attaquant de toute part.

Nous retrouvons la chambre dans *A mi-chemin*, une nouvelle fois liée à la mort :

Tu te souviens de son corps habillé de blanc, allongé sur le grand lit. Les draps, blancs aussi. Les hautes bougies de chaque côté. Le ventilateur dans un coin. L'encens dans l'air. Le silence obscur. Et l'attente, surtout l'attente...⁴⁵

L'attente face à la mort que l'on trouve dans le recueil est présente tout au long du roman, Nina devant patienter face aux protocoles rallongeant les délais de l'inhumation⁴⁶. Les bougies, l'encens et le silence obscur décrivent une ambiance de recueillement et de prières, la spiritualité va donc de paire avec la chambre du défunt. Dans *Loin de mon père*, cette chambre n'est pas seulement celle de son père mais celle de ses parents, cependant c'est majoritairement le souvenir de son père qu'elle y retrouve. Malgré son décès, la mère n'y est pas présente, sauf

⁴³ *Op. cit.*, p.69.

⁴⁴ Roussos, *op.cit.*, p.32.

⁴⁵ Tadjó, 2000 (poèmes), p.89.

⁴⁶ Tadjó, 2010, pp.104-105.

à une reprise où son esprit sermonne le père de Nina, ce qui semble être une habitude puisque Kouadio s'adresse ainsi à sa défunte épouse : « Je t'en prie, Hélène, ne recommence pas, ce n'est pas le moment⁴⁷ ». Par ailleurs, dans son roman *Champs de bataille et d'amour* Véronique Tadjou fait de l'amour un champ de bataille. La chambre est donc l'espace d'intimité du couple mais aussi de ses combats et de l'isolement de chacun. Ainsi, dans le chapitre douze de *Champs de bataille et d'amour*, Eloka se retrouve dans une chambre avec sa maîtresse. Alors même qu'il l'a désirée ardemment, l'angoisse le prend lorsqu'il réalise avoir trompé Aimée, et l'idée même d'imaginer entendre cette *femme-amante* lui dire qu'elle souhaite rester auprès de lui le torture. L'isolement et l'éloignement des deux personnages est silencieux et pourtant clair. Au fil des pensées d'Eloka et de cette amante que le narrateur nous partage, nous voyons ce couple se déchirer et s'éloigner jusqu'à la rupture, sans même se parler l'un à l'autre, observant le silence et leur séparation :

Et c'est ainsi que, dans le silence de cette chambre fermée, ils combattirent longtemps. La bataille fut épuisante. Quand ils rouvrirent les yeux, ils étaient loin l'un de l'autre, séparés par des milliers de kilomètres.⁴⁸

Rapprochement des corps et communication verbale semble être une équation impossible à résoudre. Cet isolement et cette impossible communion, nous la retrouvons lors de l'épisode entre Kanga et Nina, mais aussi entre le père et la mère déjà morte. Les parents ne sont alors pas séparés par la mort mais par la volonté du père de cesser tout dialogue avec son épouse⁴⁹. L'espace de la chambre est donc un lieu de silence entre homme et femme. Plus précisément, entre ces murs la parole féminine se heurte au silence des hommes ou au refus de les écouter. A deux reprises, nous pouvons lire ce cas de figure dans *Loin de mon père*. Lorsque Nina et Kanga se trouvent allongés l'un près de l'autre et que Nina n'obtient pas de réponses à ses questions⁵⁰, comme nous l'avons détaillé dans la deuxième partie de ce travail. L'autre cas est celui que nous avons déjà cité, épisode durant lequel Kouadio refuse d'écouter les conseils de l'esprit d'Hélène qui le hante. Chez Véronique Tadjou, la chambre est donc associée à l'impossible communication, devenant le lieu du dispositif violent qui s'insère au sein des couples.

⁴⁷ *Op. cit.*, p.81.

⁴⁸ Tadjou, *Champs de bataille et d'amour*, p.113.

⁴⁹ Tadjou, 2010, p.82.

⁵⁰ *Op. cit.*, p.101.

1. b. L'éclosion de la parole incarcérée

Serait-il de nouveau interdit de se peindre, de s'écrire ? Et si, de cette invisibilité, de cette a-scripturalité, naissait l'écriture originale ?

Anne Brigitte Kern⁵¹

« [...] Pour sonder la mémoire des femmes, « exilées de l'écriture », l'histoire orale est la voie royale, voire la seule, et Shéhérazade, une Shéhérazade parfois sombre et tragique, « une Shéhérazade des jours d'encre, du malheur face de singe », est le modèle de l'enquêtrice comme de la narratrice.⁵² »

Michelle Perrot⁵³

L'espace d'intimité du couple se révèle être un espace de parole féminine inaudible. Sous la plume de Tanella Boni, le dialogue entre homme et femme dans l'espace privé est tout aussi impossible que chez Véronique Tadjo, rapprochement des corps et délivrance de la parole semblent alors antinomiques. Ainsi, dans sa chambre d'hôtel en Grèce, Ida retrouve Enée par une sorte de télépathie, mais elle retrouve également la solitude qui accompagne le couple lorsqu'il se trouve réuni. De plus, dans ce roman le lien affectif ou familial semble instaurer une distance entre les hommes et les femmes et rompre le dialogue. Les personnages masculins de *Matins de couvre-feu* n'étant pas liés par le sang à la narratrice prennent la parole, cependant les hommes de sa famille sont plus effacés et elle est le témoin servant à passer leur parole, notamment celle de son frère Enée. Mais lorsque ces hommes parlent, elle se contente d'écouter et sa parole est mise au second plan. Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Amédée-Jonas parle également dans la première partie du récit mais sa voix est vite remplacée par celle de la narratrice puis de toutes les femmes ayant un lien avec lui. L'espace romanesque est ainsi un porte-voix destiné aux femmes même lorsqu'il s'agit d'un homme qui prend la parole. Même empêchés, les personnages continuent à parler et écrire sans relâche, jusqu'à ce que leurs mots atteignent une cible à l'instar de Nathalie Sarraute. En effet,

⁵¹ KERN, Anne Brigitte, « Le chant, la danse du livre d'Assia Djébar » in *Assia Djébar : Nomade entre les murs*, op. cit., p.139.

⁵² Note de l'auteur : Assia Djébar, *Oran langue morte*, Actes Sud, 1997, p.369.

⁵³ Perrot, op. cit., in *Assia Djébar : Nomade entre les murs*, op. cit., p.36.

Le combat de Nathalie Sarraute, une des premières avocates femme au barreau de Paris dans les années 30, pour se faire respecter comme avocat en tant que femme, dans l'usage de sa parole, là où la parole engage la peine, est le même que celui qu'elle mènerait une dizaine d'années plus tard, séparée de son mari et de ses filles, vivant à cause de l'étoile jaune une vie clandestine dans Paris même, et qui la mènerait à écrire.⁵⁴

Son exemple n'est pas sans rappeler la trajectoire de vie des femmes de notre corpus dont la parole engage les peines. Dans le cas de la narratrice de *Matins de couvre-feu* et de Nina dans *Loin de mon père*, l'écoute est, elle aussi, lourde de conséquences puisqu'en recueillant les histoires de leurs proches les deux femmes se retrouvent emprisonnées dans une nouvelle réalité. Cette dernière sera éphémère pour la narratrice du roman de Tanella Boni, durant neuf mois, comme marquée d'un signe ostentatoire et dont la seule présence dans la ville semble problématique pour le pouvoir en place. D'autre part, la conséquence de l'écoute – et de la parole – sur la réalité sera définitive pour le personnage de Nina qui devra composer avec les nouvelles données – ses frères et sœurs nés des unions clandestines de son père – faisant désormais partie intégrante de sa vie. Dans les deux cas, l'émergence du récit est impulsée par une violence fondatrice. C'est dans l'isolement de leur situation dramatique que les personnages, comme Nathalie Sarraute, en viennent au récit à travers le souvenir et la recréation de soi et du monde par l'intermédiaire de la littérature. Dans *Matins de couvre-feu*, la parole de la narratrice en réclusion libère celles de ses proches, ayant également vécu une réclusion à leur manière. Ainsi,

les textes de la réclusion féminine mettent en évidence deux faits : d'une part, ils disent la violence de l'enclaustration carcérale, par le fait même de la réclusion, mais aussi par le récit des sévices vécus avant et pendant l'incarcération. D'autre part, ils disent que l'enclaustration est un lieu de parole, observatoire parfois idéal d'où le sujet féminin peut « voir passer ».⁵⁵

Par ailleurs, dans son article I. Bazié insiste à plusieurs reprises sur les spécificités de l'écriture de la réclusion féminine à savoir « la prise de parole dans l'enclaustration carcérale, l'écriture de la violence sur le corps et l'intersubjectivité qui permet l'établissement d'une forte connivence et d'une mémoire intergénérationnelle⁵⁶ ». Chez Tanella Boni, la parole n'investit l'espace que

⁵⁴ Bon, *op. cit.*, p.82.

⁵⁵ Bazié, *op. cit.*, p.173.

⁵⁶ *Op. cit.*, p.168.

sous peine d'être punie, ce qui ne l'arrête pas pour autant comme voulant à tout prix briser le silence d'hier, faisant écho à A. Djébar qui questionne : « Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile⁵⁷ ». Trop longtemps restée silencieuse, comme ayant pris le voile, la parole d'Ida signe l'abandon de l'espace familial. Pour parler et se libérer, elle doit quitter sa maison, son foyer, son mari, s'éloigner des murs qui enserrent sa vie. L'espace de sa féminité ne va plus de pair avec celui de son rôle d'épouse et de mère, de femme au foyer en somme. Il y a inadéquation entre l'espace du foyer et l'espace de sa voix. La narratrice quant à elle est au centre de tous les regards bien que personne ne semble véritablement s'inquiéter de ses conditions de vie – hormis ses proches. C'est pourtant ce qu'elle sait et ce qu'elle pourrait divulguer qui la rend si dangereuse pour le système dont Timothée fait partie. Elle est donc un contre-modèle mis au centre des regards des habitants de la ville, servant d'avertissement pour la population de Zambaville qui souhaiterait ne plus chanter *la chanson du rouge et du noir*. La parole de ce personnage ainsi que celle d'Ida ou des femmes rencontrées dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* est donc une arme et un moyen de survie qui rappelle le moyen de tout débloquent mentionné par A. Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !... La femme-regard et la femme-voix [...].⁵⁸

2. La prison ou le retour à soi

Je sais que je te secoue, que je remue un couteau dans une plaie à peine cicatrisée ; mais que veux-tu, je ne peux m'empêcher de me ressouvenir dans cette solitude et cette réclusion forcées.

Mariama Bâ, *Une si longue lettre*

⁵⁷ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002, 267p., p.8.

⁵⁸ *Op. cit.*, p.128.

2. a. Femme et réclusion

Outre la chambre, la pièce de l'isolement par excellence n'est autre que la cellule de la prison. Ce que F. Paravy nomme *l'épisode carcéral* et qui semble « apparaître comme un passage obligé [du] parcours⁵⁹ » du héros dans la littérature africaine francophone présente des particularités lorsqu'il se trouve mis en scène dans un corpus féminin comme le souligne Isaac Bazié qui dans son article « femmes et enceintes : écrire la violence au féminin⁶⁰ ». L'auteur présente la réclusion dans le roman africain avant de s'intéresser au cas particulier de *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni. Selon lui,

l'enceinte est le symbole de la violence à l'extrême, parce qu'elle marque le corps en marquant, dans l'étroitesse et l'isolement absolus, son espace de parole. L'écriture de la violence au féminin se fera donc de manière impromptue : discours non sollicité, parole en effraction qui s'exprime à l'envers des codes et des temps habituels, elle tricote avec un tantinet d'essentialisme et des mots intimes une toile de solidarité contre le silence imposé.⁶¹

A travers l'étude d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, l'auteur souligne que « dans le roman postcolonial [...] nous voyons un traitement de plus en plus récurrent de la réclusion féminine⁶² », mais il précise surtout que l'auteure sénégalaise a « posé et mis en évidence un principe de domination-parole et d'incarcération-écriture qui s'adresse uniquement à la femme et se construit sur la symbolique de l'enceinte et la réclusion⁶³ » :

Avec elle prend vraiment place la figure de la femme écrivant dans l'enceinte et la réclusion. Cette figure se décline suivant des axes récurrents : il s'agit de celui qui crée un lien de sens entre réclusion physique et réclusion symbolique ; un autre est celui qui établit un lien essentiel entre le temps de la réclusion et celui de la venue à l'écriture, en posant des parallèles dont la spécificité féminine se reflète sur l'écriture qui se déploie subséquentement à la réclusion : Chez Mariama Bâ, c'est un espace de confiance entre femmes qui se crée dans la réclusion en convoquant plusieurs maillons : intergénérationnelle d'une part (les confidences des mères aux filles), et d'autre part dans une intersubjectivité purement féminine (l'échange épistolaire entre

⁵⁹ Paravy, *op. cit.*, p.189.

⁶⁰ BAZIÉ, Isaac, « Femmes et enceintes : écrire la violence au féminin », in *Femmes en francophonie : écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, sous la direction de Isaac Bazié et Françoise Naudillon, Mémoire d'ancier, Montréal, 2013, p.159.

⁶¹ *Op. cit.*, p.168.

⁶² *Op. cit.*, p.161.

⁶³ *Op. cit.*, p.162.

Ramatoulaye et son amie à l'étranger).⁶⁴

Nous reconnaissons là des traits caractéristiques du roman *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni qui s'ancre dans cette filiation littéraire. En effet, si l'un des personnages masculins connaît un épisode d'incarcération en prison, c'est sur l'assignation à résidence de sa sœur, la narratrice, que se focalise le récit. C'est au cours de ces neuf mois que naît sa parole, entre les murs. Cette contrainte

[...] est une violence entendue dans la limitation de mouvement du sujet féminin.

Mais le lieu de l'assignation, comme nous l'avons vu avec Beyala, et Bâ, est aussi, a contrario et idéalement, le lieu d'une prise de parole qui donne l'impression qu'elle n'aurait pas pu advenir autrement.⁶⁵

C'est également depuis sa résidence surveillée que se déroule le fil de l'ensemble des histoires individuelles des personnages. La *prison* qui n'est autre que la maison se situe au cœur de la ville dont la narratrice ne peut sortir. C'est au cœur de cette demeure que les mots de chacun des personnages sont énoncés ou lus. La vérité y éclot peu à peu, au fil des lectures de la femme. Cependant, les hommes lui font également des confidences, consenties ou non, elle devient alors le centre de recueil des informations de sa famille ainsi que de la capitale de son pays. Ainsi, malgré l'enfermement, il ne faut « pas oublier que celles qu'on incarcère de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes⁶⁶ ». La narratrice est dans l'incapacité de franchir les frontières qui lui sont imposées et sa belle-sœur Ida les ayant franchies – et allant même jusqu'à dépasser les limites de la bienséance et de la morale en entamant une relation avec le frère de son mari qu'elle vient de quitter – lui donne les clés pour survivre au quotidien. Mais c'est pourtant la femme condamnée à l'immobilité qui est le noyau du récit, « c'est la femme victime de ce chaos qui se donne à l'écriture dans la conscience des gestes de femmes posés au fil des générations⁶⁷ ». Prison et mémoire féminine sont jointes, et cette différence liée au genre est également soulignée par I. Bazié qui observe

une démarcation claire entre une écriture de la réclusion au féminin et celle au masculin. L'univers sémantique qui donne ses mots au récit de la réclusion est marqué par le corps féminin et l'imaginaire de la grossesse et de l'enfantement. Par cette

⁶⁴ *Op. cit.*, p.162.

⁶⁵ *Op. cit.*, pp.169-170.

⁶⁶ Djébar, 2002, p.9.

⁶⁷ Bazié, *op. cit.*, p.164.

caractéristique essentielle, l'écriture de la réclusion devient une écriture irrémédiablement féminine, qui se dit avec les mots du corps féminin (...).⁶⁸

Enfin, une autre particularité de la réclusion féminine réside dans l'effacement identitaire. En effet, dans son assignation à résidence le nom de la femme disparaît tout comme ceux des morts énumérés par Kanga Bâ. Pourtant, le frère de la narratrice, condamné dans une « vraie » prison, ne subit pas cet effacement identitaire. Notons aussi la différence du *délit* commis et leur ayant valu leur peine qui est davantage justifiée pour Enée ayant accidentellement enfreint l'heure du couvre-feu tandis que sa sœur est condamnée arbitrairement et arrêtée en plein midi⁶⁹ pour avoir cherché à connaître la vérité concernant les disparitions de citoyens de Zambaville. Cloîtrée dans l'espace restreint de sa propriété, elle n'existe qu'à travers les mots : les siens et surtout ceux des autres tandis que le carnet qu'Enée rédige durant ses semaines en prison est davantage tourné vers lui-même. La prison au cœur du domicile rappelle l'une des répliques du personnage de Nadja dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* : « Moi aussi, je me souviens ! Si toi, tu as connu la prison, moi je l'ai connue aussi, mais ici même, dans cette maison que tu trouves merveilleuse⁷⁰ ». La maison devenue prison est difficilement comprise par les *véritables* incarcérés. Enée le fait ainsi remarquer à sa sœur :

- Il n'y a pas de moustiques ici. C'est le paradis à côté de ce que j'ai vécu ! tu n'as jamais été en prison, je vois...⁷¹

2. b. Enfermement symbolique

L'emprisonnement donne lieu à un cheminement symbolique intergénérationnel inattendu puisque la narratrice a « décidé, ce matin, de remonter le chemin de [s]a mémoire, [elle] ne sai[t] ce que cette aventure [lui] réserve⁷² ». L'ensemble de sa famille semble marqué par le sceau de l'exclusion ou de la vie passée en enfermement, réel ou symbolique. Car la prison peut être symbolique sans que la souffrance de l'épreuve en soit diminuée, rappelons en guise d'exemple les mots qu'Ida adresse à sa belle-sœur au début de sa résidence surveillée, comparant sa relation avec Timothée à une prison dont elle doit se libérer :

⁶⁸ *Op. cit.*, p.170.

⁶⁹ Boni, 2005, p.64.

⁷⁰ Djebar, 2002, pp.220-221.

⁷¹ Boni, 2005, p.206.

⁷² *Op. cit.*, p.19.

Revenons à toi, à ton histoire présente. Tu peux survivre seule, dans cette chambre, même sous haute surveillance d'Arsène Kâ. Tu peux survivre à une seule condition. Libère-toi de ce visage qui te hante nuit et jour. Où est-il ton homme ? [...] Libère-toi de ce visage que tu ne connais pas vraiment. Il peut te réserver bien des surprises si tu n'y prends garde. Vivre entre quatre murs n'est pas le plus terrible. Ce sont les cloisons intérieures, difficiles à abattre, qui assassinent la vie d'une femme. C'est ce que je me dois de te dire...⁷³

Avant d'être assignée à résidence, la narratrice vivait donc dans une prison symbolique chez Timothée. L'amour que ressent la narratrice pour cet homme semble la réduire à l'état de prisonnière, incarcérée en elle-même tout comme l'a été sa mère dans l'attente de son père. Pour survivre à la privation de la liberté de se déplacer, la narratrice se doit de se défaire des liens qui l'attachent à *son homme* absent et néfaste afin de pouvoir se déplacer en elle-même, libre de toute contrainte, rappelant également que l'on doit se défaire de la violence afin de s'épanouir, même assigné à résidence ou vivant sous l'oppression. Cette prison intérieure dont parle Ida rejoint les réclusions symboliques ou marginales rencontrées ailleurs dans le roman lorsque la bonne femme qui quitte son village – et qui vit son mariage comme un enfermement dans l'attente de *son homme* durant toute une vie –, puis son mari qui est symboliquement chassé de son village, Ida qui quitte Zamba pour survivre, puis Enée et sa petite sœur qui subissent les aléas du sort des citoyens de ce pays. Dans tous ces cas, les personnages subissent une réclusion puisque l'exil est un enfermement hors de chez soi et l'assignation à résidence un enfermement hors du monde. Notons que tous ces lieux d'incarcération ne sont pas décrits en détails contrairement aux émotions ressenties par les personnages et les pensées que ces conditions de vie suscitent chez eux. Dès le début de la narration de *Matins de couvre-feu*, l'intérieur du foyer est assimilé à une prison puisque la narratrice est condamnée à une résidence surveillée. La maison se transforme en murs dressés portant atteinte à la liberté de mouvement du personnage. Cela est accentué par l'incapacité à se mouvoir librement au dehors et la voix d'Assia Djébar pourrait s'adresser à la narratrice de *Matins de couvre-feu*, se fondant dans celle d'Ida :

Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée.⁷⁴

⁷³ *Op. cit.*, p.170.

⁷⁴ Djébar, 1995, p.175.

Ce confinement est visible tout autour de la narratrice de *Matins de couvre-feu*. La récurrence des murs et du silence qu'ils imposent entre elle et Timothée – et particulièrement sur la femme – est à souligner. C'est cependant la narratrice qui choisit de quitter la chambre à coucher pour s'installer dans la chambre d'à-côté, ce qui lui permettra d'apprendre à connaître les multiples facettes de cet homme et de sa ville⁷⁵. Le mur lui permet donc de découvrir des secrets, « ce mur de tous les désirs, de toutes les lamentations⁷⁶ ». Mais il finit par s'imposer à elle et la sépare définitivement de l'homme dont elle est tombée amoureuse⁷⁷. En outre, l'assignation à résidence de cette *morte en sursis*⁷⁸ fait écho à l'Antigone de Jean Anouilh, condamnée à être emmurée vivante pour avoir tenté d'enterrer dignement le corps de son frère. C'est en effet parce que la narratrice est à bord d'une voiture avec Kanga Ba qui se donne pour mission de rendre leur nom et leur histoire aux assassinés anonymes⁷⁹ qu'elle se fait condamner, lui souhaitant rendre leur dignité aux individus tombés sous les injustices du système de Zamba, elle souhaitant ouvrir les yeux sur cette vérité et « comprendre ce qui [leur] arrivait, comment cela avait commencé⁸⁰ ».

3. Des espaces dont les hommes sont absents ?

Dans cette société patriarcale, où la domination masculine s'exerce directement sur les corps, « la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères⁸¹ »

Michelle Perrot⁸²

Si les espaces romanesques sont racontés ou investis par les femmes, ces dernières ont des mots qui racontent l'absence des hommes de leur vie, les rendant présents dans l'espace narratif. Ce procédé est étudié par O. Cazenave qui souligne l'absence paternelle de la structure familiale⁸³. Cette quasi disparition auprès des femmes est d'autant plus paradoxale que l'espace

⁷⁵ Boni, 2005, pp.178-179.

⁷⁶ *Op. cit.*, p.179

⁷⁷ *Op. cit.*, p.181.

⁷⁸ *Op. cit.*, p.16.

⁷⁹ *Op. cit.*, p.58.

⁸⁰ *Op. cit.*, p.63.

⁸¹ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, 348p., p.212.

⁸² Perrot, *op.cit.*, p.37.

⁸³ Cazenave, *op. cit.*, p.164.

extérieur est peuplé d'hommes. Leur absence à l'intérieur participe au dispositif violent subi par les femmes dans les récits de Tanella Boni et de Véronique Tadjo, le manque attristant les femmes. Mais leur présence peut, elle aussi, s'avérer être une difficulté quotidienne pour les personnages. Dans les deux cas, les femmes se doivent de trouver un équilibre malgré ce vide ou ce trop-plein masculin. Car dans le récit, les hommes ne sont que très rarement auprès des femmes et, lorsqu'ils le sont, rares sont ceux qui agissent comme il se doit. En soulignant ce vide masculin dans la vie des femmes, les récits dénoncent une réalité quotidienne et mettent en valeur la violence de ce délaissement ainsi que l'importance des femmes dans la survie et la bonne tenue de la vie de famille. Aussi, dans les romans, tout se passe comme si les hommes ne tiraient jamais le masque social, cette *persona* dont parle Carl Jung, qu'ils portent depuis l'âge adulte tels des initiés citadins. Leur visage dans l'intimité ne se laisse que rarement découvrir entièrement, et dans ces cas c'est un signe de faiblesse. Un autre masque, symbolique, est souligné par le personnage d'Amédée-Jonas dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, il s'agit de l'initiation du bois sacré permettant aussi l'apprentissage des lois du vivre-ensemble, des masques à porter en société. Les personnages masculins semblent alors osciller entre ce port de masque social permettant la cohésion, et l'incapacité de l'ôter, comme pour se protéger des femmes. Souvent à l'extérieur, ils délaissent la sphère privée et leur famille. Aussi, l'écriture et la parole des femmes surgissent comme pour combler les silences des hommes, devenant l'une des raisons de l'écriture féminine. Brisant le silence masculin qui pèse sur elles, les personnages féminins habitent le vide laissé par les hommes de leur vie. La première figure de l'homme absent que nous allons présenter est celle de l'homme de famille, à savoir le père. Viendra ensuite celle de l'homme aimé, mari ou amant.

3.a. Les pères

Dans les récits de ce corpus, la relation père/fille semble constamment teintée de douleur, « toutes les femmes ont un père : cela veut dire que toutes les femmes sont condamnées au malheur⁸⁴ ». Seul Théodore, père adoptif de Médiana dans *Matins de couvre-feu* semble déroger à la règle de l'absence paternelle. Outre cette exception, comme pour rappeler les mots d'E. Abécassis, le rapport au père est clairement énoncé comme ambigu, sinon négatif dans les textes. Quand les personnages parviennent à être proche de leur père, ils finissent par réaliser que la distance qui les sépare est en réalité plus importante que ce qu'ils imaginaient. La section

⁸⁴ Abécassis, *Mon père*, 2002, 4^e de couverture.

« Les yeux de nos pères » d'*Ecrits pour la parole* de Léonora Miano traduit bien en quelques phrases la relation entre fille et père que nous retrouvons dans nos œuvres :

Nos pères ne sont pas là. Ils ont souvent de bonnes raisons. Ils ne savent pas que nous sommes nés. Ils sont décédés. Ils sont inconnus. Ils sont incertains. Ils ont toujours de bonnes raisons. Nos pères sont venus de loin pour chercher la vie ici. La vie les a dédaignés. [...] Alors, ils se sont retranchés, en eux-mêmes. Peut-être en dehors d'eux-mêmes. En un lieu préservé de l'amertume, un espace où on est tranquille parce qu'on ne désire rien. On ne peut plus souffrir ni être déçu. Ils sont seuls.⁸⁵

Ainsi, en plus d'être éloignés de leurs filles les pères sont également dans un autre espace, en eux-mêmes ou bien en dehors, tenant les femmes de leur vie à distance. Chez Tanella Boni, cette distance se lit dès la naissance puis dans l'enfance comme nous pouvons le lire dans les deux romans à l'étude. Ainsi, le personnage de la bonne femme naît alors que son père est absent du village, parti à la chasse⁸⁶, Ida souffre de l'absence de son père depuis l'enfance, elle qui « a connu cette amertume de l'absence du père dès son plus jeune âge », « son père toujours si distant et si absent de chez eux comme si la vie des hommes devait se passer hors de la maison⁸⁷ ». Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Amédée-Jonas est également loin de sa fille, celle-ci ne sachant pas qui est son père, ce qui l'en éloigne définitivement. Le titre du roman *Loin de mon père* est quant à lui sans équivoque, la distance entre père et fille y est claire comme nous l'avons déjà souligné. Aussi, l'épigraphe du livre un marque la séparation ressentie par un « je » qui ne dit pas son nom et qui confie « J'ai l'impression d'être à deux pas de toi, et pourtant un gouffre nous sépare⁸⁸ ». Dès les premières pages de ce livre, la distance géographique entre Nina et son père, et plus largement son pays, est problématique pour elle car :

Elle était partie depuis trop longtemps. [...] Elle avait pensé qu'elle pourrait voyager librement par monts et par vaux jusqu'à l'heure du retour.⁸⁹

Si l'éloignement géographique de Nina résultait d'abord d'un choix, c'est par la suite la guerre civile qui l'a empêchée de revenir au pays une fois son père tombé malade :

- Je vais bientôt revenir, papa, c'est décidé.

⁸⁵ Miano, *Ecrits pour la parole*, p.67.

⁸⁶ Boni, 2005, p.82.

⁸⁷ *Op. cit.*, p.31.

⁸⁸ Tadjou, 2010, p.11.

⁸⁹ *Op. cit.*, p.14.

- Attends encore, la guerre n'est pas terminée, avait-il répondu fermement, tu ne trouveras jamais de travail ici. Tes tantes s'occupent très bien de moi. Ne t'inquiète pas, reste là où tu es.⁹⁰

Ici, outre la guerre, c'est le père qui tient sa fille à distance et Nina vient à se questionner sur la situation et se demande « Pourquoi suis-je si loin de lui ?⁹¹ ». Ce questionnement est d'autant plus important que Nina va réaliser au cours du roman que son père était polygame, ce qui l'éloignera davantage. Une fois qu'elle a rencontré son demi-frère, Nina décide de « fouiller » le territoire paternel :

Fouiller, fouiller. Nina avait l'impression de piocher de toutes ses forces dans le passé de son père, de vouloir en savoir trop.⁹²

Pour se rapprocher de son père, Nina décide de lire son carnet personnel. Mais en le lisant, Nina est d'autant plus déboussolée. Elle réalise en effet qu'aucune émotion n'en ressort. Une multitude de questions se suivent une fois la lecture terminée, Nina se demande tour à tour :

A quel endroit se trouvait-il au moment où il écrivait ces lignes ? Au village ou à la maison ? [...] Ecrivait-il de jour ou de nuit ? [...] Avait-il rédigé le deuxième texte quelques jours, quelques semaines ou quelques mois après le premier ? [...] Que dire, que taire ? [...] Comment a-t-il pu mettre sur le même plan l'obtention de son brevet élémentaire et son mariage ? Pour qui et pourquoi écrivait-il ?⁹³

Elle ne trouve pas de réponses à ces questions dans les mots laissés par son père, ce qui ne fait que les éloigner davantage. A la distance spatiale s'ajoute la distance morale et intellectuelle qui ne fera que grandir pour atteindre son paroxysme dans la découverte de sa famille élargie, même si finalement l'amour triomphera et sauvera le souvenir du père le jour de l'enterrement. Cependant, le roman familial que se faisait Nina, ce récit qu'elle relatait concernant ses origines s'effondre simultanément avec l'image du père. Tout se passe effectivement comme si Nina réalisait qu'elle avait modifié imaginativement ses liens avec ses parents (Freud), se demandant si elle connaissait véritablement son père. Revenons au carnet dans lequel Nina ne trouve que des détails sur ses études ainsi qu'un « compte rendu d'une réunion sur la planification rurale dans le Sud-Est » :

⁹⁰ *Op. cit.*, p.15.

⁹¹ *Op. cit.*, p.15.

⁹² *Op. cit.*, p.43.

⁹³ *Op. cit.*, pp.48-49.

Nina y trouva des informations sur la démographie, les activités agricoles, les revenus, l'emploi, la santé et les infrastructures sanitaires de la région.⁹⁴

Ce parallèle fait entre le père et la terre se retrouve dans le chapitre II du livre deux qui est extrêmement court, composé de cinq phrases, mais qui est pourtant central concernant l'agissement du père de Nina et la façon dont sa fille le perçoit désormais :

Ainsi, le père les avait plantés au beau milieu de la tourmente.

Son mensonge, énorme, démesuré.

Tel un arbre dont les racines tentaculaires et destructrices tuent tout ce qui vit autour, il avait asséché le cœur et sapé les fondations de la famille.

Il avait dû penser que ses actions resteraient à jamais scellées.

Ou s'était-il simplement dit qu'après sa mort, ce serait aux vivants de régler les problèmes ?⁹⁵

Au sens littéral, les enfants deviennent des graines plantées par leur père dans un territoire hostile. Au sens figuré, le mensonge se transforme en arbre destructeur, immense et ravageur alors que dans la logique naturelle un grand arbre devrait servir d'abri pour les animaux alentours ainsi que pour la végétation, permettant de fertiliser la terre de ses feuilles au rythme des saisons. De plus, l'article définit « le » instaure une distance entre Nina et son père. Aussi, les retours à la ligne marquent des pauses et semblent traduire le choc de Nina, recevant ces pensées les unes après les autres. Cette tourmente ressentie par Nina rappelle la découverte de relations extra-conjugales par les personnages de Mireille (*Un Chant écarlate*, Mariama Bâ, 1981) et de Déla (*Etrange héritage*, Gad Ami, 1985) :

L'évidence du mensonge fait s'effondrer l'univers que le personnage s'était construit ; il y a rupture entre un avant et un après, laquelle entame un processus irrémédiable de détérioration (physique et psychique) du personnage.⁹⁶

Enfin, ce lien entre père et terre se lit pour la dernière fois lors de l'enterrement de ce dernier retournant littéralement à la terre et s'éloignant définitivement de sa fille bien que le passage lu par le prêtre insinue un retour à la vie, l'homme d'Eglise citant l'Évangile selon Jean, « un passage sur Lazare ramené à la vie⁹⁷ ». De plus, après avoir jeté une poignée de terre sur la

⁹⁴ *Op. cit.*, p.49.

⁹⁵ *Op. cit.*, p.125.

⁹⁶ Cazenave, *op. cit.*, p.104.

⁹⁷ Tadjó, 2010, p.188.

tombe de son père, « un peu de terre [reste] collée dans sa main » et elle tente de s'en défaire, essuyant sa paume⁹⁸. Cette mise en terre creusant la distance entre les personnages est d'ores et déjà présente sous la plume de Véronique Tadjo en 2000 dans *A mi-chemin* :

Comment veux-tu parler
de l'arbre et de ses fruits
quand les racines se meurent
sous la terre malade ?⁹⁹

Cette question s'allongeant sur ces quatre vers fait lien avec les interrogations constantes de Nina. Aussi, notons que les racines sont également citées à plusieurs reprises dans le roman, la dernière référence étant présente à l'enterrement du père lorsque Nina se laisse guider par son demi-frère « jusqu'à un arbre ombragé » où elle observe « une colonne de fourmis ouvrières transportant un papillon renversé sur le dos » et se déplaçant « en parfait accord¹⁰⁰ ». Plus loin dans le recueil nous pouvons lire ces deux autres mentions à la terre :

Je déposerai sur ton corps / tout le poids de la terre¹⁰¹

Ils descendent le cercueil, jettent des poignées de terre. [...] Tu penses : « On a mis la terre entre toi et moi. »¹⁰²

Ces deux extraits parlent de la distance entre le mort et le vivant que nous retrouvons dans les dernières pages du roman. Aussi, la comparaison aux arbres et aux racines se retrouve également sous la plume de la poétesse usant de l'image de la forêt pour symboliquement désigner la famille :

La forêt
couche ses grands arbres
et retient
sa respiration¹⁰³

⁹⁸ *Op. cit.*, p.189.

⁹⁹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.26.

¹⁰⁰ Tadjo, 2010, p.189.

¹⁰¹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.31.

¹⁰² *Op. cit.*, p.89.

¹⁰³ *Op. cit.*, p.35.

Ici, la forêt s'assimile à la famille et les grands arbres aux parents qui s'éteignent et que l'on met en terre. Enfin, la voix poétique semble de nouveau ressembler au personnage de Nina lorsqu'elle nous dit :

Et
c'est
comme si la vie
n'avait plus de panache
comme si j'avais vu
derrière le décor
comme si les racines de l'arbre
se mettaient à pourrir
comme si le soleil
était plaqué or¹⁰⁴

Le début de ce poème est éclaté à l'image des certitudes qui volent en éclat. Les deux derniers vers soulignent le caractère factice de la couleur du soleil, comparé à la vie réelle rappelant le mensonge du père découvert par Nina qui dans le roman finit par *voir derrière le décor* à l'instar de cette voix poétique. L'utilisation du terme *décor* met par ailleurs en évidence la théâtralité de la vie passée, avant le décès et les révélations. Ces dernières ne sont pas sans rappeler celles qui suivent le décès de Modou dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Si dans ce roman « le Mirasse », ordonné par le Coran nécessite le dépouillement d'un individu mort de ses secrets les plus intimes¹⁰⁵ », il semble que les vérités se révèlent par elles-mêmes chez Véronique Tadjo. En réalité, Nina est donc aussi loin de son père que de sa terre natale qui finit de la séparer de son père lorsque ce dernier est enterrée. Aussi, la distance spatiale et morale entre ces deux personnages n'est en fait que le fruit de cette séparation réelle qui existe entre la jeune femme et son père, mais également entre Nina et son pays ainsi que la culture paternelle, d'autant plus que « son père ne lui avait pas appris à parler sa langue¹⁰⁶ ». De plus, le père de Nina vivait à l'intérieur d'un monde enchanté, plein de croyances incomprises par le monde occidental tandis que sa fille le pensait dans un monde désenchanté (Weber). La personne publique qu'il a été pour Nina n'est ainsi pas sur le même système de valeurs que l'homme qu'il fut en réalité et dans l'intimité. De plus, ce personnage sert de socle à la critique plus globale de la société. Ainsi, à propos des croyances du père de Nina, Véronique Tadjo

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p.37.

¹⁰⁵ Bâ, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁶ Tadjo, 2010, p.122.

s'exprimait sur TV5MONDE et décrivait ce désenchantement du monde existant autour des croyances traditionnelles ancestrales :

J'ai voulu souligner ça parce qu'en fait ça vient un peu de la réalité, enfin d'une observation, ce n'est pas une question de diplôme, ce n'est pas une question de voyage et tout ça, il y a fondamentalement une culture qui persiste et qui vient comme ça, en fait c'est les autres cultures qui viennent se greffer sur cette culture de base, et le problème c'est que dans les villes de nos jours, on perd, surtout les Blancs parce que la culture traditionnelle est pervertie, et ensuite vient se greffer autre chose qui n'est pas vraiment bien digéré et donc ça fait un amalgame où il y a la confusion totale.¹⁰⁷

Nous comprenons ici que ce n'est pas tant la croyance traditionnelle que critique l'auteure mais la trahison de ces valeurs et leur altération par la culture mondialiste et son l'hégémonie occidentale. Elle ajoutera à propos de la polygamie paternelle que « ce n'est pas une polygamie de fait mais c'est l'esprit polygame. C'est à dire qu'en fait on n'est pas véritablement marié mais on a cette vision du monde [...] qui fait qu'il est concevable d'avoir des vies parallèles.¹⁰⁸ » Malgré cette incompréhension du personnage, le décès du père de Nina s'accompagne toutefois d'héritages positifs. Le personnage a en effet hérité des propriétés familiales, à savoir trois maisons, l'une à Yopougon, une autre à Marcory et une à Ferkessédougou, ainsi que des plantations¹⁰⁹. Malgré cela, Nina est perdue sur ce nouveau territoire à appréhender, sans aucune indication laissée par son père qui « était parti sans la mettre dans la bonne direction¹¹⁰ » pour s'en sortir indemne dans ce monde bouleversé. C'est dans la chambre du père que Nina fait ces découvertes, c'est donc la pièce qui impose une distance entre elle et son père comme en témoigne un autre ouvrage trouvé dans le tiroir de la table de chevet du défunt, *La Sorcellerie et ses remèdes, guide pratique à l'intention de ceux qui veulent se libérer*¹¹¹. Une fois le livre feuilleté, Nina découvre une autre facette de son père, un nouveau territoire qu'elle pensait inexistant dans sa vie et qui la bouleverse :

Des larmes lui montèrent aux yeux. Dans quel monde son père avait-il vécu ? Elle comprit qu'ils avaient été séparés l'un de l'autre par une distance bien plus grande

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ TV5 Monde, *op. cit.*, [En ligne : <https://youtu.be/DHsN4XSMZ6c>].

¹⁰⁹ Tadjou, 2010, p.108.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p.113.

¹¹¹ *Op. cit.*, p.65.

que les milliers de kilomètres entre eux.¹¹²

Ce qui les sépare ici est ce que le père nomme « tradition¹¹³ », le séparant également de son épouse comme nous pouvons le lire lors d'une hallucination du père parlant avec l'esprit d'Hélène. Dans cet épisode, Kouadio se fait sermonner par son épouse le mettant en garde contre le marabout qui lui fait du mal et lui *tourne la tête*. Face à ces remontrances, Kouadio rétorque :

- Je t'en prie, Hélène, ne recommence pas, ce n'est pas le moment... [...] Tu ne peux pas comprendre, il y a trop de choses qui t'échappent. Avec tes idées occidentales, tu te crois plus intelligente que les autres, mais en fait tu ne sais rien.¹¹⁴

Hélène qui ne se laisse pas démonter face au refus d'obtempérer de son époux joue ici le rôle de la conscience du vieil homme qu'il préfère faire taire et chasser, marquant la distance qui s'impose entre les époux.

3.b. Les amants et maris

Loin de mon père, au-delà du titre, est marqué par l'absence du père de Nina, mais aussi de son conjoint Frédéric resté à Paris à cause des risques de se retrouver bloqué en Côte d'Ivoire¹¹⁵. Aussi, nous le verrons avec le couple formé par Nina et Kangha, les hommes sont hors d'atteinte dans nos textes, même quand les femmes sont au plus proche d'eux. Ainsi, malgré l'aisance à l'extérieur, les deux amants se livrent un combat amoureux dans l'intimité après lequel Kangha ne se laisse atteindre ni physiquement, ni intellectuellement. Cet éloignement est semblable à celui existant entre Timothée et la narratrice dans *Matins de couvre-feu*, et Ida doit, elle aussi, supporter l'absence de son époux Enée. Dans une lettre qu'elle lui laisse au moment où elle le quitte, elle lui confie son ressentiment :

Lettre à Enée que je n'ai pas rencontré. Cela fait bien trente ans que nous habitons sous le même toit et je ne t'ai pas rencontré. A chaque pas vers toi, tu as fait deux pas en arrière et nous avons accompli la marche du crabe pendant tout ce temps. Je t'appelle étranger ou *talie* selon la langue que j'ai envie de parler. [...] La proximité n'a pas facilité la rencontre. [...] L'homme est-il présent quand sa compagne a besoin

¹¹² *Op. cit.*, p.69.

¹¹³ *Op. cit.*, p.81.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p.81.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p.111.

d'une oreille attentive et d'une épaule ? Non !¹¹⁶

Dans sa lettre Ida explique à son mari qu'elle part pour se refaire une nouvelle peau¹¹⁷ à cause de la carapace que la vie à deux lui a forgée¹¹⁸, elle rappelle ainsi le personnage d'Aïssatou de Mariama Bâ qui quitte son mari en lui laissant une lettre qui se termine ainsi :

Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route. Adieu, Aïssatou.¹¹⁹

Enfin, le dernier exemple que nous citerons ici est celui de Charles Laclé – demi-frère d'Enée – et sa femme. En effet, lors de sa première venue à Zamba, il voyageait sans elle et était donc absent du foyer familial. Puis, quand il revient à Zamba et souhaite y entrer avec elle et leur fille il en est empêché par les autorités¹²⁰. Bien que Charles soit interdit d'entrer pour sa couleur de peau – en réalité parce qu'il a refusé de coopérer avec les *Anges* – il se voit refuser l'entrée de son pays d'origine alors qu'il est accompagné de sa femme, Zamba est donc le lieu de l'homme seul. Cet éloignement entre amants se retrouve par ailleurs dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* dans lequel les amantes d'Amédée-Jonas semblent toujours éloignées de lui, séparées par l'âge, la morale, la conviction religieuse ou encore la routine quotidienne.

II. Espaces intermédiaires : entre intérieur et extérieur

A. Les salons, les vestibules et les terrasses

Comme l'*entre-deux* de *L'invention du quotidien*¹²¹, les romans de notre corpus comprennent eux aussi des espaces intermédiaires. Il s'agit des terrasses, restaurants et cuisines permettant un lien entre espaces intimes et publics, que ce soit dans leur agencement ou dans leur fonction d'ouverture et de partage. Ces espaces convoquent la notion de *chronotope du seuil* de Mikhaïl Bakhtine :

[...] imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité : le chronotope du seuil [...] peut s'associer au thème de la rencontre, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un

¹¹⁶ Boni, 2005, pp.208-212.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p.38.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p.212.

¹¹⁹ Bâ, 2004, p.65.

¹²⁰ Boni, 2005, p.296.

¹²¹ Certeau, 1994, p.189.

sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite.¹²²

Dans nos œuvres, le salon et la terrasse sont généralement des endroits qui rassemblent au fil des textes. Outre les salons littéraires européens, le salon, au sens commun du terme, reste un lieu de l'intimité malgré les dîners et rencontres que l'on peut y faire en toute convivialité. Dans le milieu tropical, les terrasses de *maquis* ou de maisons, ces endroits sont ouverts sur l'extérieur et, parfois, invitent à pénétrer à l'intérieur des foyers. Aussi, la parole divulguée dans ces endroits, bien que blessante parfois, finit par divulguer des vérités utiles pour les personnages, parfois sombres mais qu'il est nécessaire de regarder en face. Ces lieux sont associés à des temps de crise mais ils sont également porteurs de mémoire et donnent à la parole un espace pour être transmise. Comme l'écrit M. Perrot à propos de l'œuvre d'Assia Djébar :

La mémoire a ses lieux : le hammam, le patio, les chambres retirées des maisons et des appartements, ces intérieurs où règnent les femmes. Elle a ses moments : ceux, nombreux, où les femmes sont entre elles « dans leur appartement » préparant les repas ou les cérémonies propices aux remémorations. Récits nocturnes, sinueux, rebondissants, dont les Mille et Une Nuits demeurent le modèle. [...] « Ces parleuses transmettent à mi-voix, par lambeaux, leurs récits souterrains ». D'où l'importance de l'écoute pour saisir ces fragments et ces flux, et les transcrire dans la langue commune.¹²³

A la lumière de ces mots, nous comprenons davantage pourquoi les narratrices de *Matins de couvre-feu* ainsi que celle des *Nègres n'iront jamais au paradis* sont effacées, mettant en valeur les paroles et mémoires recueillies davantage que leur parcours personnel, et même lorsqu'elles parlent de leur vie c'est pour mieux dénoncer les affres de la société dans laquelle elles vivent. De plus, comme dans les contes des *Mille et une nuits*, l'heure de lecture des lettres et du surgissement de la mémoire advient à la nuit tombée, à l'heure du couvre-feu. De la même manière, c'est une fois le couvre-feu entamé qu'Enée commence le récit de ses mésaventures. Tout se met en place dans le texte afin de faire de l'espace du confinement entre intérieur et extérieur un lieu de libération de la parole qui n'aurait pu surgir autrement que sous l'oppression. Dans ces lieux, les personnages se doivent de « recueillir leurs paroles, retrouver

¹²² BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1978, 488 p., p.389.

¹²³ Perrot, *op. cit.*, p.38.

leurs traces, dire leurs noms, rendre visible ce monde obscur (« le monde muet est notre patrie » disait Francis Ponge), le faire accéder à la dignité du récit¹²⁴ ». En inscrivant dans le récit les conversations ordinaires – aux contenus parfois extraordinaires – les auteures font des espaces intermédiaires des lieux de première importance dans la vie des personnages féminins malgré leur banalité apparente, caractéristique leur permettant justement de jouer un rôle premier en toute discrétion.

Dans *Loin de mon père*, le vestibule permet de mettre à distance les visiteurs, on les fait attendre là, on les fait asseoir et c'est là qu'on leur parle, qu'on les accueille dans les règles de l'hospitalité tout en évitant ainsi de les faire entrer dans la maison. Cependant, même s'ils ne franchissent pas physiquement le seuil de l'intimité familiale ils n'en touchent pas moins le personnage en plein cœur, par des révélations ou des actes le touchant de près. Sur la terrasse sont dévoilées des informations graves : un vieil ami de Kouadio apprend par exemple à Nina qu'il traverse l'épreuve du cancer et, par sa présence, rappelle à Nina que son propre père ne lui reviendra jamais¹²⁵, plus tard dans le récit, toujours sur la terrasse, elle tient une longue conversation avec son demi-frère Amon lui apprenant la vérité sur la liaison extra-conjugale entre leur père et sa mère¹²⁶. Aussi, c'est sur cette même terrasse que le gardien de la maison confie à Nina que deux jeunes de la famille vendent des tôles qui appartiennent à Nina et à sa famille, symbolisant la grandeur de la difficulté qu'a Nina à gérer les événements¹²⁷ ; le marabout y apprend également à Kouadio qu'il lui doit plus d'argent que ce qui était prévu, ce qui ne fait que le ruiner davantage¹²⁸. C'est aussi là que les invités venus pour rendre hommage au défunt sont installés chaque soir¹²⁹. La terrasse est au seuil de l'extérieur et de l'intérieur de la maison, tout comme le corps de Kouadio qui se trouve dans une situation intermédiaire – à la morgue – depuis son décès et dans l'attente de son enterrement. Notons que les visiteurs sont installés sur la terrasse et dans le jardin, positionnés davantage à l'extérieur qu'à l'intérieur, comme l'est désormais le corps de Kouadio. Dans ce roman, la terrasse et le salon sont des zones intermédiaires entre le mort et les vivants ainsi qu'entre la vérité et les faux-semblants. Le deuil et ses rituels reconfigurent par ailleurs l'espace domestique. La maison s'en retrouve chamboulée. En effet, le franchissement du seuil de la maison est tel un raz-de-marée, la maison étant envahie de monde, et les lieux sont défigurés par le deuil : « De grands cierges avaient été

¹²⁴ *Op. cit.*, pp.38-39.

¹²⁵ Tadjó, 2010, p.54.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.171.

¹²⁷ *Op. cit.*, p.157.

¹²⁸ *Op. cit.*, p.70.

¹²⁹ *Op. cit.*, p.97.

disposés aux quatre coins du salon. Ce n'était plus l'endroit où elle avait vécu¹³⁰ » réalise Nina. Plus tard dans le récit, après l'installation de Nina, c'est dans le salon que se dresse l'autel dans un coin, ce qui blesse la jeune femme qui se sent de nouveau mise à l'écart dans sa propre maison lorsqu'elle découvre que ses tantes ont pris cette décision – comme tant d'autres – sans la consulter. Ce passage traduit bien de quelle manière *Loin de mon père* présente les lieux de vie commune comme des endroits où le personnage principal doit prendre sur lui pour supporter sa famille ou ses proches. Enfin, toujours dans le salon, Nina est confrontée au cousin Nyamké qui, « après une dernière bouchée » lui demande de l'argent et révèle l'endettement de son père : « Tu sais, cela me gêne de te le dire, Nina, mais Kouadio me devait de l'argent¹³¹ ». Mort endetté, le personnage de Kouadio rappelle une nouvelle fois celui de Modou dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, cet homme qui « n'a rien pu contre la marée enlisante des dépenses où il se débattait. Mort sans un sou d'économie¹³² ». C'est autour d'un repas que le cousin fait cette annonce à Nina, c'est ainsi autour d'un plat que la parole se libère, ce qui nous intéressera dans les pages qui suivront. Dans cette scène, l'incapacité de communiquer entre homme et femme se fait une nouvelle fois sentir et l'on voit bien qu'hormis le cousin Hervé et Amon, les hommes appartenant au cercle familial de Nina sont très peu investis, sinon lorsque leurs intérêts sont en jeu. Ce sont les femmes qui sont présentes autour de Nina à la mort de son père et qui investissent les lieux, ce qui rassure la jeune femme :

Dans le salon, plusieurs parentes éloignées dormaient encore sur des nattes. Elles étaient venues apporter leur soutien à la famille. [...] Bientôt, les femmes se réveilleraient et iraient vaquer à leurs occupations [...]. La maison redeviendrait alors une ruche pleine d'activité. Et c'était ce qu'elle aimait.¹³³

Les femmes de sa famille gardent en vie le souvenir paternel. C'est également dans cette pièce que se tiennent les réunions de famille¹³⁴. Cependant, le salon est modifié, ce qui n'est pas pour plaire à Nina ne retrouvant plus les lieux¹³⁵ et y perdant son calme puisque c'est là qu'elle apprendra que la date de l'enterrement de son père se doit d'être repoussée pour ne pas coïncider avec la date d'une fête traditionnelle¹³⁶. De plus, c'est aussi la stabilité familiale qui s'y modifie,

¹³⁰ *Op. cit.*, p.23.

¹³¹ *Op. cit.*, p.57.

¹³² Bâ, 2004, p.27.

¹³³ Tadjó, 2010, p.50.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.25.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.23.

¹³⁶ *Op. cit.*, p.104.

les rencontres officielles avec ses demi-frères ayant lieu dans ce salon¹³⁷. Tous ces changements font que Nina a parfois du mal à y trouver sa place, et c'est aussi pour cela qu'elle se réfugie dans la chambre paternelle. Notons que cette difficulté se retrouve aussi dans le salon de son ami Daouda puisque Nina y aborde un sujet qui déplaît aux invités présents, à savoir l'importance de la conservation des œuvres après la mort des artistes¹³⁸. Le malaise qu'elle ressentira dans ce salon la poussera à écourter sa visite.

Différemment, chez Tanella Boni les personnages restent en terrasse pour des raisons climatiques, mais l'intimité de leurs conversations n'en est pas amoindrie. Ainsi, nous découvrons un salon et une terrasse qui se font le lieu des confidences dans *Matins de couvre-feu* et *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Dans le premier roman, à plusieurs reprises la narratrice recueille ou livre des secrets dans ces deux espaces en compagnie d'Enée, Klo-Bouet, Aya-Siyi et bien sûr au travers des lettres de sa belle-sœur Ida. La terrasse est le lieu des confidences entre le frère et la sœur, ce dernier confiant à la narratrice à sa sortie de prison :

- J'ai quelque chose à te confier, dit-il. Il parlait à voix basse. [...]
Il prit place dans cette chaise longue en bambou, sur la terrasse. [...] Je pris une chaise royale en rotin et m'installai à côté de lui.¹³⁹

Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, c'est également sur la terrasse de la maison de Sali que la narratrice recueille les paroles de cette femme et de sa fille Wendy. Le fil de la conversation se déroule sur la terrasse de la maison de Sali Kélen, à Ouagadougou :

Wendy, apporte-nous deux chaises sur la terrasse et laisse-nous seules. J'ai deux mots à dire à ta grande-sœur.¹⁴⁰

C'est lorsque les personnages s'installent sur la terrasse que la parole commence à se libérer, à la lisière de l'extérieur et de l'intérieur, comme pour passer entre les mailles du filet des pressions des sphères privée et publique. Parlant d'abord de la météo et de la poussière, les deux femmes finissent par entrer dans le vif du sujet, à savoir la vie réelle de Sali, celle que l'on nomme partout « Lady Benz ». Au fil de la discussion, Sali décrit sa vie passée et ses mariages à son interlocutrice. La terrasse y apparaît de nouveau et son lien avec la parole est mis en évidence :

¹³⁷ *Op. cit.*, p.109 et p.170.

¹³⁸ *Op. cit.*, p.156.

¹³⁹ Boni, 2005, pp.205-206.

¹⁴⁰ Boni, 2006, p.146.

Ma porte était ouverte sur la terrasse pour les séances de palabres politiques et, côté jardin, pour les offrandes de toutes sortes et les visites assidues de quelques femmes qui devinrent des amies.¹⁴¹

Une distinction se fait entre les espaces entourant la maison. Si, dans la vie passée du personnage, la terrasse semble être dédiée aux conversations politiques, à la vie sociale publique, le jardin est quant à lui davantage tourné vers l'intime et la promiscuité. Mais dans le présent les choses changent puisque Sali confie sa vie en détails sur la terrasse et non dans le jardin. Dans *L'ombre d'Imana*, la terrasse est elle aussi une invitation à pénétrer dans la maison, maison qui, soulignons-le, est transformée en *buvette*, et donc ouverte à l'échange et à la consommation :

La petite maison a été transformée en buvette. Les murs sont peints en bleu criard. Un artiste a dessiné un gros bonhomme qui tient une femme par la taille devant des bouteilles de bière. Derrière, un énorme préservatif jaune semble veiller sur eux. Nelly est assise à l'ombre de la terrasse. [...] Dès qu'elle nous aperçoit, elle se lève et nous interpelle. [...] Nous nous asseyons et commençons à boire les bières et les Fanta qu'elle nous a servis. Mais elle ne reste pas avec nous. Elle nous observe de loin, en silence. Soudain, elle crie : « Venez voir ma famille ! » et elle nous fait signe d'entrer à l'intérieur de la maison.¹⁴²

Ici, c'est la sexualité et la nourriture qui sont rapprochées, ce qui est exacerbé par les personnages rencontrés dans la maison par la suite car la jeune mère que la narratrice y observe a été violée, consommée, durant la guerre. Cependant la boisson servie n'entraîne pas la convivialité, c'est le franchissement du seuil de la maison qui l'initie, Nelly restant à distance des voyageurs avant ça. L'éloignement de la maison va de pair avec la distance qui s'impose entre les individus comme nous pouvons le vérifier au moment du départ des voyageurs de la maison de Nelly :

Sur le pas de la porte, elle dit encore : « Souvenez-vous de Nelly. Le jour où je vais mourir, il faudra venir à mon enterrement ! » Je sais très bien pourquoi elle dit cela. La maladie est dans son corps, trop mince, beaucoup trop frêle.¹⁴³

¹⁴¹ *Op. cit.*, pp.161-162.

¹⁴² Tadjou, 2000 (fiction), p.144.

¹⁴³ *Op. cit.*, p.46.

Le franchissement du seuil vers l'extérieur est lié à la mort prochaine du personnage et à la séparation ultime.

En outre, si la terrasse est un lieu de confidences et de rapprochements, le salon est quant à lui un lieu du danger et de la superficialité. En effet, dans *Matins de couvre-feu* le style du salon de Timothée en est l'illustration parfaite. Surchargé et futile, il est à l'image de la société de Zamba qui en réalité cache bien des problèmes mais endort la population comme la narratrice sur le sofa :

La première image qui me revint fut celle où l'inconnu que j'avais déposé chez lui m'invita à prendre un verre. J'ai refusé et, devant son insistance et son sourire répété, je descendis de voiture et entrai dans un salon luxueux qui ressemblait à une caverne d'Ali Baba. Il y avait des montagnes de choses inutiles dans cette salle de séjour et je me suis demandé si le maître des lieux avait besoin de tant de gadgets. A Zamba, les nouveaux riches se reconnaissent à ce manque de goût. Décor surchargé. Objets hétéroclites qui coûtaient une fortune. Manque d'air comme si des humains ne devaient pas vivre là...¹⁴⁴

La référence à la caverne d'Ali Baba fait de Timothée le chef des voleurs, ce qui s'avèrera être plutôt correct puisque, nous l'apprendrons au fil du récit, le personnage est de mèche avec Arsène Kâ, le responsable des Polices Parallèles. Le lendemain matin, la narratrice se réveille dans ce même salon, sur le canapé en cuir sur lequel elle laissait, la veille, Timothée lui offrir un cocktail sans alcool, ignorant s'il lui tendait ou non un piège. Le lendemain, la description de la demeure se poursuit au fil des souvenirs de la narratrice :

Au moment où je me suis réveillée, le lendemain matin, Timothée avait disparu. [...] J'avais passé la nuit toute seule dans ce salon si angoissant sur le seul canapé recouvert d'un pagne tissé. [...] C'est à ce moment-là que je remarquai les deux voitures flambant neuves qui trônaient, comme objets d'exposition, dans le garage. Je compris que Timothée devait les collectionner et les utiliser selon les circonstances.¹⁴⁵

Sans savoir si Timothée l'a ou non droguée, la narratrice se mettra pourtant en ménage avec lui, ce qui semble étonnant pour une femme aussi indépendante qu'elle. Elle-même ne comprend pas et se questionne :

¹⁴⁴ Boni, 2005, p.175.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p.176.

Aujourd'hui encore, je me demande comment j'ai pu partager un seul sourire avec cette espèce de grand félin, mi-guépard, mi-léopard, qui donne le haut-le-cœur dès que l'on a une idée de sa capacité de nuisance.¹⁴⁶

Le carnassier¹⁴⁷ dont elle est tombée amoureuse transforme les rues de Zamba en jungle ou en savane, et les femmes qu'il chasse sont autant de proies se baladant dans les rues avec insouciance. A ses côtés, la narratrice aura donc appris que la ville est dangereuse et que l'intimité est faite de murs séparant les couples et, surtout, que chaque être se doit de rester à sa place puisque pour Timothée, « aucune image ou aucun nom ne devait quitter la place qu'il lui réservait de droit¹⁴⁸ ». Malgré ses tentatives de modification et de purification de ce lieu de vie qu'elle souhaite plus convivial, la narratrice ne parvient pas à s'habituer à l'endroit et finit par le fuir et par, littéralement, se sauver.

B. Les cuisines et les maquis

Un autre type d'espace intermédiaire revêt son importance dans ce corpus. Il s'agit des lieux liés à la nourriture. Dans ces endroits, les femmes renversent la tendance d'enfermement que l'on y accole et usent de leurs techniques et savoir-faire pour s'affirmer. C'est également là que les couples se forment ou se retrouvent, l'ancien époux de Sali l'invite en effet à *prendre un pot* à la terrasse d'un maquis, Hervé et Nina aussi s'y attablent, elle et Kangha se retrouvent dans un café à plusieurs reprises, Kouadio et Hélène se rencontrent pour la première fois au restaurant, la narratrice de *Matins de couvre-feu* est propriétaire d'un *maquis*, autant d'exemples soulignant l'intérêt qui se doit d'être porté à ces lieux et aux pratiques culinaires au cœur desquels les jeux de pouvoir se jouent et les cartes se (re)distribuent entre les hommes et les femmes.

La cuisine est entre l'intérieur et l'extérieur au niveau littéral puisque les cuisines en pays chauds sont souvent dans la cour, à l'extérieur de la maison. Dans l'incipit d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, nous pouvons effectivement lire que les visages des mères préparant le repas ruissellent, le « visage ocre [des] mère[s] constellé[s] de gouttelettes de sueur, à la sortie de cuisines¹⁴⁹ ». Mais la cuisine est également un lien entre intérieur et extérieur de façon symbolique. La nourriture permet en effet à l'individu de prendre des forces pour retourner vaquer à ses occupations ainsi qu'à son travail à l'extérieur de la maison. La femme qui cuisine

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p.80.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p.80.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p.179.

¹⁴⁹ Bâ, *op. cit.*, p.12.

se place donc dans une position intermédiaire et essentielle à toute sa famille, et plus largement à la société. Souvent reléguée à cette activité qualifiée d'ingrate, la cuisinière n'en est pas moins maîtresse des lieux et sait transformer le pilon en arme de libération et de joie, transformant par-là l'outil de son oppression.

1. Le lieu et l'art culinaires

Au centre de ces rêves, il y a souvent la cuisine, cette « pièce chaude » où la famille se rassemble, théâtre d'opération des « arts de faire » et du plus nécessaire d'entre eux, « l'art de nourrir »

Michel de Certeau,
L'invention du quotidien 2.

L'espace de la cuisine est à dissocier de l'art de nourrir dont parle Luce Giard dans *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*¹⁵⁰. La femme qui *fait-la-cuisine* rend vivant ce lieu par des procédés techniques – laver, éplucher, cuire, etc. – et pour cela convoque un savoir-faire appris avec le temps. L'espace de la cuisine n'est alors qu'une pièce où ce talent se montre et se découvre, mais elle est tout de même emplie de souvenirs, d'objets qui servent à la cuisinière et se transmettent de génération en génération comme le pilon si important dans *Matins de couvre-feu* et que l'on rencontre aussi dans *Loin de mon père*¹⁵¹, le bruit de l'objet utilisé par les femmes de sa famille rassurant Nina. De plus, cet endroit est intéressant car il se situe entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, occupé par des femmes qui naviguent entre ces espaces et se les approprient, y imposant leurs règles comme nous le verrons dans les prochaines pages.

2. Une pratique féminine ?

La plume fait partie de mes projets, la seule manière d'explorer la cuisine et de pouvoir en sortir.

Tanella Boni, *Matins de couvre-feu*

¹⁵⁰ Certeau et alii, 1994, p.213.

¹⁵¹ Tadjó, 2010, p.50.

Dans « Propos de maquis ou comment est née la restauration populaire en Côte-d'Ivoire¹⁵² », François Leimdorfer souligne qu'« en Côte-d'Ivoire, la préparation des aliments est d'abord l'affaire des femmes, la connaissance des différents plats n'est pas une connaissance partagée par tous, c'est une connaissance fragmentée¹⁵³ ». Il s'agit donc d'un art de faire appris par les femmes qui deviennent des initiées au fil des recettes mémorisées :

[...] faire-la-cuisine est le support d'une pratique élémentaire, humble, obstinée, répétée dans le temps et dans l'espace, enracinée dans le tissu des relations aux autres et à soi-même, marquée par le « roman familial » et l'histoire de chacune, solidaire des souvenirs d'enfance comme des rythmes et des saisons.¹⁵⁴

Aussi, la cuisine est un lieu de partage, et la confection d'un repas permet la création d'un espace d'échange et de vie que nous pouvons associer à la maternité. En effet,

Les genres oraux présentent la femme comme « la donneuse de vie, non seulement parce qu'elle met les enfants au monde, mais aussi parce qu'elle est la pourvoyeuse de nourriture et d'eau [...]. La cuisine est la fonction féminine par excellence, en liaison étroite avec la fécondité, car elle est une autre manière de donner la vie » (Calame-Griaule 1996 : 96). Le conte rapporte (Ugochukwu 1992 : 115)¹⁵⁵ que c'est la cuisine de la femme qui décide de sa place dans la famille et dans le cœur de son mari. La femme est toujours associée à la nourriture et préside à la préparation des repas. La qualité de ses plats lui vaut la fidélité de son mari mais aussi l'attachement de l'entière maisonnée, et redonne des forces à ceux qui ont peiné dans les champs.¹⁵⁶

Dans le conte décrit, c'est par la cuisine que la femme trouve sa place. Dans cette même dynamique, nous retrouvons dans les romans de Tanella Boni ce lieu dans et par lequel se maintient un lien avec les autres. Là se préserve un lien social se perdant dans les *tentacules* de villes oppressées par une tension liée aux crises politiques. La cuisine est donc un lieu commun aux deux romans de Tanella Boni, qu'elle soit en intérieur, entre les murs d'une maison, ou en extérieur, dans un restaurant ou sur l'étal d'un marché. Aussi, ce lieu est, dans les textes comme dans le réel, bien souvent rattaché aux femmes au quotidien, si ce n'est dans la cuisine d'un

¹⁵² LEIMDORFER, François, « Propos de maquis ou comment est née la restauration populaire en Côte-d'Ivoire », in *Notre Librairie/Cultures Sud*, op. cit, p.83.

¹⁵³ Leimdorfer, *op. cit.*, p.86.

¹⁵⁴ Certeau et alii, 1994, pp.221-222.

¹⁵⁵ Note de l'auteur : « Cet ouvrage et le suivant, *Contes igbo de la tortue* (2006), présentent un corpus d'une centaine de contes recueillis et enregistrés entre 1973 et 1993 en pays igbo dans leur traduction française. »

¹⁵⁶ Ugochukwu, *op. cit.*, pp.129-130.

« chef », paradoxalement masculin dans ce *monde de femmes* qu'est censée être la cuisine comme le détaille Martine Bourelly dans « Cheffe de cuisine : le coût de la transgression¹⁵⁷ ».

La littérature des Antilles et d'Afrique subsaharienne met également la cuisine en relation avec la féminité comme cela est souligné dans le numéro 167 de la revue *Notre librairie/Cultures Sud*, « Une histoire de goûts : nourriture, culture et littérature » (octobre-décembre 2007). Ce numéro présente des articles pertinents pour notre recherche. Boniface Mongo-Mboussa décrit effectivement la présence de la féminité dans l'espace de la cuisine dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine* de Calixthe Beyala et dans *Un grain de vie et d'espérance* d'Aminata Sow Fall. Dans son article « L'exil, les mots et le manioc¹⁵⁸ », il souligne avec pertinence le rapport entre nourriture et transmission dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine* à propos duquel il écrit qu'il « peut être lu comme un roman de la transmission [...]. Rarement, la question de la relation exil/nourriture et littérature s'est posée avec une telle clarté dans la littérature négro-africaine¹⁵⁹ ». Bien que les cuisinières des romans de notre corpus ne soient pas en exil au moment de la narration, elles n'en mettent pas moins en relation, nous le verrons, la littérature et la cuisine africaine, incarnant la cuisinière ivoirienne traditionnelle. Jean-Louis Joubert présente quant à lui « La place de la nourriture dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* » de Simone Schwarz-Bart, portée par des personnages féminins. Dans ce roman, la cuisine est présentée comme un facteur de communion intergénérationnel entre une grand-mère antillaise et sa petite-fille. « La nourriture et son partage rythment le développement du texte et soulignent les rencontres essentielles¹⁶⁰ ». Aussi, l'autre point intéressant de cet article est la mise en lumière de l'attachement à la cuisine traditionnelle face à la cuisine *blanche*. En effet, bien que le personnage de Télumée sache admirablement cuisiner à la façon de ses employeurs, des propriétaires blancs, elle « ne se laisse guère séduire par la nourriture de madame Desaragne¹⁶¹ ». Le retour constant à la cuisine antillaise est une affirmation identitaire partagée par la grand-mère et la petite-fille. Enfin, dans *Soulfood équatoriale* (2009), Léonora Miano nous fait découvrir la cuisine camerounaise à laquelle elle revient sans cesse, cette « nourriture qui touche et remplit l'âme ». La pierre à écraser –

¹⁵⁷ BOURELLY, Martine, « Cheffe de cuisine : le coût de la transgression », *Cahiers du Genre* 2010/1 (n° 48), p. 127-148.

¹⁵⁸ MONGO-MBOUSSA, Boniface, « L'exil et le manioc », in *Notre Librairie/Cultures Sud* n°167 (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.111.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p.113.

¹⁶⁰ JOUBERT, Jean-Louis, « La place de la nourriture dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, in *Notre Librairie/Cultures Sud* n°167 (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.126.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p.128.

rappelant le pilon de Tanella Boni – devient une madeleine de Proust et l’auteure, accompagnée du lecteur, voyage jusqu’aux rives camerounaises par le biais de la cuisine.

Dans cet espace de la cuisine, les femmes ont donc leur mot à dire. Dans un chapitre dédié à la condition féminine, Tanella Boni parle de la *responsabilité* féminine qu’ont les femmes dans cet espace :

On pourrait écrire tout un traité sur la vie des femmes d’Afrique autour du feu, de l’eau et plus précisément de la cuisine. Autour de la cuisine persistent des traditions qui certes évoluent avec le temps. Si le feu est le premier élément nécessaire à la cuisson des aliments, il devient la métaphore du foyer, là où brûle le feu dans une cuisine ou à l’air libre mais aussi le lieu de rassemblement et de cohésion de la famille. C’est ce que disent les idées reçues. La femme, mère et épouse, est la responsable de cet espace que lui attribue la société.¹⁶²

Donner son temps pour nourrir sa famille, confectionner des repas et s’activer autour des arts de la table est pourtant une activité méprisée, souvent assignée aux femmes à l’instar du *care*, car

Les pratiques culinaires se situent au plus élémentaire de la vie quotidienne, au niveau le plus nécessaire de la vie quotidienne, au niveau le plus nécessaire et le plus méprisé. [...] Dans chaque cas, faire-la-cuisine est le support d’une pratique élémentaire, humble, obstinée, répétée dans le temps et dans l’espace, enracinée dans le tissu des relations aux autres et à soi-même, marquée par le « roman familial » et l’histoire de chacune [...]. Activité multiforme qu’on tient pour très simple ou un peu sottise, sauf dans les cas rares où elle est portée à l’excellence, à l’extrême raffinement – mais c’est alors l’affaire des grands chefs, qui sont des hommes, bien sûr.¹⁶³

Ne laissant pas les hommes s’emparer de leur territoire, dans les romans de ce corpus, cuisine et femmes font, bon gré mal gré, bon ménage et les cuisinières deviennent des personnages incontournables. La bonne femme et les femmes de sa génération considèrent le talent pour la cuisine et la préparation des denrées comme un moyen nécessaire à l’apprentissage des qualités d’une femme digne de ce nom et d’une bonne épouse. Ces personnages n’ont pas d’autre choix que d’apprendre ces techniques et savoir-faire :

Mère et ses amies passèrent trois mois près des femmes qui habitaient là. Toutes les

¹⁶² Boni, 2011, p.39.

¹⁶³ Certeau et alii, 1994, pp.221-222.

femmes travaillaient à longueur de journée dans les palmeraies. Il fallait transporter les régimes de palmes jusque devant les cases, enlever les noix, les trier, les faire bouillir et les piler. Mais ce n'était pas tout. Le travail de l'huile de palme était très délicat et il fallait l'apprendre. Pour mère, qui à cette époque-là, était une jeune fille ayant passé l'étape de l'initiation, ce travail n'avait plus de secrets et les deux femmes de son frère pouvaient être heureuses qu'elle soit là.¹⁶⁴

La bonne femme, obligée d'apprendre les techniques et savoir-faire pour devenir une femme, se voit dicter les lois du village par les femmes qui l'entourent. A ce propos, Tanella Boni écrit que la cuisine est

l'une des places où elles peuvent dicter leurs lois à celles (filles, nièces, sœurs, servantes, bonnes...) qui circulent sur ce même territoire. Des femmes, sur les lieux qui leur échoient en partage, gouvernement d'autres femmes. Et les lois qu'elles imposent peuvent être dures pour celles qui sont des employées de maison ou des membres de la famille qui travaillent sans solde à la cuisine. L'idée de hiérarchie et celle de pouvoir se reproduisent donc à tous les niveaux dans la société et dans la famille.¹⁶⁵

Malgré cette hiérarchie, *Matins de couvre-feu* met en avant des personnages féminins liés à la cuisine mais parvenant à aller au-delà du rôle premier qui lui est assigné, à savoir la survie de la famille et du clan par l'alimentation. Il s'agit d'Ida, de la narratrice et d'Aya-Siyi. Tout comme Iris Agodi dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, ces personnages parviennent, pour un temps ou pour longtemps, à renverser le dispositif les contraignant à cet espace quotidien. Elles se libèrent en effet par leurs talents exercés dans ce lieu ou par leur ingéniosité leur permettant de ne pas se laisser contraindre à ce qui est habituellement attendu d'elles dans une cuisine. Ida en fait une bibliothèque et Aya-Siyi marque sa force de caractère par sa cuisine. Aussi, nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la narratrice transforme le pilon à tout faire en crayon capable de laisser des traces, elle détourne un élément central de la cuisine pour en faire un outil de résistance. Mais cette dernière passe aussi par sa ténacité face aux oppressions d'Arsène Kâ et ses hommes puisque la narratrice laisse son restaurant ouvert malgré leur présence nuisible :

J'ai appris, par Aya-Siyi, qui tout compte fait se montre très fidèle, qu'Arsène Kâ a

¹⁶⁴ Boni, 2005, pp.90-91.

¹⁶⁵ Boni, 2011, p.40.

pris l'habitude de venir manger dans mon restaurant tous les midis, avec ses hommes, sans déboursier le moindre sou ! Il fallait s'y attendre. Ils y restent jusqu'au milieu de l'après-midi, avant de disparaître dans les quartiers les plus reculés de la ville, rackettant et pillant au grand jour comme de vulgaires bandits de grands chemins. Quelques-uns y font la sieste sous les tables, après avoir vidé la réserve de bière. Tout se passe comme si la police privée des Anges avait réquisitionné mon restaurant.¹⁶⁶

La fidélité du personnage d'Aya-Siyi souligne une solidarité féminine dans l'ouvrage cristallisée autour du personnage de la narratrice : Ida et Aya-Siyi la soutiennent et lui facilitent son assignation à résidence. Ida est la seule personne qui lui écrit, et Aya-Siyi est celle qui lui rend le plus souvent visite pour « prendre de [s]es nouvelles comme elle le faisait si souvent¹⁶⁷ ». Remarquons que la narratrice semble surprise par la loyauté de sa cuisinière et associée, en témoigne la proposition entre virgules « tout compte fait¹⁶⁸ ». Cependant, il est étonnant de voir que la narratrice ne ferme pas son restaurant et accepte de se faire, elle aussi *racketter*, en nourrissant ses oppresseurs gratuitement. Malgré tout, ses employés principaux, Aya-Siyi et Klo-Bouet, tiennent à poursuivre leur activité et la fin du roman nous en donnera la raison comme nous le verrons dans quelques instants. Revenons à Aya-Siyi, la narratrice lui accorde sa confiance jusqu'à la fin du récit puisque, Timothée ayant investi les son *maquis* actuel, elle décidera, dans les dernières pages du roman, d'ouvrir un nouveau restaurant à ses côtés : « Il me fallait ouvrir un autre *maquis*, avec Aya comme partenaire et non plus employée¹⁶⁹ ». Ce partenariat est mentionné à un autre moment du récit, alors que la narratrice est toujours assignée à résidence :

Je pouvais lui faire confiance. Aya-Siyi serait mon partenaire je ne sais quand. [...] Et cette femme avait ce quelque chose d'apaisant qui décrispe toute ambiance tendue, dès qu'elle apparaît. Mère avait coutume de dire que certaines personnes apportent la lumière en plein jour et la lune la nuit quand certaines maisons sont si tristes ou provoquent l'angoisse et le mal de vivre. Aya était née comme ça. [...] Aya avait un bon cœur. Elle n'était pas particulièrement souriante. Sa bonté venait de loin. Elle avait le sens de l'accueil et de l'hospitalité. Ce matin-là, je me disais que je pouvais faire d'elle mon alliée la plus sûre, en toutes choses, le moment venu.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Boni, 2005, p.75.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p.192.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p.75.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, pp.310-311.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, pp.196-197.

Aya porte chance à la narratrice. Il est pertinent de souligner que ce prénom, en Côte d'Ivoire, est donné aux filles nées un jeudi, aussi nous voyons qu'elle n'est pas née sous le signe de l'épreuve comme celles, la bonne femme comprise, nées un vendredi¹⁷¹. Aussi, si Ida a l'art d'inviter au voyage et d'aider sa belle-sœur à s'échapper de son assignation à résidence, Aya-Siyi lui permet de mieux vivre les longues heures dans cette réalité lorsqu'elle ne peut s'en échapper. De plus, c'est grâce à ce personnage, qui « connaissait l'emplacement exact de chaque denrée alimentaire¹⁷² » sur le marché et qui avait été cuisinière dans sa jeunesse que la narratrice eut l'idée d'ouvrir son premier restaurant. Soulignons également que sans Aya, la narratrice n'aurait jamais pu survivre financièrement à ces mois d'assignation à résidence ; Aya accepta effectivement d'emmener les économies de la narratrice à la banque cachées sous un pagne¹⁷³ comme nous l'avons souligné dans le chapitre sur la peau. Il est intéressant de noter qu'une fois de plus, cette solidarité est liée à la cuisine et à l'art féminin d'y survivre puisque la narratrice gagne cet argent en vendant de l'eau et qu'Aya transporte le fruit de ce labeur dans un panier à provisions. Cette entraide est appréciée par la narratrice qui confiera à son lecteur :

Dès cet instant, je compris que j'avais là, sans que je n'y prête attention, une partenaire pas comme les autres. Je cherchais des hommes. Ils avaient tous disparu ou s'étaient installés dans la trahison. Aya avait des qualités rares que j'ai tardé à reconnaître.¹⁷⁴

Enfin, face à la concurrence du chef Klo-Bouet, c'est aussi par ses talents culinaires qu'Aya-Siyi marquera le *maquis* de sa patte :

Aya avait su résister à toutes les révolutions que voulait apporter l'homme-qui-parle-comme un livre, comme elle l'appelait avec beaucoup d'ironie. Après avoir passé un mois cloîtrée dans son coin et de très mauvaise humeur, elle ressuscita, pour tous les clients, les habitués ou les éternels voyageurs en quête de nouvelles saveurs dites exotiques, des recettes de grand-mère à base de légumes verts : feuilles sauvages, plantes amères ou parfumées, épicées ou non. Toutes sortes de recettes [...]. C'était une excellente cuisinière et de nombreux clients venaient manger au Repas du patriarche parce qu'ils avaient envie de retrouver des saveurs en voie de disparition, des goûts de leur enfance ou de découvrir des mets inconnus. [...] Elle n'avait ni

¹⁷¹ *Op. cit.*, p.213.

¹⁷² *Op. cit.*, p.189.

¹⁷³ *Op. cit.*, pp.192-194.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p.194.

bloc-notes ni stylo. Elle avait de la mémoire.¹⁷⁵

Dans cet extrait que nous avons coupé pour n'en retenir que l'essentiel, la narratrice liste les plats traditionnels et les aliments que cuisine Aya avec brio, le tout de mémoire contrairement à son chef cuisinier. Par-là, elle brille dans la ville entière et perpétue les coutumes régionales tandis que la maîtrise académique acquise par Klo-Bouet est mise au second plan dans ce milieu où les secrets des aïeules ne s'apprennent pas sur les bancs de l'école. Notons également que le personnage de Klo-Bouet est aussi marginal que le père de la narratrice puisqu'il n'a pas besoin d'une femme pour cuisiner, contrairement aux autres. Cependant, sa cuisine est occidentale comparée à celle d'Aya-Siyi, elle a donc moins de valeur dans un restaurant populaire où seulement trois plats locaux sont généralement servis (Leimdorfer). La narratrice le choisit pour ses talents culinaires, mais c'est auprès des femmes que cette cheffe d'entreprise trouvera un véritable soutien. Les hommes peuvent aussi se révéler bénéfiques et actifs dans ces cuisines habituellement investies par les femmes. Ils y ont leur place et n'en sont pas exclus dans ce roman. Cependant, cette présence marque leur marginalité qui se révélera au fur et à mesure du texte. L'exemple le plus parlant est celui du père de la narratrice qui en fait son lieu d'excellence :

Lui, avait reçu de la part des autres, depuis la cale du bateau où ils étaient entassés les uns sur les autres comme dans une boîte de sardines, le surnom de Cuistot. Il était très curieux de savoir ce qu'il y avait dans son assiette, alors il fut autorisé à apprendre la cuisine et les heures pendant lesquelles il épluchait les pommes de terre lui permettaient de rêver en silence et de se retrouver en pleine forêt.¹⁷⁶

La cuisine, même dans ses tâches les plus ingrates, est donc pour ce personnage un moyen de voyager vers sa terre natale et de s'évader de son quotidien difficile. Aussi, il n'aura pas honte de cuisiner à son retour au village auprès de son épouse officielle, lui qui « de temps en temps [...] s'occupait de la popote, ce qui n'était pas si mal¹⁷⁷ ». Enfin, à propos de ce personnage et de son lien avec la nourriture et la cuisine, notons qu'à l'origine, c'est aussi par-là qu'il entre en contact avec les chéchias rouges en partageant avec eux un repas préparé par sa femme :

Pendant ce temps, elle apportait le repas à son homme sous les yeux ébahis des autres femmes et des enfants qui regardaient la scène du coin de leurs cases. Alors l'homme,

¹⁷⁵ *Op. cit.*, pp.194-196.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p.126.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 154.

qui n'avait pas peur des chéchias, invita les hôtes indésirables à partager le plat de riz rouge à la sauce aux feuilles amères.¹⁷⁸

Le deuxième exemple d'homme *utile* en cuisine, et pas des moindres, est celui du chef-cuisinier Klo-Bouet qui, à la grande surprise de tous, finit par tuer Arsène Ka, l'ennemi de sa *patronne* :

Klo-Bouet, mon chef cuisinier, qui se dit du clan allié à ma famille et dévoué pour sa cause n'ose pas m'en parler. Je ne sais quel pacte il a passé avec les Renseignements Parallèles. Au point où j'en suis, je préfère ne pas savoir. Il y a de moins en moins de clients à midi. Qui viendrait déjeuner dans un lieu occupé par le terrible Arsène Kâ et ses hommes qui sèment la mort partout où ils passent ?¹⁷⁹

Aussi, grâce à son chef cuisinier, la narratrice – et le lecteur – comprend enfin pourquoi ses employés continuent de nourrir leurs oppresseurs :

La suite des nouvelles que m'avait données Klo-Bouet cette rare fois où il était venu me voir, en dit long sur les rouages de la machine dont je parle. [...] A présent, je sais que les employés n'ont pas le choix. On les oblige à rester là, à continuer à servir ces clients pas comme les autres qui, tous les jours, mangent à volonté. [...] d'autres restaurants de la ville, des supermarchés, des boulangeries, des stations d'essence, sont ainsi tombés entre les mains de ceux qui font la loi. Et personne ne peut dire mot, surtout pas les propriétaires.¹⁸⁰

Le personnage de Klo-Bouet est mystérieux tout au long du récit. Il passe tour à tour pour un allié, un opportuniste et un traître aux yeux de la narratrice. Pourtant, il finit par montrer son vrai visage, celui d'un allié contraint, comme beaucoup, de rejoindre les rangs des *Anges* :

Deux semaines avant la fin de ma résidence surveillée, une nouvelle fit l'effet d'une bombe à Zambaville. Arsène Kâ avait été abattu par un de ses hommes. Le reste de la troupe déguerpit de mon restaurant devenu méconnaissable. Désormais, la mort courait dans leurs rangs. Ils n'étaient plus invincibles... Le plus terrible dans l'histoire c'est que l'homme qui était un des proches d'Arsène Kâ et qui l'avait refroidi en plein midi n'était autre, à en croire Le bêtisier des *Anges*, que Klo-Bouet, mon chef cuisinier qui, depuis de longues semaines, avait rejoint, sur ordre de

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p.103.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, pp.75-76.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p.201.

Timothée, les rangs de la Police Parallèle. Il ne fallait pas en pleurer.¹⁸¹

Cet acte de Klo-Bouet met en scène une expression bien connue : *la vengeance est un plat qui se mange froid*. Pourtant, malgré son acte de bravoure c'est d'Aya-Siyi que la narratrice ne pourra plus se passer, pour sa fidélité à toute épreuve et son talent.

La femme, garante de la mémoire gustative

Loin de mon père joint souvenirs d'enfance et mémoire gustative. En effet, durant son voyage endeuillé à Abidjan, Nina demande à son cousin Hervé de la conduire jusqu'à son ancienne maison familiale. Cheminant vers son enfance, Nina retrouve les lieux presqu'inchangés. Ce retour dans le passé est caractérisé par un souvenir gourmand et amusant, celui des bonbons que Nina et sa sœur Gabrielle achetaient après l'école :

Tu sais quand on habitait là, dès que nous rentrions de l'école, Gabrielle et moi, on allait acheter des bonbons de toutes les couleurs, très durs, très sucrés ? [...] On en avait pour un moment à sucer ces friandises coincées dans la joue.¹⁸²

De plus, devant la maison

Sur le trottoir, deux femmes, assises sur des tabourets, vendaient des bananes grillées et des arachides. Juste à côté d'elles, une jeune fille faisait frire du poisson.¹⁸³

Le souvenir est donc figé dans le lien à la cuisine. La mémoire gustative et olfactive est ravivée par « la nourriture [qui] devient alors un véritable discours du passé et le récit nostalgique du pays, de la région, de la ville ou du village où l'on est né.¹⁸⁴ » Pour Nina la nourriture s'avère aussi être un réconfort face à la perte du passé. En effet, réalisant qu'elle a perdu le lieu de son enfance, Nina trouve du réconfort dans un « bon poulet braisé » :

Nina essaya de voir à travers les battants. La maison était bien la même, sauf qu'elle paraissait en très mauvais état. La pelouse du jardin avait disparu. Des fissures balafrèrent les murs. Elle remarqua que la vitre d'une fenêtre était cassée. Abandonnée dans le garage, une carcasse de voiture rouillait tristement. [...] Viens, on s'en va, dit-elle en se tournant brusquement vers Hervé. [...] - Tu as raison, à midi

¹⁸¹ *Op. cit.*, p.310.

¹⁸² Tadjó, 2010, p.32.

¹⁸³ *Op. cit.*, p.32.

¹⁸⁴ BAHLOUL, Joëlle, « Nourritures juives », in *Les Temps modernes*, n°394 bis intitulé « Le second Israël », 1979, p.387.

c'est infernal. Je t'emmène à Grand-Bassam [...] je connais un maquis où on prépare un bon poulet braisé.¹⁸⁵

La scène du repas qui suit ce passage est l'occasion de l'aveu de l'une des unions polygames du père. Après avoir passé commande et en attendant d'être servis Nina apprend par Hervé qu'elle a un demi-frère caché. C'est dans ce maquis banal que se libère la parole et que la vérité surgit malgré le brouhaha musical :

Le petit restaurant était en retrait de la plage, mais les clients avaient quand même les pieds dans le sable. La propriétaire, une femme bien en chair, était une vraie matrone. Elle avait tendance à parler à haute voix et à mettre de la musique à plein volume, brisant ainsi l'atmosphère qui aurait pu être idyllique si le murmure de la mer avait été audible. Cependant, son côté maternel et sa cuisine parfaitement assaisonnée faisaient l'unanimité. Ils commandèrent un Fanta, une bière bien glacée et le fameux poulet braisé avec un plat d'attiéké. La musique était si forte qu'Hervé devait se pencher au-dessus de la table pour discuter avec Nina.¹⁸⁶

Dans ce lieu initialement marginal qu'est le *maquis*, la parole interdite voit le jour sous la musique choisie par la propriétaire des lieux, dans l'attente du repas à venir et que les personnages reviennent sur la vie du défunt Kouadio, Hervé apprenant à Nina l'existence de l'un de ses demi-frères.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, à travers ses plats Aya-Siyi fait lien entre la tradition séculaire des nourritures des villages, et le rythme de vie de la ville moderne. Par sa cuisine, Aya est une porteuse de mémoire, mais aussi une résistante face aux importations et aux normes que la mondialisation fait peser sur le marché alimentaire du pays. De plus, par son savoir-faire elle est garante de la culture traditionnelle comme le souligne Certeau :

Avec leur haut degré de ritualisation et leur puissant investissement affectif, les activités culinaires sont pour bien des femmes de tous les âges un lieu de bonheur, de plaisir et d'invention. Ces choses de la vie réclament autant d'intelligence, d'imagination et de mémoire que des activités traditionnellement tenues pour supérieures, comme la musique ou le tissage. En ce sens, elles constituent de droit l'un des points forts de la culture ordinaire.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Tadjó, 2010, p.33.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p.34.

¹⁸⁷ Certeau et alii, 1994, p.214.

En remettant au goût du jour des plats appris par ses aînées, elle fait survivre la tradition et apporte une joie gustative au quotidien morne des gens de Zamba lassés par le riz importé de Thaïlande dénaturant leur cuisine locale¹⁸⁸. Enfin, c'est aussi dans cette cuisine que survit quelque peu le matriarcat traditionnel puisque les femmes y transmettent les secrets culinaires à leurs filles. De plus, les femmes s'y libèrent et détournent les normes que l'on tente de leur imposer. Aussi, les plaisirs du palais sont les derniers territoires quelque peu libres qu'il reste dans la ville, et ce malgré la présence d'Arsène Kâ et ses hommes ainsi que la fermeture des marchés par les autorités dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* :

Dans un coin de son étal de poisson, [Iris] a une radio et quelques journaux. Pour elle, s'informer est un devoir et relayer l'information, surtout la petite histoire, est une passion qui la dévore, corps et âme. Elle fut la première à me dire, deux jours avant le coup d'Etat de Noël 1999, qu'un vent de mécontentement s'annonçait en tempête tropicale, qu'il fallait se protéger le crâne. Quand les militaires prirent la ville d'assaut, elle donna force détails sur l'évolution des choses à ses amies passées la voir juste avant la fermeture de tous les marchés, les jours qui ont suivi.¹⁸⁹

Cet univers gustatif est donc en réalité un endroit propice à la liberté d'expression et à l'épanouissement malgré les préjugés. Aussi, dans son autobiographie, Fatima Mernissi présente sa mère comme s'émancipant et marquant son originalité et son désaccord face à la vie en communauté en se permettant des libertés culinaires¹⁹⁰. La cuisine comme libération se lit aussi dans le roman *L'odeur* de Radhika Jha pour laquelle elle recevra le prix Guerlain en 2002. Dans ce roman publié en 1999, le personnage de Lîla, kenyane d'origine indienne, quitte le Kenya après une émeute ayant tué son père et se retrouve propulsée dans la banlieue parisienne. Là, c'est l'odeur des aliments qui la fait voyager vers son pays d'origine qu'elle ne connaît pourtant pas¹⁹¹. Aussi son goût pour la cuisine et ses richesses olfactives l'aideront à trouver un nouvel équilibre. Ce qui est intéressant est que bien qu'elle ne s'entende pas avec sa tante, c'est pourtant cette figure féminine qui lui apprendra à cuisiner et c'est en cheminant sur le chemin de ses origines culinaires que Lîla parviendra à assumer sa nouvelle odeur, « une sombre odeur de fauve, trop forte pour être civilisée, trop puissante pour être dissimulée ». Ce personnage rappelle Ida dans le sens où, bien que se rebellant contre le système patriarcal de Zamba, c'est en transformant un instrument de cuisine qu'elle parviendra à s'en échapper. Cette

¹⁸⁸ Boni, 2005, p.196.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p.120.

¹⁹⁰ Mernissi, *op. cit.*, 72-79.

¹⁹¹ JHA, Radhika, *L'odeur*, Editions Philippe Picquier Poche, Arles, 2005, 449p., pp.7-8.

capacité à survivre par la cuisine, nous la retrouvons aussi chez le personnage de la narratrice de *Matins de couvre-feu* ainsi que dans chez associée Aya-Siyi. Iris Agodi parvient quant à elle à nourrir toute sa famille en vendant du poisson et des plats à base de poisson sur le marché, comme nous le verrons par la suite.

Cuisine et mémoire sont indispensables à l'humain et les deux sont associés dans notre corpus comme nous venons de le souligner, le personnage d'Aya-Siyi l'illustre parfaitement, transmettant la mémoire féminine à travers l'art de faire culinaire. L'importance de la cuisine dans le récit est soulignée car elle est un lien entre le personnage de la bonne femme, mère de la narratrice, et celui d'Aya-Siyi, son employée et collaboratrice digne de foi. Dans le chapitre « La bonne femme », la narratrice révèle que la bonne femme a appris les arts traditionnels de la cuisine et des champs au village, ce qui semble avoir été légué en héritage à sa fille qui ouvre un *maquis* et entretient son jardin pour assurer sa survie au quotidien. La narratrice, malgré sa tentative commerciale – son étal de chaussures, la plaçant déjà au cœur du marché – finit par revenir à la cuisine aidée d'Aya-Siyi. Pourtant, en faisant cuisiner Aya-Siyi pour elle, la narratrice occupe une position traditionnellement masculine puisque les hommes créateurs de *maquis*

dépendent des femmes pour la cuisine, car la confection des plats ne fait pas partie de leur rôle masculin, sauf s'ils sont étrangers ou préparent des plats étrangers ou préparent des plats étrangers.¹⁹²

Aya-Siyi prend ainsi davantage d'importance puisqu'elle devient l'incarnation de la femme traditionnelle aux côtés de la bonne femme. Toutes deux transmettent en effet la mémoire africaine, l'une par son parcours de vie, l'autre par sa cuisine. Si le premier chemin est celui de l'acceptation des normes qu'on impose à la femme, le second est celui de l'affirmation par sa créativité et ses connaissances précieuses ainsi que leur transmission. Aussi, au-delà de la transmission du savoir-faire, c'est la mémoire familiale qui est donnée en héritage. Ida fait en effet plus ample connaissance avec Médiana, la fille de Kanga Bâ, à l'occasion d'un repas en Grèce, chez ses parents adoptifs. Après avoir mangé et tandis que la fillette était restée silencieuse, elle finit par aller vers Ida, des carnets à la main, les lui confie – comme nous l'avons mentionné dans notre première partie – et entame une conversation avec elle¹⁹³. Le fait que cette révélation coïncide avec l'heure du repas met en lumière le fait que

¹⁹² Leimdorfer, *op. cit.*, p.88.

¹⁹³ Boni, 2005, p.56.

La nourriture et la littérature sont intrinsèquement liées par le fait que l'une et l'autre sont indispensables à l'être humain. Au-delà du rapport évident entre la nourriture et la vie, il y a des besoins, pour l'homme et la femme, de dépasser les limites matérielles de notre condition. La nourriture et la littérature en offrent l'occasion.¹⁹⁴

Le fait que cette scène ait lieu en Grèce souligne également le caractère intermédiaire du lieu, mettant en suspens les deux Africaines entre deux identités¹⁹⁵ et deux modèles civilisationnels. Et c'est de nouveau Assia Djebar qui ressurgit, comme accolée à la voix d'Ida qui s'exclame :

[...] grâce au grec ancien maîtrisé, je me retrouvai en Grèce, comme « chez moi », enfin !¹⁹⁶

La cuisine et l'amour

Dans « Amour et casseroles : la cuisine comme arme féminine¹⁹⁷ », Jacques Chevrier commente la thématique de la cuisine rencontrée dans les œuvres de Ken Bugul, Fatou Diome et Calixthe Beyala. L'auteur expose de quelle manière la cuisine devient une arme contre les hommes comme l'énonce Ken Bugul dans *Riwan ou le Chemin de sable* (2001), le plat confectionné pour le mari devenant un « piège [...] secrètement tendu et [un] appât jeté¹⁹⁸ ». Boniface Mongo-Mboussa dans « L'exil, les mots et le manioc » expose également ce pouvoir culinaire détenu par les femmes qu'il illustre notamment par le roman *Comment cuisiner son mari à l'africaine* de Calixthe Beyala. Aïssatou, l'héroïne du roman, « envoûte le charmant Souleymane Bolobolo [...] parce qu'elle lui propose des plats tropicaux, lui rappelant les saveurs du Mali et de l'Afrique (...)»¹⁹⁹. Chez Tanella Boni et Véronique Tadjou, la cuisine, en plus d'être un lieu de liberté, est également propice à l'éclosion, pour ne pas dire la confection, de relations amoureuses qui varient entre amour et guerre. C'est en effet dans une cuisine qu'Ida et Enée se rencontrent. Car, bien qu'Ida soit une voyageuse invétérée, elle fut, par le passé et pour longtemps, une femme *comme les autres* qui gardait ses frères et sœurs, recevait les invités et leur faisait la cuisine comme le confie Enée à sa sœur :

¹⁹⁴ MONGO-MBOUSSA, Boniface, « La cuisine ou l'art de la séduction. Entretien avec Aminata Sow Fall » in *Cultures Sud/Notre Librairie, Une histoire de goûts : nourriture, culture et littérature, n°167, octobre-décembre 2007*, p.131.

¹⁹⁵ A ce propos, se conférer à l'ouvrage *Écriture et identité dans la littérature africaine* d'André-Patient Bokiba, L'Harmattan, Paris, 1998.

¹⁹⁶ Djebar, 1995, p.294.

¹⁹⁷ CHEVRIER, Jacques, « Amour et casseroles : la cuisine comme arme féminine », in *Notre Librairie/Cultures Sud n°167* (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.122.

¹⁹⁸ BUGUL, Ken, *Riwan ou le Chemin de sable*, Présence Africaine, Paris, 2001, 230p.

¹⁹⁹ Mongo-Mboussa, « L'exil et le manioc », op. cit., p.112.

Elle, Ida, ni une boum, ni un coin de rue. Elle se trouvait sur mon chemin, dans cette maison où il m'arrivait d'aller de temps en temps, voir un copain. Ida nous préparait des gâteaux. Elle faisait la cuisine pour toute la famille.²⁰⁰

Mais au détour de cette confidence nous réalisons qu'Ida avait transformé la cuisine en bibliothèque, comme sa belle-sœur transforme le pilon en crayon car « elle aimait ça, [lire] entre deux ou plusieurs lectures, dans une cuisine, transformée, aussi, entre les assiettes et les casseroles, en bibliothèque²⁰¹ ». Notons que c'est aussi là qu'Enée remarqua véritablement Ida, dans cette cuisine transformée en bibliothèque, l'amour y est donc né puis ce sera, entre autres, dans une véritable bibliothèque qu'il se consolidera, au gré de leurs rencontres à Paris :

[Ida] ne venait pas pour moi. Oh non ! Elle n'avait pas du plomb dans la tête la petite, mais une cervelle, récalcitrante à tout ce qui pourrait lui laisser peu de place pour les études. Et, je ne sais par quel miracle, nous avons fini par nous installer en ménage au moment où, tous les matins, chacun de nous prenait le chemin opposé pour arriver au même endroit, la même bibliothèque, le même café, le même débat.²⁰²

Par la suite, lorsqu'Ida quitte Enée, c'est autour d'un pot, d'un verre puis d'un repas qu'elle se rapproche de Charles, le frère d'Enée et le futur conjoint d'Ida²⁰³. Dans *Loin de mon père*, Hélène et Kouadio se rencontrent eux aussi autour d'un repas, « Kouadio prenait son repas au restaurant universitaire quand une étudiante s'était approchée de lui, son plateau à la main²⁰⁴ ». Ce lien entre amour, communication et cuisine, nous le trouvons également dans la rencontre entre le père de la narratrice et la *fille aux cheveux de barbe de maïs* avec laquelle il aura un enfant :

Voilà donc Clairon et Cuistot attablés dans un bar. [...] Ils ont faim et commandent à boire, mais le vin creuse l'estomac et ils veulent manger ; c'est à ce moment-là qu'une jeune serveuse fait son apparition et leur sourit. Son homme a perdu la parole sur-le-champ. Tout se passait comme si ce sourire dans un restaurant-bar, la nuit, dans ce pays où il fait si froid, lui avait coupé l'appétit. [...] Clairon commande deux steak-frites pendant que Cuistot essaie d'engager la conversation avec la serveuse [...]. Elle ne comprend rien et se met en colère. Le sourire a disparu.²⁰⁵

²⁰⁰ Boni, 2005, p.221.

²⁰¹ *Op. cit.*, p.221.

²⁰² *Op. cit.*, p.228.

²⁰³ *Op. cit.*, pp.299-301.

²⁰⁴ Tadjó, 2010, p.83.

²⁰⁵ Boni, 2005, p.126.

Cette difficulté notable au moment des repas pour ce futur couple rappelle celle existant entre Amédée-Jonas et Laurence dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. La danse amoureuse dont nous parlions dans la partie précédente est reliée à la cuisine et aux arts de la table. En effet, à propos de sa relation avec son ex-femme Laurence, Dieusérail écrit :

La parole, la première, nous tourna le dos. Chacun de nous vivait dans son monde, comme de nombreux couples qui refusent la routine. Mais celle-ci nous rattrapait toujours au moment du repas ou du lit dit conjugal, ce mot de trop qui ne rassure personne, qui ne m'a jamais rassuré. [...] Et moi, tétanisé en sa présence, j'étouffais à chaque seconde, surtout à table. Qui a dit que manger ensemble était un moment de partage ? Peut-être pour eux qui ont encore le sourire et la légèreté des mots, mine de rien, piliers de leur vie. [...] Avant le lit, il y a donc la table. Et la table est le premier test de la réconciliation au creux du lit. Sinon, peine perdue, chacun verra le lit dessiné sans relief, sans intensité, un symbole de la routine.²⁰⁶

Aussi, Amédée-Jonas poursuit :

Dans d'autres cultures, celles que j'ai eu le temps de côtoyer lors de mes voyages, les femmes et les hommes mangent séparément. Et quand il leur arrive de partager un repas ensemble, le tête-à-tête de tous les dangers n'existe pas, parce qu'ils ne sont jamais seuls, nulle part, sauf dans le lit où ils peuvent aussi manquer d'intimité. Voilà comment ils sont sauvés de la torpeur et de la morosité de la vie à deux. Vivre à deux est une question de culture, l'avait-on déjà remarqué ?²⁰⁷

Selon le personnage, communication et nourriture sont donc intrinsèquement liés et la joie du couple dépend en tout premier lieu de l'état de leur relation au moment des repas. Éviter le tête à tête à ce moment-là permettrait selon lui de ne pas tomber dans les difficultés de la routine et le manque de communication. Cette stratégie d'évitement de la parole liée à la nourriture se retrouve dans *Loin de mon père* où la cuisine n'est pas véritablement présente ; cependant quand Nina demande à son cousin Hervé de la conduire à Grand-Bassam pour prendre l'air et éviter de penser et de parler de ses problèmes de famille, la nourriture s'apparente à un instant de liberté et de bonheurs légers retrouvés²⁰⁸. C'est aussi dans un restaurant ou un café que deux des personnages de *L'ombre d'Imana* se rencontrent. Il s'agit d'Isaro et de Nkuranya :

La description qu'il avait donnée de lui-même était bonne. Elle se dirigea sans hésiter

²⁰⁶ Boni, 2006, pp.88-89.

²⁰⁷ *Op. cit.*, pp.89-90.

²⁰⁸ Tadjó, 2010, p.33.

vers la table où il était assis, un peu en retrait.²⁰⁹

Cette première rencontre autour d'un verre rappelle les retrouvailles de Nina et Kangha, la jeune femme attendant l'arrivée de son ancien amour dans un café, à « une table juste en face de l'entrée²¹⁰ ». Tout comme Isaro et Nkuranya qui se rencontrent une deuxième fois²¹¹, Nina et Kangha se revoient « dans leur café habituel » pour y *prendre un verre* avant de retourner chez le jeune homme²¹². Sur le chemin de l'appartement de Kangha, « ils achetèrent des arachides à une gamine et les grignotèrent en remontant l'avenue Chardy²¹³ » avant de tourner devant l'ancien marché. Les retrouvailles et les cheminements amoureux sont ainsi liés à la nourriture.

3. L'espace culinaire : de la cuisine aux marchés²¹⁴

Et les humains circulent malgré toutes les barrières et les tracasseries policières à chaque frontière, les gens traversent les pays avec leurs habitudes alimentaires, inventant de nouvelles recettes de cuisine, améliorant celles de leurs ancêtres.

Tanella Boni,

Les nègres n'iront jamais au paradis

La cuisine familiale est un espace privé, pourtant cet espace est également un lien social que nous retrouvons à l'extérieur du foyer – dans les restaurants et marchés. Mais dans les romans, la cuisine est aussi un élément littéraire notable puisqu'il permet de faire avancer la narration. En effet, dans *Matins de couvre-feu*, outre les actes de lecture et d'écriture lui permettant de ne pas perdre pied émotionnellement et moralement, la narratrice survit matériellement grâce à son restaurant et à la vente de limonades et jus divers. Ce personnage de femme forte n'est pas sans rappeler la « poto-mitan » de la littérature antillaise, assurant la survie de sa famille en professionnalisant une activité « féminine » du foyer et « de fait, préparer

²⁰⁹ Tadjó, 2000 (fiction), p.62.

²¹⁰ Tadjó, 2010, pp.99-100.

²¹¹ Tadjó, 2000 (fiction), p.67.

²¹² Tadjó, 2010, p.129.

²¹³ *Op. cit.*, pp.134-135.

²¹⁴ Nous avons nommé cette section ainsi avant de prendre connaissance de l'un des sous-titres de *Que vivent les femmes d'Afrique ?* de Tanella Boni intitulé « Du marché à la cuisine ».

des plats et les vendre, sur les marchés par exemple, est une activité féminine ancienne²¹⁵ ». Ainsi, la transition de la cuisine familiale à la vente sur les marchés est une activité généralisée. Avec l'argent gagné,

Les femmes créent leurs banques dans toute l'Afrique. Quels que soient les formes envisagées et les noms donnés, la tontine est l'épargne de proximité qui repose sur la confiance réciproque entre les membres d'une association gérant la circulation de l'argent thésaurisé. [...] La tontine est la panacée qui ouvre bien des portes, là où elle existe, à toutes les femmes qui y croient.²¹⁶

Ceci n'est pas sans rappeler les personnages des romans de Tanella Boni faisant de leur savoir-faire l'outil de leur libération.

3.a. Cuisine, maquis et libération féminine

Espace intermédiaire

Le *maquis* est un lieu emblématique de la socialité ivoirienne, l'équivalent des « chantiers » du Cameroun. Un maquis est un restaurant très populaire en Côte d'Ivoire, lieu de débat, d'échanges et de rencontres prisé par les locaux. Dans « Propos de maquis ou comment est née la restauration populaire en Côte-d'Ivoire », François Leimdorfer relate les étapes ayant conduit à la naissance de ces restaurants au cœur d'Abidjan :

Ces lieux spécifiques de restauration africaine appelés « maquis » sont apparus à la fin des années soixante à Treichville et à Adjamé, quartiers populaires construits pendant la période coloniale pour la population africaine, en face du quartier administratif et résidentiel européen, le Plateau.²¹⁷

Les maquis sont doublement marginaux, déjà par leur nom et l'activité clandestine qui s'y pratique, mais également parce qu'ils se situent sur des lieux déjà à la marge depuis leur création pendant la colonisation. Ces restaurants sont sur les territoires à majorité Noire, faisant face aux territoires blancs coloniaux. Cependant, la cuisine qui y est élaborée est loin d'être marginale et devient rapidement une évidence dans la gastronomie locale. Par ailleurs, le jeu entre intérieur et extérieur est constant dans ce lieu populaire, tout comme les allées et venues des consommateurs et cuisiniers et la constante frontière entre privé et public qui s'y rejoue :

²¹⁵ Leimdorfer, *op. cit.*, p.84.

²¹⁶ Boni, 2011, p.39.

²¹⁷ Leimdorfer, *op. cit.*, p.84.

Avant tout, distinguons entre la vente dans la rue d'aliments préparés et la création de ce lieu spécifique qu'est le restaurant. [...] A Abidjan, il est possible de manger dans des lieux très divers [...] mais la différence tient dans le fait de créer un lieu *spécifique* et *délimité*, de créer un espace public privatif. Une clôture – même symbolique – trace une marque entre l'espace public des parcours urbains et l'espace public privatif du lieu de restauration. Inversement, il peut arriver qu'une buvette ou un kiosque disposant d'une terrasse ouverte, se clôture et se transforme en maquis ou, au contraire, après différentes vicissitudes, qu'un maquis se convertisse en buvette.²¹⁸

Dans une société où le couvre-feu et la violence empiètent sur les droits les plus élémentaires des citoyens, la persistance d'un tel lieu fait figure de résistance. Cette situation est clairement exposée dans le roman de Tanella Boni, son maquis ayant été investi par Arsène Kâ et ses hommes, « [...] le gouvernement n'œuvre plus alors pour le bien commun et dans l'intérêt de la nation, mais, inversant le système de subordination, il exploite le bien public à des fins strictement individuelles²¹⁹ ». De plus, notons que le type et le nom de son restaurant ne sont pas dus au hasard et font de la cuisine des acteurs sociaux à part entière. L'auteure a choisi un *maquis* et l'a nommé le *Repas du Patriarche*. La description de Leimdorfer se retrouve parfaitement dans l'illustration qu'en fait Tanella Boni dans *Matins de couvre-feu*. En effet, la narratrice décrit son maquis ainsi :

Mais Aya savait ce que voulait dire le mot *maquis* : l'endroit où l'on mange à sa faim des mets cuisinés avec art, sortis du pays profond. Le *maquis* c'était l'endroit où l'on se sentait bien, où l'on avait toujours envie de libérer la parole même si l'ambiance était à la suspicion généralisée et que les flics écoutaient aux portes !²²⁰

La narratrice est également appelée *Tantie* ou *Patronne*, ce qui renforce le réalisme de son entreprise puisque les gérantes se font appeler ainsi dans les véritables maquis d'Abidjan (Leimdorfer). Ce choix de restaurant ancre donc ce pays nommé Zamba dans la réalité populaire et le rythme de vie abidjanais, même si l'auteure use de la fiction géographique. Aussi, la référence au Patriarche amplifie ce lien avec la Côte d'Ivoire, le président Houphouët-Boigny étant universellement connu par le surnom de « Vieux » et considéré comme un patriarche bienveillant. Cependant, c'est aussi au patriarche Péléforo Gbon Coulibaly que pourrait

²¹⁸ *Op. cit.*, pp.83-84.

²¹⁹ Paravy, *op. cit.*, p.169.

²²⁰ Boni, 2005, p.194.

renvoyer cette dénomination, chef fondateur de Korhogo. Dans les deux cas, ce restaurant de Zambaville est un lieu central pour la population dans le roman, tout comme les *maquis* le sont dans la réalité. Le maquis investit tous les lieux de la ville et est en transformation constante. Il apparaît traditionnellement dans les cours des maisons, mais également au cœur des marchés, au bord de la plage, sur des chantiers abandonnés ou entre deux bâtiments :

Dans la cour commune, les convives, toutes origines ethniques et sociales confondues, se côtoient, assis sur les mêmes bancs, à la même table. On se parle, on va choisir directement et on se sert dans un plat commun. Cela reste vrai très souvent, mais les maquis se différencient socialement de plus en plus, et, dans certains, on sert des plats individualisés.²²¹

Cet antagonisme entre maquis traditionnel et maquis revisité se donne à lire à travers les personnages d'Aya-Siyi et de Klo-Bouet, l'une prônant la méthode traditionnelle de la mémoire, l'autre étant formé à l'occidentale comme nous l'avons explicité précédemment. Ainsi, Tanella Boni souligne l'ensemble des problématiques contemporaines liées au maquis qui se modifient en fonction de ses gestionnaires car

[...] la position des patrons et patronnes face aux employés et aux clients transforment et socialisent différemment ces lieux. La patronne doit gérer les demandes et les conflits, elle doit faire une place à chacun, quelles que soient les différences sociales et les différences de normes, car elle occupe une position où chaque client compte.²²²

Ceci se vérifie dans le roman puisque bien qu'ayant survécu aux neuf mois d'assignation à résidence et à l'invasion par les forces du pouvoir, le maquis ne survivra pas à la libération de sa patronne qui le fermera, les lieux ayant été transformés et ne lui ressemblant plus, comme si l'espace avait été défiguré par la présence des hommes violents, comme si l'atmosphère autrefois joviale de ce lieu de rencontre avait été souillée.

La narration des *nègres n'iront jamais au paradis* avance elle aussi au rythme de la cuisine confectionnée par Iris Agodi sur le marché d'Abidjan, « un monde de femmes dans lequel circulaient quelques hommes²²³ » :

J'étais donc revenue à Abidjan. Je reprenais mes habitudes de vie. Aller au marché

²²¹ Leimdorfer, *op. cit.*, pp.85-86.

²²² *Op. cit.*, p.86.

²²³ Boni, 2006, p.118.

quand l'envie me passait par la tête et que mes jambes donnaient leur accord. De ce point de vue, nos mères avaient raison. Pour elles, le marché n'était pas seulement un endroit où l'on vendait ou achetait des denrées alimentaires. C'était le sentier ouvert vers la parole autorisée. Le lieu de la parlote et de tous les mots dits comme passe-temps. C'était un lieu de promenade et de palabres. Les rivales se croisaient parmi la foule, y réglait leurs comptes, à l'insu des hommes.²²⁴

Ce lieu est féminin mais opprimé par des hommes, comme Timothée forçant des femmes à travailler pour lui dans ses teinturerie²²⁵ ou, comme nous l'avons vu, fermant les marchés dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. C'est pourtant là que les femmes, vendeuses de denrées et de secrets, font vivre leur famille par le fruit de leur effort quotidien :

La voilà, Iris, menue, vive et alerte, dès sept heures du matin, déballant ses cartons de poissons. [...] Il suffit d'un seul cas d'intoxication alimentaire et toute une vie peut s'arrêter là, avec, alentour, de nombreuses autres vies dans la grande famille. Car les vies s'accrochent les unes aux autres et un seul faux pas accompli par l'une entraîne la chute d'une dizaine ou d'une vingtaine d'autres reliées par le même fil, le fruit du travail d'un seul individu.²²⁶

Cette rare description physique fait d'Iris Agodi une ombre, les détails n'étant pas suffisants pour s'en faire un portrait plus net. Cependant, son activité professionnelle et sa vivacité de corps et d'esprits sont soulignées et seront développées par la narratrice au fil du récit. Nous savons malgré tout que même la narratrice a du mal à décrire cette femme :

Je ne sais comment dessiner le portrait d'Iris. Petite par la taille, grande par l'intelligence et la curiosité. Espiègle comme une fille sans souci, elle était tout cela à la fois et savait répandre la joie autour d'elle.²²⁷

La cuisine en privé ou en public, sur le marché ou dans un restaurant est également un lieu de rencontre autour de la préparation et de la dégustation des plats. Là, les papilles et la parole se libèrent. Iris Agodi et sa « Radio-Treichville²²⁸ » – du nom du quartier d'Abidjan – se fait de bouche à oreille et illustre cette vie populaire abidjanaise où les femmes ramènent dans leurs

²²⁴ *Op. cit.*, pp.114-115.

²²⁵ Boni, 2005, p.189.

²²⁶ Boni, 2006, p.116.

²²⁷ *Op. cit.*, p.121.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 127 et 130.

paquets à la fois les courses et les dernières nouvelles. C'est ainsi autour d'un repas au cœur du marché que la parole se libère :

Nous nous sommes retrouvées en tête à tête, il était une heure de l'après-midi. Iris m'invita à partager avec elle son plat d'attiéké-maquereau fumé à l'oignon salé et pimenté. Autour de ce repas populaire, dans un marché à l'air libre, j'écoutai, pour la première fois de ma vie, l'une des versions de la vraie histoire d'Amédée-Jonas Dieusérail.²²⁹

« Ainsi, autour de la cuisine et du marché se contentent des récits qui rendent compte des manières de penser et de voir le monde ayant cours dans une société donnée, qui disent quelles sont les lois tacites, les manières de cuisiner, [...] de travailler » écrit Tanella Boni²³⁰. Aussi, tout comme les femmes d'Afrique et Iris Agodi, Sali Kélen, alias Lady Benz, « elle aussi, parmi ses nombreuses affaires, elle vend du poisson²³¹ » et, comme l'imagine la narratrice, commerce la nourriture ivoirienne sur les étals parisiens en partenariat avec Amédée-Jonas²³². Cette femme d'affaires rappelle les *mukheros* mozambicaines dont Lina Magaia fait le portrait dans son roman *Delehta pulos na vida*, soulignant le caractère africain subsaharien de ces figures féminines. Ce roman présente en effet un personnage féminin typique du Mozambique, il s'agit de la *mukherista*, participant à l'activité informelle dans le *mukhero*. Dans son mémoire de Master publié en avril 2012 à Lisbonne, Andes Adriano Chivangue définit ainsi ce terme :

O mukhero pode ser definido como actividade de micro-importação informal caracterizada pela travessia da fronteira de Ressano Garcia para África do Sul, local onde os mukheristas compram diversos bens para posterior revenda, geralmente a grosso, nos mercados de Maputo. Neste trabalho os praticantes desta actividade são classificados como micro-empresários informais.

Etimologicamente, a palavra mukhero resulta da corruptela da expressão inglesa "carry". Na fronteira de Namaacha, os estrangeiros que estivessem a efectuar a travessia a pé pediam aos nativos que os ajudassem com as pastas e depois davam uma gorjeta. Rapidamente esta prática generalizou-se e os locais passaram a designá-la por mukhero. Esta expressão começou a ser usada também pelos nacionais que atravessavam a fronteira para comprar diversos bens, uma parte para o consumo e

²²⁹ *Op. cit.*, p.127.

²³⁰ Boni, 2011, p.41.

²³¹ Boni, 2006, p.136.

²³² *Op. cit.*, p.200.

outra para revender. (2007).²³³

Le caractère informel de ces activités liées aux marchés rappelle donc les diverses affaires que l'on trouve dans les marchés ivoiriens dépeints par Tanella Boni dans ses fictions. Si « la société mozambicaine les représente comme des femmes riches, à l'allure corpulente, qui subornent les douaniers ou échangent des faveurs sexuelles contre un droit de passage à la frontière²³⁴ », ces figures sont également à rapprocher des Nanas Benz du Togo, personnages de la commerçante opulente et voyageuse qui est un archétype africain dont Tanella Boni se sert pour créer le personnage de Sali Kélen dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*. « Kélen » en bamanan / dyula signifie « un(e) », ici « unique », ce qui souligne le caractère exceptionnel de cette femme. En tous points cependant, Sali représente la figure de la Nana-Benz africaine qui dérange l'ordre établi, dans le roman mais aussi dans le monde réel :

Le personnage de Lady Benz dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* n'est pas qu'un personnage de fiction. Il s'agit là d'une image et d'une voix, celles de femmes, certes minoritaires, vivant dans quelques villes d'Afrique de l'Ouest et qui se font remarquer dans les domaines économique et social mais aussi par leur corpulence.²³⁵

De la même manière que les *mukhero* :

la Nana-Benz apparaît comme le stéréotype de la femme aisée capable de tenir tête à ceux qui tirent les ficelles d'un marché qui dépasse, déjà, les frontières du pays où il se trouve. On les voit rondes et imposantes, dans l'ombre d'hommes politiques, et influentes.²³⁶

²³³ CHIVANGUE, Andes Adriano, *Mukhero em Moçambique : Análise das Lógicas e Práticas do Comércio Informal*, ISEG, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Abril de 2012, p.12.

Traduction personnelle : Le *mukhero* peut être défini comme une activité de micro-importation informelle caractérisée par la traversée de la frontière de Ressano Garcia pour l'Afrique du Sud, lieu où les *mukheristas* achètent des biens divers pour les revendre par la suite, généralement en gros, sur les marchés de Maputo. Dans ce travail, les pratiquants de cette activité sont classifiés comme des micro-entrepreneurs informels. Etymologiquement, le terme *mukhero* résulte de la déformation de l'expression anglaise « carry ». A la frontière de Namaacha, les étrangers qui effectuaient la traversée à pied demandaient de l'aide aux natifs pour porter leurs valises et leur offraient ensuite un pourboire. Rapidement, cette pratique s'est répandue et ces lieux ont commencé à être appelés *mukhero*. Cette expression commença également à être utilisée par les nationaux qui traversaient la frontière pour acheter des biens divers, une partie pour la consommation, l'autre pour la revente.

²³⁴ BARREAU-TRAN, Léa, *Émergence économique des femmes et négociation des rapports de genre au Mozambique*, « Les trajectoires de trois mukheristas de Maputo », De Boeck Supérieur | *Afrique contemporaine*, 2012/4 - n° 244, pp. 120-121.

²³⁵ Boni, 2011, p.24.

²³⁶ *Op. cit.*, p.24.

Influente et courageuse, Sali Kélen critique elle aussi la société dans laquelle elle vit – et le pays qu'elle a été forcée de quitter depuis les derniers événements²³⁷ :

Nous étions bien plus riches que certains, en argent et en tout ce que tu veux ; aujourd'hui, nous sommes apparemment exclus de tout même du train du développement qui ne passe plus par nos pays... Le train s'est arrêté quelque part, je ne sais où. As-tu une idée de qui l'avait programmé pour nous afin qu'il tombe en panne si vite ? Nos dirigeants possèdent le secret de cette mise en scène ! Personne ne me dira le contraire. C'est trop beau de dire on nous a fait ceci ou cela. On nous vole, on nous pille... J'aimerais donc savoir pourquoi nous élisons nos gouvernants. Est-ce pour que cela fasse bien, démocratique et dans l'air du temps ? Est-ce que nous leur donnons l'autorisation d'être des couvertures sous lesquelles on pille et tue ?²³⁸

Ce sentiment d'échec, que nous retrouvons notamment dans *Bom dia camaradas* de l'écrivain angolais Ondjaki, est fortement présent dans les romans de notre corpus. Dans ce roman autobiographique publié en 2003, Ondjaki raconte des souvenirs d'enfance dans un Angola post-colonial. Le récit s'ouvre sur une conversation entre le personnage d'António, le cuisinier de la maison, et Ndalú qui n'est autre que l'auteur lui-même. Lors de cette conversation, et au plus grand étonnement du jeune garçon, l'on découvre un António mélancolique du temps de la colonisation portugaise en Angola :

- Mais, camarade António, tu préfères pas que le pays soit comme ça, libre ? [...]
- Mon garçon, du temps des Blancs c'était pas pareil...
[...] J'avais entendu des histoires incroyables, mauvais traitements, mauvaises conditions de vie, salaires injustes et tout ça. Mais le camarade António aimait dire du bien des Portugais et il souriait comme ça, du genre : mystère.
- Mais, António... Tu penses pas que chacun doit commander dans son pays ? Les Portugais, ils faisaient quoi ici ?
- Eh, mon garçon ! Mais en ce temps-là, la ville était bien propre... On avait tout, on manquait de rien...
- Mais enfin António, tu vois pas qu'on n'avait pas tout ? Les gens n'avaient pas un salaire juste, un Noir ne pouvait pas être directeur, par exemple...
- Oui mais il y avait toujours du pain à la boulangerie, mon garçon, les *machimbombos* [autocar, bus] fonctionnaient... lui, toujours le sourire aux

²³⁷ Boni, 2006, p.162.

²³⁸ *Op. cit.*, p.154.

lèvres.²³⁹

Il est clair qu'António dénonce une détérioration des conditions de vie en Angola depuis l'indépendance. Pour ce personnage, il semblerait que la liberté ne vaille pas grand-chose si elle n'est pas accompagnée d'une vie correcte concernant les besoins quotidiens. D'autre part, la comparaison entre la vie au Portugal et en Angola est un autre point intéressant dans ce roman. Le jeune Ndalú s'étonne par exemple du fait que sa tante Dada n'ait pas besoin de carte de rationnement pour faire ses courses au Portugal²⁴⁰, ou encore qu'elle ne sache pas comment se comporter face au FAPLA²⁴¹ présent dans les lieux publics et pouvant tirer sur les civils mettant en danger la sécurité de l'Etat²⁴², ni même quand le « camarade président » passe dans la rue en voiture²⁴³. Ndalú s'étonne également lorsque sa tante lui apprend que le président portugais effectue certains de ses déplacements personnels à pied :

- Votre président, il se déplace à pied ? j'ai même éclaté de rire. Eh ben, il faudra que je raconte ça aux copains ! Et ils osent encore se moquer des présidents africains... Un président, en Afrique, c'est Mercedes obligatoire, et blindée.²⁴⁴

Dans un registre tragi-comique, Ondjaki critique ainsi les excès de la société postcoloniale de son enfance à travers les yeux de son personnage, tout comme le fait Tanella Boni par le biais des siens. Cette similitude caractérise ainsi ces littératures des soleils des Indépendances dénonçant une situation commune qui dépasse les frontières et les espaces.

²³⁹ ONDJAKI, *Bonjour camarades*, Ed. La joie de lire, Coll. Récits, Genève, 2004, 206p., pp.15-17.

²⁴⁰ *Op. cit.*, pp.67-68.

²⁴¹ Forces Armées Populaires de Libération de l'Angola

²⁴² Ondjaki, *op. cit.*, p.52.

²⁴³ *Op. cit.*, p.81.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p.82.

CHAPITRE II. Les espaces extérieurs : du paradis perdu à l'enfer urbain

*Sur un mur du quartier, en juin 1968,
une main anonyme avait inscrit ces
mots : « L'ordre dans les rues fait le
désordre dans les têtes. »
Réciproquement, le désespoir social
installe l'imagination au pouvoir dans
les rêves solitaires.*

Michel de Certeau,
L'invention du quotidien 2.

I. Jeux de pouvoir et partage du sensible

A. Le nécropouvoir dans *Matins de couvre-feu*

Comme cette main anonyme décrite par Michel de Certeau, les auteures dénoncent les conséquences de la violence sociale sur les individus, leur œuvre devenant un mur où s'inscrit la liberté d'expression dans un espace extérieur se muant facilement en un dispositif violent. En surveillant les allées et venues des citoyens, l'espace

constitue surtout un moule susceptible de façonner le comportement humain, de dresser à l'obéissance spontanée et d'obtenir des comportements conformes. (...) Et ceci signifie que les formes spatiales sont toujours à leur façon coercitives, que tout espace d'ordre est un espace de contrainte déterminant le permis et l'interdit, un espace disciplinaire générant des mécanismes de dressage et de normalisation qui fonctionnent le plus souvent à l'insu même de ceux qui sont ainsi dressés et normalisés.¹

Aussi, la construction des espaces extérieurs des romans étudiés – particulièrement *Matins de couvre-feu* – est à analyser à partir de deux notions centrales : le nécropouvoir d'Achille Mbembe – qui s'entend à partir du biopouvoir foucauldien – et le partage du sensible de Jacques Rancière. Car qui dit *nécropouvoir* dit *biopouvoir*. Cette dernière notion de Michel Foucault nous intéresse car le dispositif violent se tisse autour de ce biopouvoir, disciplinant et contrôlant

¹ LOSCHAK, D. in J. Chevalier et alii, *Centre, Périphérie, Territoire*, P.U.F., Paris, 1978, p.192. (Cité par P.&G. Pinchemel, *La face de la terre*, Armand Colin, Paris, 1988) (Cité par F. Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op.cit., p.144).

la population dans un but de la dominer et d'étendre son pouvoir par tous les moyens, qu'ils soient légaux ou non. C'est à travers l'article d'Achille Mbembe, « Le nécropouvoir » que nous pouvons mettre en lumière le nécropouvoir qui est en place à Zambaville, le roman *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni étant effectivement le récit de notre corpus qui mette le plus en avant cette politique extrême.

Le biopouvoir est « l'expression ultime de la souveraineté résid[ant] largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir² » comme l'énonce Michel Foucault dans *Il faut défendre la société*³. Partant de cette notion de base, A. Mbembe définit le nécropouvoir ainsi :

En outre, j'ai avancé les notions de politique de la mort et de pouvoir de la mort, pour rendre compte des divers moyens par lesquels, dans notre monde contemporain, les armes sont déployées dans le but d'une destruction maximum des personnes et de la création de mondes de mort, formes uniques et nouvelles d'existence sociale, dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises à des conditions d'existence leur conférant le statut de morts-vivants.⁴

Ce droit sur la vie et la mort, de « faire mourir ou laisser vivre » (Mbembe) se lit dès les premières pages de *Matins de couvre-feu* sous les traits du personnage d'Arsène Kâ, cet « homme en civil ou en treillis selon son humeur, il représentait la Loi et décréait la mort ou ordonnait la vie sauve quand il en avait envie⁵ ». Cet agent des « Renseignements Parallèles » insiste sur ce pouvoir qu'il possède lorsqu'il s'adresse à la narratrice, future assignée à résidence en lui précisant : « Cela peut vous coûter très cher si vous n'y prenez garde. Vous êtes encore vivante. Et une morte en sursis.⁶ » A l'instar du système défini par A. Mbembe, le système de Zamba ne peut fonctionner qu'à l'état d'urgence⁷. Se servant de *l'ivoirité* sans dire son nom toutefois – le pays nommé Zamba n'étant pas explicitement la Côte d'Ivoire mais jouant sur la même division ethnique et hiérarchique que le pouvoir ivoirien – les autorités de Zamba contrôlent les individus en fonction de leur classe sociale et de leurs ethnies d'origine ainsi que le confie Klo-Bouet à la narratrice au début du récit : « Les Anges veulent nous ramener, morts

² MBEMBE, Achille, « Néropolitique », *Raisons politiques* 2006/1 (n° 21), p. 29-60. DOI 10.3917/rai.021.0029, p.29.

³ FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France, 1975-1976*, Paris, Seuil, 1997, pp.213-234. Cité par Achille Mbembe, *op. cit.*, 2006, pp.29-30.

⁴ Mbembe, 2006, p.59.

⁵ Boni, 2005, p.16.

⁶ *Op. cit.*, pp.15-16.

⁷ Mbembe, *op. cit.*, 2006, p.30.

ou vifs, à nos arbres, à nos forêts, à nos tribus et nos lignées. [...] la question la plus banale que les Anges nous jettent en plein visage à chaque coin de rue [est] Qui es-tu et d'où viens-tu ?⁸ » lui dit-il avant de s'éclipser. Cette autorité des Anges rappelle

ce contrôle [qui] présuppose la distribution des espèces humaines en différents groupes, la subdivision de la population en sous-groupes, et l'établissement d'une césure biologique entre les uns et les autres. C'est ce que Foucault désigne par un terme à première vue familier, celui de racisme.⁹

Dans le roman comme « dans l'économie du biopouvoir, la fonction du racisme est de réguler la distribution de la mort et de rendre possible les fonctions meurtrières de l'État¹⁰ » et les gens à la tête du pouvoir ont « la capacité [de] définir qui a une importance et qui n'en a pas, qui est dénué de valeur et aisément remplaçable, et qui ne l'est pas¹¹ ».

Autre violence citadine visible dans le roman, la ville de *Matins de couvre-feu* s'apparente également à la ville du colonisé décrite par Frantz Fanon cité par A. Mbembe décrivant « la façon même dont le pouvoir de la mort opère » :

La ville du colonisé [...] est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée [...]. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautreée.¹²

Cette ville accroupie s'observe d'autant plus dans *Matins de couvre-feu* où, emmurée dans le couvre-feu, la ville se mue en camp, rappelant les analyses de Giorgio Agamben. En effet et bien qu'il n'y ait pas de camp à proprement parler dans *Matins de couvre-feu* – contrairement à ceux décrits par Véronique Tadjo dans *L'ombre d'Imana* – la définition qu'en donne G. Agamben, mise en lumière par Katia Genel, s'applique partiellement à la ville que Tanella Boni nous décrit :

[Le camp] désigne un ordre spatial nouveau et stable, habité par une vie nue qui, de plus en plus, ne parvient pas à s'inscrire dans le système : la vie fait alors l'objet d'une capture radicale par le souverain. Le camp est donc à la fois un nouveau lieu,

⁸ Boni, 2005, p.45-46.

⁹ Mbembe, 2006, p.31.

¹⁰ *Op. cit.*, p.31.

¹¹ *Op. cit.*, p.43.

¹² FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris, 1961, p.31-32. Cité par A. Mbembe, 2006, p.43.

un nouveau régulateur, et à la fois le signe que le système ne peut plus fonctionner sans se transformer en une machine létale. C'est ce qui permet de comprendre en quoi il est la marque de la crise du politique, c'est-à-dire la disjonction entre la vie et le pouvoir politique, mais également en quoi il est la matrice et la « solution » de la crise, puisqu'il établit un nouveau lien pour investir la vie malgré la crise du système. Le totalitarisme répond à la crise par l'investissement paroxystique de la vie par le pouvoir.¹³

Cette définition rejoint celle de la ville colonisée de Frantz Fanon précédemment citée, mais également les descriptions romanesques de la ville de Zamba dans laquelle un nouvel ordre proche du chaos s'est instauré depuis la mise en place du couvre-feu. Ce dernier est effectivement censé être une mesure provisoire et d'exception, il s'abat donc sur la ville sans que personne ne sache quand il sera enfin levé, pareillement à l'assignation à résidence de la narratrice. Ainsi, le couvre-feu et l'assignation à résidence sont similaires au « camp [...] proche d'un état d'exception, mais qui serait devenu la règle : c'est un état d'exception devenu permanent¹⁴ ». Ce dispositif censé être provisoire découpe l'espace et le temps, empêchant les citoyens de circuler librement dans les endroits et en temps voulus. En outre, ce découpage caractéristique de l'espace par le nécropouvoir n'est pas sans rappeler

l'occupation dans la bande de Gaza [qui] présente trois caractéristiques majeures liées au fonctionnement de la formation spécifique de terreur [qu'Achille Mbembe a] appelé « nécropouvoir ». En premier lieu, il y a la dynamique de fragmentation territoriale, l'accès interdit à certaines zones et l'expansion des colonies. L'objectif de ce processus est double : rendre tout mouvement impossible et réaliser la séparation selon le modèle de l'État d'apartheid. Les territoires occupés sont ainsi divisés en un réseau complexe de frontières intérieures et de cellules isolées.¹⁵

L'interdiction de circuler librement en pleine journée dans certains endroits de la ville coûtera sa liberté à la narratrice ayant « m[is] le nez là où il ne faut pas. Au portail des morts par exemple (...)»¹⁶. Ayant franchi le portail de l'interdit, elle est punie et la limite est soulignée par l'auteure employant le terme de portail à bon escient. Soumis aux lois du couvre-feu, les

¹³ GENEL, Katia, « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2004, consulté le 05 septembre 2017. URL : <http://methodos.revues.org/131> ; DOI : 10.4000/methodos.131, p.15.

¹⁴ *Op. cit.*, p.15.

¹⁵ Mbembe, 2006, p.44.

¹⁶ Boni, 2005, p.15.

habitants de Zambaville « viv[ent] sous l'occupation contemporaine [et font] l'expérience permanente de “vivre dans la douleur”¹⁷ ».

A cette interdiction de circuler simplement dans Zambaville s'ajoute une volonté d'expansion du pouvoir des Anges au niveau économique ainsi que l'illustre la conquête des marchés de la ville par Timothée qui « g[ère] aussi une entreprise de teinture sur tissus [et] trouv[e] des marchés extérieurs pour l'écoulement de la marchandise¹⁸ » dans les Bas-fonds, employant des femmes ne gagnant que des miettes. De plus, la volonté des Anges de reconquérir les territoires de la « graine de paradis » et d'en exploiter les richesses correspond également à un projet d'expansion de leur pouvoir :

[...] les Anges voulaient en savoir plus sur cette graine de Paradis. Ils se demandaient s'ils pouvaient réactiver les anciennes routes tombées aujourd'hui en désuétude à cause du pétrole et du diamant, marchandises à cause desquelles les guerres prennent naissance et ne s'arrêtent jamais. Mais, qui sait, la graine de Paradis pouvait se révéler une source de revenus appréciable pour des Anges dont le pays, le nôtre, connaissait la guerre depuis quelques années.¹⁹

Cette organisation économique, légale ou parallèle, fait de ce système régissant Zamba une *machine de guerre* au sens où l'entend A. Mbembe :

Une machine de guerre combine une pluralité de fonctions. Elle a les traits d'une organisation politique et d'une société commerciale. Elle opère par capture et déprédations et peut faire d'énormes bénéfices. [...] Les machines de guerre (dans ce cas milices ou mouvements rebelles) deviennent rapidement des mécanismes extrêmement organisés de prédation, taxant les territoires et les populations qu'ils occupent et bénéficiant du support à la fois matériel et financier de séries de réseaux transnationaux et de diasporas.²⁰

Le système de Zamba renforce ainsi son nécropouvoir dans ces espaces où le pouvoir se fait souverain dans les sphères publiques comme privées. Cependant, certains tentent de renverser ce partage inégal des forces.

¹⁷ Mbembe, 2006, p.57.

¹⁸ Boni, 2005, p.189.

¹⁹ *Op. cit.*, p.267.

²⁰ Mbembe, 2006, pp.50-52.

B. Une redistribution des places

La notion de partage du sensible est introduite par Jacques Rancière²¹. Selon le philosophe, la société est un espace commun où le rôle de chacun se définit à partir de faits sensibles perçus par ses membres. Car les lieux et moments de nos activités, ce que l'on perçoit et qui est perçu de nous nous assigne une place et une part particulière dans les échanges matériels et symboliques du quotidien. Ceci est le premier sens du partage du sensible que l'auteur appelle « la police ». Comme l'explique Olivier Gaudin²², la police est l'instauration d'un ordre et la politique une action venant troubler ce dernier en créant une rupture dans la répartition des parts et des places. Le terme de politique fait surgir au cours des événements ce qui n'avait pas de lieu dans la distribution policière, dans l'état normal du corps social. La possibilité d'intervention politique rappelle l'égalité fondamentale de n'importe quel citoyen, bien que son statut social, fruit de la police, l'enclave. Cet appel à l'égalité appelle une *désidentification*, J. Rancière entendant par-là le moment où, quand surgit la politique, l'individu s'extraie de l'identité sociale que la police lui a assignée. Une fois *désidentifié*, l'individu peut s'associer à une lutte qui dépasse son identité sociale et participe à la formation du peuple. Ainsi, la politique peut n'être que *dissensus* parce qu'elle vient troubler l'ordre établi en révélant qu'il y a un tort dans la répartition entre les différents lieux et places. L'intervention politique vise ainsi à intervenir dans ce partage afin de dire que chacun ne doit pas être référé à la place qu'il occupe comme à sa nature, comme à une place qui serait légitimée de droit, mais que toute place peut être pensée et modifiée par l'action politique. Déplaçant la notion de cette idée politique vers les pratiques artistiques intervenant dans l'expérience sensible d'un espace commun, le philosophe étudie par la suite la place de l'art dans l'espace social. Selon lui, l'œuvre romanesque peut être politique. L'énoncé romanesque vient effectivement interroger la distribution policière :

[Les énoncés] introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation. [...] Ils dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible.²³

²¹ RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000, 80p.

²² A ce propos se conférer à : GAUDIN, Olivier, « Percevoir et être perçu dans les espaces publics urbains : le "partage du sensible" en question », Atelier n°26 : Le partage du sensible, émission radiodiffusée sur la Radio de l'Université Bretagne Loire, [En ligne : <https://radio.u-bretagne-loire.fr/broadcast/17113-Percevoir-et-etre-percu-dans-les-espaces-publics-ubains-le-partage-du-sensible-en-question>].

²³ Rancière, 2000, pp.63-64.

En ce sens, la littérature peut devenir un outil du politique, un contre-dispositif en somme, lorsqu'elle remet en question l'ordre policier, ce que nous nommons le dispositif violent. En effet, J. Rancière reconnaît l'importance de l'espace public urbain comme théâtre de parole et de visibilité des « sans part » :

On a pu inventer une communauté fictive, un collectif d'énonciation et de manifestation où n'importe qui peut se faire compter au compte même des in comptés. Une proximité se dessine ainsi entre cette communauté politique que résume le mot de démocratie et la communauté littéraire. J'entends par ce dernier terme non pas la communauté des écrivains mais le type de rapports entre les mots et les corps défini par le régime littéraire de l'art de la parole.²⁴

Or, les « sans part » transposés aux romans à l'étude ne sont-ils pas ces « sans voix » que les auteures s'évertuent à rendre enfin audibles ? Le philosophe et les romancières questionnent le corps social et la répartition de ses membres. Ils mettent en lumière les inégalités et font de leur écriture le lieu de la remise en question et d'une nouvelle répartition plus juste de la place de chacun, libéré dans son corps comme dans sa parole. Certains personnages contestent la police en se déplaçant et en associant à ce mouvement un discours dénonçant l'inégalité de la répartition initiale comme le fait le personnage d'Enée dans *Matins de couvre-feu*, interrompant le cours policier des choses en décidant de changer de métier, il démissionne de l'éducation nationale pour devenir chauffeur de taxi, ce qui n'est absolument pas accepté socialement. Il procède donc à un bouleversement de la police à l'instar de Kanga Bâ dont les actes profondément politiques lui coûteront la vie – du moins en apparence puisqu'il sera sauvé in-extremis. Ce personnage mène des enquêtes pour tenter de rendre une dignité aux habitants de Zambaville assassinés par le système : « Il avait pris l'habitude de mener l'enquête tout seul. Depuis ce temps, il avait redoublé d'ardeur, il enregistrait le nombre de morts et d'inhumés par jour²⁵ », cherchant à modifier l'ordre établi. Cette remise en question de la police se retrouve également au cœur du marché.

²⁴ RANCIERE, Jacques, "Le Philologue et le conteur : littérature, communauté, démocratie", art. cité, p. 62- 63. Cité par Catherine Mazaucic dans « Micropoétiques des frontières » in *Revue critique de fiction française contemporaine* n°6, « Fiction et démocratie », 2013, pp.75-86, p.76.

²⁵ Boni, 2005, p.60.

II. Le marché ou la libération de la parole féminine

Le marché est un point central dans la vie rurale et urbaine, que ce soit en Europe ou en Afrique. C'est un lieu de rencontre et de commerce, et ce depuis les prémices des échanges commerciaux :

Le marché est traditionnellement un repère sociologique important pour l'intelligence des relations humaines à l'intérieur de la pratique du quartier. Aucune ville, aucun village qui n'en soit pourvu. En même temps qu'un lieu de commerce, il est un lieu de fête [...], à mi-chemin entre le petit commerce de la rue et le grand magasin, ou la grande surface, sans que les éléments qui le constituent se résorbent dans l'un ou l'autre de ces termes.²⁶

Aussi, au sein de la globalisation, le marché traditionnel apparaît comme une zone intermédiaire, tantôt effacée, tantôt centrale pour la population. Zone intermédiaire au niveau temporel, parce qu'en constante évolution au même rythme que son époque, le marché est également un entre-deux entre les producteurs et les acheteurs. Au-delà des échanges de biens, il y a, au cœur de ces lieux, du lien social qui se tisse, et les histoires racontées sont à la fois la face invisible de la mondialisation mais aussi de la société et de ses failles. Entre « le monde ville et la ville monde » (Augé), le marché est un lien entre la mégalopole contemporaine et le village traditionnel :

Le monde ville et la ville monde apparaissent comme liés l'un à l'autre, mais de façon contradictoire. Le monde ville représente l'idéal et l'idéologie du système de la globalisation, alors que dans la ville monde s'expriment les contradictions ou les tensions historiques engendrées par ce système. C'est à l'articulation du monde ville et de la ville monde que se situent les zones vides et poreuses dont parle Philippe Vasset, ces zones qui sont la face invisible de la mondialisation ou tout au moins la face que nous ne pouvons, ne voulons et ne savons pas voir.²⁷

Dans notre corpus, la contradiction, nous le verrons, est prépondérante dans ce lieu où cuisine, palabres, artisanats et denrées alimentaires sont achetés, vendus et délivrés dans un monde à la frontière de la ville et du village. Le récit se fait la voix de ces zones poreuses que nul lecteur européen ne saurait voir de cet œil depuis son salon. Car les lecteurs de Tanella Boni et Véronique Tadjó sont majoritairement européens et vivent loin de cette réalité quotidienne

²⁶ CERTEAU, Michel (de), GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien. 2. habiter, cuisiner*, Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 1994, 416p., p.153.

²⁷ Augé, *op. cit.*, p.39.

abidjanaise, bien que le marché éditorial distribue de mieux en mieux leurs ouvrages sur le continent africain. Aussi, comme le souligne R. Chemain, « très souvent évoqué, le marché est [...] un de ces “lieux privilégiés” qui tranche, par son relief, sur le vague, l’indétermination, dans lesquels les romanciers laissent tout ce qui, dans la ville, n’a pas valeur de signe²⁸ ».

A travers les ouvrages, particulièrement ceux de Tanella Boni, nous découvrons un lieu aux multiples facettes, fortement féminin et lié aux arts culinaires, comme nous le soulignons dans le premier chapitre de cette partie. La différence de proportionnalité dans l’usage du marché ivoirien comme lieu narratif chez nos deux écrivaines vient, selon nous, du fait que Tanella Boni ait vécu plus longtemps dans cette ville à un âge plus mûr que Véronique Tadjo qui l’a quittée plus tôt. Ainsi, nous ne trouvons qu’une mention faite à ce lieu dans le corpus de l’auteure. Il s’agit d’un poème dans *A mi-chemin*, « la vérité survient à la fin des marchés²⁹ » dans lequel nous découvrons un visage de la ville misérable et poussiéreux, ce qui fait lien avec la description tadjienne romanesque étudiée précédemment.

Débutons cette étude du marché par celui représenté dans *Les nègres n’iront jamais au paradis*. Le troisième chapitre, « Les vendeuses de secrets » fait du marché le lieu central du récit. Toutes les femmes avec lesquelles Amédée-Jonas a, ou a eu, une relation s’y retrouvent, qu’il s’agisse de marchés nationaux ou internationaux. La narratrice y rencontre une femme dénommée Iris Agodi afin d’en savoir plus sur Amédée-Jonas. Le marché est tout d’abord décrit comme « un tout petit marché, insignifiant³⁰ » :

Personne ne peut avoir une idée exacte du marché dont je parle, celui d’Iris Agodi, dans cette mégapole tentaculaire allongée à vue d’œil entre soleil, lagune et mer. Il faut voir ce marché et cette ville qui ne manquent pas de beauté. Cette ville capable d’étouffer ses propres habitants parce qu’ils n’ont pas le choix d’aller ailleurs, parce que la recherche d’un boulot les conduit là. [...]

C’était, à l’origine, un minuscule marché de légumes, de banane plantain et de manioc jusqu’à la fin des années soixante-dix. Le village était celui où, trois à quatre fois par semaine, hormis le lundi, la semoule de manioc, l’attiéké, spécialité locale devenue nationale, était cuisinée et vendue sur le marché ou devant les maisons. Puis, un quartier hétéroclite fait de tours géantes, d’immeubles à trois étages, de quelques villas, prit racine avec beaucoup d’arrogance juste en face du village paisible, englouti par l’ambiance infernale et mouvementée de la ville avançant à grands pas. Le marché entra dans la danse. Il se transforma bientôt, le long de la voie principale

²⁸ Chemain, *op. cit.*, p.107.

²⁹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.86.

³⁰ Boni, 2006, p.114.

d'accès au village, en un parking à ciel ouvert.³¹

Cet extrait présente la dualité du marché et de la ville qui l'abrite. Dans la première section de la citation, la narratrice présente le marché comme insignifiant mais c'est pourtant là qu'elle trouvera la clé de son énigme. La seconde partie présente quant à elle la ville et le marché comme des lieux de beauté mais aussi comme ceux de la déchéance sociale et la dernière tentative de s'en sortir face au chômage et à la crise de l'emploi traversée par le pays. Enfin, la fin de l'extrait met en avant la fracture temporelle visible dans l'évolution du marché de village et « l'ambiance infernale et mouvementée de la ville ». Ici, la confrontation entre ville et village se lit, l'un et l'autre se font face dans un duel inégal. Mais le marché est leur point commun, rattachant la tradition à la vie plus rapide et hétéroclite des grandes villes tentaculaires. Dans le marché, un autre temps et une autre loi règnent. Il est un endroit où la pesanteur du dehors semble être bravée. Les lois du marché traditionnel semblent donc s'opposer à la logique violente abidjanaise de l'époque : les liens entre les gens n'y sont pas rompus, et la parole circule malgré la grandeur gigantesque de la ville qui l'entoure au fil du temps. En effet, entre ces deux passages, la narratrice décrit en quelques pages ce lieu dans lequel « l'ambiance pouvait indiquer la météo dans la ville, dans tout le pays » :

Le marché dont je parle et tous les autres qui lui ressemblent sont des îlots de vie bouillonnante et pleine d'odeurs et de chaleur. C'est l'endroit où tout peut arriver, parce qu'on y vend toutes sortes de marchandises mais aussi de la bonne humeur, beaucoup de rires. Des pleurs, des cris et des palabres à la pelle, ces états d'âme qu'on ne peut trier, qu'on ne peut compter. Et chacun se demande pourquoi est-ce là et pas, ailleurs que les états d'âme les plus rares, les paroles les plus insensées ou les plus inédites trouvent leur chemin sous le regard bienfaisant de celles qui y passent les meilleurs moments de leurs journées. S'il n'y avait pas de marchés si sympathiques mais si difficiles à traverser, les hommes et les femmes, surtout les femmes auraient été plus tristes, mille fois plus tristes. C'est là qu'elles trouvent un sens à leurs faux pas, leurs lubies, leurs joies éphémères. Là, dans le marché où tout s'échange y compris les secrets les mieux gardés, les dossiers de personnages publics comme Amédée-Jonas Dieusérail.³²

Le début de la première phrase introduit d'emblée une généralisation, tous les marchés semblables à celui d'Iris Agodi sont englobés dans la description à suivre. Ces « îlots de vie

³¹ *Op. cit.*, pp.116-118.

³² *Op. cit.*, pp.117-118.

bouillonnante » font de ces endroits des escales sur l’océan de la ville où chaleur et gourmandises sont présents. Cet îlot de vie s’oppose à l’île aux ordures, visitée par la narratrice de *L’ombre d’Imana*. Aussi, cette vision exposée par la narratrice des *nègres n’iront jamais au paradis* est aux antipodes des descriptions que l’on retrouve dans *Loin de mon père*³³, faisant des marchés décrits par Tanella Boni des lieux excessivement idylliques. Car la joie est caractéristique de ces marchés, la deuxième phrase le souligne avec le champ lexical du bonheur qui transparaît par la « bonne humeur » et les nombreux rires que la narratrice décrit. La suite de la description, bien que mettant en lumière des états d’âme parfois tristes, n’en est pas moins joyeuse. Le marché est même vital pour les femmes qui, sans lui, seraient « mille fois plus tristes ». C’est donc la vie qui semble habiter ces marchés, avec ses lots de peines et de joies. Cependant, ce n’est pas un endroit banal, en témoigne la rareté de ce qui y est délivré et entendu, échangé, troqué en somme : une palabre pour une palabre comme le met en lumière la relation entre la narratrice et Iris Agodi. Le prénom de ce personnage est d’autant plus parlant que dans la mythologie grecque, Iris est la déesse de l’arc-en-ciel et messagère des dieux. C’est donc la parole libérée qui caractérise le mieux cet endroit où elle règne, un lieu joyeux et bienveillant, qui l’est d’autant plus que les secrets s’y délivrent avec aisance sous son écoute. Dans son essai publié en 2011, Tanella Boni consacre l’une de ses sections, « Du marché à la cuisine », à ce lieu :

Les cuisines indiquent [...] les modes de vie et le statut social, de même que les marchés fréquentés. Ce sont, pour les femmes, des territoires qu’elles habitent. Le marché n’est pas seulement l’endroit où l’on vend et achète des denrées alimentaires, des produits de première nécessité, ou toutes sortes de marchandises. C’est un lieu d’échange d’information, de connaissances, mais aussi un espace de survie et de respiration. Combien de femmes y vont, en effet, même si elles n’ont rien de particulier à y faire ? Et combien y restent après leurs courses simplement parce qu’elles ont envie de prendre leur temps avant de rentrer chez elles ? Dans un marché de proximité, grand ou petit, loin ou près de chez soi, chaque femme cesse d’être seule puisqu’elle entre en contact avec une multitude de voix, beaucoup de bruits, des odeurs plus ou moins agréables qui, pour un temps, feront corps avec elle. Le mot « proximité » que j’utilise ici pour qualifier ce type de marché ne se traduit pas en termes de distance mais bien de milieu et d’intensité de vie. Certaines femmes n’aiment pas y aller à cause de cette ambiance qui peut étouffer. D’autres, au contraire, s’y promènent allègrement ou y trouvent une place pour s’asseoir et

³³ Tadjó, 2010, p.39.

prendre part à quelques conversations. Elles y viennent pour y noyer, comme elles disent, leurs soucis quotidiens...³⁴

Tanella Boni dresse ici le tableau sociologique des marchés qui semble avoir été initié dans son ouvrage publié en 2006. Dans cette description loin de toute fiction, nous décelons pourtant les figures de la narratrice du roman écoutant les secrets d'Iris Agodi et de ses clientes et rappelant ces mots de Virginia Woolf : « Je vais déverser mes mensonges, mais une once de vérité s'y trouvera peut-être contenue ; à vous de la rechercher et de déterminer si quelque chose là-dedans vaut la peine d'être conservé. Sinon, il vous suffira de tout jeter à la poubelle et de tout oublier³⁵ ».

Le dernier chapitre « Aux frontières du paradis » établit quant à lui des liens entre le marché ivoirien et le marché mondial et européen – à entendre ici au sens économique du terme – dont Tanella Boni fait également mention dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*³⁶. Alors que nous retrouvons la narratrice – ainsi qu'Iris Agodi – dans les rues de Paris, elle y retrouve des produits locaux du *pays* :

J'ai emprunté la rue du Château-d'Eau puis la rue du Faubourg-Saint-Denis. Chez le premier Chinois tenant boutique à l'angle de ces deux rues, des saveurs inattendues étaient là, légumes, céréales, épices mais aussi plats cuisinés. [...] Ce jour-là, il y avait deux cartons côte à côte. Dans l'un, l'attiéké emballé à la hâte de manière artisanale, comme au pays d'origine. Dans l'autre, un conditionnement aux normes européennes, avec date de fabrication et date limite de vente.³⁷

A ce propos, Amédée-Jonas confie dans ce même chapitre :

J'avais rencontré Iris parce que je m'étais lancé dans l'exportation de poisson séché. J'ai dû apprendre en sa compagnie la filière des produits exotiques vendus dans des magasins spécialisés à Paris. De nombreux Asiatiques occupaient ce secteur. [...] Je ne comprenais pas pourquoi les Africains eux-mêmes, grands commerçants chez eux, désertaient le marché mondial des produits vivriers.³⁸

Dans les dernières pages du roman, ce sont donc les denrées des marchés traditionnels ivoiriens qui se retrouvent en position liminaire entre les mégapoles et les petits marchés locaux du

³⁴ Boni, 2011, p.37.

³⁵ Woolf, 2012, pp.23-24.

³⁶ Boni, 2011, pp.38-39.

³⁷ Boni, 2006, p.200.

³⁸ *Op. cit.*, p.189.

pays d'origine. Un bout de nature se retrouve ainsi balloté entre les pages et les frontières du monde.

Un autre lieu de la parole libéré est vaguement mentionné dans *Matins de couvre-feu* alors même que le personnage d'Ida y apprendra une nouvelle cruciale pour le dénouement du récit, il s'agit du salon de coiffure. Cependant, cet événement nous est décrit par Enée ne comprenant que trop peu les enjeux pouvant se jouer dans ce genre d'endroits féminins. Il vit pourtant dans la même ville qu'elles mais leurs mondes semblent être parallèles et ne se croiser que ponctuellement au détour d'un silence :

Ida m'a avoué, quelques instants après, que l'auteur, Charles Laclé, avait fait ce voyage jusqu'ici à l'invitation de mes amis les Anges. Elle l'a appris, dit-elle, dans une conversation entendue dans un salon de coiffure. Le lieu idéal, tiens ! où se divulguent les secrets d'Etat...³⁹

Enée en parle de nouveau, soulignant les qualités de son épouse :

Pendant que je note les péripéties de cette rencontre inespérée avec Charles, je me rends compte de la perspicacité et de la vigilance dont fait preuve Ida, en toutes circonstances. Elle a su, pour le projet de la maniguette, en écoutant une conversation de femmes et elle a voulu vérifier...⁴⁰

De plus, dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Tanella Boni recueille, comme son personnage, la parole d'une coiffeuse d'Abidjan en septembre 2004 :

Comme le dit cette voix de femme :

« La vie dans cette ville est de plus en plus difficile à vivre et la famille est toujours là. Pire qu'au village. Dans un village, chacun s'occupe de son champ. Chaque femme de sa case. Ici, tu as l'impression que c'est le monde entier qui te tombe dessus, que tu dois nourrir nuit et jour. Frères, cousins, des gens que tu ne connais pas qui se disent être parentés à toi. Tu ne sais pas d'où ils viennent. C'est ton corps qui en prend un coup, sous la fatigue... Quand tu ne sais plus où mettre ta tête, tu chantes, comme nos mères et grand-mères.⁴¹ »

³⁹ Boni, 2005, pp.266-267.

⁴⁰ *Op. cit.*, p.282.

⁴¹ Boni, 2011, p.122.

Dans ces espaces aux voix majoritairement féminines les idées se confrontent et s'échangent autour d'une coiffure⁴² ou d'un plat local et bravant les dangers que leur parole pourrait leur attirer.

III. La ville, un idéal brisé ?

Depuis la naissance du roman moderne existe une relation privilégiée entre la ville et l'univers romanesque, et un auteur a encore déclaré récemment : « Certains lieux [...] me sont toujours apparus comme du combustible, du carburant romanesque.⁴³ »

Wolfgang Asholt⁴⁴

A l'heure de la mondialisation, les grandes métropoles sont en de nombreux points semblables d'un côté et de l'autre du globe et la première référence qui nous vient à l'esprit lorsque l'on mentionne un espace extérieur à notre époque est sans doute celui de la ville. *Pour une anthropologie de la mobilité*⁴⁵ de Marc Augé présente l'urbanisation en ces termes :

[...] L'urbanisation se présente bien sous deux aspects contradictoires, mais indissociables, comme les deux faces d'une même pièce : d'une part, le monde est une ville (la « métacité virtuelle » dont parle Virilio), une immense ville où travaillent les mêmes architectes, où se retrouvent les mêmes entreprises économiques et financières, les mêmes produits..., d'autre part, la grande ville est un monde, où se retrouvent toutes les contradictions et les conflits de la planète, les conséquences de l'écart grandissant entre les plus riches des riches et les plus pauvres des pauvres, le

⁴² Ce rôle-clé cristallisé autour du salon de coiffure rappelle par ailleurs *Americanah*, le roman de Chimamanda Ngozi Adichie (2013). Dans ce récit, Ifemelu, l'héroïne, remonte le chemin de sa mémoire depuis un salon de coiffure new-yorkais dans lequel elle se fait tresser les cheveux. Le salon de coiffure représente, dans ce roman, une part d'Afrique pour le personnage en migration.

⁴³ (note de l'auteur) Jean Echenoz, dans : Christine Jérusalem : « « La phrase comme dessin ». Rencontre avec Jean Echenoz », Critique, avril 2003, p.305.

⁴⁴ ASHOLT, Wolfgang, « Les villes transfrontalières d'Assia Djébar », in *Assia Djébar : Nomade entre les murs...*, op. cit., p.147.

⁴⁵ AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Rivages poche/Petite bibliothèque, Paris, 2012, 108p.

tiers-monde et le quart-monde, les diversités ethniques, religieuses et autres.⁴⁶

Ces espaces, nous les reconnaissons tous aisément aux quatre coins du globe dans toute zone urbanisée :

Dans les villes africaines [écrit Tanella Boni, existe] la rencontre de plusieurs modes de vie (celui traditionnel des zones rurales et celui hérité des cultures occidentales), de même que la conception de deux types de temps (le temps linéaire de la montre et celui élastique et mythique qui n'est pas compté à la minute près) [...] ⁴⁷.

Mais qu'en est-il de ces espaces transposés à la littérature ?

Dans ses *Ruptures et écritures de violences*, Pius Ngandu Nkashama présente ce qu'il nomme « les nouvelles villes⁴⁸ ». Il divise la période citadine en trois phases : la ville précoloniale, les villes coloniales et, enfin, les villes modernes et les défis contemporains qui les habitent. La crise de la ville moderne qu'il décrit souligne l'anormalité de ces espaces : « Tout en effet y est étrange. Tout s'y réalise dans une instabilité inquiétante⁴⁹ ». Or, cette étrangeté citadine se retrouve dans le corpus sous la plume des deux auteures étudiées, davantage dans la poésie chez Véronique Tadjo, et plus intensément dans les romans de Tanella Boni. Mais la ville semble, dans un cas comme dans l'autre, être devenue un danger, un piège dont les frontières et les lois se referment sur ses habitants, bien loin de l'idéal dont ils rêvaient. Cette société idéale est en premier lieu celle des indépendances. En 2010, Tanella Boni s'exprimait à ce sujet dans les *Indépendances Cha-Cha* :

J'ai toujours été très fière de ce pays, parce que je me disais qu'il n'était pas comme les autres. Il avait été construit, l'air de rien, par le parti au pouvoir, avec l'aide des populations qui faisaient confiance au parti unique. Ce pays était beau à voir. [...] Les Ivoiriens n'aimaient pas rester loin de leur pays. Dès qu'on sortait, on avait envie de revenir. On se disait qu'on avait tout et qu'on vivait bien chez soi.⁵⁰

Mais les illusions furent vite déçues comme nous pouvons le lire chez Ahmadou Kourouma dans ses *Soleils des indépendances*. Nous retrouvons un certain idéal dans la vision de la Côte d'Ivoire d'Hélène, la mère de Nina dans *Loin de mon père* fraîchement débarquée de Paris,

⁴⁶ Augé, *op. cit.*, p.38.

⁴⁷ Boni, 2011, p.35.

⁴⁸ Nkashama, *op. cit.*, p.354.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.361.

⁵⁰ *Indépendances Cha Cha*, *op. cit.*, pp.103-104.

« prête pour la découverte, pour le goût d'un autre monde⁵¹ ». Cette conception paradisiaque de ce pays comme champ des possibles se lit également dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, toujours à travers le regard d'un personnage blanc. En effet, les descriptions de la Côte-d'Ivoire par Amédée-Jonas montrent le pays, notamment la région de Korhogo, comme « l'une des plus belles régions du monde⁵² ». Cependant, dès le début du texte – dans le premier chapitre –, le personnage est inscrit dans la désillusion du fait des conflits ayant ravagé la région, « c'est pour cela qu'aujourd'hui j'ai un peu mal au cœur. La guerre est passée et s'est installée par là⁵³ » confie-t-il « mais je ne perds pas l'espoir de revoir ce coin de paradis, ou du moins ce qu'il en reste...⁵⁴ ». La fin de cette citation montre que le personnage ne sombre pas totalement dans le désenchantement. Dans *L'ombre d'Imana* la narratrice présente la vision idyllique, ou du moins positive, qu'ont certains personnages du Rwanda. Seth, par exemple, « pense qu'il est possible de faire beaucoup de choses pour le pays. Il prépare son retour » accompagné de son fils et de son épouse Valentine, et ce malgré le génocide ayant balaféré la nation⁵⁵. Enfin, l'idéal poétique est, nous le verrons, rattaché à la nature chez Tanella Boni. Il l'est aussi chez Véronique Tadjo, mais toujours associé au désenchantement⁵⁶. Chez cette dernière, la ville concourt à la gangrène de la mémoire (Brezault) :

Je pense que la ville est vraiment significative des maux de l'Afrique actuelle. Les gens sont obligés de cohabiter dans des zones urbaines très concentrées. Tout va trop vite. On n'a plus tellement le temps de s'arrêter sur les choses du passé : on est focalisé sur les problèmes du présent qu'il faut résoudre vite. [...] Je suis choquée par la négligence de nos pouvoirs publics qui ne font rien pour améliorer ces situations déplorables.⁵⁷

Le désenchantement est l'un des points communs entre l'ensemble des textes de ce corpus et, bien souvent, c'est au cœur des espaces extérieurs qu'il se matérialise et fait naître chez les personnages une perte de repères :

⁵¹ Tadjo, 2010, p.137.

⁵² Boni, 2006, p.30.

⁵³ *Op. cit.*, p.30.

⁵⁴ *Op. cit.*, p.31.

⁵⁵ Tadjo, 2000 (fiction), p.88.

⁵⁶ Par ailleurs, il convient de distinguer deux niveaux à la désillusion et deux périodes historiques distinctes : dans un premier temps, les « soleils des indépendances » face aux régimes autoritaires ruinant les espoirs attachés aux indépendances (tournant des années 1968-71), dans un second temps, la fin de la prospérité économique et de la paix en Côte-d'Ivoire, avec l'effondrement du régime personnel élaboré par Houphouët-Boigny à la mort de celui-ci, et l'entrée dans une phase d'instabilité marquée par plusieurs épisodes de (quasi-)guerre civile.

⁵⁷ Brezault, *op. cit.*, p.353.

La perte des points de repère qui étaient sans doute ceux des parents et des grands-parents semble être comblée par la création d'autres valeurs liées, dans les sociétés africaines, à l'urbanisation croissante. En effet, le développement des villes a conduit à l'invention d'autres espaces de vie et de rencontre, d'autres types de territoires et de lieux d'apprentissage, d'autres règles de vie. La vie urbaine devient de plus en plus complexe. Les individus cherchent leurs marques, leur place. Ils ont du mal à comprendre les frontières auxquelles ils se heurtent dans un monde dominé par la présence massive des lois du marché.⁵⁸

Ainsi et comme nous le verrons dans ce chapitre, Véronique Tadjou et Tanella Boni mettent en mots l'espace public troublé par la violence de la guerre. Le décor devient acteur de la violence car les dispositifs violents, qu'ils soient politiques ou sociaux, altèrent les espaces de vie des citoyens. Logiquement, il existe une interdépendance entre changements intérieurs et extérieurs. En effet, les changements extérieurs – ceux ayant lieu dans les espaces publics – ont des conséquences sur les individus dans la sphère privée, tout comme les changements ayant lieu dans l'intimité modifient peu à peu le visage social global. Cependant, ce sont généralement les changements externes subis par les individus et exercés par la société qui transforment les êtres dans le corpus étudié et révèlent leur nature profonde. Ces changements violents présents dans les récits naissent de conflits politiques ou ethniques parfois ancestraux, mais aussi des mensonges faits au peuple au nom de croyances ou d'espoirs individuels de quelques hommes de pouvoir. De plus, il y a un *avant* et un *après* la violence dans les textes des deux auteures qui témoignent de ces altérations subies par les êtres mais aussi visibles dans les espaces qu'ils occupent. Aussi, au-delà des personnages, ce sont le village et la ville qui sont transformés.

Les deux romans de Tanella Boni comportent des satires du pouvoir ivoirien post-colonial, ou plus largement africain. Les jeux et dérives politiques y sont soulignés à outrance, notamment dans *Matins de couvre-feu*, *Les nègres n'iront jamais au paradis* soulignant quant à lui davantage le versant corruptif du pouvoir :

L'espace collectif étant considéré comme propriété privée, il devient alors le théâtre de la vie intime, entièrement subordonné aux pulsions narcissiques et libidineuses du Chef.⁵⁹

L'espace pré-colonial et les frontières nationales sont également questionnés par les auteures. *Matins de couvre-feu* présente par exemple la conquête et l'enrôlement des tirailleurs

⁵⁸ Boni, 2001, p. 8.

⁵⁹ Paravy, *op. cit.*, p.169.

sénégalais, décrite de façon plutôt légère, les chéchias rouges et les colons sont décrits comme craintifs, incapables d'approcher la terre du père de la narratrice, village réputé pour ses forces occultes⁶⁰. C'est au contraire le père qui semble prendre possession du territoire des Blancs, résistant à la traversée jusqu'en France puis survivant à la guerre et faisant un enfant à une Française. Cette possession du territoire par le Noir se poursuit lorsque son ami Clairon épouse la jeune femme puis s'installe sur les terres familiales et devient vigneron. Véronique Tadjo présente également l'arrivée des Blancs sur la terre africaine dans *Reine Pokou*. Le peuple et leur reine tentent d'abord de résister mais finissent par être déportés Outre-Atlantique comme nous l'étudierons dans cette partie. Ainsi, quelle que soit la temporalité dans laquelle le narrateur nous projette, la ville est porteuse de dangers.

A. La ville dangereuse et le paradis perdu

*C'est la ville tentaculaire,
La pieuvre ardente et
l'ossuaire
Et la carcasse solennelle.*

*Et les chemins d'ici s'en vont à
l'infini
Vers elle.*

Emile Verhaeren,
Les Campagnes hallucinées

1. Une géographie du désastre

*Devant tant de tranquillité, comment
concevoir la violence qui a parcouru
ces mêmes rues, emprunté ces mêmes
détours, investi ces mêmes lieux ?*

Véronique Tadjo, *L'ombre d'Imana*

⁶⁰ Boni, 2005, pp.102-103.

La ville en littérature est une thématique incontournable⁶¹, *tous les chemins vont vers la ville* écrit Emile Verhaeren dans ses *Campagnes hallucinées*. Cette ville plate, étalée, inerte que décrit Aimé Césaire⁶² rappelle « la littérature africaine francophone ou anglophone au sud du Sahara [qui] nous livre une image violente et accusatrice de la ville moderne, en la présentant comme le lieu de toutes les illusions et de toutes les pertitions » écrit Denise Coussy dans l'introduction de son article portant sur « la représentation de la ville dans la littérature africaine⁶³ » :

Utilisant le plus souvent un vocabulaire féminin fort peu flatteur, les écrivains l'accablent de leur mépris et de leur haine en un crescendo d'adjectifs venimeux : pour eux, elle est “trop fardée” (Véronique Tadjo), “décatie” (Ibrahima Ly), “sournoise” (Henri Lopes), “bâtarde” (Jean Marie Adiaffi), “monstrueuse” (Abdoulaye Sadj) pour finir par être “cruelle” (Mongo Beti) et “maudite” (Ben Okri).⁶⁴

Aussi, la ville comparée à un animal monstrueux dont on ne peut se défaire se retrouve dans les textes de notre corpus, ancrés dans l'époque contemporaine. Cette tension, née de l'immensité impérialiste et de la misère qu'elle crée, introduit une violence supplémentaire subie par les personnages dans un contexte déjà complexe. Sylvère Mbondobari décrit pour sa part la « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique », s'intéressant à *Tous les chemins mènent à l'Autre* de Janis Otsiemi⁶⁵ :

L'écriture de la ville s'articule autour de quatre grands axes : la stratification spatiale et sociale de la ville, l'opposition entre la ville et la campagne, l'opposition entre riches et bidonvilles et, enfin, la représentation de la ville à travers des lieux

⁶¹ Comme le souligne, entre autres, Roger Chemain dans *La ville dans le roman africain*, L'Harmattan, 1981.

⁶² CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris-Dakar, 1983, 91p., pp.8-9.

⁶³ COUSSY, Denise, « La représentation de la ville dans la littérature africaine », in *Security, crime and segregation in West African cities since the 19th century*, Karthala éditions, Paris, 2003, 451p., pp.163-173.

D. Coussy consacre cet article à la démonstration du caractère exceptionnel des œuvres *Doguiçimi* (Hazoumé, 1938) et *Soundjata* (Tamsir Niane, 1960).

⁶⁴ Coussy, *op. cit.*, p.163.

⁶⁵ MBONDOBARI, Sylvère, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique . Le cas de « Tous les chemins mènent à l'Autre » de Janis Otsiemi ». Dans *Écrire la ville*. Article d'un cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, [En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/fragmentation-de-la-ville-et-du-personnage-dans-le-roman-francophone-dafrique-le-cas-de>]. D'abord paru dans (Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir.). 2005. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 14, p. 45-62).

d'exercice du pouvoir politique^{66 67}.

Les romanciers africains présentent donc la vie citadine dans leurs récits. Joseph Ahimann Preira consacre par ailleurs son ouvrage *L'espace urbain dans le roman africain francophone*⁶⁸ à l'image de la ville africaine. *L'enfer au paradis* (1988) du Burkinabé Ansomwin Ignace Hien, *La plaie* (1967) du Sénégalais Malick Fall, *Maïmouna* (1958) d'Abdoulaye Sadji ou encore *Ville cruelle* (1954) du Camerounais Eza Boto (Mongo Bédi) présentent également la ville comme une opposition à la vie traditionnelle villageoise. D'autre part, dans « La ville, objet de civilisation et de littérature en cours de français langue étrangère », Jean-Claude Bationo écrit :

Les écrivains africains francophones de la première et de la seconde générations ont toujours choisi la ville comme lieu de narration où, d'une part, les valeurs culturelles du village meurent et où, d'autre part, une vie civilisée ou moderne est acquise. Ainsi l'opposition ville/village forme-t-elle la structure narrative des romans africains. Selon Roger Chemain (1981 : 220), cette structure s'explique par le fait que l'école étant située en ville, les écrivains africains qui ont quitté le village pour poursuivre des études en ville restent marqués par les lieux des intrigues : « Les héros des romans africains sont donc, dans leur majorité, des "personnes déplacées" et, dans le cas des romans de la ville, cela correspond à la réalité sociale : l'essor urbain étant, la plupart des habitants des villes d'Afrique sont des citoyens de fraîche date. Tel est souvent le cas des auteurs eux-mêmes pour lesquels la découverte de la ville après une enfance villageoise a souvent constitué un tournant important de leur expérience propre ». ⁶⁹

Les points que cette citation met en lumière seront centraux dans la suite de nos propos. En effet, la ville dépeinte par Véronique Tadjou et Tanella Boni est, bien souvent, le lieu où *les valeurs culturelles du village meurent* et la structure de leurs textes met en avant l'opposition ville/village mentionnée par J.-C. Bationo. Le déplacement mentionné par R. Chemain est également présent sous la plume des poétesses comme nous le soulignerons par la suite. Cependant, contrairement au cas de Kouroussa dans *l'Enfant noir* de Camara Laye⁷⁰, ce n'est

⁶⁶ Note de l'auteur : « Ces lieux sont pour l'essentiel la prison, les camps militaires, l'hôpital, l'asile psychiatrique, le palais présidentiel, la place de l'indépendance, etc. Le roman africain francophone mettant en scène la ville a tendance à accumuler des tableaux de la vie sociale et politique. »

⁶⁷ Mbondobari, *op. cit.*, pp.45-46.

⁶⁸ AHIMANN PREIRA, Joseph, *L'espace urbain dans le roman africain francophone*, (1950- 2014), Editions Universitaires Européennes, 2016.

⁶⁹ BATIONO, Jean-Claude, « La ville, objet de civilisation et de littérature en cours de français langue étrangère », *Questions de communication*, 12 | 2007, 245-258.

⁷⁰ Lire à ce propos l'article de Catherine Mazauric, « Livres de passages. Trajectoires migrantes vers et depuis Dakar », *Cahiers d'études africaines* 2014/1 (N° 213-214), p. 267-287.

pas forcément l'école qui cause la perte du village. Voyons pour l'heure le degré d'influence de la vie citadine dans l'écriture des deux auteures. A l'image des romans de leur époque, dans les œuvres de notre corpus les descriptions de la ville et de ses institutions sont fortement négatives. L'influence de Verhaeren se ressent par ailleurs chez Tanella Boni qui décrit, nous le verrons par la suite, la mégapole comme tentaculaire à trois reprises dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*.

1.a. Des fictions citadines

La cité s'empara immédiatement d'eux, pénétra leurs chairs de part en part et changea la couleur de leurs espérances.

Véronique Tadjou,
Champs de bataille et d'amour

L'espace du couvre-feu ou la ville étouffée

Le trauma arrête le temps, la conscience de l'individu reste figée sur l'événement traumatique. Nous lisons le couvre-feu comme un espace-temps traumatique. Il suspend en effet le temps, conduisant à la répétition quotidienne des mêmes événements nuit et jour en prenant l'espace en otage. Le couvre-feu est donc une arme du pouvoir qui, à travers lui, possède une maîtrise des espaces tant extérieurs qu'intérieurs. *Matins de couvre-feu* possède ses personnages migrants ou, au contraire, enfermés dans la ville et susceptibles d'y trouver la mort et encerclés par le couvre-feu. Mais la ville est d'abord décrite positivement par la narratrice du fait de son assignation à résidence. Dans les premières pages du récit, nous pouvons ainsi lire la phrase suivante : « Depuis des heures que je suis enfermée dans cette maison, les mots me manquent comme si l'air des rues de Zambaville nous aidait à vivre les événements les plus tragiques⁷¹ ». Nous découvrons par la suite que l'ensemble de la ville semble ressentir la même chose que cette femme sans nom :

La traversée de Zambaville, en plein midi, ne fut pas de tout repos. La foule était immense comme si chacun avait besoin de flâner dans les rues, prendre un peu d'air afin d'éviter l'étouffement, le soir venu [...] dans cette ville qui passait pour être le centre du paradis terrestre. Midi était l'heure idéale pour éviter le couvre-feu auquel personne ne s'habituaient depuis qu'il avait été institué. Et les rues étaient encombrées,

⁷¹ Boni, 2005, p.13.

et les passants étaient tous à bout de nerfs.⁷²

Cependant, le personnage principal n'est pas dupe concernant la violence du dehors où tout citoyen risque sa vie s'il ne suit pas la « chanson » du pouvoir. Kanga Ba l'anarchiste est le premier exemple de cette punition ultime et la jeune femme en est témoin :

L'article était bref et le titre en disait long sur l'effet recherché : dire à tout lecteur ce qui l'attendait au détour de la première rue, s'il n'adoptait pas, à Zamba, une conduite exemplaire (...).⁷³

Ne pas se plier aux lois de la ville est ainsi passible de mort. La rue est dangereuse et la mort y rode, susceptible de frapper tout être considéré comme néfaste, qu'il soit humain ou animal :

On raconte que, pendant ces longues nuits, les chats et les chiens étaient aussi astreints aux lois du couvre-feu. Ils n'avaient pas droit de cité dans les rues et les maisons. [...] Ainsi, les coups de feu intempestifs que l'on entendait çà et là étaient destinés à nettoyer la ville de tous les indésirables (...).⁷⁴

C'est donc la ville entière qui suffoque à cause du couvre-feu, et chaque matin n'est que l'annonce d'une prochaine nuit très longue à venir. Les habitants tentent de s'y adapter, et, peu à peu, Zambaville se meurt :

Déjà, depuis des mois, il a fallu résister aux ravages du couvre-feu, s'adapter à ses heures capricieuses. La plupart de mes clients ont pris l'habitude de ne plus mettre le nez dehors. Les terrasses sont désertes, les serveuses s'ennuient. [...] Toute la ville est gagnée par la peur [...].⁷⁵

La ville est, comme ses habitants, assaillie par le couvre-feu et la peur des violences qui ont lieu dans ses rues. Avant même le couvre-feu, la violence menaçait Zambaville d'imploser :

A dire vrai, à Zambaville, la glorieuse capitale du pays, avant que le couvre-feu ne s'installe, tout allait déjà de travers. Les frères et sœurs apprenaient à s'entretuer dans les salles de gymnastique, dans les marchés, dans les cités universitaires, dans les rues. La haine gagnait du terrain entre les clans. [...] Alors les Anges voulurent réglementer la circulation des vivants et des morts, humains et animaux, qui

⁷² *Op. cit.*, p.64.

⁷³ *Op. cit.*, p.15.

⁷⁴ *Op. cit.*, p.78.

⁷⁵ *Op. cit.*, p.20.

traversaient le pays (...).⁷⁶

Comme nous pouvons le lire, une fois le couvre-feu établi, le *nécropouvoir* finit de s'abattre sur la ville qui devient une personne à part entière, première victime des événements de Zamba, et transformée malgré elle en outil de cette violence puisque transportant la mort à tous les coins de ses rues en laissant circuler des patrouilles de polices officielles ou parallèles partout, quadrillant les quartiers et semant la mort durant les longues nuits de couvre-feu⁷⁷ :

Toute la vie des villes est faite de ce flux permanent d'allers et venues. La mobilité inter et intra-urbaine est une caractéristique de la ville. Empêcher les gens d'arriver, c'est empêcher la ville de fonctionner.⁷⁸

En empêchant la circulation de la narratrice dans son pays et l'accès au territoire à Charles en fin de récit, la ville de Zamba met son dysfonctionnement en lumière. En outre, le personnage de Timothée contrôle à la fois sa maison et les rues de la ville, il semble avoir les pleins pouvoirs sur l'ensemble de l'espace public, aidé par des citoyens qu'il paie pour surveiller le reste de la population. Cette emprise se traduit par la mise en place de micros sur les téléphones⁷⁹, par des conversations téléphoniques interminables permettant la récolte d'informations⁸⁰ lui permettant une entière occupation de l'espace, privé ou public, faisant étouffer la ville par son omniprésence.

Un paradis perdu

Pour le personnage d'Enée, la ville d'avant les bouleversements historiques et sociaux se présente comme un paradis perdu qu'il aimait parcourir à sa guise au volant de son taxi. Cette ville perdue fait lien avec sa femme Ida, qu'il perd lorsqu'elle le quitte. Aussi, son prénom qui fait référence au mont grec souligne la perte d'une terre originelle protectrice, l'Enée mythique s'étant réfugié sur ce mont des muses comme nous l'avons déjà mentionné. Enfin, la graine de paradis que les *Anges* souhaitent de nouveau commercialiser à Zamba souligne également cet aspect de paradis perdu à retrouver :

D'après Ida, les *Anges* voulaient en savoir plus sur cette *graine de Paradis*. Ils se demandaient s'ils pouvaient réactiver les anciennes routes tombées aujourd'hui en

⁷⁶ *Op. cit.*, pp.27-28.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.78.

⁷⁸ AGIER, Michel, « Ce que les villes font aux migrants, ce que les migrants font à la ville », *Le sujet dans la cité*, 2016/2 (N° 7), p. 21-31, p.23.

⁷⁹ Boni, 2005, p.181.

⁸⁰ *Op. cit.*, pp.178-179.

désuétude (...).⁸¹

Oui, *graine de Paradis*, ils se font bien appeler *Anges*, non ? Des *graines de Paradis* commercialisées par des *Anges*, quoi de plus normal !⁸²

Mais la vie des personnages est loin d'être un paradis. Aussi, la narratrice ressent le besoin de revenir à ses racines, à son village d'origine par la mémoire de sa mère puisqu'il est désormais perdu, moins pour retrouver une meilleure qualité de vie dans le passé – puisque les temps étaient tout aussi durs pour les habitants du village – que pour comprendre l'histoire de sa famille et la sienne. Charles Laclé, son demi-frère, ressentira ce même besoin mais ne sera pas en mesure d'y retourner ni par la mémoire ni par le corps, empêché d'entrer sur le territoire par les Anges, parce que considéré comme un Blanc⁸³. Malgré tout, cet homme s'ancre dans le profil de personnages intellectuel et universitaire revenant au village dont parle Nkashama dans *Ruptures et écritures de violence* :

Le roman de la dernière décennie avait déjà inversé les tendances, lorsqu'il ramenait l'intellectuel et l'universitaire vers le village, dans un premier temps pour y organiser la résistance politique ou militaire, dans un deuxième temps afin de repenser la géographie d'un univers différent et y instituer une histoire nouvelle, comme déjà dans *Afrika Ba'a* de Médou Mvomo ou dans *Sango Malo* de Bassek Bâ Kobhio.⁸⁴

Mais en ramenant le lecteur au village, la narration de *Matins de couvre-feu* met surtout en lumière que, quelle que soit l'époque, que ce soit en ville ou au village, les individus, particulièrement les femmes, subissent des violences de la part du groupe, de la société, de leurs proches et de leur famille. Le personnage de la bonne femme illustre cette vie d'épreuves provoquées par les hommes et dont elle ne peut se défaire. Et ce sont aussi les femmes qui la font souffrir, comme ses belles-sœurs au village, « car entre belles-sœurs, on peut tout se dire même les choses les plus méchantes⁸⁵ ». Bien plus tard, installée en ville, c'est ensuite la polygamie – et donc les conquêtes et épouses de son mari – qui s'ajoutent à la longue liste d'épreuves pour la bonne femme, qu'elle accepte en silence :

⁸¹ *Op. cit.*, p.267.

⁸² *Op. cit.*, p.283.

⁸³ *Op. cit.*, p.296.

⁸⁴ Nkashama, *op.cit.*, p.367.

⁸⁵ Boni, 2005, p.91.

Je vais épouser cette fille et il faut que je t'en parle ! Le ciel ne lui tombait pas sur la tête (...). [...] Elle n'avait rien à dire et cette énième femme qui, cette fois-ci, viendrait habiter à la maison, ne changerait rien aux heures sombres déjà vécues. Elle n'avait rien à dire et alla à la cuisine s'occuper du déjeuner. Il épousa la femme promise à son jeune frère et ce fut une autre paire de manches. Celle-ci lui en fit voir de toutes les couleurs.⁸⁶

La vie passée n'est donc pas un paradis perdu pour la narratrice et les femmes qui l'entourent. Elles s'inscrivent dans cette tradition mais se doivent, au quotidien, de déjouer le dispositif voulant les cantonner à des rôles sociaux préétablis en leur assignant une place à ne pas quitter dans la ville et le village.

Sous la plume d'Amédée-Jonas, dans les premier et deuxième chapitre des *nègres n'iront jamais au paradis*, la ville est décrite de manière positive bien que dans « Le négrier pacifique ou les mémoires d'Amédée-Jonas » elle soit comparée à une pieuvre dont les tentacules sont mentionnés à plusieurs reprises⁸⁷. Mais le territoire ivoirien est malgré tout considéré comme un paradis perdu. Et, malgré son péché originel, Amédée-Jonas, dit Dieu, continuera de faire de chaque coin de ce pays son paradis puisqu'il en tirera un profit à chaque voyage et à chaque nouveau métier qu'il fera. Mais si la ville est comparée à un paradis, ses institutions sont lourdement critiquées par le personnage. Deux structures principales du pouvoir, à savoir l'université et le gouvernement, sont attaquées. En faisant d'Amédée-Jonas un *nègre* qui se dévalorise lui-même constamment au fil de son récit autobiographique et qui est au plus près des institutions, l'auteure apporte ainsi une critique venant de l'intérieur des rouages du système ivoirien. Aussi, l'entrée dans l'intimité du personnage donne à la peinture qu'il nous fait du pays une teinte réaliste. Amédée-Jonas met en lumière toutes les manigances que ses collègues et lui mettent en place pour arriver à leur fin qui n'est autre que l'obtention de davantage de pouvoir. Et qu'importe si des dommages collatéraux sont causés par ces ambitions démesurées, la loi de la survie en ville est ainsi faite, et c'est la loi du plus fort. Ainsi, les épisodes de sa carrière à l'université puis aux côtés du ministre en sont les exemples les plus parlants.

De plus, ce roman présente deux autres villes importantes, en dehors des frontières de la Côte d'Ivoire : Ouagadougou et Paris. Bien que brèves, ces descriptions nous apportent les informations nécessaires pour cerner l'atmosphère des scènes qui s'y déroulent, renforçant cette

⁸⁶ *Op. cit.*, p.155.

⁸⁷ Boni, 2006, p.73, 94 et 116.

perdition liée à la vie citadine qui se lisait déjà dans les descriptions précédentes. Le lecteur découvre ainsi la capitale du Burkina Faso, « cette ville africaine de toutes les rencontres⁸⁸ », sous la poussière :

J'étais arrivée, deux jours plus tôt, à Ouagadougou. [...] Nous nous sommes installées sur la terrasse, sans être à l'abri de la poussière, en cette fin de saison des pluies. [...] La poussière était un de ces malheurs invisibles, contre lesquels il fallait lutter, à longueur d'année ou presque.⁸⁹

En outre, le prologue du roman débute sur un souvenir d'Amédée-Jonas nous confiant qu'il pense avoir perdu son livre à son arrivée à l'aéroport de Ouagadougou⁹⁰. Or, nous apprendrons par la suite que c'est là que vivent Sali Kélen et sa fille Wendy. C'est donc, nous l'imaginons fort aisément, lors d'une visite faite à Sali que Dieusérail a perdu ses mémoires.

Une autre ville est mentionnée tout au long du roman, il s'agit de Paris qui est un lieu d'ennui pour Amédée-Jonas. Cependant, ce qui nous intéresse d'autant plus se situe dans l'épilogue, lorsque la narratrice en décrit les zones d'ombre :

Deux semaines plus tard, un incendie s'était déclaré dans un immeuble vétuste, à minuit, dans le XIII^e arrondissement, loin de l'endroit où, la journée, on rencontrait beaucoup de Noirs à Paris. C'était un immeuble ghetto, comme beaucoup d'autres, jeté loin des regards habitués aux grandes causes du vingt et unième siècle. Un autre immeuble avait cramé, puis un autre encore. Personne ne sait quelle taille devait atteindre ces flammes sans cause pour que cesse le calvaire des itinérants, nouvelle race de vivants squattant des immeubles foutus, en compagnie des mites et des rats. Les gens vivaient dans la précarité, aux prises avec les lois de la République, entassés les uns sur les autres, travailleurs immigrés, clandestins, réfugiés, sans domicile fixe...⁹¹

Dans cet épilogue, la misère et l'injustice sociales sont mises en lumière, rappelant l'intérêt que porte l'auteure au sujet. Elle est effectivement une fervente dénonciatrice des conditions de vie des immigrés, réfugiés, et itinérants comme nous pouvons notamment le lire dans son article « Entre ici et là-bas, nulle part...⁹² » publié en 2006 dans la revue *Africultures* et dans lequel

⁸⁸ *Op. cit.*, p.176.

⁸⁹ *Op. cit.*, pp.146-147.

⁹⁰ *Op. cit.*, p.11.

⁹¹ *Op. cit.*, p.203.

⁹² Boni, Tanella. « Entre ici et là-bas, nulle part... Variations sur l'idée d'indifférence », *Africultures*, vol. 68, no. 3, 2006, pp. 40-47.

elle décrit les « migrants et étrangers entre le silence et la peur », reclus dans l'indifférence de tous. Cependant il est intéressant de préciser que Tanella Boni désigne la mémoire comme un *lieu de survie* durant la migration :

Cette migration, vécue dans la peau et dans les tripes se tait ou se conte par bribes en récits qui viennent cimenter la mémoire individuelle puis familiale. La méditation sur le temps intérieur pourrait donc se nourrir de notre expérience du mouvement, du déplacement, de l'aptitude qu'a chaque humain à la mobilité. Allons plus loin. Les situations d'extrême urgence sont peut-être celles-là qui nous montrent à quel point la migration intime n'est pas un phénomène réservé à quelques migrants ayant quitté leur pays, en transit quelque part ou cherchant désespérément à habiter un lieu qui n'est pas le leur à l'origine.⁹³

Face au paradis perdu et à toute migration, la mémoire individuelle et familiale doit se nourrir des récits de l'exil. Ce n'est que par-là, selon l'auteur, que la migration peut être autre chose que perte de soi dans l'errance. Malgré sa critique acerbe des conditions de migrations contemporaines et la vision d'une ville devenue trop grande et engloutissant ses habitants invisibles omniprésente dans le roman, les personnages ne sont sauvés que par le bon usage des mots et de leur mémoire.

Enfin, ce roman présente subtilement la ville comme un espace de perdition à travers les établissements scolaires. En effet, le personnage de Sali se déplace vers la ville pour aller étudier, mais c'est également vers sa perte qu'elle se dirige puisque son professeur sera également son violeur. De ce viol résulte l'arrêt de ses études puisqu'elle tombe enceinte et doit rentrer chez ses parents. Cette altération néfaste de l'enseignement sur la vie des personnages se lit également dans le récit d'Amédée-Jonas décrivant la folie d'un étudiant en philosophie⁹⁴. Ces déplacements négatifs du village vers l'école des Blancs n'est pas sans rappeler celui de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane où

L'institution scolaire apparaît comme un emblème majeur de l'installation du pouvoir étranger sur le sol africain, car elle s'en prend « à l'irremplaçable, à ce qui, précisément, faisait qu'un pays était un pays : l'enfant ».⁹⁵

Ainsi, quels que soient les lieux décrits, la ville comporte des dangers et provoque un désenchantement chez les personnages.

⁹³ *Op. cit.*, pp.45.

⁹⁴ Boni, 2006, pp.95-96.

⁹⁵ Paravy, pp.150-151

Sous la plume de Véronique Tadjou, la ville est également une thématique récurrente. En effet, à propos de *Champs de bataille et d'amour*, voici ce que nous pouvons lire sur le site officiel de l'auteure :

La ville, le pays, l'Afrique comme champs de bataille et d'amour. Assommée par la chaleur, aveuglée par la poussière (thème récurrent dans l'œuvre de Véronique Tadjou), la cité devient dévorante, à l'image de la mère des contes. Elle accule les personnages à l'inertie et à la trahison. Trahison de soi, par rapport à ses engagements et à ses convictions passées. Eloka et Aimée sont rentrés au pays avec le désir de faire avancer la société, de la rendre meilleure. Mais la ville, toujours la ville, et le quotidien, ont été les plus forts et finalement ils en arrivent à supporter le pire sans réagir : « Accepter la misère, c'est possible. L'esprit se ferme, ne s'attarde plus sur la boue, le sang et la crasse. La mort est là, à chaque coin de rue, prête à bondir. Mais ma vie reste la même. »⁹⁶

Publié en 1999, ce texte rappelle fortement *Loin de mon père* car l'amour mixte, l'exil et la ville y sont des thèmes centraux. Aussi dans *A vol d'oiseau*, son premier roman publié en 1986, le chapitre deux retraçait déjà une déambulation dans la ville d'Abidjan, dans l'est de la ville au cœur du quartier de « Marcory pototo-poto » qui signifie « la boueuse⁹⁷ ». « Marcory pototo-poto. Je vois un enfant morveux qui dévale la rue suintante de boue noirâtre. [...] Marcory pototo-poto. Je vois la ville qui agonise de ses maux⁹⁸ » écrit la romancière. Dans cette même partie du récit, une femme se fait avorter, la mort s'infiltré alors dans la ville dans la nuit où « une odeur de sang pénètre les narines. La fraîcheur de l'harmattan a disparu. [...] La douleur est sourde. Profonde⁹⁹ ». Un peu plus loin, au chapitre cinq, un autre enfant meurt assassiné et, de nouveau, dans une ville « agenouillée sous le ciel [où] personne ne savait où aller¹⁰⁰ », les blessures profondes de l'enfants emplissent l'atmosphère d'une odeur forte. Cette écriture des morts rejoint ce qu'énonce A. Djebar concernant les

morts qu'on croit absents [...] se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire ! Ecrire comment ? [...] Ecrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire ? [...] Comment inscrire traces avec un sang qui coule,

⁹⁶ Site officiel de Véronique Tadjou, présentation du roman *Champs de bataille et d'amour* (1999), [En ligne : <http://veroniquetadjo.com/français/livres/champs-de-bataille-et-d'amour/>].

⁹⁷ Abidjan.net, [En ligne : <http://abidjan.net/cotedivoire/presentation/abidjan.htm>].

⁹⁸ TADJO, Véronique, *A vol d'oiseau*, Nathan, Paris, 1986, 96p., p.11.

⁹⁹ *Op. cit.*, p.13.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p.25.

ou qui vient juste de couler ?¹⁰¹

De la même manière, dans *Loin de mon père*, roman publié en 2010, Véronique Tadjou met en scène son récit dans les rues d'Abidjan, cette ville dans laquelle elle a grandi mais que la guerre civile lui a fait perdre et dans laquelle elle n'a plus de repères¹⁰². Dans un entretien donné sur TV5MONDE le 15 juin 2010, elle s'exprimait ainsi :

J'ai toujours été une grande voyageuse et normalement je voyageais légèrement disons, mais depuis ce qu'il s'est passé en Côte d'Ivoire avec la crise que nous avons connue et la guerre civile ça se fait maintenant avec beaucoup plus de douleur, l'éloignement est beaucoup plus lourd ; j'ai l'impression d'avoir perdu quelque chose, un pays que je connaissais et qui a changé radicalement.¹⁰³

Ce changement radical qu'elle énonce ici se retrouve dans ses textes, la vision de son personnage principal retranscrivant ce sentiment de perte lors du retour au pays :

Mais comment compter sur les souvenirs ? Le pays n'était plus le même. La guerre l'avait balaféré, défiguré, blessé. Pour y vivre aujourd'hui, il fallait renier sa mémoire désuète et ses idées périmées.¹⁰⁴

Pourtant, dès son entrée dans la ville, rien ne semble avoir changé : « Les mêmes rues pleines de monde, les mêmes bruits, les mêmes bâtiments. Tout était resté en place, alors que pour elle rien ne serait plus jamais semblable¹⁰⁵ », contrairement à la ville défigurée par le génocide dans *L'ombre d'Imana* :

Quand nous sommes finalement rentrés en juillet, nous avons retrouvé notre maison. Elle était très endommagée. Le quartier désert. Partout des ruines, des débris, des objets cassés, éparpillés, de la saleté, de la terre, des pierres. L'odeur de la mort était terrible, insupportable. Nous étions revenus dans un lieu perdu.¹⁰⁶

Aussi, à travers les mots du personnage, nous comprenons que c'est la mort elle-même qui prend possession de la ville et de ses habitants :

Les rues de la ville étaient pleines d'esprits qui circulaient, qui tourbillonnaient dans

¹⁰¹ Djebar, 1995, p.346.

¹⁰² Tadjou, 2010, p.18.

¹⁰³ TV5 Monde, *op. cit.*, [En ligne : <https://youtu.be/DHsN4XSMZ6c>].

¹⁰⁴ Tadjou, 2010, p.13.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p.19.

¹⁰⁶ Tadjou, 2000 (fiction), p.120.

l'air étouffant. Ils côtoyaient les êtres, montaient sur leur dos, marchaient avec eux, dansaient autour d'eux, les suivaient à travers les ruelles surpeuplées. [...] Et quand ils étaient en colère, les morts se rassemblaient au milieu des terrains vagues et des débris, dans ces lieux qui avaient bu leur sang et leurs souffrances et ils lançaient, une fois encore, les derniers cris de leur enveloppe charnelle. Le vent transportait leur rage et venait percer les tympons des survivants.¹⁰⁷

La colère des morts trouve en la nature un allié pour s'abattre contre les vivants, le vent aidant la rage à transpercer les tympons des vivants. Un autre exemple de mort hantant les vivants et allié de la nature survient juste après ce passage, il s'agit du mort à la tête tranchée :

Certains morts étaient si furieux qu'ils refusaient de repartir quand venait le moment de quitter la terre. Il y en avait un en particulier dont la tête avait été tranchée et qui s'en prenait à tous. Il avait pour alliée une pluie diluvienne.¹⁰⁸

L'atmosphère est plus apaisée dans *Loin de mon père*, avançant dans la ville au rythme de la voiture conduisant Nina, le narrateur décrit la ville d'Abidjan dans ses scènes quotidiennes, voyant défiler les travailleurs, les fonctionnaires, les élèves mais aussi les militaires¹⁰⁹, la lagune et le Plateau¹¹⁰. La ville est calme, et le désordre n'apparaît qu'une fois le seuil de la maison franchi, comme nous l'avons précédemment étudié. Cependant, la ville ne tarde pas à montrer un autre visage, lorsque Nina décide de rendre visite à son ami peintre Daouda :

En empruntant la rue principale, Nina constata que les ordures débordaient des bidons en fer qui servaient de poubelles à certains résidents. La ville s'abîme, se détériore, pensa-t-elle, forcée de contourner un tas d'immondices sur son chemin. Les gens aussi. Ils semblaient étouffés, éreintés par l'air vicié.¹¹¹

Un autre trajet que Nina effectue la met face à la réalité de cette ville qui se détériore. Cet extrait décrit le jour où elle va rencontrer son demi-frère, accompagnée d'Hervé. Ensemble, ils se rendent dans le quartier d'Abobo, connu pour être l'un des fiefs de la rébellion durant les années 2000 :

Nina demanda à Hervé de la conduire à Abobo, de l'autre côté de la ville, dans le quartier où Koffi vivait avec sa mère. [...] – Je te signale qu'il y a des problèmes à

¹⁰⁷ *Op. cit.*, pp.51-52.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p.52.

¹⁰⁹ Tadjó, 2010, pp.19-20.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p.21.

¹¹¹ *Op. cit.*, p.154.

Abobo en ce moment. Si nous tombons sur une manifestation, ça peut être dangereux. Il y a souvent des affrontements politiques et... – Nous ferons très attention, ne t'en fais pas, insista Nina en essayant d'être le plus convaincante possible. [...] Malgré ses promesses, elle savait très bien que c'était compter sans les milices qui suffoquaient la ville et dont la présence n'était pourtant pas officiellement reconnue. Comment prévoir si des barrages seraient érigés sur la route ? En quelques heures, la situation pouvait changer du tout au tout : pneus enflammés, nuages toxiques, chaînes clouées en travers du goudron, bandes de jeunes armés.¹¹²

Pour s'y rendre, ils doivent donc passer par un chemin tortueux, poussiéreux, mais aussi dangereux. Le poids de la guerre civile transparaît au fil de la citation, et la tension est palpable, comme elle l'était déjà dans *Champs de bataille et d'amour* où, juste après une description de la symbiose entre les personnages et la nature, le basculement dans la ville révèle le chaos et la peur :

Aujourd'hui, ils se sentaient captifs d'une ville qui devenait tyrannique. Les rues étaient sales, pauvres et dangereuses. Des bataillons d'enfants sauvages erraient les yeux en feu.¹¹³

Pareillement dans *Loin de mon père*, une fois arrivés à Abobo, la description n'est pas radieuse :

Ils entrèrent dans Abobo. De chaque côté de la route, des taudis éparpillés empiétaient sur les trottoirs, imposant leur présence afin de jeter à la face du monde leur misère. Un marché en plein air attirait l'attention. On y voyait des kiosques à la structure branlante, des étalages disparates et des marchandises déposées à même le sol poussiéreux. C'est bien cela la pauvreté, pensa Nina : un désordre indescriptible. [...] A certains carrefours, les feux ne marchaient pas. [...] A une intersection, Hervé emprunta une route non goudronnée qui se transforma très vite en piste cabossée. Des trous béants l'obligeaient à faire du slalom.¹¹⁴

Cette description contraste fortement avec les premières pages du roman, décrivant une ville d'Abidjan calme, ordonnée et prospère. Aussi, en même temps que le lecteur, le personnage ouvre les yeux sur la réalité de son pays :

Nina réalisa combien elle méconnaissait son pays. Elle avait vécu dans un univers

¹¹² *Op. cit.*, p.38.

¹¹³ Tadjó, 1999, p.26.

¹¹⁴ Tadjó, 2010, pp.39-41.

protégé, d'où elle avait fini par s'échapper, certes, mais seulement par l'éloignement. A présent, là, au milieu de la foule, elle se rendait compte que son plus grand voyage se déroulait chez elle.¹¹⁵

Dans *Loin de mon père* nous pouvons donc lire que la guerre et la rébellion changent l'espace, provoquant basculement et effondrement¹¹⁶ et forçant le personnage à observer différemment son pays. Aussi, ouvrir les yeux sur le réel, Véronique Tadjo le fait particulièrement dans *L'ombre d'Imana*. Bien que ne décrivant pas la Côte d'Ivoire, ce récit est le texte le plus ancré dans la ville, une ville dévastée et poussiéreuse. Et pour cause, cet ouvrage est le récit d'un parcours jusqu'au Rwanda puis entre les villes et les collines du pays. Le premier parcours de la narratrice est le suivant : Durban (Afrique du Sud)¹¹⁷, Johannesburg¹¹⁸, Paris-Bruxelles¹¹⁹, Kigali¹²⁰, Nyamata¹²¹, Ntarama¹²², route de Butare¹²³, Nyanza¹²⁴, Gitarama¹²⁵, Byumba¹²⁶, puis de nouveau Kigali dans le quartier Migina¹²⁷. Son deuxième voyage est moins précis quant aux lieux visités, mais nous savons qu'elle revient à Kigali dans le quartier de Kimihurura¹²⁸ puis qu'elle se rend dans la commune de Kicukuru dans le secteur de Kagarama¹²⁹ et à Ntongwe¹³⁰. Elle rencontre ensuite des gens au sein de la prison de Rilissa¹³¹ puis, sans savoir si elle s'y rend ou si seule sa mémoire voyage, elle nous décrit le camp Kibehi au sud-ouest du Rwanda¹³². En réécrivant l'Histoire et ce voyage – que nous savons réel puisque le récit naît après une résidence d'écriture au Rwanda¹³³ –, l'auteure laisse des traces et, par-là, fait violence au dispositif de l'oubli et de la négation de la mémoire que le système génocidaire souhaitait mettre en place en supprimant une partie de la population. Aussi, en mettant en mots la ville et ses pièges passés – mais peut-être à venir – Véronique Tadjo met en garde et éveille les consciences

¹¹⁵ *Op. cit.*, p.40.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p.14.

¹¹⁷ Tadjo, 2000 (fiction), p.13.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p.14.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p.14.

¹²⁰ *Op. cit.*, p.17.

¹²¹ *Op. cit.*, p.19.

¹²² *Op. cit.*, p.22.

¹²³ *Op. cit.*, p.26.

¹²⁴ *Op. cit.*, p.27.

¹²⁵ *Op. cit.*, p.28.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.29.

¹²⁷ *Op. cit.*, p.44.

¹²⁸ *Op. cit.*, p.94.

¹²⁹ *Op. cit.*, p.95.

¹³⁰ *Op. cit.*, p.104.

¹³¹ *Op. cit.*, p.108.

¹³² *Op. cit.*, p.128.

¹³³ A ce propos, l'ouvrage de Zakaria Soumaré *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone* (L'harmattan, 2013) apporte de nombreux détails.

des lecteurs, par-là même, elle déstabilise ainsi la logique nécrophage du dispositif violent, se nourrissant de la mort des souvenirs pour mieux perdurer et perpétuer son système. Se rendant au Rwanda pour faire témoigner le peuple à travers sa voix, Véronique Tadjo scande : « Que mes yeux voient, que mes oreilles entendent, que ma bouche parle¹³⁴ ». Mais c'est aussi la ville qui communique par ce qu'elle renvoie ou cache à ses habitants. Dans « Le premier voyage », Kigali est la première ville que nous découvrons véritablement, une sous-partie éponyme débute ainsi :

De loin, la ville semble avoir tout oublié, tout digéré, tout ingurgité. Les rues sont pleines de monde. Le flot des voitures est permanent. Chacun veut se faire une place, tout recommencer. Marcher nonchalamment dans les rues et regarder la vie passer. Acheter des bananes à un étalage, rire avec des gamins, parler à quelqu'un dans la rue (...). [...] Quand Kigali est en paix, Kigali est très calme.¹³⁵

Cette description apaisée se poursuit jusqu'à la tombée de la nuit sur Kigali, tranquille et fraîche. La narratrice nous décrit une ville où le souvenir du génocide semble mis à distance dans cette nuit qui « ressemble à toutes les autres¹³⁶ ». Cependant, la jeune femme sent bien que « les étoiles retiennent leurs secrets douloureux¹³⁷ », malgré le calme apparent, car « les vestiges de la guerre sont rares dans la ville mais les mémoires foisonnent d'images empoisonnées¹³⁸ ». C'est lorsque la narratrice arrive dans la commune de Kicukiru que la ville montre son visage le plus laid :

Des colonnes de fumée s'échappent du sol – ordures que l'on brûle –, odeur de putréfaction, air acide qui entre dans les yeux, le nez, la bouche. Les poumons se gonflent de poussière. Les pieds remuent les détritrus. Le cadavre d'un chien, les pattes en l'air, gonfle lentement au soleil. [...] Une baraque au milieu des ordures abrite deux enfants qui discutent en triant des objets. Ces champs lunaires surplombent Kigali. Au loin, l'aéroport international et tout autour, le collier des mille collines.¹³⁹

La référence au champ lunaire souligne l'absence de vie, ou l'impossibilité de survie, qui émane de ces lieux. Aussi, nous retrouvons, une fois encore, la poussière omniprésente et l'atmosphère

¹³⁴ Tadjo, 2000 (fiction), p.18.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.17.

¹³⁶ *Op. cit.*, p.18.

¹³⁷ *Op. cit.*, p.18.

¹³⁸ *Op. cit.*, p.19.

¹³⁹ *Op. cit.*, p.97.

n'en devient que plus lourde. « Cela faisait des siècles que la ville respirait la poussière, enclavée comme elle l'était dans cette zone torride¹⁴⁰ » écrivait Véronique Tadjo dans *Champs de bataille et d'amour*, cette poussière qui semble définitivement constituer l'imaginaire de l'auteure. D'autre part, l'enfance se perd dans ces dédales de déchets, y survit plus qu'elle ne vit. Ce chaos est le résultat de la politique menée dans le pays, et la misère sociale qui s'y étale est malheureusement semblable à celle que l'on retrouve dans de nombreuses décharges – en Inde par exemple. D'autre part, cette décharge prend également des airs de marché en plein air, soulignant l'état dramatique dans lequel se trouve le pays :

Sur cette île aux ordures, il existe des règles bien établies. Il y a des chefs, des sous-chefs, toute une hiérarchie rigide. Les plus gradés se servent en premier, choisissant les meilleures trouvailles : clous, boîtes de conserve, tôles, bouteilles vides, cartons, jerricanes. A la fin de la matinée, des acheteurs montent la colline qui mène à la décharge et viennent évaluer les butins, marchander, payer. Si certains enfants ne trouvent pas d'acquéreurs sur place, ils vont vendre leurs biens quelque part en ville. La faim, les maladies, la violence et la drogue les accompagnent.¹⁴¹

La décharge, qui est à présent comparée à une île et non plus à un champ lunaire, est un lieu où la population la plus misérable vient s'échouer et commercer. Cependant, la pauvreté n'empêche pas la hiérarchie, rappelant *Sa Majesté des mouches* de William Golding (1954). Le dispositif mis en place sur l'île aux ordures, décrite par Véronique Tadjo, permet l'établissement d'un ordre *rigide* à respecter, chacun se doit de rester à la place qui lui est assignée. Ainsi, même dans les *bas-fonds*, le système laisse ses traces sur les individus qui participent au maintien des inégalités sociales dans la ville, pesant même – et surtout – sur l'enfance, pourtant si belle et qui voudrait fleurir¹⁴² mais qui, dans ces conditions de vie, ne peut être que « le mal qui suppure¹⁴³ ». Aussi, cette vision se retrouve dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* lorsque les frères de Sali, encore enfants, s'amuse à torturer puis à tuer le chat de leur sœur et abandonnent son cadavre « dans une fosse, près de la décharge publique¹⁴⁴ ». Notons que les cadavres d'animaux jetés dans les décharges sont un point commun entre les textes, la mort de ces bêtes innocentes exposée en plein air au milieu des déchets ne faisant que renforcer l'absurdité monstrueuse d'un tel lieu.

¹⁴⁰ Tadjo, 1999, p.23.

¹⁴¹ Tadjo, 2000 (fiction), p.98.

¹⁴² *Op. cit.*, p.97.

¹⁴³ *Op. cit.*, p.98.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p.152.

2. *Itinérances et migrations*

2.a. Des personnages en mouvement

Dans notre corpus, les personnages voguent dans l'espace-temps et la mémoire, l'auteure décrit leurs émotions et pensées profondes. La pérégrination participe donc d'une introspection partagée au fil de la lecture. Cependant, c'est bien souvent la mort ou le danger d'être attaqué qui provoque les déplacements des personnages ou des personnages-narrateurs, le ton n'est donc pas joyeux mais ces pérégrinations n'en sont pas moins des voyages initiatiques. Dans nos textes, déambulation et itinérance se mêlent et brisent les frontières des genres littéraires, créant des correspondances entre les deux comme nous le développerons dans le dernier chapitre de ce travail. Ce type de rapports entre les écrits est probablement lié à l'itinérance des auteures, le voyage étant le point commun entre nombre de personnages de Tanella Boni et Véronique Tadjó mais également entre les écrivaines elles-mêmes.

La déambulation consiste à marcher sans but précis, à aller au hasard des rues, tandis que l'itinérance est un déplacement dans un but précis ou l'exercice d'une fonction. Nous retrouvons ce procédé dans les textes de Nicolas Bouvier, entre *L'usage du monde* et *Le dehors et le dedans*. Cet écrivain du voyage « suggère qu'on voyage toujours avec son "ici" pour comprendre "l'ailleurs", qu'on reste toujours un étranger dans un pays, mais qu'on essaie d'approcher ce pays avec son regard d'étranger¹⁴⁵ ». Cette vision est partagée par Véronique Tadjó :

Je suis absolument d'accord avec cette vision. [...] Cette phrase de Bouvier évoque aussi, pour moi, l'exil mental et physique que représente le voyage. Partir, c'est toujours une déchirure. Et quelque part, c'est aussi une trahison parce qu'on laisse les gens plantés là où ils sont. On espère qu'ils vont tout faire pour nous garder une place et qu'on pourra revenir quand on veut. On est à la fois hors du monde et dans le monde. Mais parfois on part et on ne retrouve plus jamais son pays tel qu'on l'a quitté.¹⁴⁶

Aussi, les personnages de notre corpus déambulent entre paysages intérieurs et observation du monde extérieur, rappelant les écrits d'Isabelle Eberhardt qui, dans *Heures de Tunis* (1902), écrivait :

Un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à

¹⁴⁵ Brezault, *op. cit.*, p.342.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pp.342-343.

l'errance, au vagabondage. [...] Pour qui connaît la valeur et aussi la délectable saveur de la solitaire liberté (car on n'est libre que tant qu'on est seul), l'acte de s'en aller est le plus courageux et le plus beau. [...] Etre seul, être pauvre de besoins, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher, solitaire et grand à la conquête du monde.

A l'instar d'I. Eberhardt, dans ses trois ouvrages, Véronique Tadjou nous emporte avec elle sur la route, comme un Dean Moriarty en terre africaine. Calée sur le rythme des périples, l'écriture est séquencée : *Loin de mon père* est divisé en deux livres, *L'ombre d'Imana* en premier et deuxièmes voyages et retours et *A mi-chemin* présente un premier et un second chemin.¹⁴⁷ La narratrice de *L'ombre d'Imana* part au Rwanda pour comprendre la violence insensée du génocide et Nina se rend en Côte d'Ivoire pour enterrer son père et en apprendre sur sa vie au cœur du deuil. L'écriture de l'auteure traduit bien souvent le dernier des voyages, celui du retour à la terre. Aussi, notons que *Reine Pokou*, bien que n'étant pas étudié dans ces travaux, est lui aussi divisé en parcours. Ceci est d'autant plus visible dans *L'ombre d'Imana* où la narratrice se déplace physiquement d'un endroit à l'autre, et dans *Loin de mon père* où le personnage est tourmenté par son exil :

Des voix se mirent à hurler dans sa tête : « Pour qui te prends-tu ? Tu n'es rien. Ta maison a été rasée. Tes parents n'existent plus. Personne ne veut de toi, ici. Va-t-en ! » Nina se réveilla en sursaut. [...] Ai-je vraiment perdu mon pays ? Et si c'était de sa faute, et si elle s'était délibérément éloignée des autres ? A présent, elle allait se retrouver en face de tous ceux qu'elle avait quittés des années auparavant. Comment allaient-ils la regarder ?¹⁴⁸

Ici, nous voyons que le personnage est divisé entre son passé et son présent, dans deux vies parallèles. Cet exil sera renforcé par celui que Nina ressentira dans sa propre famille quand elle découvrira les vies dissimulées de son père. Véronique Tadjou écrit l'exil entre mère et père, France et Côte d'Ivoire, passé et présent, soi et l'autre. Notons qu'Hélène effectue également un mouvement Nord-Sud lorsqu'elle épouse Kouadio et le suit en Côte d'Ivoire, ce qui va à l'encontre du mouvement migratoire habituel, à savoir le « déplacement vectoriel intercontinental, dit Sud-Nord¹⁴⁹ » et la place d'emblée dans une position marginale. Cette problématique de l'éloignement et du retour est également présente dans *A mi-chemin* dès la

¹⁴⁷ Notons que *Reine Pokou* est lui aussi divisé en parcours.

¹⁴⁸ Tadjou, 2010, p.15.

¹⁴⁹ MAZAURIC, Catherine, « Livres de passages. Trajectoires migrantes vers et depuis Dakar », *Cahiers d'études africaines* 2014/1 (N° 213-214), pp. 267-287, p.267.

première page comme nous l'avons déjà mentionné. Enfin, dans *L'ombre d'Imana* quelques axes traitent du sujet, particulièrement la partie cinq du premier voyage, intitulée « Ceux qui n'étaient pas là¹⁵⁰ » qui se termine sur ces phrases, à propos d'un Rwandais en exil souhaitant retourner vivre au pays : « L'appel du pays est vraiment puissant. Il est semblable au sang qui s'engouffre dans les veines et les artères. Il fait gonfler le cœur ». Les corps des absents marquent donc les récits, parfois plus intensément que ceux des êtres présents lors des scènes. Mais sous la plume de Véronique Tadjo, l'exil est aussi identitaire. Les êtres sont disloqués, comme elle l'écrit dans *A mi-chemin* :

Interroge le miroir brisé, les fragments de ton âme qui te disent la vérité. Interroge,
la cassure, l'éparpillement. Interroge, interroge, jusqu'à l'épuisement. [...]
Tu as cassé le miroir / dans lequel tu te regardais / et tu ne te reconnais plus / Tu
ignores jusqu'à / l'écriture de ton nom / et le son de ta voix¹⁵¹

L'interrogation de la brisure est nécessaire. Un lien peut être fait entre l'éparpillement de l'âme et celle de la famille à travers la découverte des demi-frères et sœurs des unions polygames du père de Nina. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons cette même nécessité du questionnement dans le voyage de la narratrice au Rwanda dans *L'ombre d'Imana* qui questionne et part à la rencontre de profils différents afin de comprendre les raisons de ces destins ravagés.

Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* qui débute dans un aéroport, Amédée-Jonas – nous l'avons vu dans le chapitre précédent –, la narratrice, Sali, sa fille Wendy et Iris Agodi voyagent au fil du texte, sachant que la dernière est une exilée sans-papiers à la fin du texte. Dans *Matins de couvre-feu*, la narratrice est en voyage temporel, son père, sa belle-sœur Ida et son demi-frère Charles sont quant à eux en exil et/ou en voyage tout au long du récit. Enfin, dans le recueil de poèmes, la thématique du voyage est centrale, la voix poétique traversant les fleuves et les océans, les cieux et la Terre, sans oublier que l'ultime migration est celle de la mort qui

est un voyage et le voyage est une mort. « Partir c'est mourir un peu. » Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une

¹⁵⁰ Tadjo, 2000 (fiction), p.81.

¹⁵¹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.18.

aventure.¹⁵²

Dans *Matins de couvre-feu*, l'itinérance est protéiforme : Enée est la figure de l'errance dans la ville, Ida est celle qui voyage à travers le monde, enfin, la narratrice se déplace quant à elle dans sa mémoire et franchit les frontières du temps. Plus que revendiquer son droit à l'errance, le personnage d'Ida le prend de force en quittant Zamba. Tout comme Isabelle Eberhardt, ce personnage décrit la saveur de la liberté dans l'une de ses lettres envoyées à sa belle-sœur :

Sortir de Zamba et prendre l'air ou mourir. Car rien ne vaut le contact de l'air avec la peau, le mot inconnu qu'on découvre écrit sur une enseigne lumineuse dans une langue qu'on croyait connaître. Rien ne vaut le regard inattendu qui raconte des histoires qu'on ne soupçonnait pas encore. Rien ne vaut la proximité de la montagne ou de la mer si lointaine, inaccessible aux yeux, si proche du cœur, si bénéfique à la peau. Je m'envole de Zamba comme ce courant d'air que je poursuis à longueur de vie.¹⁵³

En outre, Ida décrit plus précisément la ville d'Athènes, toujours dans un échange épistolaire, la narratrice lit donc la lettre de sa correspondante comme on lirait une carte, déambulant dans les rues de la cité grecque accompagnée de son ami Théodore, lui aussi itinérant et résistant face aux oppressions des *Anges* de Zamba. Un autre personnage arrache ce droit à voyager dans la ville, il s'agit de Kanga Bâ, l'anarchiste, qui est lui aussi un personnage en voyage dans Zambaville au début du récit, en France à sa fin. Aussi, le dernier chapitre du roman sur les mots de la narratrice mentionne son itinérance :

Comme dans un rêve, et par la charge de mots parvenus jusqu'à moi après avoir bravé les vents de toutes les frontières et avoir échappé au contrôle drastique de la poste, j'avais appris que les grosses lunettes noires d'un porté disparu se promenaient encore dans cette vie, quelque part près d'un camion d'éboueurs. Je prendrai le temps qu'il faudra pour lire le récit de la traversée de la lagune, de la mer et des airs qui a permis à Kanga Bâ de se refaire une nouvelle peau, de retrouver une vie au bout du monde, là où il avait pu atterrir par la force des choses.¹⁵⁴

Enée quant à lui voyage dans la ville, bravant le couvre-feu et les préjugés liés à sa classe sociale. En effet, devenu chauffeur de taxi après avoir abandonné son statut de fonctionnaire, il

¹⁵² Bachelard, 1942, p.102.

¹⁵³ Boni, 2005, pp.38-39.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p.312.

doit essayer les remarques des autorités durant les contrôles quotidiens qui lui vaudront par ailleurs son incarcération, les procédures de vérification ayant duré plus longtemps que prévu et dépassé l'heure du couvre-feu :

Que faites-vous là, au volant d'un *taxi* ? Etes-vous oui ou non *Professeur*, comme c'est marqué là ! Je sais bien lire, non ?

Considérez que je ne le suis plus !

Alors changez de pièce d'identité... Vous trompez tout le monde, vous vous camouflez parmi la bande d'étrangers qui nous pillent et nous tuent !

[...] Je jetai un coup d'œil furtif à ma montre. Il fallait absolument que je quitte ce pont-de-tous-les-dangers, là où l'heure du couvre-feu ne devait pas me surprendre.

[...] A dix-neuf heures, ils nous expliquèrent qu'ils devaient nous conduire au Commissariat central.¹⁵⁵

Ainsi, l'itinérance des personnages mais aussi des mots devient un moyen de contrer le dispositif violent et crée des liens clairs entre les genres littéraires comme nous l'aborderons plus loin dans cette partie. Mais, avant d'être un dispositif littéraire, l'exil, qui est par ailleurs un thème récurrent dans l'écriture de Tanella Boni et Véronique Tadjou, est avant tout une condition de vie – comme nous l'avons mentionné en introduction. Dans cette identité migrante, les auteures doivent devenir leur propre chemin comme l'explique Tanella Boni dans une émission radiophonique de *La librairie francophone* enregistrée le 4 mars 2017 :

La poésie n'est pas bavarde, elle va à l'essentiel en peu de mots. Et je pense que c'est peut-être cela qui manque à notre monde d'aujourd'hui, ce monde d'incertitude, ce monde où on ne sait pas où on va, on ne sait même pas de quoi demain sera fait. [...] Il me semble que si on suivait un peu la voie de la poésie on pourrait justement essayer de poursuivre son chemin, je ne dis pas de trouver où est le chemin, mais au moins d'être soi-même un chemin. Je pense que c'est le plus important.

Il s'agit donc pour l'écrivaine de devenir son propre chemin à défaut de pouvoir trouver des repères dans le monde qui l'entoure. Cette intervention éclaire le choix de cette écriture itinérante, comme si la voix poétique cherchait à se frayer un chemin, sillon que la fiction romanesque viendrait creuser par la suite. Les personnages de ses fictions sont marqués par cette itinérance. Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, la narratrice, suivant les périples d'Amédée-Jonas, traverse la Côte d'Ivoire et ses frontières – également pour son travail, se

¹⁵⁵ Boni, 2005, pp.249-250.

rendant au Burkina Faso pour une conférence. Amédée-Jonas nous fait quant à lui voyager dans sa mémoire et dans ses voyages passés. Enfin, en suivant les femmes de sa vie, nous voyageons dans la société et dans la ville des femmes populaires et, à la fin du texte, migrantes et réfugiées. Dans ces deux romans, les personnages sont donc en déambulation constante, emportant le lecteur avec eux. Aussi, il est intéressant de souligner que l'itinérance est sociologiquement associée à l'exclusion sociale, comme le précise Shirley Roy¹⁵⁶. Dans son article (1995), S. Roy présente en effet une désinsertion sociale liée à des problèmes de drogue, d'alcool ou de maladie, cependant, dans les textes étudiés, l'itinérance est davantage la résultante d'un isolement dû à une prise de position contraire à celle du système oppressif ou à une manière d'être qu'il n'approuve pas. De la même manière, les personnages rencontrés dans les poèmes de Tanella Boni assument leurs choix et effectuent leur traversée de l'Afrique vers l'Europe bien que la mort les happe en chemin¹⁵⁷. En outre, l'épigraphe d'*A mi-chemin* ancre le texte dans l'itinérance avant même qu'il n'ait débuté, le verbe *partir* initiant le mouvement de la voix poétique empruntée à Noël X. Ebony :

Je pars à mi-chemin (à peine) de
 Mon rire je voulais rire des
 Rires qui dégringolent en cascades
 Les pentes abruptes du Kilimandjaro

Cependant, ce n'est pas une simple avancée qui est initiée mais un trajet de l'entre-deux, une moitié de chemin est empruntée, et le poète précise, entre parenthèse comme dans un murmure rassurant : « (à peine) ». Le départ n'est pas franc, il n'est pas radical. Cependant, alors que le rire est répété trois fois dans cet épigraphe, il disparaît presque sous la plume de Véronique Tadjo qui ne le mentionne qu'une seule fois dans son corpus, lui-même effacé puisqu'il s'agit d'un « sourire aux lèvres¹⁵⁸ ». Un rythme plus rapide est cependant donné par la dégringolade des rires en cascades sur *les pentes abruptes du Kilimandjaro*. Mais c'est à la chute que cela fait référence et non plus à la marche, ce qui entre davantage en résonance avec les mots de la voix poétique d'*A mi-chemin*. En effet, revenant au pays « le cœur plein de bonnes intentions » tombe de haut une fois arrivée dans la ville¹⁵⁹. Le Kilimandjaro étant le point culminant de l'Afrique, la chute en est d'autant plus grande. Aussi, une cascade est un flux ininterrompu et

¹⁵⁶ ROY, Shirley, « L'itinérance : forme exemplaire d'exclusion sociale ? », *Lien social et Politiques* numéro 34, 1995, pp.73-80.

¹⁵⁷ Boni, 2002, p.133.

¹⁵⁸ Tadjo, 2000 (poèmes), p.22.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p.17.

violent, ce qui ajoute de la précipitation au mouvement de dégringolade. Le premier pas dans l'itinéraire de cette œuvre est donc une chute coïncidant avec l'entrée dans la ville. Celle-ci est l'un des points communs entre les textes de ce corpus. Ainsi, le recueil est, comme le roman, peuplé par l'imaginaire de la ville, et c'est entre ses murs que l'individu erre. Les premiers vers du recueil mentionnent la ville associée au sang et à la perte – puisqu'*on ne part pas sans perdre du sang* –, la poétesse écrivant ainsi son retour au pays : « Mais tes yeux parcourent la ville et tu tombes de haut. Il faut tout reprendre à zéro¹⁶⁰ ». La vision de la ville provoque ainsi la chute du sujet poétique et quelques pages plus loin, la perte est de nouveau associée à la vie citadine. Cette fois, il s'agit d'une perte de repères dans une ville désormais changée, ce qui fait écho aux émotions ressenties par Nina à son arrivée à Abidjan :

Tu ne connais
aucun chemin par cœur
Les détours te font peur
La ville a changé
plus vite que toi
Elle t'a filé
entre les doigts¹⁶¹

La rime « cœur/peur » associe les deux notions, inscrivant l'émotion dans l'organe vital utilisé ici dans cette expression faisant allusion au cœur comme siège de la mémoire. La ville n'est plus fidèle au souvenir porté par la mémoire et, comme ce dernier, elle file entre les doigts du sujet poétique. Dans le poème suivant, la poétesse s'intime l'ordre d'oublier ses souvenirs¹⁶² pour avancer malgré ce sentiment d'altération de ce qu'elle a toujours connu auparavant et qui demeure intact dans ses souvenirs. Ces vers rappellent également le sentiment exprimé par Véronique Tadjo lors de son interview à TV5Monde précédemment citée – « j'ai l'impression d'avoir perdu quelque chose, un pays que je connaissais et qui a changé radicalement¹⁶³ ». Paradoxalement la voix poétique demande par la suite qu'on l'empêche d'oublier *la fureur du dehors* :

Ne me laisse pas mourir
Ne me laisse pas
fermer les yeux

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p.17.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p.20.

¹⁶² *Op. cit.*, p.21.

¹⁶³ TV5 Monde, *op. cit.*

oublier la fureur
du dehors¹⁶⁴

Ces poèmes vacillent donc entre perte et maintien du souvenir, toujours associés à la ville, dans une dualité permanente. Les vers de ce poème sont situés à la fin du premier chemin et sont suivis par des descriptions du dehors :

Le vent / a le souffle coupé / Le feu / s'attaque au matin / / Il y a des émeutes / dans
la ville

[...]

Dans cette ville / où l'indifférence / la misère / l'ennui / lèvent un vent mauvais / où
tout s'effrite / où tout s'écaille / Dans cette ville / où l'avenir s'essouffle¹⁶⁵

Les portes de la ville sont closes / Nous mourons / d'une lente suffocation¹⁶⁶

Dans cette ville / qui hurle / ses inégalités / Dans cette ville / désabusée / où tout se
perd / l'amitié/l'amour / le silence/le souvenir¹⁶⁷

Où l'enfance se gaspille / court les rues / pour quelques pièces / et fouiller les ordures
/ Où l'enfance se gaspille / déambule / au fil des jours / au fil des heures / de son
errance

Tant de lendemains salis / Tant d'oublis inutiles / Tant de destins saccagés¹⁶⁸

Ces trois poèmes décrivent une ville loin d'être idyllique. Les deux premiers poèmes associent la nature et la ville. Dans le premier, les éléments naturels et humains semblent se déchaîner pour créer le chaos. Tantôt le vent a le souffle coupé face aux émeutes et au feu, tantôt les malheurs humains le font se lever. Nous retrouvons cependant l'essoufflement en fin de poème, associé à l'avenir cette fois qui ne peut avancer entre les murs de la ville dans laquelle le temps et l'espoir se figent. Dans le dernier poème, les anaphores « dans cette ville » martèlent le texte et nous enferment dans ce lieu « où l'enfance se gaspille » doublement et continuellement.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p.62.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, pp.63-65.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p.69.

¹⁶⁷ Notons que les barres obliques entre « amitié », « amour » et « silence », « souvenir » sont écrits par l'auteur et ne sont pas des signes de retour à la ligne poétique, contrairement aux autres.

¹⁶⁸ Tadjou, 2000 (poèmes), pp.71-73.

Enfin, les trois derniers vers accumulent les drames du passé et semblent annihiler tout espoir de lendemain meilleur. Entre ces deux poèmes, les trois vers très courts accentuent l'étouffement et la clausturation citadine. Pour sa part, le recueil *Chaque jour l'espérance* montre également une ville devenue dangereuse, mortelle, et une nature dénaturée parce que transformée par les hommes. Le premier poème qui la mentionne présente une ville semblable à la nature dans laquelle il est possible de faire des randonnées¹⁶⁹. Puis ce sont les étoiles qui sont associées à la ville :

j'aimerais être ce peintre / à minuit posant étoiles / à même le sol de la ville¹⁷⁰

de l'autre côté de la mer / les étoiles saluaient la ville à minuit¹⁷¹

Peinte d'étoiles, la ville devient un firmament immense. Cependant, lorsque la lune disparaît, la ville s'endurcit comme nous pouvons le lire dans *Matins de couvre-feu* : « Mais la lune avait disparu et il n'y avait plus d'étoiles. La ville leur offrait un autre visage du monde, plus austère et plus dur¹⁷² ». Dans la dernière partie du recueil poétique, « les enfants d'Icare regardent les étoiles » la ville prend un tour exclusivement négatif. Comme l'illustrent ces quelques exemples, sa dureté, ses maux, ses décombres et ses jeux de pouvoir sont mis en avant :

Maintenant je joins / mes souvenirs en gerbes / au milieu de la dureté de la ville¹⁷³

il y a en ville cours communes et bidonvilles / la première rue que tu empruntes te dit
/ il y a la loi d'argent qui règne / sous nos yeux d'espace carcéral¹⁷⁴

L'adverbe de temps « maintenant » place le lecteur dans le présent et la description qui suit devient une vérité générale. L'enfance qui est jointe aux décharges publiques dans les romans l'est de nouveau dans les poèmes, disparue sous les décombres et dans les ruelles de la ville :

mais l'enfance a disparu / sous les décombres / sous les tas d'immondices / les ruelles

¹⁶⁹ Boni, 2002, p.28.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p.90.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p.111.

¹⁷² *Op. cit.*, p.123.

¹⁷³ *Op. cit.*, p.141.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p.146.

de la jungle / en pleine ville nous interpellent¹⁷⁵

Enfin, la ville – distillant la mort dans *Matins de couvre-feu* – est également celle qui fait disparaître les individus. Ici, l'individu devient citoyen, ce poème s'attaquant particulièrement aux manigances politiques :

le jeu politique ouvre sources et haine enfouies / dans les entailles de passions
millénaires / car la course au pouvoir est le chemin le mieux partagé / quand le citoyen
disparaît dans les rues de la ville¹⁷⁶

Le seul chemin partagé dans les murs de la ville est celui du pouvoir, donc de la haine et des inégalités. Dans le jeu politique, la ville est agressive et seule la poésie permet la libération de la parole. Par le biais de leurs vers, les poétesses dénoncent cette loi du plus fort qui règne dans leur pays et rend l'air irrespirable jusque dans les rues.

2.b. Le voyage, un contre-dispositif face à la violence ?

Cette dynamique est sans nul doute inspirée par la vie réelle des auteures vivant aux quatre coins du monde depuis des années. Leur écriture s'en ressent, elle est un voyage géographique, mais aussi de l'ailleurs vers soi-même, un voyage du poème au roman, de soi à l'autre. C'est ce perpétuel mouvement qui rend cette écriture si particulière. Les fictions débutent en voyage et sont rythmés par eux, et les poèmes parlent quant à eux d'un voyage du retour. C'est également une manière, pour les personnages, de défier l'autorité en place puisque

Exercer un pouvoir sur [un] espace, c'est d'abord y être libre de ses déplacements,
pouvoir maîtriser et dépasser distances et frontières. C'est aussi exercer une autorité
sur les êtres qui l'habitent.¹⁷⁷

La thématique du couvre-feu chez Tanella Boni met bien en scène cette maîtrise du pouvoir par la gestion de l'espace mais également du temps par les forces armées dans Zambaville. Au contraire dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* Amédée-Jonas semble détenir davantage de pouvoir que les autorités ivoiriennes elles-mêmes car

le détenteur du pouvoir a la liberté de se déplacer comme il l'entend, non seulement
au sein de l'espace dans lequel il règne, mais aussi au-delà des frontières, dans des

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p.151.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p.156.

¹⁷⁷ Paravy, *op. cit.*, p.153.

espaces indépendants de son pouvoir, et il se différencie par là du commun des mortels, dont les déplacements sont plus limités par les contraintes matérielles ou politiques : ne voyage pas forcément qui veut.¹⁷⁸

Ce pouvoir migratoire accentue la dimension démiurge du personnage et l'aura qu'il dégage dès l'ouverture de roman lorsque sa présence attire l'attention de tous les voyageurs présents dans le hall de l'aéroport. Cette scène n'est pas sans rappeler les descriptions des déplacements officiels d'hommes politiques africains dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes, *L'état honteux* de Sony Labou Tansi¹⁷⁹, mais également dans *Bom dia camarades* d'Ondjaki où l'enfant s'étonne qu'au Portugal lorsque le président se déplace les citoyens ne sortent pas de leur voiture et que les militaires et policiers ne soient pas partout dans la ville pour l'occasion¹⁸⁰. Cependant, le personnage de Tanella Boni est moins ridicule que ceux des romans précédemment cités. Son changement d'identité va de pair avec les déplacements spatiaux. De plus, la décadence du personnage correspond à la décadence du lieu de sa renaissance, Korogho étant gagné par la guerre au fur et à mesure du récit. L'espace fonde donc la personnalité, et inversement – le premier cas est également visible dans *Matins de couvre-feu* avec le personnage d'Ida qui doit quitter Zamba pour se *refaire une nouvelle peau*, le pays déteignant sur elle. Pourtant, contrairement à Ida, Amédée-Jonas ne trouve pas le bonheur malgré sa suprématie et l'excellence dans tout ce qu'il entreprend. Il connaît également les secrets du bois sacré, il maîtrise donc les savoirs des deux cultures qui l'habitent et le fondent. L'un des premiers voyages qu'il décrit est d'ailleurs celui de sa spiritualité et de sa renaissance à Korogho. Tel un Zeus franco-ivoirien, il collectionne les femmes et laisse des enfants mi-dieu mi-humain sur sa route. Il est celui qui distribue le savoir mais également la nourriture spirituelle et réelle. Il est le dispensateur sur l'ensemble du territoire ivoirien ainsi que pour la diaspora parisienne, voyageant entre l'Afrique et la France.

B. La nature ambivalente

La nature et le climat décrits dans les textes de ce corpus ancrent le lecteur dans un univers résolument subsaharien, l'air est étouffant, la poussière omniprésente. Mais c'est aussi l'océan et la lagune qui reviennent souvent, parfois associés à la mort. La violence investit la nature qui devient à son tour une arme du dispositif violent.

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p.153.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p.154.

¹⁸⁰ Ondjaki, *op.cit.*, p.81.

Chez Tanella Boni, la nature est primordiale comme elle l'écrit dans « Vivre, apprendre et comprendre » :

Devant toutes sortes de menaces qui pèsent sur la vie des humains par la faute de ceux qui gouvernent et des lois qui délimitent les territoires, la nature apparaît à la fois terrifiante et accueillante. Tout compte fait, elle peut être une alliée qui protège la vie de l'humain, soigne le corps, nourrit l'âme. Les poètes le savent bien qui trouvent un havre de paix dans la nature, retrouvent là le chemin de l'essentiel recherché : la parole qui dit la beauté du monde et la plénitude du cœur humain. La nature n'est autre qu'un livre ouvert où chacun peut apprendre à lire [...]. Car traverser la nature est aussi une épreuve où l'on découvre le sens du temps, de la naissance, de la mort. « Le temps, c'est la forêt » dit Sony Labou Tansi. Et la forêt n'est-ce pas le vert de la vie et de l'espérance malgré les épreuves inévitables des chemins de traverse ?¹⁸¹

Dans son ouvrage *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*¹⁸², Katherine Roussos explique que « l'ancrage de la magie dans la matière¹⁸³ » est un critère déterminant du réalisme magique. Aussi, elle y énumère les points principaux de la définition de Wendy Faris, retenant ainsi que pour appartenir à ce genre, une œuvre doit avoir « au moins une occurrence magique, inexplicable selon les lois de la nature », « la même attention réaliste est prêtée aux descriptions d'un univers qui ressemble au nôtre et aux occurrences magiques », « la possibilité d'hésitations : certaines des occurrences qui paraissent magiques peuvent être de simples hallucinations, miracles ou allégories (à condition qu'au moins une occurrence soit objectivement surnaturelle) », on doit se situer « au carrefour entre deux mondes dont les limites sont plutôt floues » et, enfin, « les vérités établies sont remises en cause, aussi bien sociopolitiques et identitaires que temporelles et spatiales¹⁸⁴ ». Ces critères que l'on retrouve chez nos deux auteures habitent également la ville et la nature et face à la ville monstrueuse et hantée, la nature est donc tantôt positive, tantôt agressive quand elle reprend ses droits, investie d'esprits qui l'habitent, d'éléments qui se déchainent notamment à la naissance de la reine Pokou.

¹⁸¹ TANELLA, Boni, « Vivre, apprendre et comprendre », in Notre Librairie, no 144, avril juin, 2001, pp.9-11.

¹⁸² Roussos, *op. cit.*

¹⁸³ *Op. cit.*, p.30.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, pp.31-32.

Les *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand présentent « l'aspect ténébreux de l'eau¹⁸⁵ » en prenant Bachelard pour modèle. En effet, dans *L'Eau et les rêves*¹⁸⁶, G. Bachelard associe l'eau dormante à la mort et au danger puisque « toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. [...] Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir¹⁸⁷ ». Aussi, traversant les eaux, les corps des personnages et ceux des Africains déportés meurent symboliquement – quand ils survivent au voyage. Devenant des morts traversant le Styx, l'eau sur laquelle ils voguent devient une « substance de mort¹⁸⁸ » :

Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitéenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous.¹⁸⁹

Matins de couvre-feu s'ouvre sur un paysage naturel que les Abidjanais connaissent bien, la lagune Ebrié. Sa présence ancre le récit dans la réalité abidjanaise. Mais Tanella Boni donne à lire un espace associé à la mort :

[...] un certain Kanga Ba, employé à la Mairie de Zambaville, avait été battu à sang et laissé pour mort sur les rives de la lagune, dans un champ de roses de porcelaine, d'anthurium, d'orchidées et de becs de perroquet, fleurs tropicales très prisées.¹⁹⁰

Le détail des espèces végétales, « champ de roses de porcelaine, d'anthurium, d'orchidées et de becs de perroquet, fleurs tropicales très prisées¹⁹¹ » peut surprendre au début d'un roman dont le titre mêle la violence au lever du jour mais n'a rien à voir avec la floraison ou la nature. Mais la cohésion semble advenir entre la nature et le couvre-feu lorsque le lecteur réalise que la narratrice décrit une scène où un crime semble avoir eu lieu. La couleur rouge – que l'on assimile au sang de l'homme – des roses et des becs de perroquet met en avant la violence de la scène décrite pourtant de façon banale. Cette violence survient dans un univers bucolique et enchanteur et marque le contraste entre la nature apaisée et la folie des hommes dès le début du

¹⁸⁵ Durand, *op. cit.*, p.104.

¹⁸⁶ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Librairie générale française, Paris, 1942, 221p.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p.65-66.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p.99.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p.96.

¹⁹⁰ Boni, 2005, pp.13-14.

¹⁹¹ Boni, 2005, pp.13-14.

roman. Le journal local titre d'ailleurs ce fait divers « Un envahisseur abattu dans un champ de fleurs...¹⁹² », comme si le système avait rétabli, par ce meurtre, la tranquillité des lieux, rappelant clairement « le dormeur du val » d'Arthur Rimbaud. Mais, contrairement au personnage du poème rimbaldien, c'est aussi dans cette lagune que le personnage sera retrouvé et sauvé, le lieu est donc ambivalent. *Les nègres n'iront jamais au paradis* évoque aussi la lagune abidjanaise traversée par Iris Agodi en pirogue selon Amédée-Jonas¹⁹³. Le fait de quitter la ville par la mer porte aussi les références judéo-chrétiennes de Moïse sauvé des eaux puis de Moïse fendant les eaux. La survie par la traversée des eaux se donne également à lire dans la *Reine Pokou* dans le chapitre « La reine sauvée des eaux ».

D'autres personnages dans *L'ombre d'Imana* n'auront pas la chance de passer d'une rive à l'autre, à savoir de la vie à la mort. Les morts rwandais hantent la ville dans un passage, « la colère des morts », où violence et nature sont liées, les morts ayant besoin de retourner à la terre. Cet empêchement provoque leur colère. Seul un enterrement leur permettra de retrouver leur dignité. La nature est alors celle qui peut soulager :

Les rues de la ville étaient pleines d'esprits qui circulaient, qui tourbillonnaient dans l'air étouffant. [...] Le devin s'adressa alors aux vivants en ces termes : « Il faut à présent enterrer les morts selon les rites, enterrer leurs corps séchés, leurs ossements qui vieillissent à l'air libre, pour ne garder d'eux que la mémoire rehaussée de respect. [...] Il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent revenir nous voir en paix, cacher leur déchéance et leur nudité aveuglante pour qu'ils ne nous maudissent pas. Redonner aux images de la vie le droit de s'imposer afin que ces os couverts de poussière et de violence ne soient pas chargés de la haine qui les a ensevelis.¹⁹⁴

Sans l'intervention du devin, le dialogue entre les mondes aurait été impossible. Il se fait le pont entre le visible et l'invisible, le monde des hommes et la nature unis dans la mort. Cet apaisement par le biais du surnaturel rappelle les propos de R. Bauduin :

Une fonction cathartique anime l'introduction de ce type de personnages et d'évènements qui serviraient d'ouverture vers un autre monde, vers une autre dimension dans un espace étouffé par la situation politique. Il y a dans [ce genre de texte] ce que Wendy B. Faris appelle « le ré-enchantement de la réalité ordinaire » dans la mesure où l'environnement entier réagit à des voix de l'au-delà où

¹⁹² *Op. cit.*, p.15.

¹⁹³ Boni, 2006, p.190.

¹⁹⁴ Tadjó, 2000 (fiction), pp.51-55.

l'imaginaire devient lieu de liberté et voie de libération.¹⁹⁵

Dans *A mi-chemin* si la ville est entièrement négative, ses devins et hommes de foi également, la nature et le cimetière le sont moins : la mort est « naturelle » ou du moins inévitable surtout en temps de guerre, et on peut la rattacher à la nature lorsque les corps reviennent à la terre.

Dans deux passages du roman *Matins de couvre-feu*, la narratrice fait mention de charniers en pleine nature, les corps jonchant le sol du charnier comme les fantômes hantent les rues chez Véronique Tadjou :

Cela ne prit que quelques minutes au bout desquelles on jeta cent sept corps dans une fourgonnette qui roula vers une destination inconnue. Puis, à un moment donné, la fourgonnette fut ouverte en rase campagne. Les corps enchaînés et bastonnés, respirant encore ou ayant déjà perdu connaissance, furent déversés loin de toute habitation. Arsène Kâ et ses hommes les inondèrent d'un bidon rempli d'essence et mirent le feu à la masse informe.¹⁹⁶

Dans cet extrait, les verbes *déverser* et *inonder* induisent une image liquide qui n'aboutira pas sur la sauvegarde de la vie mais sur sa fin par les flammes. Aussi, l'association de l'élément liquide à celui du feu crée une violence supplémentaire. Les corps sont déshumanisés dans ces deux temps : d'abord par leur déversement les muant en une « masse informe », puis par leur inondation rappelant un territoire et non pas des hommes qui, logiquement, seraient noyés de liquide et non pas inondés. Le deuxième passage faisant mention de cette rafle est situé à la page suivante :

Cent sept corps furent donc brûlés vifs, un beau jour, entre midi et deux, parce qu'il fallait nettoyer la ville de tous les étrangers [...].¹⁹⁷

Cette phrase fait écho à l'*envahisseur abattu dans un champ de fleurs*¹⁹⁸ et fait de cette pratique de *nettoyage* une constante à Zamba. Aussi, la description de cet événement n'est pas sans rappeler le scandale du charnier de Yopougon découvert en Côte d'Ivoire en 2000, ainsi que les massacres des 24, 25 et 26 mars 2004 orchestrés par le gouvernement Gbagbo :

Toutes les nuits, on entendait des bruits insolites. Personne ne pouvait dormir d'un sommeil paisible. Les nuits de couvre-feu étaient loin d'être rassurantes. Et, comme

¹⁹⁵ Bauduin, *op. cit.*, p.289.

¹⁹⁶ Boni, 2005, p.61.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p.62.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p.15.

il y avait des patrouilles partout et que des gens en armes, polices officielles ou parallèles, n'arrêtaient pas de quadriller les quartiers et de tirer à bout portant sur tout être vivant traversant une rue, la peur s'installait sur la ville comme une chape de plomb.¹⁹⁹

Ce massacre est raconté par Mande Alpha Diarra dans une nouvelle intitulée *Yopougon blues* ou *Le Silence des marais* analysée par Catherine Mazauric dans sa thèse²⁰⁰. Afin de rafraîchir la mémoire des lecteurs concernant les faits survenus à Yopougon dans les années 2000, C. Mazauric cite A. Kourouma :

Nous sommes le jeudi 26 octobre. Les partisans de nouvelles élections envahissent les rues. Ce sont des Dioulas, en très grande majorité des Dioulas partisans de Ouattara. Des boubous blancs. Ils sont de plus en plus nombreux. Ils risquent de l'emporter, d'imposer de nouvelles élections. Les partisans de Gbagbo, surtout des éléments des forces de l'ordre, mesurent le danger. Ils sont sûrs de gagner dans les urnes et ils commencent à perdre sur le terrain de la rue. Ils prennent peur. Les rues des banlieues sont blanches de boubous. Les boubous blancs commencent à envahir les rues du Plateau. Les forces de l'ordre acculées tirent dans la foule, dans les boubous blancs. On relève des morts. La foule se disperse. Les forces de l'ordre poursuivent les boubous blancs un à un jusque dans les concessions. Ceux qui sont attrapés sont conduits sous bonne garde dans les commissariats. Ce sont leurs corps que des camions vont décharger sur les dépotoirs de Yopougon. Ce sont eux qui constitueront le charnier de Yopougon.²⁰¹

Ce que la narratrice de *Matins de couvre-feu* appelle *la police parallèle*²⁰² fait donc directement lien, malgré le travail fictionnel entourant toute œuvre, avec les forces parallèles ivoiriennes ayant semé le trouble dans les villes et les esprits durant les années 2000 :

Des témoins parlent d'hommes en armes et en uniforme militaire qui commettent des forfaits. Martin Bléou ne nie pas les faits. « Plusieurs témoignages dignes de foi révèlent que des individus en treillis, armés de pistolets automatiques et/ou de kalachnikov et circulant de nuit (...) sèment la terreur dans certains quartiers en exerçant toutes sortes de sévices à l'encontre des populations (...). L'exactitude

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p.78.

²⁰⁰ MAZAURIC, Catherine, *Le Lecteur d'Afriques - Contribution à une didactique transculturelle de la lecture littéraire*. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2004. Français, p.568 et suivantes.

²⁰¹ Cité par C. Mazauric, *op. cit.*, p.569.

²⁰² Boni, 2005, p.78.

matérielle du phénomène n'est pas contestable », a précisé le ministre.²⁰³

La narratrice traduit cette atmosphère de violence pesant sur Zamba, en tous points similaires à celle d'Abidjan en 2004 :

[...] les rumeurs les plus folles circulaient dans la ville, tous les matins, depuis que le couvre-feu avait été institué. Des rumeurs d'enlèvements, de rafles, de tueries et d'autres atrocités auxquelles les gens de Zamba s'habituèrent. [...] Ni la guerre, ni la haine de l'autre, encore moins la floraison des polices parallèles n'épargnaient le sol de Zamba qui, pour toujours était entré dans la spirale de la violence et le cycle de la banalité de la mort qui, depuis quelques années, avait droit de cité au grand jour. Les morts pouvaient joncher les rues sans que personne ne s'en émeuve.²⁰⁴

Ici, la floraison fait lien avec la nature dans laquelle les charniers sont créés et la population massacrée. Ce paradoxe entre la violence des hommes et le calme de la nature surgit, comme nous l'avons vu, à de nombreux moments de la narration. Tout comme si la *spirale de la violence* était devenue commune et littéralement naturelle, les morts faisant corps avec l'environnement. Nature et épreuve douloureuse sont rapprochées à un autre moment du récit. Il s'agit d'un épisode vécu par la bonne femme :

Un seul épisode de cette vie près de la nature lui revenait avec insistance. La période des épreuves qu'aucune fille de son époque ne pouvait oublier.²⁰⁵

A partir de cette citation, les trois dernières pages de cette section du roman décrivent sans la nommer vraiment l'épreuve vécue par la mère de la narratrice, à savoir l'excision dans la case aux serpents. Ce passage est une illustration d'une tentative d'explication de l'indicible. La bonne femme ne parvient pourtant pas à poser des mots sur ce passé qui l'a forgée. La loi du silence, elle ne l'enfreindra pas, pas même pour transmettre sa mémoire à sa fille qui devra user de son imagination pour combler les vides de la parole maternelle²⁰⁶. Nature et douleur sont ici associées, à l'instar de la scène qui se donne à lire dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, à travers le regard d'Amédée-Jonas :

Une fois arrivé là-bas, mon dépaysement fut à la hauteur de mes espérances. Je trouvai le sens de la joie dans l'air, dans les gouttes de pluie chantant sur le toit de

²⁰³ Rfi, « Sécuriser Abidjan », [En ligne : http://www1.rfi.fr/actufr/articles/052/article_27229.asp].

²⁰⁴ Boni, 2005, p.63.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p.85.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p.87.

tôle ondulée de ma maison, qui, ainsi, était habitée autrement. Elle était remplie de bruits, de senteurs que j'apprenais à goûter ; de fines poussières, couleur latérite, avec lesquelles je vivais, de beaucoup de rayons de soleil, même en pleine saison des pluies (...). L'oxygène des plantes et des herbes qui poussaient sous mes fenêtres nourrissait mon corps et embellissait mon humeur. Mon jardin d'Eden était donc situé dans un endroit réel, sur une colline, à Korhogo, en Côte d'Ivoire (...).²⁰⁷

Aussi, lorsqu'il viole Sali, c'est à la nature dévastée qu'il fait référence pour traduire la violence de son acte :

J'ai violé une très jeune fille. Le seul témoin de la scène fut le manguier en fleur planté sous la fenêtre de ma chambre. Ce manguier, l'arbre de la connaissance dont j'adorais les fruits. Mais j'ai tout gâché. J'ai arraché les fleurs, j'ai détruit les fruits minuscules à peine formés. Tout s'est passé comme si une tornade avait ravagé la nature luxuriante et que la foudre avait frappé mon arbre préféré.²⁰⁸

Nous l'avons noté, dès le début du roman la végétation et la botanique prennent une place importante dans la vie des personnages, ce qui renvoie au *topos* poétique de l'assimilation du corps féminin aimé et désiré à la nature. Cependant, ce *topos* est quelque peu détourné car il s'agit d'un viol et non pas d'un acte d'amour consenti contrairement à la « femme nue, femme obscure, fruit mûr à la chair ferme » de Senghor. L'Eden dans lequel vit Amédée-Jonas se transforme en enfer lorsqu'au pied d'un arbre il goûte à un fruit défendu à travers le viol de Sali. Les arbres et la végétation qui l'entourent ne changent pas, mais il n'est plus en mesure d'en apprécier les bonheurs. Tout comme la ville, la nature est donc un espace extérieur qui peut à la fois apaiser et dévaster. Les personnages en récoltent les fruits mais subissent également les inconvénients des conditions météorologiques de leur pays. La chaleur étouffe, la moiteur colle au corps, la poussière gêne et alourdi. Ainsi, lors de l'enterrement du père de Nina, c'est une nature duelle que nous croisons sur le trajet menant au lieu de la cérémonie car si « les herbes sauvages avaient été fraîchement coupées et leur senteur suivait la procession », « le corbillard tanguait sur la piste défoncée » et « les pieds soulevaient la poussière, le soleil frappait les nuques²⁰⁹ ». La chaleur provoque la sueur des personnages, du début à la fin du récit et cette touffeur se ressent dès que l'avion atterrit en Côte d'Ivoire, le lecteur découvre ainsi en même temps que les passagers l'air ambiant et la lourdeur de l'atmosphère. Durant les

²⁰⁷ Boni, 2006, p.70.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p.71.

²⁰⁹ Tadjou, 2010, p.187.

trajets que Nina effectue en famille au fil du texte, la température augmente et la « chaleur [se fait] de plus en plus accablante. Serrés dans la voiture, ils transpiraient tous à grosses gouttes, malgré les vitres baissées²¹⁰ », « une humidité accablante alourdissait l’atmosphère²¹¹ ». Les personnages de Tanella Boni souffrent eux aussi de la chaleur. Si midi est l’heure la plus sûre pour échapper au couvre-feu – et à la mort qui pourrait y advenir –, elle est aussi l’heure la plus chaude l’atmosphère de *Matins de couvre-feu* est, elle aussi, lourde de chaleur, la ville suffoquant « sous un soleil de plomb²¹² » et brûlant.

Il est ainsi clair qu’en décrivant la ville, la nature et leurs violences, les auteures traduisent le vécu de leurs personnages – mais aussi des Ivoiriens de leur époque –, leur permettant de prendre du recul sur les absurdités de la guerre civile et leurs conséquences néfastes sur leur quotidien déjà si lourd à cause de ce *soleil brûlant*.

²¹⁰ *Op. cit.*, p.119.

²¹¹ *Op. cit.*, p.182.

²¹² Boni, 2005, p.248.

CHAPITRE III. Des lieux autres

I. Les hétérotopies

Le village traditionnel décrit dans *Matins de couvre-feu* par Tanella Boni est loin d'être un lieu « où le partage est la règle, [...] où les relations entre les individus sont déterminées par la confiance réciproque, et sont coordonnées dans un équilibre permanent¹ ». Bien que cet espace soit tout de même censé représenter l'unité mais nos personnages ne peuvent y trouver leur place et sont forcés de fuir pour survivre. Tenter de réparer son quotidien devient alors un cheminement. Quitter ou rejoindre la ville se fait par voie aérienne ou maritime dans les textes. Les voies terrestres ne font que tourner autour de ce lieu mais ne le quittent jamais. Pour en partir ou y arriver il faut s'arracher d'un autre lieu ou de celui-ci, *on ne part pas sans perdre de sang* écrit à ce juste titre Véronique Tadjou. Dans ces lieux de transit que nous appellerons « autres » parce que moins soumis aux rythmes insensés de la ville, et apparemment loin de ses lois, les personnages sont malgré tout soumis à d'autres règles. A travers trois lieux de la narration, à savoir le navire, l'avion et le bois sacré, les auteures soulignent un dispositif subi par les personnages mais qu'ils tentent de contrer, chacun à leur manière. Aussi, les auteures transforment ces lieux en leur offrant, par le récit, une mémoire. Le lieu est en effet

un espace auquel on associe de l'identité, des relations et de la mémoire. Ces trois choses ne sont pas faciles à lier, et aujourd'hui, dans le monde, on a de plus en plus de situations dans lesquelles les lieux, les espaces où l'on vit sont de moins en moins associés à de l'identité et à de la mémoire. On a peut-être une identification aux lieux mais on n'a pas de mémoire dans ces lieux.²

Les auteures fixent une mémoire dans des non-lieux (Augé) en brisant l'anonymat des personnages qui les peuplent. Ainsi, elles font de ces lieux des espaces au sens entendu par Certeau pour qui « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé », l'espace est un *lieu pratiqué* en somme³. Les personnages pratiquent ces lieux hétérotopiques, à la frontière entre deux mondes. « L'embranchement paratopique n'est pas affaire seulement de personnages, mais aussi de lieux. [...] La narration surgit donc dans un espace à l'écart du monde ordinaire (...)»⁴, et les *espaces autres* de Foucault rappellent cet espace à l'écart dont parle Maingueneau

¹ Ngandu, *op. cit.* p.362.

² Agier, *op. cit.*, p.24.

³ Certeau, 1990, p.173

⁴ Maingueneau, *op. cit.*, p. 102.

à l'instar de cette île récurrente dans la poésie de Tanella Boni. En outre, les *hétérotopies de déviation*⁵ que décrit Foucault en 1967 s'apparentent eux aussi aux lieux rencontrés dans nos ouvrages. C'est en ça que nous rapprochons le terme foucauldien de la paratopie créatrice de Maingueneau, cette dernière permettant à la déviation d'advenir, tout comme elle est mise en place dans l'hétérotopie de déviation. Mais c'est également parce que l'entrée dans l'hétérotopie – celle du cimetière et celle du jardin par exemple – est un lieu de la limite entre deux univers qu'il nous intéresse dans ce rapprochement, la paratopie étant un état liminaire. En effet et comme nous le verrons, dans *Loin de mon père* et *Matins de couvre-feu*, le jardin est associé à deux personnages inscrites à la fois dans une hétérotopie et une paratopie créatrice. L'hétérotopie, concept foucauldien, désigne des lieux *absolument* différents :

des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces*. [...] La société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins (...).⁶

Mais il s'agit également d'un lieu

[...] institué par les sociétés en contre-point de la norme sociale, tel que le cimetière qui est le lieu des morts par rapport à la société des vivants et qu'on place hors de la ville au XIXe siècle, ou encore les prisons et les cliniques qui recueillent tout comportement déviant ou impur, mais également les lieux où l'exclusion est liée à l'élévation, comme c'est le cas du couvent.⁷

Certaines hétérotopies sont fermées sur le monde extérieur telles que la prison, les hammams musulmans, les saunas scandinaves⁸, mais aussi les bois sacrés et autres lieux d'initiation. Dans ces derniers, « seuls entrent véritablement ceux qui sont déjà initiés. On croit qu'on accède à ce qu'il y a de plus simple, de plus offert, et en fait on est au cœur du mystère⁹ ». D'autres au contraire

ne sont pas fermées sur le monde extérieur, mais qui sont pure et simple ouverture.

⁵ FOUCAULT, Michel, Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

⁶ Foucault, 2009, pp.24-25.

⁷ BOKOBZA, Benjamin, *Hétérotopies, hétérologies dans Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la nouvelle France* de Lesage, p.3.

⁸ Foucault, 2009, p.32.

⁹ *Op. cit.*, p.33.

Tout le monde peut y entrer, mais, à vrai dire, une fois qu'on y est entré, on s'aperçoit que c'est une illusion et qu'on n'est entré nulle part. L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors.¹⁰

Ces lieux hétérotopiques sont au nombre de trois dans le roman : le navire, l'avion et les jardins et bois sacrés. Dans ces espaces, les auteures « [re]créent une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion » ou créent « un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné¹¹ » renversant ainsi le dispositif quotidien d'ordre ou de désordre subit par l'individu.

1. Le navire, « hétérotopie par excellence » (Foucault)

« [...] Le bateau, le grand bateau du XIXe siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens mais livré fatalement à l'infini de la mer et qui, de port en port [...] va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux (...) » énonce Foucault dans ses *Hétérotopies*¹². Dans son article « La crise des hétérotopies », Bertrand Kiefer fait une analogie de *l'hétérotopie du bateau* de Foucault avec les hôpitaux modernes, ces derniers pouvant être substitués par les sociétés en crise décrites dans les romans de notre corpus :

S'y cache aussi [dans les hôpitaux modernes] une hétérotopie de recentrement de la communauté face à un destin difficile. En cela, c'est une hétérotopie proche de celle du bateau. C'est-à-dire l'une des plus fécondes qui soient, rappelle Foucault : depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, le bateau a été « non seulement le plus grand instrument de développement économique, mais la plus grande réserve d'imagination. Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage remplace l'aventure, et la police les corsaires. » Et c'est pour cela qu'il importe que l'hôpital survive.¹³

Cependant, l'imaginaire du navire ne peut se séparer de celui, traumatique, de la traite négrière, celle-ci ne pouvant se dissocier de l'histoire coloniale qui dura jusqu'aux indépendances. « Cette image [du navire] attire immédiatement notre attention sur le « Passage du Milieu »,

¹⁰ *Op. cit.*, p.32.

¹¹ *Op. cit.*, p.34.

¹² Foucault, 2009, pp.35-36.

¹³ KIEFER, Bertrand, «La crise des hétérotopies», [En ligne] : <http://titan.medhyg.ch/mh/formation/print.php3?sid=30209999>].

sur les divers projets de retour rédempteur à la patrie africaine [...]»¹⁴ ». Cependant, dans le cas qui nous intéresse, à savoir les navires présents dans *Matins de couvre-feu* et *Reine Pokou*, nous assistons à un départ de la patrie africaine qui sous la plume de Tanella Boni porte sa part d'aventure et d'imagination mais aussi de douleurs tandis que ce déracinement n'est que tragédie chez Véronique Tadjo, le contexte étant différent.

« L'importance de l'image du navire – un système micro-culturel vivant et en mouvement – s'explique par des raisons historiques et théoriques¹⁵ » détaillées par Gilroy dans *L'Atlantique noir, contre-culture de la modernité*. Véronique Tadjo le met en scène dans *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, nous offrant une vision sombre et détaillée de la traite négrière. Le chapitre « La traversée de l'Atlantique » met en scène la vente d'Abraha Pokou et des siens, achetés par « les hommes à la peau de linceul¹⁶ ». Là, Véronique Tadjo met en scène ce lourd passé à travers la figure du « navire, spectre noir sur la mer endeuillée. Silhouette tanguant d'impatience, exécutant une danse macabre et révoltante¹⁷ » Contrairement à ce que nous pouvons lire sous la plume de Tanella Boni, la nuit associée à la traversée de la mer n'est pas embellie par la lune chez Véronique Tadjo. C'est au contraire un enfer pour les femmes qui se retrouvent « tirées hors des cales, cuisses ouvertes de force, sexes perforant l'intérieur de leurs corps, fécondant les disgrâces futures¹⁸ ». Ce passé est brièvement mis en avant dans *Matins de couvre-feu* lorsque le personnage de Charles explique à son frère Enée qu'il se trouvait aux Archives coloniales de Nantes pour rédiger son nouveau livre¹⁹. Mais c'est avec le père de la narratrice que le navire entre véritablement en scène :

Dès qu'ils furent installés dans le bateau et avant qu'ils n'atteignent la haute mer, chacun avait reçu des habits de nouvelle recrue. Désormais ils seraient des *soignan* aux yeux de leurs parents restés sur les terres et des tirailleurs sénégalais aux yeux du monde et ils ne le savaient pas encore. [...] Voguer sur les mers pour être soldats à l'arrivée et rien d'autre.²⁰

Dès la première phrase, il est clair que les embarqués perdent leur ancienne identité pour en revêtir une nouvelle à travers l'uniforme. Soldats ou esclaves, ces hommes sont arrachés de leur

¹⁴ GILROY, Paul, *L'Atlantique Noir : modernité et double conscience*, Editions Amsterdam, Paris, 2010, 334p., p.19.

¹⁵ Gilroy, op. cit., p.19.

¹⁶ Tadjo, 2004/2011, p. 59.

¹⁷ *Op. cit.*, p.59.

¹⁸ *Op. cit.*, p.59.

¹⁹ Boni, 2005, p.282.

²⁰ *Op. cit.*, pp.118-119.

terre originaire. Tanella Boni éveille la mémoire traumatique de la traversée de l'Atlantique, et critique l'histoire coloniale depuis la traite négrière jusqu'aux tirailleurs sénégalais utilisés comme de la chair à canon. Malgré tout, la description de la traversée comporte un instant poétique non négligeable, dans un long passage qui fait office de parenthèse enchantée dans ce périple et dans la vie du personnage. Déjà, la première nuit donne le ton :

La première nuit fut belle mais très fraîche. Ceux qui traversaient la mer pour la première fois, découvraient, étonnés, le sens de l'horizon et, en même temps que la mer illimitée, le voile sans fin du ciel semé d'étoiles. Son homme se glissa donc hors du groupe (...). Il regardait les étoiles illuminer la nuit et la vastitude du ciel qu'il n'avait jamais vue de si près. Alors un bonheur inconnu lui traversa tout le corps et il sentit qu'il avait quitté la forêt et la terre limitée des palmeraies. Il comprit aussi que, parmi ces étoiles innombrables, il y en aurait une qui le protégerait jusqu'à son retour au pays des ancêtres près de sa femme abandonnée parmi les quolibets et les paroles malveillantes.²¹

L'immensité palpable du ciel et de la mer ouvre un horizon d'apaisement qui, la nuit, prend toute sa profondeur. Ensuite, durant toute la traversée, le personnage prend l'habitude de sortir sur le pont, comme pour s'extirper des obligations de sa nouvelle vie et ne pas perdre le fil du temps :

Puis les soleils succédèrent aux soleils. Les nuits étoilées laissèrent place libre à celles où, au fil du temps, la lune était reine. Tous les soirs, son homme quittait le groupe, il se mettait à l'écart à l'écoute du ciel. Il pouvait compter les étoiles et mesurer en imagination la largeur du croissant de lune. C'était la méthode qu'il avait trouvée pour égrener les jours et les lunes.²²

Ce passage débute comme un conte, les soleils se succédant rappelant les formules oratoires traditionnelles. Cette formule souligne aussi la constance des jours comparée à l'inconstance des nuits, rythmées par le cycle lunaire. La temporalité reste floue, mais à la lecture de cet extrait nous comprenons que le voyage dure plusieurs mois avant d'accoster. Au fil du temps et depuis la première nuit, le pont du navire devient l'endroit favori du père de la narratrice. Le bateau est un lieu hétérotopique par excellence (Foucault). Cependant, l'hétérotopie et la réserve d'imagination dont parle le philosophe n'est certainement pas valable pour les milliers

²¹ *Op. cit.*, p.119.

²² *Op. cit.*, p.121.

de déplacés dans ces bateaux au profit de l'Occident car, dans ces navires, ce sont leur corps qui est fortement éprouvé et ramené à ses propres limites, davantage que leur imagination n'est stimulée puisqu' « il y avait aussi les vents, les marées et le mal de mer. De jour comme de nuit, il fallait tenir son cœur solidement accroché à la carcasse du corps²³ ». La scène est une parenthèse enchantée, certes, mais la narratrice n'oublie pas de décrire les difficultés, et plus tard les injustices, subies par les futurs *tirailleurs sénégalais*. Ainsi, la traversée pour le « nouveau monde » qu'est la France n'est pas belle si on l'observe avec recul : des hommes y tombent malade et y meurent, entassés comme dans une traite négrière contemporaine.

2. L'avion

L'avion, lieu lui aussi hors du rythme quotidien de la ville, est présent dans quatre des ouvrages de notre corpus, dans *Loin de mon père*, *L'ombre d'Imana*, *Les nègres n'iront jamais au paradis* et *Chaque jour l'espérance* et rapidement mentionné dans *Matins de couvre-feu*²⁴. Ce mode de transport renvoie à un habitus cosmopolite et de classe aisé, même si le transport aérien s'est en partie banalisé. Cependant, les personnages qui empruntent ce mode de transport ne font pas partie des plus pauvres. En effet, ils sont instruits, ont souvent fait de hautes études, et sont parfois métis, et donc plus proches de l'hégémonie occidentale et européenne. Les personnages de Nina, d'Amédée-Jonas et de la narratrice apparaissent ainsi comme des itinérants privilégiés qui ne sont que très peu gênés par les frontières malgré les difficultés qu'ils peuvent y rencontrer aux départs et aux arrivées. Soulignons, comme le fait Claire Ducournau dans son ouvrage (2017) que « Tanella Boni est la fille de l'un des premiers médecins colonisés, qui fut aussi un fervent anticolonialiste et l'un des proches soutiens de Patrice Lumumba²⁵ », l'auteure bénéficiant d'un capital culturel important ayant sans nul doute facilité son accès aux études supérieures et aux déplacements qu'elles impliquent lorsqu'elles sont brillamment menées. Aussi, par sa position sociale, Tanella Boni a facilement été intégrée dans des cercles littéraires locaux²⁶ et, par la suite, « dirigea l'association nationale des écrivains de Côte d'Ivoire²⁷ ». Véronique Tadjou, fille d'un haut fonctionnaire ivoirien et d'une mère française peintre-sculpteur, a quant à elle fait ses études entre Abidjan et Paris puis a été « membre du

²³ *Op. cit.*, p.120.

²⁴ *Op. cit.*, p.228.

²⁵ DUCOURNAU, Claire, *La fabrique des classiques africains : Ecrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, CNRS éditions, 442p., p.300.

²⁶ *Op. cit.*, p.301.

²⁷ *Op. cit.*, p.376.

jury du Cain Prize, qui consacre des œuvres littéraires de langue anglaise²⁸ », il n'est alors pas étonnant que son écriture soit intrinsèquement liée aux voyages. Effectivement :

L'œuvre de Tadjou, prise dans son ensemble ou en détail, offre [...] un exemple particulièrement parlant de l'étroite interaction entre déplacement géographique et processus d'écriture, de l'entrée en écriture elle-même jusqu'à ses différents avatars. Elle s'est élaborée dans un rapport intrinsèque au voyage ; c'est même dans le voyage que s'origine l'écriture.²⁹

Loin de mon père débute à l'extérieur de la maison mais dans l'espace confiné de la cabine d'un avion en partance pour Abidjan. Nina y est déjà en décalage par rapport aux autres passagers endormis tandis qu'elle est incapable de rester en place³⁰. De plus, le seul moment où elle parvient à s'endormir devient cauchemardesque et, dans son sommeil agité, son identité et sa place entre deux rives est problématique³¹. Le personnage y est assailli par les mêmes angoisses et les mêmes difficultés qu'au-dehors. C'est par la neutralité du lieu, car n'étant pas sur un territoire défini mais en transit puisque traversant de nombreux pays, que Nina est poussée à se questionner sur son identité. Lorsqu'elle débarque enfin, elle est en perte de repères³². Ceci rappelle fortement l'épisode du fou dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane où le personnage, racontant son arrivée en Occident au maître des Diallobé, s'étonne de ne pas voir ni terre ni pieds nus :

Nulla part la tendre mollesse d'une terre nue. Sur l'asphalte dur, mon oreille exacerbée, mes yeux avides guettèrent, vainement, le tendre surgissement d'un pied nu. Autour, il n'y avait aucun pied. Sur la carapace dure, rien que le claquement d'un millier de coques dures. L'homme n'avait-il plus de pieds de chair ?³³

Aussi, avant de prendre conscience de cette différence entre son pays d'origine et celui qu'il découvre, il eut « vaguement conscience d'un incongruité » alors même qu'il ressent l'envie de poser ses pieds nus sur le sol froid³⁴. Le personnage de Nina, quant à lui de retour en terre africaine, regrette d'avoir mis « des chaussettes et un haut à manches longues³⁵ », ce qui met

²⁸ *Ibid.*

²⁹ MAZAURIC, Catherine (2014), « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, C. Canut, C. Mazauric (dir.), Paris, Le Cavalier bleu, p. 47-61.

³⁰ Tadjou, 2010, p.14.

³¹ *Op. cit.*, p.14.

³² *Op. cit.*, p.18.

³³ Kane, *op. cit.*, p.103.

³⁴ *Op. cit.*, p.101.

³⁵ Tadjou, 2010, p.17.

en lumière cette différence entre Occident et Afrique par le même biais que Cheikh Hamidou Kane, bien que Véronique Tadjou n'en fasse qu'une mention rapide. Nous comprenons que Nina, par cette maladresse vestimentaire, n'est pas en accord avec le climat ivoirien, et ce malgré le fait que le narrateur ne s'attarde pas sur ce détail comme le fait le fou dans *L'aventure ambiguë*. Il n'est pas fait mention de ce décalage, sinon à travers les craintes de Nina durant le voyage, mais le lecteur n'est pas certain qu'elle ne soit pas en train d'exagérer sous le poids de l'angoisse du retour et du deuil. Ce n'est qu'une fois sortie de l'espace intermédiaire qu'est l'avion que nous nous rendons compte que Nina est bel et bien en discordance avec le monde qui l'entoure. C'est sur le même schéma, fait d'angoisses et d'inconnu, que s'ouvre *L'ombre d'Imana*. Nous retrouvons la narratrice dans un avion pour Kigali mais faisant une escale entre Johannesburg et Paris. Lors de ce premier voyage vers le Rwanda, la cabine de l'avion est propice aux questionnements personnels :

Le voyage se passe bien mais je n'arrive pas à dormir. Je regarde par le hublot le ciel noir parsemé d'étoiles. Je pense à ma mère. Ce n'est pas possible qu'elle soit partie. Je la sens près de moi. Je la sens encore là. J'ai l'impression qu'elle m'accompagne, qu'elle me tient la main sur ce chemin où il va falloir rencontrer la mort.³⁶

Mort et voyage se retrouvent accolés comme chez G. Bachelard pour qui « la mort ne serait pas le *dernier* voyage. Elle serait le *premier* voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage³⁷ ». Dans l'avion, l'espace confiné empêche le corps de se mouvoir mais est propice aux pérégrinations de l'esprit, comme c'est le cas pour la narratrice assignée à résidence dans *Matins de couvre-feu* bien qu'elle ne soit pas assise dans un avion durant ses neuf mois de peine. *Les nègres n'iront jamais au paradis* débute également dans un avion et, durant ce voyage, le personnage d'Amédée-Jonas perd ses mémoires, son identité en quelque sorte. Dans cet avion, la narratrice du reste de l'histoire s'empare de la vie d'Amédée-Jonas et tentera, à partir de cet instant, de rétablir la vérité. Elle renverse ainsi le pouvoir qu'a cet homme en gardant constamment secrètes ses vies parallèles. Enfin, la touche la plus négative se lit dans *Chaque jour l'espérance*. En effet, dénotant avec le titre du recueil, la dernière partie de cet ouvrage met en poème le récit malheureux de migrants, fils d'Icare, dont trois d'entre eux – Bouna Wade Yaguine Koïta et Fodé Tounkara – trouvèrent la mort en 1999 :

des enfants d'Icare venus d'Afrique

³⁶ Tadjou, 2000 (fiction), p.14.

³⁷ Bachelard, 1942, p.100.

ils avaient la traversée dans le sang
ils ne sont ni héros ni martyrs³⁸

La mort de Yaguine Koïta et Fodé Tounkara a marqué la scène artistique. En effet, avant leur départ, les deux enfants guinéens ont rédigé une lettre aux « membres et responsables d'Europe³⁹ ». Cet épisode bouleversa notamment le réalisateur sénégalais Musa Dieng Kala qui réalisera en 2008 le long métrage documentaire *Dieu a-t-il quitté l'Afrique ?*⁴⁰. Le film franco-guinéen, *Un matin bonne heure* de Gahité Fofana (2005) raconte également cet événement tragique ainsi que *Le Sanglot de l'homme noir* d'Alain Mabanckou qui retranscrit la lettre des deux guinéens en annexe de son ouvrage. Ainsi, en inscrivant la mémoire de ces défunts, Tanella Boni tente, comme ces artistes, de renverser à son échelle la tendance à l'aveuglement face à de telles catastrophes, puisque « seuls les mots se souviennent encore⁴¹ » :

puis ils sont partis
ils ne sont pas revenus
les ailes de rêve ont fondu
dans le train d'atterrissage
d'un avion bien connu
l'un d'eux a renouvelé l'exploit
la deuxième fois il a brûlé sa peau
ni vu ni connu
à deux pas de sa ville natale⁴²

Dans ce poème, les sujets ne peuvent avoir accès à l'avion, et c'est leur corps qui en paient le prix. De plus, le langage poétique rencontré dans les poèmes de cette section rappelle le style des deux lettres laissées par Yaguine et Fodé. Deux lettres car si l'une était destinée aux européens, l'autre, destinée au père de Fodé, a été retrouvée à Conakry, chez ses parents :

Cher Papa Limane, J'ai l'honneur et l'agréable plaisir de vous écrire cette lettre pour vous mettre au courant de mes nouvelles, mais avant tout je vous présente toutes mes excuses en plus de mes respectueuses salutations.

Papa, je voulais vous dire simplement que Dieu m'a beaucoup aidé pour avoir une

³⁸ Boni, 2002, p.150.

³⁹ La lettre est disponible dans son intégralité, [En ligne : <http://www.dapper.fr/docs/Lettre-Fode-Yaguine.pdf>].

⁴⁰ Office National du film, « Dieu a-t-il quitté l'Afrique ? », [En ligne : https://www.onf.ca/film/dieu_atil_quitte_afrique/].

⁴¹ Boni, 2002, p.133.

⁴² *Op. cit.*, p.149.

occasion de sortir avec des Blancs par bateau, mais je crains énormément votre réaction. Donc, je vous prie (...) de ne pas vous inquiéter ni de moi ni de mon opération. Seulement je vous demande de prier Dieu pour ma réussite. Parce que le bateau que j'ai pris ça va jusqu'en Amérique, mais il fera escale en Espagne, France et Allemagne, et je suis au courant de l'adresse de ma mère, de tonton Pergola et de votre soeur. Et si j'ai la chance de tomber dans un de ces pays sans me faire renvoyer, Dieu merci, et si on me renvoie, je ne souhaite pas. Priez Dieu pour moi et je suis sûr que Dieu m'aidera.⁴³

Nous discernons aisément l'innocence ayant inspiré Tanella Boni ainsi que l'espoir de partir vers une vie meilleure qu'avait le jeune adolescent. Ainsi, si l'avion peut être un moyen de transport vers davantage de liberté pour les personnages les plus aisés, il se transforme en voyage vers la mort pour les plus fragiles.

3. Jardins et bois sacré : l'extérieur secret

Jardins

Le jardin est « le plus ancien exemple d'hétérotopie⁴⁴ » et comme nous l'avons mentionné dans la première partie de cette recherche, il constitue un lieu particulier dans ce corpus.

[...] le jardin clos où le corps dissimule sa peine et ses joies n'est pas une « cité interdite ». S'il ne veut pas devenir synonyme d'une terrible assignation à résidence, à l'écart des vivants, l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue, où se croisent objets, gens, mots et idées.⁴⁵

Aussi,

Le jardin, depuis le fond de l'Antiquité, est un lieu d'utopie. On a peut-être l'impression que les romans se situent facilement dans des jardins : c'est en fait que les romans sont sans doute nés de l'institution même des jardins. L'activité romanesque est une activité jardinière. Il se trouve que les hétérotopies sont liées le

⁴³ BREUILLAC, Brigitte, « Grand angle. Chez Fodé et Yaguine, « martyrs » de Guinée. Morts vers « le pays des rêves » deux adolescents voulaient simplement aller « étudier » en France. Leurs proches semblent étonnés, et la Guinée est sous le choc », *Libération*, [En ligne : http://www.liberation.fr/planete/1999/08/12/grand-angle-chez-fode-et-yaguine-martyrs-de-guinee-morts-vers-le-pays-des-reves-deux-adolescents-vou_282124].

⁴⁴ Foucault, 2009, p.29.

⁴⁵ Certeau, 1994, p.209.

plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies.⁴⁶

En outre, dans notre corpus le jardin est en lien direct avec la féminité comme le met en lumière le jardin d'Hélène dans *Loin de mon père*, longuement décrit dans la première partie de ce travail. L'assimilation entre jardin, féminité et création se lit par ailleurs dans *Les nuits de Strasbourg* où Assia Djebar nous présente le Jardin des délices, une encyclopédie à l'intention de la formation des femmes écrit par l'abbesse et poétesse du XII^e siècle, Herrade de Landsberg : « Ce livre, intitulé *Jardin des délices*, je l'ai composé, moi, petite abeille, sous l'inspiration de Dieu, du suc de diverses Fleurs de l'Écriture Sainte et des ouvrages philosophiques !⁴⁷ » écrit la religieuse. La perte de la version originale de l'ouvrage fait souffrir la narratrice des *nuits de Strasbourg* qui semble avoir perdu son jardin d'Eden⁴⁸. Le repos qu'apporte le retour au jardin se lit différemment dans *Le Jujubier du patriarche*. Yelli se réfugie dans un jardin qu'il assimile à un « havre de tranquillité [...]. L'île miracle des bouffées d'air salutaires pour se redire que le bonheur, finalement, est dans les choses simples. Le « jardin » : un monde. Un territoire bien délimité où chacun respecte et protège le domaine de l'autre⁴⁹ ». De plus, à l'autre bout de ce jardin, un tapis de journaux est étalé par terre, renforçant l'hétérotopie foucauldienne :

A l'autre bout, un libraire « par terre ». [...] En tournant la tête à droite, [Yelli] pouvait compter le nombre de passants ou contempler le tapis bariolé que le libraire « par terre » avait composé grâce à une multitude de publications.⁵⁰

Pour la narratrice de *Matins de couvre-feu*, le jardin est un lieu qui permet de survivre au sens littéral. Son puits et ses arbres fruitiers lui permettent de vendre eau et jus de fruits et de maintenir un lien social avec les consommateurs. Cependant, c'est un lieu extérieur qui constitue tout de même un espace de l'enfermement pour sa propriétaire, il est donc paradoxal, offrant une liberté dans une zone qui ne l'est pas, à l'image d'une cour de prison. Malgré tout, son jardin est un paradis et un havre de paix au cœur du chaos. Car si la mort et les champs de fleurs sont rapprochés au début du récit, le jardin de la narratrice la sauve, lui permettant de survivre à son assignation à résidence :

⁴⁶ Foucault, 2009, p.29.

⁴⁷ DJEBAR, Assia, *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Arles, 1997, 405p., p.100.

⁴⁸ A ce propos, se référer à l'ouvrage de Beïda Chikhi, *Assia Djebar : histoires et fantaisies*, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2007, 197p., pp.103-104.

⁴⁹ SOW FALL, Aminata, *Le Jujubier du patriarche*, Le Serpent à plumes, Paris, 1998, 189p., p.62-63.

⁵⁰ *Op. cit.*, p.63.

[...] je vendrai de l'eau pour gagner ma vie. L'eau, la seule denrée indispensable pour éviter que le corps ne se déshydrate... J'ai encore ici, dans cette cour dont je prends grand soin, un puits qui ne tarit jamais, qui supporte même une grande sécheresse [...] Et puis ces quelques arbres dont les fruits (goyaves, mangues, citrons, corossol et fruits sauvages) font partie de ma fortune, me permettront d'arrondir mes fins de mois. Il suffira que je vende du jus de citron [...].⁵¹

Bien que le terme « cour » soit utilisé – l'unique occurrence dans le récit pour désigner le jardin de la narratrice –, c'est le mot « jardin » qui apparaît le reste du temps. Notons qu'elle a créé cette hétérotopie de ses mains comme elle le dit elle-même dans la première section du chapitre « Matins de couvre-feu » :

[...] je ne me suis jamais habituée, ni aux humains, ni à l'environnement étouffant que l'urbanisation galopante nous réservait. Alors je me suis recréé un coin de jardin, avec des plantes et des arbres que j'aime, avec quelques animaux comme si j'habitais en pleine brousse, avec un puits (...).⁵²

En outre, le jardin est associé au chien de garde de la narratrice, son *fidèle gardien* nommé Jupiter renforçant le caractère salvateur du lieu, son homonyme divin étant le protecteur de la Cité et de l'Empire romains :

Tous les matins, je vais voir, avec, à mes côtés, Jupiter, mon fidèle gardien, si mes arbres fruitiers se portent bien. Les citrons commencent à mûrir. [...] Les fruits de la passion sont encore verts. Il y a aussi ces manguiers en fleur, ce cocotier et ce frangipanier qui parfume, en période de sécheresse, la devanture de ma maison.
(p.76)

Quelle que soit la saison, le jardin demeure et entoure la maison de la narratrice, la gardant dans une hétérotopie perpétuelle malgré l'oppression régnant sur elle et sur sa ville.

Bois sacrés

L'initiation est souvent rapprochée de la Caverne platonicienne sous la plume de Tanella Boni, inspirée par son parcours de philosophe. Cependant, l'initiation au cœur du bois sacré traditionnel n'est pas en reste. Le bois sacré est un lieu où, dans la tradition sénoufo, l'initiation dure sept ans. « Les femmes ont le droit d'être initiées au premier cycle, puis elles se marient,

⁵¹ Boni, 2005, pp.21-22.

⁵² *Op. cit.*, p.165.

font des enfants, et peuvent reprendre leur initiation après la ménopause ; il faut qu'elles soient à nouveau considérées comme asexuées pour pouvoir continuer.⁵³»

Par ailleurs, les hommes ne sont pas les seuls à transmettre les normes qui relèvent de la tradition. Partout où existent des sociétés initiatiques, il y a des traditions gardées et transmises par les hommes et d'autres exclusivement féminines, où les femmes apprennent les règles de bonne conduite en vue de sauvegarder l'ordre social. Qu'elle soit masculine ou féminine, toute tradition, ici, n'a qu'un seul but : réglementer la vie en société, faire en sorte que le bonheur du groupe passe avant chaque bonheur individuel.⁵⁴

La tradition est donc initiée dans ces bois par les hommes, et aux alentours par les femmes. Aussi, ce lieu d'initiation mystérieux apparaît dans les deux romans de Tanella Boni. Dans *Matins de couvre-feu*, il s'agit de l'histoire du père de la narratrice, exclu du bois sacré pour avoir mal répondu aux questionnements de son grand-père le patriarche du clan :

[...] ses plaisanteries lui avaient déjà coûté très cher, car il était sorti du bois sacré sans y terminer son initiation, pour indiscipline.⁵⁵

Un long passage du texte décrit par ailleurs l'indiscipline en question⁵⁶. Aussi, l'exclusion totale du père de la narratrice dans *Matins de couvre-feu* est semblable à celle traditionnelle des Sénoufos où « tout Sénoufo mâle, la femme ne comptant pas, est tenu, sous peine de déconsidération totale, de s'initier au culte du bois sacré (Sinzang en Sénoufo)⁵⁷ ». C'est dans cet endroit que la désobéissance se lit le plus aisément, le père de la narratrice ayant été chassé du bois sacré pour son effronterie. Bien que cet acte ait jeté l'opprobre sur lui et les siens, il ne cessera d'agir comme bon lui semblera le reste de sa vie. *Les nègres n'iront jamais au paradis* fait aussi mention de ce lieu spirituel et traditionnel, « haut lieu d'initiation où mes adolescents et les jeunes adultes devaient apprendre, de longues années durant, les arts et techniques, mais aussi le vivre ensemble et le code de l'honneur. On y enseignait, semble-t-il, l'art de donner sa parole et celui de ne jamais avoir honte devant quiconque, ami ou ennemi, parce que chacun

⁵³ Réseau Ivoire, « Le poro : société secrète chez les Sénoufo », Rezoivoire.net, [En ligne : <http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/122/le-poro-societe-secrete-chez-les-senoufo.html#.WOUKIXjpNE6>].

⁵⁴ Boni, 2011, p.51.

⁵⁵ Boni, 2005, p.97.

⁵⁶ *Op. cit.*, pp.114-118.

⁵⁷ VENDEIX, J.-M., *Nouvel essai de monographie du pays sénoufo*, Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF, t. XVII, n°4, 1934, p.639-641.

devait avoir une idée de la honte⁵⁸ ». Cependant, Amédée-Jonas peine avant d'obtenir ces informations, les non-initiés n'ayant pas le droit de parler de ce dont ils ne savent rien. Pourtant, Iris Agodi précise à la narratrice qu'elle pense que Dieusérail est né dans un bois sacré – il est né une deuxième fois à Korhogo, comme il le dit au début du roman⁵⁹ :

Il dit qu'il est né à Korhogo, tu savais ça ? Certainement dans le bois sacré. Là où des sacrifices sont permis pour ouvrir le chemin, te permettre d'être quelqu'un dans la vie. Il a dû être initié là-bas. Il respecte les lois de ces ancêtres de la savane. C'est ce qu'il m'a dit un jour, ici même, dans ce marché. Tous les Sénoufos sont donc ses frères et sœurs et les Dioulas ses cousins. Nous autres du Sud nous sommes ses demi-sœurs et demi-frères. Tu vois, ses meilleurs amis ce sont nos gouvernants.⁶⁰

Cependant, le personnage de Sali Kélen critique cet endroit et ses règles : « Il n'y a pas de *on* qui vaille la peine d'être dénoncé ici, puisque les choses se passent toujours selon les règles du bois sacré. Là où tout est consacré par la loi du silence⁶¹ ». Cette phrase fait écho à la situation de la bonne femme et du père de la narratrice dans *Matins de couvre-feu*, eux aussi subissant le poids de ces lois. Sali compare la démocratie et la politique contemporaines à ces lieux traditionnels où « nous pouvons crier, peine perdue, contre qui ? Puisque tout est planifié de connivence avec nos sœurs et frères qui sont aux commandes des affaires publiques⁶² ». Enfin, elle compare également le bois sacré à la maison de son ex-époux et souligne une fois de plus que cet endroit va de pair avec le silence lorsqu'elle énonce : « j'étais donc au cœur d'un bois sacré et je devais surveiller ma langue. En tant qu'épouse du sous-préfet, je devais savoir tenir et ma langue, et mes yeux, et mes oreilles⁶³ ». En faisant parler différents personnages autour d'un même lieu traditionnel important dans la société sénoufo, Tanella Boni informe le lecteur du rôle social que joue le bois sacré, mais ne s'empêche pas pour autant d'en cacher ce qu'elle estime en être les excès. Elle va même jusqu'à comparer les institutions démocratiques et du mariage de son pays, soumis eux aussi aux lois du silence du bois sacré. Ainsi, l'auteure, par le biais de ses personnages, reprend le droit à la parole.

Nous l'avons vu, les écrivaines décrivent une société troublée. La ville et ses institutions sont critiquées par Tanella Boni : l'université, la politique, la rue, la police, les journalistes, rien n'est laissé de côté. Véronique Tadjou critique elle aussi la débâcle du pays, la corruption et

⁵⁸ Boni, 2006, p.36.

⁵⁹ *Op. cit.*, p.29.

⁶⁰ *Op. cit.*, p.128.

⁶¹ *Op. cit.*, p.154.

⁶² *Op. cit.*, p.154.

⁶³ *Op. cit.*, p.161.

l'absence de dispositif permettant la sauvegarde des œuvres après la mort des artistes. Ainsi, critiquant la société dans son ensemble et pas seulement le foyer familial, « les écrivaines revendiquent leur place dans leur société et n'entendent pas se limiter à dépeindre leur condition de femme⁶⁴ ».

II. Le récit : un lieu de la réconciliation ?

« *Il ne s'agit plus de connaître le monde, mais de le transformer.* »

Karl Marx

Repris par Frantz Fanon,
Peau noire, masques blancs

A. Réparer les préjudices : la réconciliation nationale

La notion de réparation est intéressante : qu'est-ce que la réparation dans le sens historique du terme ? Comment répare-t-on ? Réparer n'empêche pas la visibilité des traces et stigmates, des cicatrices, alors comment avancer après la réparation ? Certains personnages optent pour une réparation spirituelle – dans le cas d'Amédée-Jonas entrant dans les ordres – d'autres tendent vers une réparation physique comme celle demandée par les morts de Nyamata voulant être enterrés dans *L'ombre d'Imana*. Dans les deux cas de figure, le souvenir du passé est important : trop lourd pour continuer à être porté, on souhaite l'enterrer. Pourtant, il faut aussi « se souvenir afin de pouvoir reconstruire⁶⁵ », et la reconstruction passe par un besoin de reconnaissance et de justice.

La réconciliation nationale est une tentative de résolution politique des conflits qu'ont appliqué, avec plus ou moins de réussite, des pays comme l'Afrique du Sud, le Mozambique ou encore le Rwanda et, récemment, la Côte d'Ivoire⁶⁶. Ce processus qui prend le nom de *concorde civile* en Algérie et de *grand pardon* en Tunisie est également proposé dans *L'ombre d'Imana* et semble être la voie prônée par l'auteure :

Pour V. Tadjou, les Rwandais n'ont pas le choix, il faut pardonner parce qu'Hutus et Tutsis doivent vivre ensemble. L'illustration de la couverture pour la deuxième édition représentant deux enfants s'embrassant sur la bouche donne l'état d'esprit

⁶⁴ Gbadoua Uetto, *op. cit.*, p.216.

⁶⁵ *Op. cit.*, p.39.

⁶⁶ Comme le détaille Bruno Charbonneau dans son article « Côte d'Ivoire : possibilités et limites d'une réconciliation » in *Afrique contemporaine*, vol. 245, no. 1, 2013, pp. 111-129.

selon lequel l'ouvrage doit se lire : la réconciliation est indispensable, sans elle la société ne se remettra jamais.⁶⁷

La narratrice de ce récit décrit des « blessures [...] enfouies dans les chairs [qui] se referm[ent] lentement sur les cauchemars⁶⁸ ». Mais pour qu'il y ait cicatrisation une réparation morale et juridique est nécessaire, précédée de la reconnaissance du statut de victime. La justice prend deux formes dans l'ouvrage : classique et traditionnelle. La première est présente à plusieurs reprises ainsi que les camps et les prisons qui sont liés aux solutions qui l'accompagnent. La section « L'avocat de Kigali » détaille effectivement les procédures judiciaires rwandaises :

« Il faut des institutions fortes, la justice et une réconciliation nationale. Il répète : Il faut la justice. Une justice crédible. Si les hommes ne se reconnaissent pas dans cette justice, il n'y aura pas de réconciliation nationale. »⁶⁹

Cet avocat est étranger tout comme « le chef de projet » souhaitant, lui aussi, la réconciliation :

Il veut se convaincre qu'il est possible de faire reculer les aiguilles du temps. Il veut libérer son esprit du poids énorme de sa fuite. Il veut l'absolution. Il veut la réconciliation. Il veut le pardon.⁷⁰

Cependant, un autre personnage, le devin, reste sceptique quant à la réussite d'une telle entreprise :

L'espoir est rare. Très peu croient en la naissance d'un autre avenir.

La réconciliation aboutira-t-elle un jour ?

Vous vivez ensemble mais regardez dans des directions opposées. Vous cohabitez pour survivre mais personne ne veut faire le premier pas.

Les signes le disent : la nation est en deuil.⁷¹

D'autre part, c'est la critique de la temporalité de la justice officielle qui se retrouve dans les paroles de l'avocat de Kigali que la narratrice devine, sentant qu'il a envie de dire :

Cent trente mille détenus ! Même les Etats-Unis n'en ont pas autant. Si on calcule que mille prisonniers, au maximum, peuvent être jugés par an, ça fait combien

⁶⁷ Dehon, *op. cit.*, p.296.

⁶⁸ Tadjó, 2000 (fiction), p.52.

⁶⁹ *Op. cit.*, p.33.

⁷⁰ *Op. cit.*, p.40.

⁷¹ *Op. cit.*, p.58.

d'années ?⁷²

Cependant l'avocat est optimiste contrairement aux étudiants rwandais. L'un des personnages faisant partie du groupe d'amis des « sept merveilles » semble effectivement résolument opposé à la réconciliation et critique également la lenteur des procédures judiciaires :

[...] après plusieurs années, tout semble se remettre en place : la corruption, l'impunité, l'incertitude. Les promesses données ne sont pas tenues. Elles disparaissent les unes après les autres. La réconciliation ? Il nous faut la justice ! Savoir que ceux qui doivent être punis le seront. Mais les choses traînent. On dirait que rien n'avance, que, petit à petit, tout tombe dans l'oubli.⁷³

La lenteur procédurière est illustrée par la scène du conseil de guerre itinérant à Ntongwe. Outre le déroulement de la séance, la narratrice donne des dates qui permettent de mesurer la durée des procédures :

17 juin 1999 : première audience. Jugement reporté.

20 juillet 1999 : deuxième audience. [...] Audience remise au 24 août 1999 à 10 heures.⁷⁴

Afin de punir « ceux qui doivent être punis », la justice moderne établit quatre catégories de responsabilité rapportées par l'avocat :

Les hommes et les femmes en position d'autorité, c'est-à-dire ayant ordonné ou encouragé les massacres en manipulant la population. Ce sont les prêtres, les enseignants, les intellectuels, les hommes politiques, les chefs de communes, etc. Tous ceux qui ont violé ou tué de leur propre initiative ;
ceux qui ont obéi aux ordres, qui ont tué sous la contrainte ;
ceux qui n'ont peut-être pas tué mais qui ont blessé, mutilé ;
ceux qui ont commis des crimes économiques comme le pillage, la destruction, le vol et la dépossession.

Il y a des réductions de peine selon le type d'aveu : spontané ou après détention.⁷⁵

Cette mise en ordre du chaos par la justice se lit également au sein de la prison où « accroché au mur, un tableau noir donne la liste des catégories de détenus : « “Avoués, Condamnés,

⁷² *Op. cit.*, p.33.

⁷³ *Op. cit.*, p.125.

⁷⁴ *Op. cit.*, pp.104-107.

⁷⁵ *Op. cit.*, pp.33-34.

Condamnés à mort, Sans dossiers, Femmes, Malades⁷⁶ ». Mais malgré cet effort de catégorisation, cette prison « modèle » de Rilissa met en lumière les dysfonctionnements du système judiciaire officiel, « il n'y a pas assez de gardiens, pas assez de tout⁷⁷ ». La narratrice souligne le manque d'eau, de nourriture et de soins. Aussi, bien qu'un ordre soit apparemment imposé par la direction classant les prisonniers par catégories, une hiérarchie interne s'y est établie au fil du temps :

Les prisonniers se surveillent eux-mêmes : comment pourrait-il en être autrement ? Ils ont mis en place une hiérarchie, se sont donné des noms, « capitan », « capitan adjoint », des catégories, « Sécurité-discipline », « Sécurité-portail », « Sécurité-eau », « Sécurité-maçon », « Sécurité-cuisine », « Sécurité-coiffeur ». Grades, autorité, les anciens schémas se remettent en place. [...] Ils savent que leur nombre est une force, un poids plus grand que leur emprisonnement.⁷⁸

Outre les prisons, les camps de réfugiés comptent aussi leurs lots de violences tel que celui de

Kibeho, avec sa population de plus de quatre-vingt mille réfugiés, était l'un des plus grands camps installés dans la région. Des centaines de milliers de Hutus avaient fui leurs villages après le génocide par peur des représailles.⁷⁹

Les événements survenus au camp Kibeho dans le sud-ouest du Rwanda le 22 avril 1995 illustrent ces débordements. Ce jour-là, les affrontements à la machette entre déplacés hutus qui ont été suivis par des tirs de l'armée firent « entre cinq mille et huit mille morts et des centaines de blessés⁸⁰ ». Enfin, la narratrice nous explique qu'au sein de ces camps,

l'Histoire faisait marche arrière. Les bourreaux devenaient victimes, les victimes bourreaux. Comme si la violence ne cessait d'engendrer la violence.⁸¹

Utilisée pour tenter d'enrayer cette violence, la seconde forme de justice, traditionnelle, passe par le rituel du Gacaca servant à pacifier les relations et favorisant le vivre-ensemble. Nous rencontrons cette forme de justice au cœur d'une prison, dispositif de la justice officielle. C'est le suicide de l'un des gardiens de prison qui est lié à un retour à la justice traditionnelle :

⁷⁶ *Op. cit.*, p.108.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.110.

⁷⁸ *Op. cit.*, p.111.

⁷⁹ *Op. cit.*, p.128.

⁸⁰ *Op. cit.*, p.128.

⁸¹ *Op. cit.*, p.129.

[...] cet ancien soldat FPR, gardien de prison, qui est devenu fou quand il a appris que la Gacaca allait commencer. Il est entré dans la prison, a tiré sur quatre détenus puis a retourné l'arme contre lui.

La Gacaca, cela veut dire revenir à la justice traditionnelle. Comment jugeaient les anciens ? Comment punissaient-ils ? Les coutumes remontent à la surface devant l'urgence. Il faut chercher dans le passé des solutions pour le présent. Car avec la justice officielle, il faudrait plus de cent ans pour juger tous les prisonniers. Le but : ouvrir une partie de la justice à la population, rendre aux citoyens le privilège de juger. Redonner aux communautés leur esprit d'indépendance.⁸²

Le suicide de ce gardien peut être lié au pardon qui suit la *Gacaca* traditionnelle et qu'il n'aurait pas supporté, ce ne sont que des suppositions mais, quoi qu'il en soit, la narratrice ne manque pas de souligner la difficulté d'une telle entreprise en faisant suivre cette présentation de trois questions laissées sans réponse : « Mais qui sera juge et qui sera partie ? », « Comment [les survivants] pourront-ils témoigner de la cruauté qu'on leur a infligée et aussi de la souffrance de tous ceux qui sont morts ? » et « Les anciens connaissaient-ils le crime de génocide ?⁸³ ». Ainsi, ni la justice traditionnelle ni la justice classique ne semblent pouvoir enrayer le cycle de la violence puisque même dans ces camps les miliciens génocidaires préparent leur réarmement⁸⁴. En outre, l'article relatant une exécution dont se souvient la narratrice rappelle l'un des poèmes en prose d'*A mi-chemin* :

Hier, neuf hommes ligotés contre des poteaux. A onze heures, le tir a commencé.

Première rafale : tout était fini. Mais l'un d'entre eux a relevé la tête.

Deuxième rafale : il n'était toujours pas mort.

Troisième rafale : sa tête s'est affalée sur sa poitrine.⁸⁵

Le passage de *L'ombre d'Imana* comportant des similitudes avec ce poème résume l'exécution de condamnés à mort dans le stade de Nyamata le 24 avril 1998 :

Cela prit environ cinq minutes pour exécuter les condamnés à mort attachés à des poteaux, bras et jambes liés, chacun d'eux portant une cible sur la poitrine afin de permettre aux policiers de mieux viser. [...] Les visages des détenus étaient cachés par des cagoules noires. Les policiers, quant à eux, ne pouvaient pas être identifiés grâce aux visières qu'ils portaient. A 11 h 02, ce matin du 24 avril 1998, le peloton

⁸² *Op. cit.*, pp.109-110.

⁸³ *Op. cit.*, p.110.

⁸⁴ *Op. cit.*, p.129.

⁸⁵ Tadjó, 2000 (poèmes), pp.86-87.

d'exécution ouvrit le feu et continua à tirer pendant quatre à cinq minutes. [...] Certains corps bougeaient encore [...]. Un policier armé d'un pistolet acheva les condamnés.⁸⁶

Le corps disparaît, le visage est dissimulé lorsque la mort survient. La poésie s'efface au profit de la description quasi-journalistique de cette scène rappelant l'évocation du début du massacre génocidaire du « 15 avril 1994 de 7h30 du matin à 14 heures⁸⁷ » ayant eu lieu à Nyamata. Concernant ce style adopté, R. Bauduin souligne :

[...] il n'y a plus de fiction possible après l'horreur. Le texte devient description, transmission directe des sensations au contact de la mort [...]. Ecrire signifie désormais relater de façon sobre, sans le moindre artifice, rendre les sensations sans lamentation dans un contexte où "le chaos reste toujours palpable⁸⁸". Noter alors tout ce qui s'offre à la vue devient le véritable devoir de l'auteur qui n'est plus qu'un réceptacle de la tragédie collective.

En offrant une œuvre-témoignage, en inscrivant les faits sans les transformer fondamentalement – bien évidemment tout texte reconstruit les éléments, mais une certaine véracité descriptive peut-être assurée – l'auteure fait de son œuvre une base sur laquelle s'appuyer afin de comprendre l'histoire et les difficultés à mener une politique de réparation nationale compte tenu de la violence des événements passés. Aussi, l'approbation du peuple venu en masse pour assister à ces exécutions et décrits par Véronique Tadjo⁸⁹ prouve que les punitions et jugements participent à la réparation nationale :

Il faut reconnaître le Mal. L'exorciser par la justice, par une tentative de réelle justice.
Tant qu'il n'y aura pas cela, la peur restera.⁹⁰

Mais comment réparer l'horreur ? Bien que ces modèles de justice ne permettent pas un changement radical et durable, le retour à la terre est une voie proposée pour rétablir l'humanité des bourreaux et permettre au pays de se reconstruire tel que l'illustre l'exemple de la prison de Rilissa⁹¹. Dans cette prison de sept mille prisonniers, la narratrice observe et décrit la nature

⁸⁶ Tadjo, 2000 (fiction), p.34.

⁸⁷ *Op. cit.*, p.21.

⁸⁸ *Op. cit.*, p.21.

⁸⁹ *Op. cit.*, p.34.

⁹⁰ *Op. cit.*, p.36.

⁹¹ *Op. cit.*, p.108.

environnante et nous apprend que « dans cette prison dite modèle, une organisation étrangère propose un programme de réformes » que voici :

Occuper les prisonniers en leur faisant faire de l'agriculture, de la pisciculture et de l'élevage. Des centaines de détenus dans leur uniforme rose bonbon cultivent des champs et des jardins potagers. [...] Des seaux d'eau pour l'irrigation. Des houes, des machettes. Les paysans redeviennent des paysans, retrouvant les gestes perdus, les respirations du sol. Un gardien ou deux, seulement. Tout est paisible, presque beau sous ce ciel d'un bleu intense. La régularité des sillons présage de bonnes récoltes.⁹²

Ce retour à la terre permet aux détenus de revenir à leur humanité. Les gestes simples servent à préserver la vie et non plus à l'anéantir. Les prisonniers retrouvent leur statut social d'antan en travaillant la terre. La société se recrée de nouveau entre les murs où « l'agronome supervise les travaux des champs, l'infirmier les soins à donner, l'enseignant fournit les explications⁹³ ». La particularité du travail au champ cependant est l'apaisement comme le met en lumière l'extrait ci-dessus. La dernière section de l'ouvrage met également en lien la pacification et le retour à la terre :

Pour que nous désarmions nos pulsions de mort, il faut que nous reconnaissons en nous les peurs qui nous animent. Désarmer les blessures du passé, nos propres blessures et celles que les autres nous ont infligées, celles que nous avons héritées de nos parents et que nous risquons de transmettre à nos enfants. Celles qui sont enfouies dans le fond de nos cœurs. Déposer les armes. Laisser les plaies guérir et se cicatriser. [...] le bien n'a pas disparu, n'a pas été enterré dans les fosses communes. Nous continuerons à élever des autels au nom de nos saints et de nos héros. Nous nous émerveillerons encore devant les actes de bonté et de courage. Dans la nuit effrayante, des hommes, des femmes se sont hissés plus haut que le destin qu'ils auraient dû avoir. Lorsque le temps aura déposé du baume sur nos peines et que les générations pourront enfin relever la tête, l'histoire de tous ceux qui ont su garder leur humanité sera dite et redite, racontée en susurrant les mots, chantée à pleine voix, dansée, célébrée. Regardez la vie reprendre. Ecoutez les voix des morts qui s'apaisent et s'endorment dans le vent. Ils nous chuchotent que la saison de tous les tourments doit cesser et qu'ils sont prêts à se retirer pour laisser la place aux vivants. L'obscurité a caché le soleil et l'ombre a noyé la terre. Nous sortirons de cette longue et terrifiante

⁹² *Op. cit.*, p.109.

⁹³ *Op. cit.*, p.111.

éclipse.⁹⁴

Ce personnage donne un mode d'emploi pour sortir de la violence et que le Bien triomphe sur le Mal. Se désarmer semble être le principal acte de paix, le verbe apparaissant trois fois au début de l'extrait. Le désarmement est associé aux pulsions de mort, à la peur, aux blessures et aux plaies. Pour sœur Agathe, toute volonté de cicatrisation passe par le fait d'accepter de délaissier la violence au profit de l'émerveillement face à l'humanité de ceux qu'elle considère comme des êtres héroïques. Ces derniers sont ceux qui, face au dispositif génocidaire, ont choisi de s'insurger et d'agir en suivant leurs principes d'humanité et de bonté. Enfin, le personnage nous enjoint de regarder et d'écouter autour de nous, de revenir patiemment à la nature, à la vie qui reprend son cours. Les derniers mots de sœur Agathe rappellent d'ailleurs les vers d'*A mi-chemin* « refusant / l'indifférence / et l'abandon » « nous irons chercher l'espoir⁹⁵ ».

Malgré tout, la narratrice de *L'ombre d'Imana* ne peut nier l'incomplétude du processus de guérison par l'écriture, tout comme celui de la justice. La dernière section du récit est claire : on ne guérit pas Rwanda et on ne peut l'exorciser, il reste sous la peau, en nous tous comme la violence encore là⁹⁶. Mais l'écriture permet de mettre en garde et d'éveiller les prochaines générations, leur rappeler le passé pour leur éviter – peut-être – de sombrer de nouveau en évitant de laisser la mémoire disparaître⁹⁷, et c'est la vie qui est scandée dans l'écriture comme le souligne Véronique Tadjo :

C'est justement parce qu'on a été à Kigali et qu'on a vu que la vie reprenait ses droits qu'on a pu écrire. Mais si on était arrivé devant la mort seule, sans aucun espoir, sans aucune parcelle de vie, on se serait dit qu'il n'y avait plus rien à faire, plus rien à dire, plus rien à écrire...⁹⁸

B. Ecrire le chaos

L'écriture n'est pas et ne doit pas être une expérience confortable : c'est une

⁹⁴ *Op. cit.*, pp.130-131.

⁹⁵ Tadjo, 2000 (poèmes), pp.75-76.

⁹⁶ Tadjo, 2000 (fiction), p.133.

⁹⁷ Cette volonté de rappel fut d'ailleurs l'une des motivations de Véronique Tadjo lors de la rédaction de son dernier livre de jeunesse consacré à Nelson Mandela, *Nelson Mandela : Non à l'apartheid* comme elle le confie lors d'une interview sur africa24tv, [En ligne : <http://www.africa24tv.com/en/entre-les-lignes-veronique-tadjo>].

⁹⁸ Brezault, *op. cit.*, p.347.

confrontation, c'est une souffrance physique et morale que d'écrire. [...] L'écriture naît dans la douleur la plus extrême, dans la perte. L'écriture est un exercice permanent du deuil.

Sarah Haidar

*« Vous avez saccagé le pays !
Vous avez trahi nos espoirs ! »*

Véronique Tadjo,
Loin de mon père

Au sein du corpus, un cheminement du sujet individuel vers le « nous » et la communauté, la famille, l'union apaisée est visible. Ainsi, le « je » poétique dans le recueil, la narratrice dans *L'ombre d'Imana*, les narratrices dans les romans de Tanella Boni ou le personnage de Nina dans *Loin de mon père* vont vers une compréhension plus globale du monde qui les entoure. Les expériences vécues, bien que souvent malheureuses, fédèrent, malgré les fractures personnelles subies. Le sujet qui était disloqué et en perte d'identité finit par se changer en communauté et, comme le scande Véronique Tadjo dans *A mi-chemin* : « Nous irons chercher l'espoir⁹⁹ ». L'écriture permet ainsi la cohésion et la reconnaissance d'un être semblable dans celui qui est trop souvent présenté comme l'autre et l'étranger et :

Au-delà de la démonstration politique, qui ne constitue qu'un vecteur parmi d'autres des représentations spatiales, s'expriment des constellations imaginaires à travers lesquelles l'espace romanesque accède au statut d'objet poétique. Cette dernière lecture [...] fera apparaître à la fois des traits récurrents qui sont l'expression d'un imaginaire collectif, et des poétiques singulières (...).¹⁰⁰

⁹⁹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.76.

¹⁰⁰ Paravy, *op. cit.*, p.14.

1. a. Poésie et réparation

*Éteins la lampe de chevet je te
prie,*

elle m'empêche de voir la nuit.

Wajdi Mouawad,

Visage retrouvé

Regarder la nuit en face, affronter les peurs qu'elle diffuse et en cueillir toutes les beautés, au nom de la capacité de transmutation de la poésie ; voilà la mission du poète, maître consacré de l'écriture du genre identifié. Garder les yeux grands ouverts quand le reste du Monde tente de les maintenir fermés, et mettre sur papier ce que peu sauraient voir. Appartenant à la longue nuit noire d'une nation qui se déchire, insomniaque tel un veilleur de nuit, l'écrivain ivoirien met sur papier son pays qui se désintègre et en trace les espoirs et les rêves. Il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des crises sociales. Paratopique, il est le lien ténu entre l'individu isolé, détruit, et la communauté en reconstruction. Ainsi, il porte dans ses vers la dualité de l'intégration et de la désintégration. L'intégration est la « phase où les éléments d'origine étrangère sont complètement assimilés au sein de la nation tant au point de vue juridique que linguistique et culturel, et forment un seul corps social.¹⁰¹ » Or, le besoin d'intégration implique une désintégration préalable, constatée et vécue, un décalage ou un manque de repères originels, autrement dit, une « perte de la cohésion intime, de la personnalité profonde ». Il va sans dire que le déséquilibre d'une nation ou d'une communauté s'accompagne du sentiment individuel de perte de l'appartenance à un groupe. Cette crise identitaire, autrement nommée la désintégration, désigne « la destruction, l'anéantissement de quelque chose ou de quelqu'un. » Etre désintégré, c'est avoir perdu sa sociale cohésion, se confronter au chaos. La question sera ici de décrire l'évolution de l'atmosphère sociale, de l'identité brisée à la reconstruction du groupe social ivoirien. Alors que leur pays était en crise au moment de la rédaction de ces ouvrages, les auteures ont donné le jour à une parole poétique et dans notre corpus se retrouve les constats de F. Paravy :

De l'écriture réaliste de type engagé au « réalisme magique », du pathos au grotesque, les tendances stylistiques et esthétiques se diversifient, et l'on assiste, au cœur même du roman, à une superbe éclosion poétique.¹⁰²

¹⁰¹ L'ensemble des définitions utilisés sont issues du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr>.

¹⁰² Paravy, *op. cit.*, p.12.

Les vers des deux recueils à l'étude sont regroupés en séquences, libres de toute règle ou structure fixes et une typographie aléatoire s'observe sur les pages. Cet apparent abandon des règles poétiques classiques se rapproche de l'écriture symboliste, à la différence qu'ici, les poétesses sont porteuses d'espoirs au cœur d'une époque maudite. Face au chaos social, comment une communauté jadis unie peut-elle se relever après une telle infortune ? C'est face à ces questions cruciales que le poète entre en jeu, exorcisant l'inhumanité des événements ainsi que la solitude des êtres. Par l'écriture, il fait renaître l'espoir après avoir exorcisé peurs et démons du passé. Car, envers et contre tous, le poète scande l'amour qui survit malgré la terreur et tout ce qu'il reste à construire et à espérer pour l'individu et, par extension, pour la communauté entière. Comment s'écrit alors cette dés/intégration ?

L'Être désintégré

L'espace intérieur, ce que F. Paravy dénomme *l'espace de la psyché*¹⁰³ est souvent en désordre, et le médium littéraire ou artistique est une tentative de gestion de ce désordre, une réorganisation intérieure dans un environnement extérieur troublé et troublant :

Les « paysages affectifs » révèlent des êtres déchirés, abîmés par la vie, en conflit avec eux-mêmes et avec le monde, souvent saisis de la conscience aiguë de leur imperfection ou de leur inanité.¹⁰⁴

Solitudes

La poésie de Véronique Tadjo et de Tanella Boni est essentiellement lyrique. C'est d'abord le « je » qui s'y écrit et qui s'y lit. Cette première personne du singulier se construit en opposition aux autres, au « tu » dans la relation amoureuse, aux « ils » dans son rapport à l'univers. Mais, ce pronom se confronte également à lui-même dans la douleur de son existence tortueuse par une voix poétique se faisant entendre dans un flot de paroles en prose, dans de courts vers traduisant l'urgence de (se) dire ainsi que dans de multiples silences donnant leur profondeur aux émotions traduites. *Chaque jour l'espérance* débute sur l'écriture du cri d'une voix féminine en conflit avec le monde auquel elle appartient :

écrire le cri / la vie / [...] / le cri sourd d'un cœur de femme / le cri colère quotidienne
[...] mille attaches meurent / à l'ombre de soupirs / mille attaches manquent / une

¹⁰³ *Op. cit.*, p.258.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p.267.

rencontre / tirent leur révérence croisée en étincelle / liens brisés parmi le chaos /
morceaux épars / débris à coller au corps / dedans le cœur agonise / [...] parole et
souffrance muettes / dites en deux mots / en trois maux dites / et libérons les cœurs /
libérez la souffrance / la patience de la peau / espace carcéral où agonise / l'émotion
/ à chaque soupir¹⁰⁵

Ici, naissance et mort se mêlent. Si les deux premiers vers appellent à la naissance de l'écriture et de l'émotion, la suite du poème avance vers la mort lente malgré l'appel à la libération réclamée par la voix poétique. La vie, la rencontre et l'émotion sont des éléments positifs mais isolés typographiquement et subissant respectivement les cris, la solitude provoquée par les liens brisés et l'agonie. Dès ces premiers vers, la désagrégation d'un ensemble social s'offre à lire dans les attaches impossibles, les « liens brisés parmi le chaos », les « morceaux épars » ou encore les « débris ». Le désordre extérieur impacte le corps féminin dans son enveloppe extérieure, « la peau », autant que dans son intérieur « le cœur ». A ce cri de femme, s'ajoutent les souffrances d'un couple qui se déchire et que la voix poétique tentera de sauver, mettant des mots sur les silences amoureux, tout au long des poèmes. L'écriture se veut, malgré tout, trait d'union et outil de réconciliation :

j'entends déjà ta voix / tu me fais passer devant un tribunal / comme si la vie à deux
/ dessinait un rayon de soupçons / je t'envoie la lettre morte / à ouvrir en plein jour /
ici il n'y a pas de bouteille à la mer / il y a une lettre pour sauver la vie / il y a une
lettre pour conter / la chaleur de ton visage / le passage de tes mains / et l'étincelle de
tes yeux¹⁰⁶

Chez Véronique Tadjo, l'être à qui s'adresse la voix poétique n'est quant à lui pas marqué par une solitude classique mais en est paradoxalement accompagné. Personnifiée, la solitude devient la compagne de cet être et l'investit physiquement :

En vérité, la solitude n'a pas de nom, puisqu'elle se cache dans les recoins de ton
corps. Elle se cache en suivant le chemin de tes veines, la ligne de ta colonne
vertébrale et le marécage dense de ton esprit en éveil.¹⁰⁷

Cachée dans les recoins, la solitude prend des allures étranges, de maladie agrippée au corps. L'esprit du sujet devient quant à lui un lieu à l'imaginaire impur, « le marécage », impropre à

¹⁰⁵ Boni, 2002, pp.13-14.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p.23.

¹⁰⁷ Tadjo, 2000 (poèmes), p.18.

la culture, humide et difficile d'accès. Cet isolement de l'être en terrain hostile s'ajoute à la cassure identitaire symbolisée à travers l'image du miroir brisé :

Interroge le miroir brisé, les fragments de ton âme qui te disent la vérité. Interroge la cassure, l'éparpillement. Interroge, interroge, jusqu'à l'épuisement. [...] Tu as cassé le miroir / dans lequel tu te regardais / et tu ne te reconnais plus / Tu ignores jusqu'à l'écriture de ton nom / et le son de ta voix¹⁰⁸

La brisure, le fragment, la cassure sont autant d'images symbolisant l'explosion du sujet. Les suites d'allitérations en [r] et en [s] accentuent l'effet de rupture et de dislocation que l'on retrouve dans l'allitération en [t], tel un écho du pronom personnel « tu » qui se désagrège. Aussi, la répétition du verbe, qui se mue en épizeux, s'allie à l'impératif et donne à l'action en cours son caractère irrévocable. Le miroir brisé induit un reflet du corps et du visage disloqué, brouillant la perception du « je ». Mais l'âme aussi est fragmentée, c'est donc à la fois l'enveloppe extérieure et l'essence de l'être qui explosent. C'est pourtant dans ces dispersions que la vérité surgit, c'est dans l'éparpillement que se trouvent les réponses recherchées par le sujet. A ces vers, marqués par l'altération de l'unité de l'être, s'ajoutent la notion de perte d'elle que nous découvrons dans les premiers vers du corpus : « On ne part pas sans perdre de sang. Tu reviens, le cœur plein de bonnes intentions. Mais tes yeux parcourent la ville et tu tombes de haut¹⁰⁹ » écrit Véronique Tadjo. Cette perte est double car elle est à la fois éloignement géographique, exil, et perte physique marquée par le sang, l'affaiblissement du corps. Cette dislocation du sujet nous la lisons pareillement chez Tanella Boni :

cette ile me brise en mille morceaux je ne sais plus recoller ma peau / qui part en lambeaux / on ne revient pas d'un cyclone impunément / ne me dis pas que rien ne s'est passé¹¹⁰

Le corps est dévasté, l'individu ne fait plus « un » avec sa corporéité, mais sa voix poétique ne s'éteint pas. Aussi, dans la perte narcissique du reflet qui se brise dans le premier chemin de Véronique Tadjo, c'est aussi le corps qui se voit atteint par cette distance avec le « je », l'être subissant une division inéluctable entre son corps et sa conscience :

Il faut l'admettre / ton corps te trahit / déjà / qui ne suit plus tes passions¹¹¹

¹⁰⁸ *Op. cit.*, pp.18-19.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p.17.

¹¹⁰ Boni, 2002, p.123.

¹¹¹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.25.

C'est, donc, sur la base d'une perte initiale que le « je » se confronte à l'univers, du fait qu'il est à la fois mis à distance de son propre corps et qu'il est marqué par l'expérience du deuil :

Dans le fond de ton ventre / tu remues l'idée / de sa mort [...] ¹¹²

Ils descendent le cercueil, jettent des poignées de terre. [...] Tu penses : « On a mis la terre entre toi et moi ». Tu te souviens de son corps habillé de blanc, allongé sur le grand lit. Les draps, blancs aussi. Les hautes bougies de chaque côté. Le ventilateur dans un coin. L'encens dans l'air. Le silence obscur. ¹¹³

Ici, la pensée est liée au corps, l'idée loge dans le ventre, non pas dans l'esprit, ni même dans le cœur. Le fond de ce ventre, aussi étrange et humide que le marécage déjà mentionné, peut être lu comme le symbole d'une marmite dans laquelle l'être endeuillé remuerait l'idée de la mort afin de la cuisiner, de la sublimer pour pouvoir la digérer enfin. L'émotion passe par ce corps, la perte d'un être cher devient physique et c'est dans cette séparation subie que corps et conscience sont reliés, l'un étant dans l'autre. La deuxième citation les sépare cependant de nouveau : le corps mort restant enfoui sous la terre, la pensée vivante s'en écarte. Pourtant, dans le souvenir porté par la mémoire et délivré par la voix poétique, la dépouille, « habillé[e] de blanc », est associée aux perceptions du sujet poétique en deuil. Ce dernier, malgré la séparation physique post-inhumation, n'est ainsi pas totalement coupé de sa corporéité puisque le souvenir du défunt en appelle à ses sens : la vue, la sensation du vent soufflé par le ventilateur qui se devine, l'odeur de l'encens et le silence sont autant d'éveils sensitifs mêlant la pensée de la mort au corps de l'être qui la pense. L'expérience douloureuse du deuil est un tremplin paradoxal vers le retour à soi. C'est donc par la traversée de l'affliction que la poétesse exprime le retour aux sens et au corps. Ainsi, l'expérience de la douleur se traverse seul, en soi et dans sa chair. En outre, la voix poétique s'associe au défunt en dialoguant avec lui, s'unissant à lui et s'isolant du reste de la société. Ils s'exilent en voyage :

Ils disent ta mort / mais ne sommes-nous pas / tous deux / grands voyageurs / par monts et par vaux / dans tous les sens / du vent ? ¹¹⁴

¹¹² *Op. cit.*, pp.33-34.

¹¹³ *Op. cit.*, p.89.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p.36.

La rupture entre ce qui est dit par le pronom « ils », à savoir la mort, et la réalité perçue par la voix poétique qui n'admet pas la disparition totale du défunt, sépare la communauté (« ils ») du sujet lyrique associé au mort dans un pronom « nous » voyageur « par monts et par vaux / dans tous les sens / du vent ». Aussi, le verbe « dire » s'oppose au verbe « être », la parole en devient mensongère. Ni la mort ni les mots des autres n'ont de prise sur ces deux êtres, tous deux séparés de la communauté des vivants, isolés dans leur voyage en solitaire. La voix poétique s'associe au monde invisible des esprits mais ne s'ancre pas dans le réel communautaire. Même l'acte sexuel, étant, par essence, d'une proximité fusionnelle, ne semble pas parvenir à anéantir cette distance creusée par les pensées insaisissables, et c'est de nouveau le corps et la conscience qui se voient divisés :

Et il me dit / qu'il m'aime / et je dis / que je l'aime / mais je suis / toujours seule /
depuis bien longtemps [...]
Il te fait l'amour / et pourtant / tu n'oses pas / le toucher / son corps / comme un tam-
tam / de guerre / Il te fait l'amour / et pourtant tu ne sais pas / quoi penser¹¹⁵

Les anaphores et répétitions de la première citation, doublées dans la deuxième citation et agrémentées des hypozeuxes sont autant de figures de parallélisme aboutissant sur la solitude au sein du couple et l'hésitation rendant la fusion impossible. La poétesse associe amour et guerre, pensée et toucher, ces couples antonymes font de l'acte sexuel un partage déstabilisant et intellectualisé à l'extrême. La solitude persiste malgré l'amour de l'autre. Il n'y avait que dans la mort que la voix poétique pouvait se lier à l'autre, loin du commun des mortels et toujours en voyage.

Chaos

Le lyrisme s'associe également à la destruction extérieure à l'être, moins en la provoquant que parce qu'il la subit et rappelant l'écriture de Sony Labou Tansi :

Au centre de la création poétique de Sony Labou Tansi se situe une vision du monde. La poésie de l'écrivain congolais est, à l'instar de sa création romanesque et dramaturgique, parcourue par le sentiment lancinant d'un dérèglement du siècle. Mais ici, il n'y a évidemment pas l'expansion du temps et de l'espace qui permet au scandale de l'Histoire de se déployer en toute liberté par l'entremise de personnages. Au lieu de cela, c'est une volcanique explosion de la révolte qui agite le lyrisme d'un

¹¹⁵ *Op. cit.*, pp.38-40.

homme qui ici “nomme” plus qu’il n’imagine.¹¹⁶

Ainsi, la poétesse décrit-elle et nomme-t-elle les spectacles de tensions et de douleurs traversées par la Côte d’Ivoire. *A mi-chemin* ne met la cruauté quotidienne des « évènements » en scène qu’à la fin du second chemin :

La vérité survient à la fin des marchés. Plus de fruits dorés ni de légumes verts. Pas de viande rouge vif. Mais, des morceaux de nourriture gâchée. Mais, des papiers jonchant le sol poussiéreux. Quelques êtres mendians à la recherche des restes.

Hier, neuf hommes ligotés contre des poteaux. A onze heures, le tir a commencé.

Première rafale: tout était fini. Mais l'un d'entre eux a relevé la tête.

Deuxième rafale: il n'était toujours pas mort.

Troisième rafale: sa tête s'est affalée sur sa poitrine.¹¹⁷

La réalité du quotidien représentée par le marché vide de monde et de bons produits précède la froideur ordinaire de la scène de mise à mort, faisant chavirer le recueil poétique dans les banalités ivoiriennes macabres du début du siècle :

Dans un aéroport, un petit garçon est tué à coups de mitraillette.

Dans un aéroport, des corps criblés de balles attendent les ambulances.

Des valises éventrées, une odeur de poudre, de sang et de peur pèse sur le silence.

Commando terroriste. Attentat reconnu. La mort au hasard.¹¹⁸

Ces vers se présentent comme des titres de journaux ou des légendes de photographies médiatiques. La répétition « Dans un aéroport » ancre l’action dans un lieu commun et se poursuit de descriptions froides et réalistes de l’acte terroriste. Le texte en lui-même est empreint de repères frisant le désordre ambiant dans la communauté. Cette évocation des malheurs populaires est un pan non négligeable de la poétique de Véronique Tadjo et Tanella Boni, qu’on retrouve par ailleurs dans leurs romans. Il est pourtant indéniable que les vers de Tanella Boni sont plus lumineux et porteurs d’espérance que ses romans. Sa poésie se veut davantage l’expression du beau que la constatation de l’état social ivoirien comme nous pouvons le lire dans *Matins de couvre-feu* ou *Les nègres n’iront jamais au paradis*. Cependant, sa poésie ne ferme pas les yeux sur les douleurs du monde. La dernière section du recueil

¹¹⁶ BOKIBA, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, L’Harmattan, Paris, 1998, 287p., pp.223-224.

¹¹⁷ *Op. cit.*, pp.86-87.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p.93.

Chaque jour l'espérance fait la lumière sur le drame des réfugiés africains, poétiquement nommés ici « les enfants d'Icare ». Cette cinquième et dernière section, comme l'acte final d'une tragédie, porte la dédicace qui suit : « Bouna Wade / Yaguine Koïta et Fodé Tounkara¹¹⁹ / sont morts sur l'autel d'Icare / en 1999 / Seuls les mots se souviennent encore¹²⁰ ». La poétesse leur donne une voix et inscrit leur mémoire dans l'Histoire. Dans cette section poétique, nous découvrons une voix – qui pourrait être celle de Bouna, Yaguine ou Fodé – à la première personne s'appêtant à « franchir le pas de la Planète Icare », représentant, en d'autres termes, ces voyages clandestins vers l'Europe :

j'emporte dans ma mémoire / traces et paysages de misère / gravés sur le sol de ma
peau / j'emporte tous les rires / qui ignorent la dureté du soleil / j'emporte aussi les
mots d'amour / les clins d'œil des amis / la fraternité de tous les miens / de ceux que
je n'ai pas rencontrés / car je vais franchir le pas de la Planète Icare¹²¹

Le voyage, bien qu'en solitaire, ne se fera pas véritablement seul, la voix poétique emportant dans sa mémoire tout ce qui la constitue : paysages, sensations, émotions positives et signes d'amour et de fraternité. Aussi, cette voix, quelques vers plus tard, se change en voix communautaire, passant de la première personne du singulier à la première personne du pluriel :

[...] nous sommes les enfants / de la faim éternelle / faim du corps / faim de l'âme
endormie / parmi des milliers de trésors épars / nous sommes les enfants / d'images
squelettes et fantômes / distillées à grande échelle / pour vos yeux en éveil / ici nous
cheminons encore / la faim dans l'âme / seul l'envol de nos ailes / reste le grand rêve
/ que je m'en vais ouvrir¹²²

Comme nous pouvons le lire, le « nous » fait bloc face à « vos yeux en éveil » que nous devinons occidentaux. Cette écriture fédératrice est porteuse d'idées décoloniales, critiquant l'ordre du Monde actuel et donnant sa voix à l'opprimé et au groupe auquel il appartient. Le rêve de voyage vers le Nord et ses richesses n'est pas observé naïvement par la poétesse qui dénonce ce miroir aux alouettes n'empêchant pourtant pas cette fuite vers la mort des jeunes d'Afrique,

¹¹⁹ Ces trois jeunes Africains sont respectivement décédés lors de vols clandestins de Dakar à Lyon en septembre 1999 et de Conakry à Bruxelles en juillet 1999.

¹²⁰ Boni, 2002, p.153.

¹²¹ *Op. cit.*, p.138.

¹²² *Op. cit.*, p.144-145.

vers « la loi d'argent qui règne / sous nos yeux d'espace carcéral¹²³ ». Puis, alors que le « je » disparaît avec le départ d'Icare qui s'envole¹²⁴, la poétesse reprend le fil du récit :

puis ils sont partis / ils ne sont pas revenus / les ailes de rêve ont fondu / dans le train
d'atterrissage / d'un avion bien connu¹²⁵

La disparition de ces garçons va de pair avec la disparition de l'enfance retrouvée quelques pages plus loin :

mais l'enfance a disparu / sous les décombres / sous les tas d'immondices / les ruelles
de la jungle / en pleine ville nous interpellent / les enfants d'Icare nous laissent / des
mots impromptus / de Dakar à Djibouti / d'Abidjan à Johannesburg¹²⁶

Cette conscience d'unité africaine révélée par Boni à travers l'énumération des capitales sénégalaise, djiboutienne, ivoirienne et sud-africaine, bien que liée à la misère infantine et sociale, révèle une nouvelle fois une conscience communautaire. Contrairement à Icare et Dédale, les fils d'Icare dont parle Boni ne sont pas des enfants de la Grèce mais de *la Terre d'Afrique*² s'inscrivant dans la légende de leur père défunt, déplaçant le mythe d'un continent à l'autre. Ce continent hostile, bien qu'étant la terre-mère, dévoile des villes abruptes, chaotiques et sales présentes chez nos deux poétesse. Véronique Tadjo les décrit ainsi :

Il y a des émeutes / dans la ville [...] Dans cette ville / où l'indifférence / la misère /
l'ennui / lèvent un vent mauvais / où tout s'effrite / où tout s'écaille / Dans cette ville
/ où l'avenir s'essouffle¹²⁷

Plus loin, la voix poétique poursuit son cri, déplorant l'état d'Abidjan et l'errance de ses enfants :

Dans cette ville / qui hurle / ses inégalités / Dans cette ville / désabusée / où tout se
perd / l'amitié / l'amour / le silence / le souvenir / Où l'enfance se gaspille / court les
rues / pour quelques pièces / et fouiller les ordures / Où l'enfance se gaspille /
déambule / au fil des jours / au fil des heures / de son errance¹²⁸

¹²³ *Op. cit.*, pp.146-148.

¹²⁴ *Op. cit.*, p.148.

¹²⁵ *Op. cit.*, p.149.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.151.

¹²⁷ Tadjo, 2000 (poèmes), pp.63-65.

¹²⁸ *Op. cit.*, pp.71-72.

La première description de la ville marque, dans le recueil, un basculement ; elle est en effet suivie de l'apparition significative du pronom « on » – que nous ne rencontrons qu'une seule fois auparavant, dans le premier vers du recueil comme nous le verrons par la suite. La réalité urbaine laisse apparaître la colère des citoyens portée par la voix poétique :

On nous a menti / On nous a caché la vérité / On nous a volé / l'espoir¹²⁹

C'est dans la défaite que l'éveil communautaire advient. Le sentiment d'union populaire dans l'indignation se transforme, cependant, en espoir et se lit jusqu'à la fin de ce chemin. Les derniers vers en sont l'expression :

Nous irons chercher l'espoir / et nous le sortirons / de son enclave profonde / Refusant
/ l'indifférence / et l'abandon / Nous irons chercher / l'espoir¹³⁰

Si le premier chemin s'ouvrait sur la solitude et la perte, il se ferme ici sur l'union et l'espoir ainsi qu'une volonté d'action commune redéfinissant l'avenir. « Comment remonter le chemin de l'espérance [...] comment rêver un jour nouveau près des maux qui se taisent de siècle en siècle¹³¹ » se demande Tanella Boni. Tout comme les cheminements d'*A mi-chemin*, ces questionnements traduisent une quête, une volonté de trouver une issue favorable tant au niveau individuel que collectif. Comme pour fédérer autour d'une douleur et d'une solution collectives, Véronique Tadjou et Tanella Boni scandent à leur manière que le meilleur reste à (re)construire. À ce propos, Tanella Boni écrit ceci :

mais nous sommes l'aurore du monde / un soleil neuf va voir le jour [...] faisons
place nette au rire d'enfant / volons le feu de l'espérance / imaginons le temps réel
avec nos regards / de traversées ancestrales¹³²

imaginons un être éphémère / un papillon aux ailes multicolores / peut-être nous
montrent-ils le paysage des étoiles / à la mémoire des enfants d'Icare / disparus en
plein vol / les nouveaux adultes / métamorphosés en papillons / inventent des jeux
d'enfants inattendus / afin que la Terre d'Afrique / rassemble les chemins de traverse
/ qui nous habitent / car il suffit d'un coup d'aile de papillon / pour déclarer la guerre

¹²⁹ *Op. cit.*, p.66.

¹³⁰ *Op. cit.*, pp.74-76.

¹³¹ Boni, 2002, p.152.

¹³² *Op. cit.*, p.152-153.

au chaos¹³³

La réinvention de soi et de l'imaginaire collectif pour « déclarer la guerre au chaos » est la solution décidée par Tanella Boni usant de l'impératif. Elle fait écho à celle de Véronique Tadjo encourageant le peuple à aller chercher l'espoir volé, empruntant toutes deux les chemins de l'espérance.

C. Panser les êtres : des ailes d'Icare au care littéraire

L'espace colonisé porte dans ses bagages historiques son lot de douleur, cependant celui-ci, bien que traumatisant et handicapant, permet aussi de fédérer s'il est pensé par le peuple et ses artistes comme le souligne l'écrivain et intellectuel noir américain Ralph Ellison :

Ce n'est pas la culture qui unit les peuples qui ont des origines africaines et sont aujourd'hui éparpillés de par le monde, ce sont des passions identiques. Nous partageons tous une haine de l'aliénation que nous ont imposé les Européens au cours du processus de colonisation ; nous sommes liés bien plus par cette souffrance commune que par notre pigmentation. Mais cette identification est en fait partagée par la plupart des peuples non blancs, et bien que sa valeur politique soit considérable, elle n'a pour ainsi dire pas de valeur culturelle.¹³⁴

Aussi, « dès lors que l'on prend en considération les effets qu'a pu avoir l'expérience, même temporaire, de l'exil, du déplacement et de la relocalisation¹³⁵ » ainsi que celle des oppressions nationales, nous pouvons remarquer que les auteures permettent à leurs personnages de recréer un monde habitable : Enée dans son taxi, la narratrice dans ses lectures et récits, Ida dans ses voyages pour ne citer qu'eux. Ces personnages critiquent leur société et en paient le prix, mais c'est aussi par-là que leur libération advient – bien qu'elle soit paradoxale puisqu'elle passe par une mise au ban. Ainsi, l'écriture est un lieu de critique permettant la réparation. S'il permet à la catharsis de s'opérer, le poème n'est pas seulement le lieu de la déconstruction et de l'énonciation de la douleur, il permet une reconstruction identitaire à travers un processus de subjectivation. Nous l'avons vu, la désintégration est à entendre comme une perte de la cohésion intime mais aussi comme une déstructuration sociale. À trop vouloir la fuir, les fils d'Icare se sont perdus. Mais, la définition de la désintégration en physique nucléaire comporte

¹³³ *Op. cit.*, pp.154-155.

¹³⁴ Gilroy, *op. cit.*, p.163.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.39.

un aspect moins négatif. Il s'agit, en effet, d'une réaction nucléaire spontanée ou provoquée et aboutissant à la transformation d'un noyau atomique en un ou plusieurs noyaux ou particules et s'accompagnant d'une émission d'énergie. La désintégration d'une individualité aboutit alors à la création d'un ensemble énergétique. Transposée aux êtres de façon symbolique, cette acception du terme nous pousse à élargir la vision que l'on a de la désintégration des êtres poétiques. C'est sur la déconstruction identitaire que le poème érige la reconstruction communautaire, car les poétesses partent d'elles-mêmes, de leur solitude et, par le biais du lyrisme, font de ces sentiments d'isolement une source d'unification. Tout être ressent ces émotions, cette perte, ce chaos, c'est donc en acceptant ces sentiments violents, en les domptant à travers la catharsis que ces émotions négatives pourront se transformer, sublimées par les actes littéraires d'écriture et de lecture. Il s'agit de mettre en mots la désintégration de l'être afin de le panser pour le réintégrer à la communauté et, ainsi, la reconstruire. C'est là que la notion du *care* nous intéressera, dans sa définition *trontienne* :

Joan Tronto s'engage dans une réflexion sur le bon care. Elle dégage quatre phases nécessaires. La première définie comme *caring about* consiste en cette disposition qu'est l'attention comme reconnaissance d'un besoin. La seconde, *taking care of*, désigne la prise en charge, le fait d'assumer une responsabilité. Avec la troisième, *care-giving* est mis en avant le travail effectif du soin et de sa compétence. Enfin, un bon care passe par le *care-receiving*, la capacité de réponse du bénéficiaire. L'attention, la responsabilité, la compétence et la capacité de réponse constituent une grammaire éthique de l'acte de care.¹³⁶

L'écriture poétique comprend ces quatre phases du *bon care* définies par Tronto. Afin de mieux saisir ce procédé, illustrons-le en citant des exemples extraits du corpus étudié. Dans un premier temps, la poétesse prenant la plume initie le *caring about*, reconnaissant dans sa venue à l'écriture un besoin absolument nécessaire. Ainsi, les poétesses écrivent dans l'urgence de dire, d'« écrire le cri / la vie », « écrire le cri colère / écrire des mots tendresse / des mots SOS¹³⁷ ». Par cette écriture du cri, Véronique Tadjou et Tanella Boni s'ancrent, volontairement ou non, dans l'héritage de Mariama Bâ :

A l'instar d'Awa Thiam qui, dans *La Parole aux Négresses*, réclamait en 1978 que les « Négresses » rétablissent la vérité, Mariama Bâ a ainsi prouvé que les femmes

¹³⁶ BRUGERE, Fabienne, « Pour une théorie générale du care », publié dans [laviedesidees.fr](http://www.laviedesidees.fr), le 8 mai 2009, <http://www.laviedesidees.fr/Pour-une-theorie-generale-du-care.html>.

¹³⁷ Boni, 2002, pp. 13 et 32.

pouvaient être leur propre médiateur et corriger elles-mêmes l'image stéréotype de la femme-mère africaine, trop souvent perpétrée dans les romans africains. Un chant final s'élève du roman, non pas lamentation, non pas chœur tragique, mais cri de « cri de vie » (Groult 1975, 228), celui de la femme africaine à la recherche de sa propre voix/voie. Par ce faire, *Un Chant écarlate* inaugure la première étape dans une prise de position franche et l'ouverture à une écriture rebelle de la part des écrivains femmes.¹³⁸

Les étapes du *taking care of* et du *care-giving* se retrouvent ensuite dans la construction du poème, dans son contenu et ce qu'il porte comme prise en charge du lecteur et de ses besoins – étant dans un premier temps ceux de l'écrivaine. « Ne me laisse pas mourir / Ne me laisse pas / fermer les yeux / oublier la fureur / du dehors¹³⁹ » écrit Véronique Tadjo, la voix poétique demande un soin, affirme ce besoin et, par-là, aide le lecteur à l'affirmer à son tour. Tous deux écrivent et lisent pour ne pas fermer les yeux sur le monde qui les entourent, et rester en vie en ne perdant pas leur connaissance du monde et leur capacité à l'observer. Le soin qui en découlera se fera différemment pour chaque lecteur mais toujours par le biais de la lecture et de la catharsis opérée, mettant en place le *care-receiving* et faisant du bénéficiaire un acteur, sinon de sa guérison, de sa quête d'équilibre. Enfin, le *bon care* permettra, au bout du processus, de prendre soin de l'ensemble de la communauté. C'est à ce niveau que, dans les textes de Véronique Tadjo et Tanella Boni, le pronom *nous* se voit réinvesti de sens et retrouve son utilité et son pouvoir fédérateur et, subséquemment, porteur d'évolutions. Ce « nous » qui *ira chercher l'espoir*¹⁴⁰ est en effet mélioratif, contrairement au « je » davantage marqué par la douleur et la perte, comme nous l'avons précédemment étudié.

Un griot moderne à la parole-renaissance

L'expression artistique, qui s'est développée au point de devenir méconnaissable alors qu'elle n'était à l'origine qu'un don fait à contrecœur par les maîtres comme substitut à la liberté, est ainsi devenue un moyen de construction de soi et de libération collective. Poiesis et poésie coexistent dans des formes nouvelles : l'écriture autobiographique, les

¹³⁸ Cazenave, *op. cit.*, pp.56-57.

¹³⁹ Tadjo, 2000 (poèmes), p.62.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p.76.

manipulations hautement créatives du langage parlé et, surtout, la musique. Toutes trois se sont affranchies des espaces où l'Etat-nation moderne les avait confinées.

Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*

Certes, Platon exclut les poètes de sa cité idéale. Cependant, il faut bien avouer que la cité d'Abidjan des années 2000 est bien loin d'être un modèle de perfection. L'exclusion des poètes perd alors son sens et la catharsis s'inverse¹⁴¹ : la cité a besoin du poète pour retrouver son équilibre et son imaginaire, resubjectivant les sujets niés par le dispositif néropolitique, soumettant la vie au pouvoir de la mort selon Achille Mbembe. Les trois premières étapes du *care* de Tronto sont donc mises en œuvres par le poète qui, à travers l'écriture et sa fonction purificatrice lutte contre l'oubli, remplit son devoir de mémoire et construit des remparts contre l'extérieur agressif. Il s'érige par là en contre-dispositif face à la violence de la guerre et du silence qu'elle impose aux voix dissidentes et devient un élément clé dans la survie de sa communauté. La figure de la poétesse incarnée par les deux auteures mises en lumière se rapproche donc moins d'un écrivain forclos de la Grèce antique que d'un griot traditionnel africain essentiel à la communauté :

Médiateur par excellence [...] l'art du griot est engagé dans la vie de sa communauté et dans les conflits sociaux. Les griots sont des hommes qui ne sont pas tout à fait des hommes, puisqu'ils ne font pas la guerre : ils sont plus proches des captifs que des autres hommes. Avec les femmes, ils partagent d'autres activités comme le chant et l'usage des instruments de musique. Cette position ambiguë fait précisément d'eux des médiateurs ; elle leur donne un « pouvoir spirituel » considérable et une position d'arbitres. La parole se joue à travers le griot : « Une communication silencieuse et inconsciente s'établit entre le fond réprimé ou refoulé de la personnalité des spectateurs et le personnage que le griot joue alors. Grâce au spectacle qu'il joue alors, il contribue à purifier les nobles de leurs pulsions, de leurs affects réprouvés. » (Camara, 1975 : 158) [...] Cette fonction les situe au cœur de la société ; leur parole est intensément socialisée, mais elle a néanmoins son corps de spécialistes.¹⁴²

¹⁴¹ Nous avons développé cette notion de catharsis inversée lors du Women In French 2016 à Gettysburg (USA), ainsi que dans nos travaux de thèse. Ce travail sera publié en 2017 dans le *Women in French Studies* vol. 25.

¹⁴² RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, p. 56.

Participant de l'ordre social de la même manière que ces hommes, les poétesses se révèlent être les épigones des conteurs ancestraux. Elles portent la mémoire corporelle du corps social en souffrance, l'inscrivant pour que l'on ne puisse l'oublier. Elles écrivent l'histoire des sans voix, des oubliés des manuels scolaires, ces victimes de « la mort au hasard » dont nous parle Véronique Tadjou, ou des enfants d'Icare que Tanella Boni fixe dans nos mémoires. De ce fait, le poème est, comme le conte des griots « une leçon de morale qui permet à chaque membre de l'auditoire de se qualifier et de former d'autres hommes à son tour.¹⁴³ L'utilité fondamentale de cette poésie se lit dans les mots d'Hamidou Dia préfaçant l'ouvrage de Véronique Tadjou :

Est-il encore possible de construire du sens, d'échapper à l'angoisse et au pessimisme, dans un monde dont l'absurdité, la violence offusquent ? La réponse est au bout d'un cheminement auquel [Véronique Tadjou] nous convie, à travers des chemins qui se croisent et se décroisent pour nouer d'un seul nœud toutes ces solidarités frémissantes, toutes ces fraternités en attente.¹⁴⁴

Cependant, contrairement aux contes des griots traditionnels, cette poésie est lyrique. Dans ce lyrisme, nous lisons la féminité qui s'écrit et se retrouve. Ce processus prend corps entre la déconstruction du corps féminin mis en lumière précédemment et sa reconstruction dans la relation amoureuse enfin apaisée que les deux écrivaines décrivent avec passion pour l'une et tendresse pour l'autre :

Quand mon regard / s'est posé sur toi / l'électricité de ton être / m'a percé les yeux /
Je t'ai aimé / sans pouvoir rien y faire / sans pouvoir résister / Aimer / comme on va
/ à la mer¹⁴⁵

tes pas souffles et murmures / tes mains poème et présence / ta voix quel feu d'écoute
/ quel chemin d'espérance / et le rythme du Temps / qu'accompagnent / les rayons de
ton âme [...] / car je m'enroule / dans tes bras / en silence / et laisse le Temps / parler
à l'oreille / de ta peau¹⁴⁶

¹⁴³ CAMARA, Ansoumane, « Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée » in *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Editions Karthala, 2005, p.66.

¹⁴⁴ Tadjou, 2000 (poèmes), p.8.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, pp.56-57.

¹⁴⁶ Boni, 2002, p.63.

Ces mots laissent penser que la reconstruction des êtres et du monde est en marche, la naissance d'une communauté débutant, en effet, par l'union amoureuse. La relation de couple est donc l'un des jalons de la création du « nous ». Cependant, dans ce corpus, nous pouvons lire qu'au-delà de la relation charnelle, c'est la parole en elle-même qui donne naissance au monde. La parturition symbolique qu'opère la poétesse à travers ses mots rejoint l'analyse du langage que fait Pius Ngandu Nkashama dans *Ruptures et écritures de violence*¹⁴⁷. Il y décrit le cheminement de la parole traversant l'ensemble du corps et naissant « autour du nombril, ou dans la cavité utérine, là où l'enfant a pris naissance (...)»¹⁴⁸ » Cette renaissance par l'acte littéraire permet également au sujet de se réintégrer à un imaginaire et à un espace géographique réinventés par la poétesse.

Réintégrer l'espace

« Les grands artistes n'ont pas de patrie¹⁴⁹ » écrivait Musset. Permettons-nous de modifier cette citation en précisant que si les grands artistes n'ont pas de patrie, ils la reconstruisent perpétuellement dans leur œuvre. Véronique Tadjo ouvre ainsi la section « Le second chemin » par une fresque du quotidien. Dans un texte en prose, elle décrit une scène en bord de mer :

La mer, collier d'algues. Ici, un peu de cette vie étrange, scène aux acteurs inconnus. Près de la mer, le tam-tam résonne. Féticheurs aux couteaux aiguisés qui font un bruit couinant au contact de la peau. La foule : enfants effrayés, boubous au vent, chevaux arabes à la croupe nerveuse, cavaliers aux pieds nus, vendeurs ambulants, mendiants. Le sable est dur et sale. Le poisson propage son odeur. Les pêcheurs lancent leur pirogue contre les vagues. Des hommes au torse nu tirent leur long filet hors du ventre de la mer.¹⁵⁰

Véronique Tadjo recrée l'atmosphère d'un spectacle du quotidien. Les lieux publics sont réinvestis, chacun des « acteurs inconnus » est à sa juste place sur cette scène aux allures de cour des miracles bohémienne, mêlant la musique, l'hétérogénéité de la foule et les spectacles du quotidien qui l'entourent : la mer, les pêcheurs, les féticheurs sont autant d'éléments s'ajoutant au tableau dépeint par la poétesse et permettant la reconstruction d'un espace de vie

¹⁴⁷ NKASHAMA, Pius Ngandu, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. L'Harmattan, Paris, 1997, 386p.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁹ MUSSET, Alfred (de), *Lorenzaccio* (1834), éd. Larousse, 2012, p. 119.

¹⁵⁰ Tadjo, 2000 (poèmes), p.81.

commun. Mais ce procédé de réintégration spatiale se lit davantage chez Tanella Boni. *Chaque jour l'espérance* recrée en effet un espace de liberté, investissant le territoire, les villes, les fleuves et les nations. La poétesse y abolit les frontières et les dénonce. Le texte trace une géographie dans laquelle la poétesse retrouve sa peau, son identité, dans les individus qu'elle croise, même en Colombie :

à Quibdo j'ai retrouvé la carte de ma peau / elle se décline de tout temps / en chiffres
et lettre / quatre-vingt-quinze pour cent de Noirs / qui l'eût cru / une page d'histoire
à portée du regard / et une géographie immédiate / qui me parle infiniment¹⁵¹

La réintégration communautaire s'étend hors des frontières ivoiriennes et fait corps avec l'intégration géographique internationale. La géographie « parle infiniment » à la poétesse, le dialogue est possible et positif malgré les différences géographiques. Le « je » se retrouve dans l'autre, à sa grande surprise, soulignée par l'expression « qui l'eût cru ». Aussi, cette poésie s'ancre dans la pensée décoloniale résumée par Walter Mignolo en ces termes :

C'est une pensée « frontalière » qui ne se laisse pas saisir par des territoires étatiques
ou des disciplines universitaires constituées. C'est une pensée des frontières mais
aussi de leur transgression.¹⁵²

L'un des poèmes les plus significatifs dans cet esprit de franchissement et d'abolition des frontières se situe dans la troisième partie du recueil, « le chant du fleuve sans frontière » :

Je suis le fleuve en partance et traversées / en passerelles et diagonales
Je suis le fleuve sans date / et je réclame la liberté de ma voie / je combats l'obstacle
/ que je balaie du revers de mes eaux
Ô lac fleuve et montagnes / ignorez les décrets des rois de la Terre / qui forgent fers
barrages et cloisons / parmi les humains¹⁵³

La personnalisation du fleuve ainsi que l'apostrophe rhétorique adressée à la nature rendent ces poèmes géographiques car ils tracent un voyage entre fleuve, terre, ciel et mer. La prégnance de l'imaginaire insulaire dans *Chaque jour l'espérance* ancre le texte dans une redéfinition du centre poétique qui n'est plus celui de la métropole et des villes européennes mais celui de l'île, de l'exil et de la nature, révélant un intertexte allant de de Blaise Cendrars à Aimé Césaire.

¹⁵¹ Boni, 2002, p.103.

¹⁵² MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique » in *Mouvements* 2013/1 (n°73), Editions La Découverte, 192 p.

¹⁵³ Boni, 2002, pp.70-72.

Toutefois, la thématique du retour et de l'exil fait de *Chaque jour l'espérance* une œuvre palimpseste aux sonorités homériques. En effet, Tanella Boni retourne une nouvelle fois à un mythe, ici celui d'Ulysse, faisant du voyage la demeure du poète :

je fais le tour du monde en mots à venir / je vais offrir à la mer les rêves de la Terre /
je préfère garder les portes de l'amour voyageur¹⁵⁴

L'exil d'*A mi-chemin* comporte quant à lui davantage de traumatismes. Le recueil s'ouvre sur une négation entraînant une obligation douloureuse : « On ne part pas sans perdre du sang. » Comme nous pouvons le lire dans le troisième vers, le retour est associé à la mort et à la perte dans ce vers profondément tragique : « Le retour, ah oui, le retour ! Pour apprendre que la mort était là avant toi et que les oiseaux sont partis avec les dernières pluies¹⁵⁵ ». Cependant, malgré la perte que l'exil peut entraîner, les poétesses reconstruisent le réel et l'embellissent. La mise en beauté du monde est évidemment inhérente à la sublimation poétique, nous la découvrons, entre autres, à travers la figure de l'ecphrasis :

un grand peintre a dilué sa palette / et le visage d'humain n'a plus de couleur /
j'aimerais être ce peintre / à minuit posant étoiles / à même le sol de la ville / où des
maisons étincelles / nous content la vie quotidienne d'ici de là / là-bas / lueurs
d'espoir¹⁵⁶

Dans les vers libres de Tanella Boni, diffusant l'harmonie et les rythmes dictés par l'écrivaine, l'art est associé aux « lueurs d'espoir » nocturnes dans la ville. Loin des mots, le peintre embellit le monde qui l'entoure. La prose choisie par Véronique Tadjou dans certaines sections d'*A mi-chemin* appelle quant à elle à la légèreté de l'être. La nuit est présente et, comme chez Tanella Boni, elle se veut être le temps de l'apaisement et du surgissement beau :

Soudain, elle s'est mise à flotter. Elle se sentait bien. Son âme volait dans la chambre
comme un cerf-volant en plein ciel. Il y avait l'espace magnifique de la nuit et l'idée
d'être heureuse. La fraîcheur de l'eau claire. Elle ne se souvenait pas d'avoir existé.¹⁵⁷

L'instant heureux efface le souvenir de l'existence, les éléments naturels se mêlent et la légèreté et la fraîcheur ressenties conduisent au bonheur. Défaits du poids de l'apesanteur et de la mémoire, le corps et l'âme s'allègent.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p.53.

¹⁵⁵ Tadjou, 2000 (poèmes), p. 17.

¹⁵⁶ Boni, 2002, p. 89-90.

¹⁵⁷ Tadjou, 2000 (poèmes), p.90.

Comme nous venons de le voir, à travers l'injection d'univers géographiques et artistiques, le poème devient le lieu de la création d'un imaginaire vivable pour le lecteur, un lieu à la fois foucauldien dans son hétérotopie et mainguenaudien dans sa paratopie. Étant à la fois un lieu coupé du monde, résolument autre, et un endroit à la frontière de l'être et de la société, le livre est un espace où habiter, où reconstruire son univers. Dans un asile littéraire, lecteur et écrivain peuvent oublier le monde pour mieux le retrouver :

Le livre est — ou plutôt pourrait être, car tous n'y ont pas accès — la demeure « naturelle » des exilés, leur consolation, une opportunité de transformer l'exil en atout, de lui donner valeur créative. Les livres sont hospitaliers et ils permettent de supporter les exils dont chaque vie est faite, de les penser, de construire nos maisons intérieures, d'inventer un fil conducteur à nos histoires, de les réécrire jour après jour.¹⁵⁸

Recréer un lieu habitable, pour reprendre l'expression de Michèle Petit, c'est ici habiter la nuit, le jour étant toxique. C'est éteindre la lumière du soleil qui empêche de voir la nuit :

La vie est lourde à porter : remuer les pieds dans la poussière, souffler sur les nuages emmêlés et ternis. / Mais l'étoile est au rendez-vous près de la lune. Mais l'étoile te regarde droit dans les yeux. [...] Il n'y a qu'une seule histoire d'amour que nous habillons et déshabillons avec nos mots et nos espoirs, une seule vraie saison du cœur où l'univers peut éclore, un seul moment de grâce pour renaître et reconstruire le monde envers et contre tout.¹⁵⁹

Comme nous pouvons le lire ci-avant, les derniers vers d'*A mi-chemin* traduisent parfaitement le mouvement décrit au fil de ces pages, celui consistant à renaître et à (se) reconstruire, la renaissance sous-tend le décès, la reconstruction impliquant la destruction. Cette opération nécessite un moment de grâce unique qui s'apparente à la nuit, le jour étant porteur de deuil. Les bienfaits de la nuit, nous les lisons aussi dans les derniers vers de *Chaque jour l'espérance* qui se clôture sur ces mots :

aujourd'hui / des mots d'enfant ont troublé le bleu du ciel / ils indiquent le sens de
l'ombre en plein jour / car les enfants d'Icare regardent les étoiles / ils choisissent

¹⁵⁸ LAJEUNESSE, Marcel, EBSI, Université de Montréal. Recensement de l'ouvrage de Michèle Petit, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*. Paris : Belin, 2008. 265 p. in Documentation et bibliothèques, Volume 56, numéro 3, juillet-septembre 2010, p. 133-134.

¹⁵⁹ Tadjó, 2000 (poèmes), pp.94-97.

l'étincelle en lieu et place du soleil¹⁶⁰

Choisissant de viser les étoiles, les enfants d'Icare, et ceux d'Abidjan de Véronique Tadjo, s'éloignent de la mort et de la brûlure du soleil pour une élévation nocturne porteuse de meilleurs lendemains.

A l'instar du personnage de Wahab dans *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, les poétesses et leurs lecteurs s'engagent dans une fugue poétique pour retrouver leur visage et, un jour peut-être, celui de leur mère-patrie. Si la littérature n'est certes pas suffisante pour soigner les êtres, par le biais poétique et la re-subjectivation opérée, ils font face au chaos du monde pour le sublimer et, au moins dans leur imaginaire, le rétablir harmonieusement. De la désintégration de l'être et de ses fondements, ils passent ainsi à l'intégration communautaire et à la reconstruction d'un espace. La désolation première fait place à l'espérance une fois que les bienfaits du *care* littéraire sont diffusés. Encore faut-il, pour que ce règne perdure, que les lecteurs, en étant les bénéficiaires, soient disposés à le recevoir et, surtout, à devenir passeurs – et peut-être poètes – à leur tour.

¹⁶⁰ Boni, 2002, p.159.

III. Un espace intermédiaire

A. Entre deux mondes : sur les frontières post-coloniales

La femme écrivaine postcoloniale porte à la fois les difficultés postcoloniales liées à son genre et à sa profession. Face à ces deux dispositifs, les auteures s'expriment, donnent leurs avis et créent des échappatoires à leurs personnages féminins.

1. Femmes et écrivaines post-coloniales

Dans *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Tanella Boni critique les perturbations peu favorables à la femme engendrées par la colonisation dans la tradition africaine :

La tradition est faite pour préserver l'ordre sacré, de préférence celui des anciens et des ancêtres. Ainsi, tout souffle nouveau est vite perçu comme perturbateur. Les colons se sont appuyés sur des traditions qui leur étaient favorables pour réussir la conquête des territoires. Celles qui leur semblaient incompréhensibles ou hostiles à l'entreprise coloniale ont été désorganisées. En effet, dans les sociétés matrilineaires où les femmes avaient certains droits, comme celui d'avoir des terres et d'avoir du pouvoir, la colonisation, en instituant des lois étatiques selon lesquelles les hommes sont les chefs des familles, a perturbé l'ordre social ; et les hommes continuent d'en tirer profit soumettant les femmes de plus belle à leur bon vouloir dans la mesure où dans les postcolonies, les codes des personnes et de la famille, à quelques variantes près, ont gardé une forte empreinte des lois coloniales.¹

Comme le souligne l'auteure, dans la société postcoloniale la femme se retrouve dans une position problématique, entre tradition pré-coloniale et lois inspirées par le colon. Elle se doit de jouer entre les deux, tente d'y trouver sa place, à l'instar des personnages de Tanella Boni. La narratrice et Ida soulignent ces difficultés dans *Matins de couvre-feu*, traduites par le passage du pilon à la plume, soulevant également, entre les lignes, la position marginale de l'auteure féminine post-coloniale.

¹ Boni, 2011, p.49.

1.a. Entre Nord et Sud, une écriture liminaire

En outre, si cette écriture est liminaire c'est également parce qu'elle s'ancre dans les contre-littératures définies par Bernard Mouralis rappelant « l'existence de tout un secteur de la production littéraire, très important statistiquement, mais auquel on ne reconnaît habituellement qu'une place marginale² ». Bien que les deux auteures étudiées ne soient pas en marge du système éditorial contemporain, elles restent des auteures francophones, et par cette appellation intègrent le champ de la paralittérature, sans compter qu'elles insèrent dans leurs récits ce que Mouralis (2011) nomme les « autres textes » qui font partie des contre-littératures. Dans ces *autres* textes, il compte, entre autres, les dictionnaires, encyclopédies, textes administratifs, enseignes de magasins, graffiti, journaux intimes écrits par des « inconnus », lettres non destinées à la publication, ou encore témoignages³, ce qui renforce leur marginalité. De plus, l'oralité est fortement présente dans les quatre fictions de notre corpus. Si l'on prend en compte que B. Mouralis présente les contre-littératures en avançant tout d'abord la catégorie de la littérature orale, les fictions de nos auteures en font partie. A travers l'oralité qu'elles mettent en mots, elles ne transmettent pas un passé figé « mais une création et une recréation perpétuelles, par contamination, transfert et invention⁴ ». Par ailleurs, comme l'énonce Jean-Marc Moura dans « Un champ littéraire à créer », l'auteur postcolonial s'inscrit dans une double paratopie, étant à la fois écrivain et appartenant au champ postcolonial :

l'insertion d'un écrivain, quel qu'il soit, dans le champ littéraire est en soi problématique – tout comme l'inscription du champ littéraire dans la société est problématique. Il y a, pour reprendre une notion introduite par D. Maigueneau, une *paratopie* de l'écrivain, l'appartenance au champ littéraire étant « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser ». [...] Mais la paratopie de l'auteur postcolonial des premières générations est plus sensible encore. L'idée d'un champ littéraire autochtone à la colonie est conçue comme une impossibilité, une fantaisie ou un projet.⁵

Bien qu'étant un occidental, le personnage d'Amédée-Jonas (*Les nègres n'iront jamais au paradis*) nous intéresse ici car il souligne cette différence entre cultures littéraires postcoloniales et occidentales sur le marché mondial de l'édition. Ce champ littéraire conçu de

² Mouralis, *op. cit.*, p.9.

³ *Op. cit.*, pp.54-55.

⁴ *Op. cit.*, p.40.

⁵ MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Coll. « Ecritures francophones », Paris, 1999, 174p., pp.58-59.

façon fantaisiste ou impossible se retrouve dans les pages des *nègres n'iront jamais au paradis*, et le fait que le personnage l'énonçant soit blanc met en exergue le fossé culturel existant entre les anciennes colonies toujours influencées par les anciens colons, malgré les progrès constants des maisons d'édition soutenant les auteurs du Sud. L'éditeur exprime cette position marginale occupée par les écrits venus d'Afrique,

ces livres [qui] venaient d'ailleurs, peut-être de nulle part, d'un autre monde qui ne faisait rêver personne tant les malheurs qu'ils racontaient étaient déprimants. Ils racontaient un monde étrange. Personne n'en voulait parce qu'ils parlaient de choses réelles et pourtant invisibles sur la carte de la mondialisation. Et, souvent, les auteurs risquaient leur peau en écrivant.⁶

Mais le personnage de ce roman est loin d'être honnête malgré sa lucidité, il profite de ce système inégalitaire et ne le nie en rien comme il l'explique dans la section quatre du chapitre « Le négrier pacifique ou les mémoires d'Amédée-Jonas⁷ » :

Entre ces auteurs et la grande machine médiatique, il y avait un mur infranchissable de manigances et d'intrigues, une histoire de désamour entretenue dans l'ombre à longueur de vie. Ils survivaient donc à l'écart de toute publicité. D'ailleurs, je m'employais aussi à cela : contribuer à jeter dans l'obscurité totale, loin de tout projecteur, ces livres bourrés de mots inconnus de nos ancêtres les Gaulois et de nos contemporains bien français.⁸

Amédée-Jonas fait partie intégrante de cette *machine* éditoriale internationale au sein de laquelle les littératures du *Sud* doivent rester au Sud, sans jamais renverser la tendance médiatique. Tanella Boni affirme clairement sa position quant au monde éditorial actuel à travers ce personnage, mais elle soutient également ce discours sans passer par l'intermédiaire d'Amédée-Jonas :

Que constatons-nous aujourd'hui ? Que des « négriers » se sont installés dans l'édition en France, jetant nos livres dans des ghettos. Cette tendance a empiré avec le temps. Le système de l'édition est tel que pour pouvoir entrer dans des maisons de renom, il faut faire plaisir ou allégeance, être capable de jouer au clown çà et là, en cherchant toujours à sauver ses intérêts. Si on est capable de répondre à une telle attente de la part des éditeurs et de tout le système qui accompagne l'édition, alors

⁶ Boni, 2006, p.63.

⁷ *Op. cit.*, p.61.

⁸ *Op. cit.*, p.62.

seulement on est un écrivain « reconnu ». Je trouve ça dommage, vraiment dommage. Où se trouvent donc notre liberté de création et, partant, notre droit à l'existence ? J'ai envie de défendre mon droit à l'existence. [...] Le pire c'est que dans nos propres pays, l'édition ne se porte pas mieux. Nous sommes pris au beau milieu d'un étai d'où il faut pouvoir sortir. Mais comment ? Toute la question est là.⁹

En faisant de son personnage un « négrier » de l'édition, l'auteure met donc en lumière cette particularité contemporaine qui la choque et qu'elle souhaite dénoncer par le biais de son texte, position que l'auteure affirmait déjà en 1989¹⁰. Le personnage d'Amédée-Jonas devient ainsi la dénonciation fictive de ce monde éditorial injuste pour un écrivain africain. Par ailleurs, la difficulté à faire éditer un texte africain francophone que soulèvent les propos de Tanella Boni ne sont pas sans rappeler les propos de B. Mouralis lorsqu'il affirme que :

le processus de contre-littérature se développe ainsi en suivant une ligne qui va de la perception à la manifestation de la différence, puis de la manifestation à l'affirmation et à la revendication de cette dernière. Il crée une menace constante pour le dogmatisme et l'ethnocentrisme littéraires, il ne tend à rien de plus qu'à rappeler que les choses pourraient aller autrement.¹¹

Car « quel éditeur aurait [...] pris le risque de vendre à perte des mots incompréhensibles aux oreilles des Occidentaux ?¹² ». Ecrivant en français, parfois teinté de langue nationale, ces auteurs sont ainsi constamment relégués au second plan, ou plutôt au dernier selon les dires de l'éditeur fictif du roman. Ce dernier profite des malheurs et des espoirs de ces écrivains entre deux rives, intéressé seulement par l'appât du gain, lui qui « gagne gros¹³ ».

1.b. Entre deux langues

La mention négative concernant les « mots inconnus de nos ancêtres les Gaulois¹⁴ » fait écho à la pensée de Tanella Boni concernant son utilisation de la langue française dans l'interview qui lui est consacrée dans *Indépendances Cha-Cha*. Pour l'auteure,

la Côte d'Ivoire, au moment de son indépendance, n'a pas fait ce qu'elle aurait dû faire : choisir quelques langues nationales et les imposer comme langues officielles.

⁹ Brezault, *op. cit.*, pp.48-49.

¹⁰ BONI, Tanella, « L'écrivain et le pouvoir », *Notre Librairie* n°98, juillet-août 1989, p.82-87.

¹¹ Mouralis, *op. cit.*, p.13.

¹² Boni, 2006, p.63.

¹³ *Op. cit.*, p.62.

¹⁴ *Ibid.*

Bien sûr, il y a quelques langues véhiculaires comme le dioula et, aujourd'hui, le nouchi, langue parlée et chantée par les jeunes citadins. Des expériences de scolarisation ont été effectuées dans des langues locales. Mais cela ne suffit pas vraiment. J'utilise le français par nécessité, parce que je n'ai pas, à ma disposition, une autre langue dans laquelle je puisse écrire. Je ne sens pas cela comme un drame absolu car j'adapte la langue de l'autre à mon propre imaginaire. Je pourrais peut-être écrire en anglais, autre langue coloniale mondialement reconnue, mais il me faudrait un peu plus d'exercice. Le français est ma langue d'écriture [...]. Cependant, il y a quelque chose qui nous manque fondamentalement : une langue littéraire à soi.¹⁵

Bien que l'auteure n'éprouve pas l'écriture en français comme un drame insurmontable, dans les deux romans étudiés, Tanella Boni met en valeur sa « conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage¹⁶ ». L'auteure écrit en français par habitude, ayant étudié et enseignant en français. En insérant des termes en langues ivoiriennes dans ses romans, elle souligne cette différence linguistique et la conscience culturelle dont elle fait preuve (Moura). Bien que seuls quelques termes soient disséminés dans le récit, les locuteurs de ces langues sont des personnages clés du récit. Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Sali utilise le terme malinké « *hèrè*, paix et bonheur dans ce même mot », qu'elle traduit dans une des langues du Burkina Faso (*laaft*¹⁷), et parle aussi en argot nouchi lorsqu'elle utilise le terme *gaous* (naïfs¹⁸). Iris Agodi utilise également sa langue pour parler des poisons « *téré kélen* [foudroyant], capables de tuer un éléphant¹⁹ », mais aussi lorsqu'elle décrit les mets préparés à base de poisson (*djèkèwala*²⁰) ou qu'elle s'exprime par le biais de proverbes locaux²¹. Dans *Matins de couvre-feu*, Ida s'adresse également à Enée dans sa langue :

Je t'appelle étranger ou *talie* selon la langue que j'ai envie de parler. Mais cela ne change pas grand-chose à notre histoire commune.²²

¹⁵ *Indépendances cha cha*, eds. Olympe Bhêly-Quénou, Florent Couao-Zotti, Yambangba Alfred Sawadogo, Claire Girault et Céline Mouzard, Paris : Algérie : Côte d'Ivoire, Magellan ; Éditions Apic ; Éburnie, 2010, 206 p., (« Miniatures »), pp.105-106.

¹⁶ RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire*, Karthala, Paris, 1993, p.6.

¹⁷ Boni, 2006, p.153.

¹⁸ *Op. cit.*, p.155.

¹⁹ *Op. cit.*, p.134.

²⁰ *Op. cit.*, p.136.

²¹ *Op. cit.*, p.125.

²² Boni, 2005, p.208.

Le fait qu'Ida ne perçoive pas de différence dans sa relation avec Enée, que ce soit dans sa langue ou en français, souligne le fait que leur distance est universelle. En outre, Ida semble pouvoir passer aisément d'une langue à l'autre, ce qui renforce sa position liminaire. Aussi, le fait que les personnages usent de plusieurs langues mais que l'auteure écrive en français souligne l'histoire coloniale du continent africain, à la limite entre libération et permanence de l'étranger.

Véronique Tadjou aborde quant à elle la question de la langue maternelle par le biais du personnage de Nina ne parlant pas la langue de son père – rappelant *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leïla Sebbar (2003) – comme nous l'avons déjà précisé durant ce travail. Cependant, l'auteure s'exprime également en son propre nom lorsqu'Éloïse Brezault lui demande de quelle manière elle a « le sentiment d'habiter la langue française » :

Ce n'est pas moi qui habite la langue française, c'est la langue française qui m'habite. Elle fait totalement partie de ma personnalité, de mon identité. Elle ne peut pas me quitter. Mais elle ne me possède pas. Elle n'a pas l'exclusivité dans ma vie. J'ai appris l'anglais, je l'ai étudié et enseigné. Maintenant, après si longtemps, je vais essayer de maîtriser l'agni, la langue de mon père.²³

Enfin, si les problèmes éditoriaux ne sont pas soulignés par Véronique Tadjou au sein de ses œuvres, elle partage toutefois son avis sur la question en ces termes :

Ce que je souhaiterais, en réalité, c'est toucher les deux publics, avec un éditeur sur place, prêt à sortir des livres aux prix du marché africain, et un éditeur à l'étranger qui diffuse en Europe. Plus il y aura d'éditeurs sur place, mieux ce sera. Quand on a du poids chez soi, on vous regarde d'un autre œil lorsque vous êtes à l'étranger !²⁴

La question éditoriale sur le marché africain post-colonial est ainsi une préoccupation que partagent ces deux auteures, bien conscientes de se situer entre deux rives et cherchant à trouver l'équilibre.

B. Vers un genre hybride ?

Dans notre corpus, la construction du contre-dispositif littéraire passe soit par le vecteur d'un roman classique et se cristallise dans les agissements mêmes des personnages – comme nous l'avons déjà étayé –, soit par la déconstruction des genres littéraires ou l'invention d'un

²³ Brezault, *op. cit.*, p.349

²⁴ *Op. cit.*, p.354.

genre *autre*, hybride, se basant sur l'hypertextualité (Genette) pour dépasser les frontières génériques. C'est à présent cette hybridité que nous allons considérer. Il est en effet très intéressant que les auteures soient à la fois romancières et poétesses puisque c'est un fait relativement rare. L'articulation des genres littéraires au sein de leurs œuvres est une manière de briser un genre donné afin de porter un message au-delà des formes. Par-là, les auteures mêlent les deux fonctions du langage soulignées par G. Genette à partir des textes d'Aristote : « sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*). La première relève de la rhétorique [...], la seconde de la poétique²⁵ ».

1. Au-delà des frontières des genres littéraires

Tout au long de cette étude, des liens entre les différents ouvrages sont apparus et nous les avons soulignés sans toutefois les approfondir. Or, il s'agit là d'un point crucial qu'il est temps de mettre en lumière. L'apport poétique à l'écriture romanesque de Véronique Tadjo et Tanella Boni est effectivement incontestable, ce qui conduit à une remise en question de la classification générique utilisée pour qualifier ces œuvres de « romanesques », particulièrement chez Véronique Tadjo. Car, comme le souligne Josias Semujanga dans sa *Dynamique des genres dans le roman africain*, « la notion de genre fonctionne comme une aporie. Il est un nœud gordien de contradictions. Il n'existe, en effet, que dans la relativité de l'idéal visé et sa réalisation²⁶ » :

On peut même se demander très sérieusement si la notion de genre s'applique vraiment au roman puisque, depuis l'époque romantique, le roman tend à être considéré davantage comme un *métagenre* à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires.²⁷

Le roman est hybride, « fond[ant] sa propre structuration par une opération transversale des formes artistiques existant à travers le monde²⁸ ». Dans une perspective de théorie littéraire, la fiction va jusqu'à se mêler à la poésie si l'on se réfère à la pensée d'Aristote présentée par G. Genette dans *Fiction et diction* :

Pour Aristote, la créativité du poète ne se manifeste pas au niveau de la fiction, c'est-

²⁵ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, pp.17-18.

²⁶ SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999, 207p., p.14.

²⁷ Semujanga, *op. cit.*, p.14.

²⁸ *Op. cit.*, p.35.

à-dire de l'invention et de l'agencement d'une histoire. « Le poète, dit-il, doit plutôt être artisan d'histoires que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint, ce sont des actions²⁹. » Autrement dit : ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction. [...] C'est ce que proposera Huet vingt siècles plus tard : « Suivant cette maxime d'Aristote, que le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on peut mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poètes³⁰ » – et chacun sait l'usage que Fielding fera de cette autorisation au bénéfice de ce qu'il qualifiera d'« épopée comique en prose ». Même remarque, bien sûr, pour le théâtre en prose, qui ne présente pas plus de difficulté pour une poétique de type fictionaliste.³¹

Il est donc logique de faire un lien entre poésie et fiction romanesque, cette passerelle entre les genres n'étant pas nouvelle. Cette particularité a un effet double, d'une part elle inscrit les auteurs de notre corpus dans un héritage littéraire classique, d'autre part elle les rend intéressantes au regard de la littérature contemporaine, jouant sur leur double statut de poétesses et de romancières. Nous n'irons toutefois pas jusqu'à affirmer que ces genres se confondent, car :

La poésie se lit certes dans la solitude mais ne raconte pas d'histoires : elle cerne des *instants*, des *états* d'âme et du monde (...). Seul le roman combine ces deux éléments que sont la *narration* et la *solitude*. Il épouse la narrativité de chaque existence humaine, mais, tant chez l'auteur que chez le lecteur, exige silence et isolement, autorise interruption, réflexion et reprise.³²

Toutefois, l'imbrication des deux genres fait l'originalité de ce corpus et en renforce la paratopie, générique cette fois.

1.a. Véronique Tadjo ou l'hypertextualité permanente

Par son métissage, Véronique Tadjo ne se laisse pas définir par les frontières. Il en va de même au niveau littéraire puisqu'elle est marquée par un héritage multiple comme elle le déclarait en avril 2017 :

Le fait est que mes premières sources d'inspiration sont africaines. Il est vrai aussi

²⁹ *Poétique*, 1451b.

³⁰ *De l'origine des romans*, 1670, p.5.

³¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, pp.17-18.

³² Huston, *op. cit.*, pp.189-190.

que je revendique un héritage littéraire issu du continent. La tradition orale côtoyée pendant mon enfance et mon adolescence à Abidjan a beaucoup nourri mon écriture. Tout comme les poètes de la négritude : Césaire, Senghor, Birago Diop, Léon-Gontran Damas. J'ajoute que j'ai été aussi nourrie par les classiques français. J'ai eu accès aux auteurs anglophones puisque je me suis spécialisée en culture afro-américaine pour soutenir une thèse de doctorat à l'université de la Sorbonne, à Paris. Ceci n'empêche pas cela.³³

Héritière de deux cultures, elle s'est nourrie de ses lectures diverses. Aussi, son œuvre littéraire et sa pensée sont le fruit de réflexions plurielles venant d'horizons variés. Véronique Tadjo ne cache pas le flou de la frontière générique existant dans ses œuvres. Elle va même jusqu'à en douter radicalement :

Je ne sais pas si j'écris des romans. Ce sont les éditeurs qui veulent absolument me mettre une étiquette. En ce qui me concerne, j'écris, après on voit... De toute façon, je n'écris jamais de manière conventionnelle. L'étiquette de « roman » me semble donc à revoir ! Je préfère parler de « texte » ou de « récit », parce que les histoires que je raconte ne sont pas linéaires. Mais je vous laisse le soin de donner des classifications, moi je préfère écrire.³⁴

Ainsi, ne se définissant par à proprement parler par un genre littéraire, la singularité de l'écriture de Véronique Tadjo réside dans l'entremêlement des genres, de la prose et de la poésie. Le personnage de Nina dans *Loin de mon père* doit par exemple son prénom à Noël X. Ebony, un éminent poète ivoirien. Selon l'auteure elle-même, son protagoniste est directement inspiré par l'un de ses poèmes, l'intertexte poétique est donc posé. Le poème en question est « Nina M'Amante³⁵ ». Il s'agit des premières pages du recueil *Nina quelque part*³⁶ de Noël X. Ebony. Tout au long de cet extrait long de six pages, disponible dans le numéro 142 de *Présence Africaine*, nous trouvons des traits caractéristiques du personnage de Nina ainsi qu'une mise en avant de son corps, faisant d'elle une figure charnelle fuyant l'amour, à l'instar de la Nina romanesque de Véronique Tadjo :

(...) mais Nina ne voudra pas de nous, de notre tendresse, elle qui a tant donné, sans

³³ BINET, Violaine, « Véronique Tadjo, romancière : “Les femmes africaines ne sont pas des victimes” », *L'express*, [En ligne : http://www.lexpress.fr/styles/psycho/veronique-tadjo-romanciere-les-femmes-africaines-ne-sont-pas-des-victimes_1895680.html].

³⁴ Brezault, *op. cit.*, pp.352-353.

³⁵ EBONY, Noël X., « Nina M'Amante », *Présence Africaine* 1987/2 (N° 142), p. 81-86.

³⁶ Edité sous le titre « Quelque part » dans la coll. « L'Afrique au cœur des Lettres », avec *Déjà vu* (L'Harmattan, 2010).

compter, épuisant les réserves de son corps, ses lèvres, elle qui pour montrer à quelles frontières l'avait conduite sa liberté, trempait le soir son corps, et l'essorait, son cœur, au matin (...).³⁷

Nous retrouvons en effet des traits similaires à sa relation avec Kangha dans cette intimité et ce silence comme nous l'avons souligné dans la partie relative aux corps en guerre de Véronique Tadjou. En outre, tout comme le protagoniste de *Loin de mon père*, la figure poétique de N. X. Ebony a été marquée par des épreuves :

Or les épreuves récentes lui ont montré les dangers de rester debout à humer l'air du large, à secouer sa boussole sans fin, à recharger ses malles semaine après semaine, et à attendre du jour une étoile qui n'appartient qu'aux nuits d'alizé.³⁸

Ce passage rappelle le début du roman de Véronique Tadjou, lorsque Nina doute quant à l'accueil que lui feront ses concitoyens et sa famille, questionnements et peurs que nous lisons également dans *A mi-chemin* et rappelant cette phrase de « Nina M'Amante » :

« De se retourner souvent sur les passés vécus et les passés manqués, de s'éprendre d'ombres et du présent (...). »³⁹

Aussi, les mots poétiques de Noël Ebony mis sur les émotions du personnage de roman nous permettent de comprendre certains de ses silences et de ses craintes, notamment lorsqu'elle est en contact avec Kangha dans le roman. De plus, à la lumière de cette nouvelle information, un parallèle se fait entre l'épigraphe du recueil *A mi-chemin* et la révélation de Véronique Tadjou puisque l'épigraphe est un extrait d'un autre poème de Noël X. Ebony :

Je pars à mi-chemin (à peine) de
Mon rire je voulais rire des
Rires qui dégringolent en cascades
Les pentes abruptes du Kilimandjaro⁴⁰

En outre, les récits de Véronique Tadjou mêlent parole et écrit, oralité et manuscrit. *Loin de mon père* se présente en deux grandes parties, le *livre un* et le *livre deux* se divisant respectivement en dix-neuf et vingt chapitres. Ces derniers sont faits de paragraphes plus ou

³⁷ *Op. cit.*, p.84.

³⁸ *Op. cit.*, p.81.

³⁹ *Op. cit.*, p.85.

⁴⁰ Tadjou, 2000 (poèmes), p.11.

moins longs et nous y retrouvons des conversations classiques, d'autres téléphoniques, des échanges d'emails ou encore de lettres ou de carnets de compte ou d'écrits personnels. Dans *L'ombre d'Imana*, chacun des récits qui compose l'ensemble donne à voir un versant du génocide. Là aussi, les styles sont mêlés : à la plume journalistique se mêlent la nouvelliste. Nous retrouvons également des reproductions de journaux (Hutu Power) ou des transcriptions d'histoires et de contes oraux, l'un lié à la religion chrétienne (sœur Agathe), l'autre aux croyances traditionnelles. Les voyages de l'auteure sont fragmentés en tableaux et la fiction les étoffe par endroits. La narratrice traverse les paysages et parvient à nous en retranscrire une unité malgré la multiplicité des personnes rencontrées et des extrêmes côtoyés. Par ailleurs, et comme nous l'avons détaillé, le voyage est une thématique récurrente chez Véronique Tadjo, et l'auteure insère des fragments de ses journaux de voyage à ses textes :

A l'issue de mon premier séjour au Rwanda, j'ai constaté que j'avais pris beaucoup de notes sur ce que j'avais vu ou ressenti. Je me suis rendu compte que j'avais écrit un carnet de voyage. J'ai alors décidé de l'inclure dans mon récit.

La forme du récit de voyage m'a permis d'écrire à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Je me suis dit que les deux étaient nécessaires pour essayer d'approcher la réalité sous plusieurs angles.⁴¹

Une réécriture palimpseste

Cependant, outre cet intertexte et ces mélanges de genres, l'intérêt de ce corpus est que nous y trouvons aussi des correspondances entre les textes eux-mêmes, transformant l'œuvre entière de l'auteure en palimpseste en constante réécriture. Ce procédé apparaît dans les années 80, comme le détaille Anne-Claire Gignoux dans « De l'intertextualité à l'écriture⁴² ». La réécriture

définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style [...]. L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise

⁴¹ Brezault, *op. cit.*, p.342.

⁴² GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne : <http://narratologie.revues.org/329>].

en exercice d'un nouveau style.⁴³

Cette pratique se retrouve à diverses reprises dans notre corpus. Des fragments d'*A mi-chemin* rappellent par exemple des passages de *Loin de mon père*. L'attente face à la mort que l'on trouve dans les poèmes – « Et l'attente, surtout l'attente...⁴⁴ » – est présente tout au long du roman, Nina devant patienter face aux protocoles rallongeant les délais de l'inhumation. Le corps du texte passe d'un genre à l'autre, jouant sur la frontière. Ainsi, la forme poétique évolue en fiction romanesque dans *L'ombre d'Imana* pour aboutir à un roman en bonne et due forme dans *Loin de mon père*. *A mi-chemin* présente aussi un mouvement vers le roman puisque le deuxième chemin se compose majoritairement de poèmes en prose. Ce recueil débute en prose, puis se déroule en vers jusqu'au deuxième chemin qui reprend la prose. La construction littéraire prosaïque vole en éclats une fois que le sujet entre dans la ville, mais une fois l'émotion du premier chemin passé, la voix poétique redevient prosaïque et retrouve sa construction, l'ordre logique, l'enchaînement des phrases, comme si un équilibre malgré le chaos était encore possible par le truchement du langage. Ainsi, si un apparent déséquilibre semble régner entre les deux chemins du recueil, le premier étant plus long que le deuxième, un cheminement s'opère d'un bout à l'autre de l'ouvrage et l'équilibre se perd puis s'y retrouve de manière cyclique.

A l'hybridité poétique de cet ouvrage s'ajoutent par ailleurs les influences des arts plastiques avec l'insertion de symboles akan⁴⁵ dessinés par l'auteure déjà mentionnées dans ce travail de recherche⁴⁶. Nous y trouvons entre autres le symbole de la « torsion » (nkyinkyim), représentant l'initiative, le dynamisme et la polyvalence :

⁴³ MOLINIÉ, Georges, « Les lieux du discours littéraire », *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, éd. Kimé, Paris, 1993, pp.92-100.

⁴⁴ *Op. cit.*, p.89.

⁴⁵ Se référer à l'annexe n°1.

⁴⁶ Nous avons par ailleurs présenté ces analyses à l'occasion de l'une des conférences de la chaire « Romancières » organisée par l'Université Populaire de Bordeaux du 17 janvier 2017 à La Machine à Musique (Bordeaux).



Cette insertion crée une sorte de sursaut dans le texte et impulse un nouveau mouvement⁴⁷. A ce propos, à chaque fois que Nina décide de prendre l'initiative d'aller vers l'un ou l'autre de ses demi-frères et sœur c'est une nouvelle énergie qu'elle trouve et qui se diffuse dans le récit, qui fait avancer la trame. Ainsi, malgré les différences elle trouve l'union. Ces thématiques sont symbolisées dans le recueil par le symbole du sérieux, signe de la persévérance et la compétence, mais aussi le « chef des symboles adinkra » symbole de la grandeur, du charisme et du leadership représenté par trois cercles, ici à gauche :



Nous le trouvons aux côtés du symbole appelé « le mauvais » mettant en garde contre l'hypocrisie, et celui de « l'échelle de la mort » symbole de la mortalité, un rappel de l'éphémère nature de l'existence dans ce monde et de l'impératif de vivre une bonne vie, d'être une âme digne dans l'au-delà. Sur la couverture, nous trouvons aussi ceux de l'espoir et de l'endurance⁴⁸. Ces symboles akan se retrouvent dans *Reine Pokou*, ce qui consolide le lien entre les ouvrages que nous mettons en lumière. Enfin, ce lien à la culture d'origine paternelle de Véronique Tadj

⁴⁷ Tadj, 2000 (poèmes), p.28.

⁴⁸ Se référer à l'annexe n°1.

se retrouve au travers du lien avec les masques traditionnels akan présents dans *Loin de mon père*, *L'ombre d'Imana*, mais aussi *Reine Pokou*. Ainsi, tout se passe comme si chaque élément de sa bibliographie participait d'un tissage empli de symboles, tel un tissu traditionnel adinkra dont elle seule dessine les motifs comme autant d'indices qu'elle nous invite à dénicher et à suivre. Par ailleurs, ce lien noué avec la culture traditionnelle se retrouve dans son roman puisque Véronique Tadjo va jusqu'à insérer le genre oral du conte africain dans *Loin de mon père* pour mieux faire accepter les événements à son personnage principal⁴⁹ comme nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre. Aussi, dans ce texte – mais également dans *L'ombre d'Imana* –, les phrases interrogatives interviennent régulièrement, et apportent un refrain, une musicalité du questionnement qui ponctue les textes et suspend la narration, insufflant au récit des éléments du conte traditionnel. Le roman est séquencé, parfois de manière très courte, rappelant la poésie, et certains passages pourraient par ailleurs s'apparenter à des strophes, renforçant la présence de la musique incarnée par la mère de Nina ayant été musicienne. Un nouveau lien est ici à faire avec l'adaptation de *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice* par Jérôme Bernet et Véronique Tadjo en mai 2017 à Montreux soulignant ce voyage constant entre les arts⁵⁰. Aussi, soulignons que R. Bauduin met en évidence le lyrisme déjà présent dans *Le Royaume aveugle*⁵¹ et que nous continuons de déceler au fil des œuvres. « Le lyrisme vise le chant sans le secours de la musique. Le chant du langage seul. L'expression de la destinée humaine a capella » écrit Jean-Michel Maulpoix⁵². Ce chant du langage et l'expression de la destinée humaine se lisent dans la poésie de Véronique Tadjo mais également dans son dernier roman, *En compagnie des hommes*, contenant également un intertexte lié au recueil *A mi-chemin* qui n'est pas sans rappeler l'articulation entre poésie et roman existant entre *Loin de mon père* et la poésie de Véronique Tadjo. Bien que n'étant pas intégré à notre corpus, nous mentionnerons quelques éléments intéressants contenus dans cet ouvrage à propos duquel l'auteure révèle :

La forme que j'ai empruntée ici est hybride. On y retrouve une part de conte, mais aussi des sortes de témoignages et un côté roman noir. J'ai grandi en lisant Amadou Hampâté Bâ, Léopold Sédar Senghor, que je vois comme un poète et comme un conteur. Il n'y a qu'à lire les belles aventures de Leuk-le-Lièvre ! Mais aussi avec

⁴⁹ Tadjo, 2010, pp.150-152.

⁵⁰ GOULYZIA, Fidèle, « Suisse : 3000 spectateurs conquis par "Reine Pokou" à Montreux », Afrikatv.net, [En ligne : <https://www.afrikatv.net/articles/suisse-3000-spectateurs-conquis-reine-pokou-a-montreux/>].

⁵¹ Bauduin, *op. cit.*, p.245.

⁵² MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, TROUVER REF

l'Ivoirien Bernard Dadié. Le conte est encore très présent chez nous.⁵³

Publié en 2017, *En compagnie des hommes* use effectivement du style du conte que nous rencontrons déjà dans les œuvres précédentes, Véronique Tadjo ne niant pas son affection pour ce genre :

Oui, je trouve qu'on peut tout se permettre dans le conte, sans qu'il y ait d'interdit. On peut passer du fantastique au réel, sans aucun problème de cohérence. Les personnages se multiplient, meurent et se réveillent... [...] Les détails du quotidien ne m'intéressent pas vraiment en tant qu'écrivaine. J'aime bien passer directement à ce que j'ai envie de dire, prendre des raccourcis.⁵⁴

Dans *En compagnie des hommes*, l'influence du conte mais aussi de la poésie se fait sentir dans l'ensemble du texte. L'organisation syntaxique de l'énoncé d'*En compagnie des hommes* comporte un caractère cyclique souligné par la figure de l'antépiphore convoquée par la voix du baobab en début et en fin de texte. Cette figure de la répétition met en lumière une pratique appréciée par Véronique Tadjo puisque nous la trouvons déjà dans *L'ombre d'Imana*, répétant la séquence du récit de voyage en ouverture et en fermeture de récit, soulignant le caractère poétique des ouvrages se construisant comme des chants dont les refrains se retrouveraient en début et en fin de texte. De plus, l'auteure intègre à son dernier ouvrage publié des fragments de ses poèmes antérieurs. Nous retrouvons ainsi l'un des poèmes de son recueil publié en 2000, *A mi-chemin*, repris dans le roman :

Je me souviens encore / D'être entré / Dans tes yeux / D'avoir observé / Les plis de ton visage / Et entendu résonner ta voix / Je me souviens / D'avoir partagé avec toi / Un moment du temps / Créé un point dans l'espace / Je me souviens d'un endroit éternel / Où nous avons baptisé / Les minutes⁵⁵

Or, le premier chemin du recueil publié en 2000 comportait déjà ce poème à la seule différence qu'il était scandé par une voix féminine et ne s'adressait pas directement à la personne aimée :

Je me souviens encore d'avoir goûté son corps et d'être entrée / dans ses yeux / d'avoir observé / les plis de son visage / et entendu résonner sa voix / Je me souviens / d'avoir partagé avec lui / un moment du temps / créé un point dans l'espace / Je me souviens

⁵³ SAUPHIE, Eva, « Véronique Tadjo : La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire », *Into the chic*, [En ligne : <http://www.intothechic.com/25883/culture/veronique-tadjo/>].

⁵⁴ Brezault, *op. cit.*, p.352.

⁵⁵ Tadjo, 2017, pp.125-126.

/ d'un endroit éternel / où nous avons baptisé / les minutes⁵⁶

En outre, le choix de faire entendre des voix qui sans le vecteur du roman resteraient anonymes – un médecin, une mère décédée, une infirmière, des patients, un homme chargé d'enterrer les corps, etc. –, rappelle la rédaction de *L'ombre d'Imana* en 2000. Le style de ce dernier est également semblable à celui d'*En compagnie des hommes*, l'auteure basant sa fiction sur des témoignages et des informations réels :

C'est romancé, mais tout est basé sur des recherches. L'épidémie a touché la Guinée, la Sierra Leone, le Liberia, mais on ne sait pas dans le livre de quel pays on parle. J'ai pioché dans chacun de ces pays. Au niveau des personnages, je me suis nourrie de témoignages. Je voulais que le lecteur reparte avec de l'information. C'était important qu'il y ait cette transmission-là. L'ignorance est encore très grande. J'ai ressenti le besoin quasi immédiat d'écrire sur ce sujet-là pour rétablir une sorte de vérité. Il me fallait montrer qu'il y avait cette part de responsabilité collective.⁵⁷

Dans son dernier roman, Véronique Tadjo renforce ainsi ce que nous avons déjà pressenti, à savoir la création d'un genre littéraire hybride et d'autant plus percutant qu'il mêle ses créations antérieures à une réécriture de l'histoire. En donnant une voix au virus Ebola et à la chauve-souris⁵⁸, l'auteure donne également une possibilité à la nature de s'exprimer face à la catastrophe et la culpabilité humaine est mise en évidence ainsi que la solution qu'elle détient dans la solidarité. En outre, c'est aussi la tradition que Véronique Tadjo met en avant, la défendant lorsqu'elle dépeint les rites autour du baobab ou les bienfaits de guérisseurs, ces derniers créant un lien dans la communauté. Cette critique de la société moderne méprisant la culture ancestrale se retrouvait par ailleurs dans les deux autres fictions à l'étude, mais Véronique Tadjo le souligne bien plus fortement dans son dernier ouvrage. Par l'utilisation de fragments d'autres ouvrages, Véronique Tadjo procède ainsi à une réécriture de sa propre littérature et s'inscrit pleinement dans l'hypertextualité genettienne.

1.b. Tanella Boni

À propos du mélange des genres, la position de Tanella Boni est assez semblable à celle de Véronique Tadjo :

⁵⁶ Tadjo, 2000 (poèmes), p.51.

⁵⁷ Sauphie, *op. cit.*

⁵⁸ Tadjo, 2017, p.141 et p.153.

[E. Brezault :] Dans vos romans, vous mélangez bien souvent l'écriture de journal à la narration des événements. Je pense au journal d'Amédée-Jonas dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, ou encore au récit de la narratrice dans *Matins de couvre-feu* qui remet « en ordre les éléments épars de [s]a famille⁵⁹ ». [...] l'écriture du journal vient mettre à mal la narration extradiegétique en proposant une autre parole. Ce changement de focalisation est-il un moyen de mélanger la petite histoire et la grande histoire ?

[T. Boni :] Un univers est toujours foisonnant, avec plusieurs points de vue, plusieurs facettes. On peut s'amuser, de temps en temps, à promener le lecteur d'un belvédère à l'autre. Moi j'y trouve beaucoup de plaisir et cela me réconcilie avec le roman tel que j'ai envie de l'écrire.⁶⁰

Dans l'univers foisonnant de ses romans, Tanella Boni use de la forme épistolaire et de l'intégration du journal intime et des mémoires afin de placer son lecteur dans la peau du destinataire le temps de la lecture. Il reçoit de ce fait les informations, peintures du quotidien et émotions transmises de manière frontale, ce qui accentue la véracité du propos pourtant fictionnel. Par ailleurs, à l'instar de ce qui se retrouve déjà dans *Les souffrances du jeune Werther*, Tanella Boni intercale une narratrice personnage entre Amédée-Jonas et le lecteur au début des *nègres n'iront jamais au paradis*. Cependant, contrairement à ce que nous retrouvons chez Goethe, la narratrice ne prend pas en pitié le vieil homme et cherchera à comprendre les détails de sa vie afin d'y voir clair dans son jeu qu'elle ne parvient pas à percer à jour. En outre, c'est le personnage qui a écrit sa vie, mais c'est la narratrice qui nous la transmet en lui renvoyant le manuscrit tapé et mis au propre. C'est également elle qui le complètera en y ajoutant les récits de ses vies parallèles récoltées auprès des femmes de sa vie. En ce sens, la narratrice ressemble une nouvelle fois au narrateur de *Werther* et, par-là, noue un nouvel intertexte à son récit. Le lecteur est pris en compte par la narratrice mais également par Amédée-Jonas lui-même. Ce lecteur auquel il s'adresse à plusieurs reprises souligne cette importance de la fabrique du lecteur par le biais du récit.

Pour sa part, la narratrice de *Matins de couvre-feu* a recours à la biographie familiale et à l'autobiographie afin de survivre à son quotidien, mais elle mêle également à son récit des lectures de lettres ou des fragments d'articles de journaux. Partout, elle cherche à atteindre une vérité afin de comprendre les rouages de Zamba. Cette écriture de la quête se lit déjà dans *Chaque jour l'espérance* mettant en scène des voix poétiques en recherche de sens. La poésie

⁵⁹ Boni, 2005, p.159.

⁶⁰ Brezault, *op. cit.*, p.54.

de Tanella Boni est au cœur de l'intimité. Elle va au fond des choses, au centre des émotions. Son lyrisme est un lyrisme du quotidien, l'auteure use de la première personne du singulier qui établit un dialogue avec sa propre expérience du monde. Dans ce recueil, des liens se font avec le roman et nous les lisons comme les prémices du couple romanesque d'Enée et d'Ida, dans leurs périples l'un vers l'autre, et surtout loin l'un de l'autre. En effet, la poétesse met un couple en scène dans la première partie du recueil, « lettre envoyée à la mer par-delà le silence », ce qui rappelle la relation entre Ida et Enée semblables à deux voix, deux souffles « voisins dans l'océan/de la vie/les deux souffles s'oublie/ se désirent/au même endroit/séparément⁶¹ ». Cette séparation amoureuse malgré la proximité physique se retrouve effectivement entre Ida et Enée ne parvenant pas à communiquer. *Chaque jour l'espérance* met en mot l'absence créant une souffrance, la voix poétique confiant à l'être aimé : « il y a aussi que je souffre/de ton absence chronique⁶² », l'absence étant qualifiée de maladie et faisant écho aux départs constants d'Enée à travers la ville laissant Ida seule « dans la maison [...] elle erre/comme un djinn perdu » tandis que « dehors/[Enée] bris[e] le mur du silence/[cueille] les sourires/[...] loin des murs de la maison⁶³ ». Il y a donc une navigation constante entre poèmes et romans, mort et vie, amour et rupture, passé et présent dans les trois œuvres, qui ont pour point commun les voyages et la mort, toujours teintés d'amour, glissement qui s'opère également chez Véronique Tadjo. Ce recueil porte également ses odeurs de voyages incessants comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie. Ce sont donc également l'ailleurs et le voyage qui sont les points de concordance entre les deux écrits, l'un poétique, l'autre romanesque. La poésie serait comme un carnet de voyage et le roman une reprise étoffée et modifiée de ces fragments poétiques.

2. Un espace transitionnel

2.a. Le récit : une fenêtre ouverte sur le monde

La surface d'écriture se meut en espace transitoire entre l'intimité et le regard extérieur du lecteur, entre la solitude et la communication. Métaphoriquement, le récit devient ainsi une fenêtre ouverte ou fermée sur un monde intérieur et extérieur. La possibilité d'ouvrir la fenêtre à travers la lecture est une liberté que nul ne peut détruire car :

⁶¹ Boni, 2002, p.15.

⁶² *Op. cit.*, p.24.

⁶³ *Op. cit.*, pp.24-25.

Aucun régime politique ne pourra jamais maîtriser ce phénomène-là. Platon aurait beau chasser de sa République poètes et dramaturges ; aucun tyran, dictateur, monarque ou président ne pourra bannir les rêves, cauchemars, fantasmes et délires, toute cette activité fébrile par laquelle notre cerveau concocte des histoires et *y prête foi*, afin que notre existence soit non seulement une existence mais une vie, afin qu'elle nous semble suivre une trajectoire, correspondre à un destin, avoir un Sens. Jamais ne pourra être dompté l'inénarrable cerveau conteur qui fait notre humanité.⁶⁴

Ceci se vérifie dans les romans étudiés, particulièrement dans *Matins de couvre-feu* puisque le récit met en scène le régime politique de Zamba qui s'évertue à porter atteinte aux libertés de ses citoyens. La majeure partie du temps, la narratrice n'y observe pas le monde à travers sa fenêtre ou depuis un lieu ouvert sur l'extérieur comme c'est le cas dans d'autres romans où le narrateur est claustré – citons entre autres Nina Bouraoui et sa *voyeuse interdite* (1991), ou les personnages de *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi. Chez Tanella Boni, le personnage assigné à résidence observe le monde par le prisme de la lecture de lettres et de l'écriture de la mémoire familiale. Cependant, outre la fenêtre du récit, la fenêtre *réelle*, matérielle, est présente dans l'ouvrage. L'illustration en couverture du roman de notre édition qui est une photographie de l'agence Hoa-Qui⁶⁵ représente une fenêtre grillagée et le lecteur ne peut s'empêcher de l'associer à la fenêtre de la maison de la narratrice, « [s]a place préférée, à la fenêtre, l'endroit d'où [elle] voyai[t] les gens passer⁶⁶ ». C'est également par cette fenêtre qu'elle reçoit les informations du dehors par la distribution des journaux⁶⁷ et, une fois de plus, l'écriture est associée à la fenêtre. Par ailleurs, cette dernière est le lieu d'où la narratrice peut observer les injustices tandis que sa vitre est fermée et que sa présence est invisible pour les gens du dehors à l'instar des lettres d'Ida qu'elle lit depuis chez elle. Observant le monde sans être vue, elle se fait le témoin des drames des matins de couvre-feu :

Un matin, de la vitre de ma fenêtre encore fermée je vis une camionnette passer là-bas, sur la grand-route. Il y avait, à l'arrière, une vingtaine d'hommes qu'on avait déshabillés et probablement passés à tabac. Ils gardaient tous le silence de la peur. Trois hommes en uniforme et en armes surveillaient de près les moindres gestes et sourires. C'était cela aussi les matins de couvre-feu, le temps qui rend nos gestes si dérisoires parce que la mort court les rues et que seules les armes et ceux qui les

⁶⁴ HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008, 197p., p.77.

⁶⁵ Se référer à l'annexe n°5.

⁶⁶ Boni, 2005, p.48.

⁶⁷ *Op. cit.*, p.13 et p.202.

portent ont droit de cité dans la ville...⁶⁸

Ce lien entre l'observation de l'extérieur et la vision de la répression se lit dans *Loin de mon père* :

[Un matin Nina] regarda par la fenêtre. Des militaires passaient en rangs serrés devant la maison. Visages grimaçant sous l'effort, t-shirts mouillés de sueur, les jeunes recrues couraient en poussant des cris stridents, semblables à ceux des chasseurs de la forêt. Leurs chefs vêtus de treillis, bérets sur crânes rasés, tapaient des mains pour les inciter à aller plus vite. [...] Soudain, des claquements. Quelques recrues s'étaient arrêtées pour faire des pompes. Une longue tige à la main, un chef leur fouettait le dos. Aucun cri ne sortait de leurs bouches.⁶⁹

Bien que cette scène ne soit pas similaire à celle de *Matins de couvre-feu* qui décrit une scène violente, la scène de *Loin de mon père* présente des militaires en souffrance :

Nina observait le spectacle derrière les rideaux. Elle avait entendu dire qu'un jour, un passant imprudent, témoin d'une scène semblable, avait été pris en chasse et battu à son tour.⁷⁰

Ces mises en récit de la fenêtre comme observatoire donnent au lecteur l'impression de regarder, lui aussi, la *réalité* du dehors. L'acte de lecture devient alors une fenêtre symbolique qui lève le voile sur un monde invisible et interdit :

la fenêtre est le cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet. C'est l'indice mystérieux qui atteste la réclusion de la demoiselle inconnue, mais aussi bien la voie d'accès qui permet d'atteindre par la voix, et, si les rideaux se tirent, si les battants s'ouvrent, qui permettra de l'apercevoir, de lui faire signe.⁷¹

2.b. La parole : entre visible et invisible

Un autre point récurrent dans l'œuvre de Véronique Tadjo en fait un espace de transition. Il s'agit de la parole donnée aux poètes, l'œuvre se faisant la scène d'un discours important pour le lecteur et le peuple à l'instar d'une *agora* antique. En effet, si dans *Reine*

⁶⁸ Boni, 2005, p.231.

⁶⁹ Tadjo, 2010, p.128.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ STAROBINSKI, Jean, « Fenêtres – de Rousseau à Baudelaire » in *L'idée de la ville, actes du colloque international de Lyon*, (dir. François Guéry), Ed. du Champ Vallon, Seyssel, p.179.

Pokou l'auteure présente « la parole du poète », dans *L'ombre d'Imana* nous trouvons également les mots de « l'écrivain » à propos desquels l'auteure confie :

Ces propos sont ceux d'un écrivain rwandais que j'ai rencontré à l'époque... Il faisait cette différence entre l'écriture journalistique ou historique et la fiction. Les journalistes peuvent parfois se permettre d'être pessimistes quant au devenir de l'Afrique. Un écrivain, selon lui, ne peut pas fonctionner ainsi. Il doit lutter contre l'indifférence et l'abandon s'il veut guérir les âmes.⁷²

Le pouvoir de l'écrivain sur le monde est mis en évidence ici, et l'auteure le confirme par la suite, lorsqu'elle précise : « Oui, je pense que l'écrivain a la possibilité d'agir sur le réel à travers ses écrits et sa parole parce que, bien souvent, il est et devient une figure publique. Et chez nous, la parole jouit encore d'un pouvoir important⁷³ ». Aussi, dans *Le Royaume aveugle*, « le poète entreprend ici, devant la foule affamée, une analyse métaphorique de la déchéance du pays » :

Un pays sans espoir est un pays qui s'effondre. Quand des générations entières ne s'en sortent pas et que la vie meurt chaque jour un peu plus, d'une mort sans sépulture, sans repos, sans lendemain,
Quand des colonnes d'hommes et de femmes se retrouvent devant des portes closes,
(...)
Quand la vie est mal tracée, défoncée et rocailleuse,
Alors la révolte prend feu et les bûchers s'enflamment.
L'espoir est mort ! L'espoir est mort !⁷⁴

Cette scène fait écho à celle du devin dans *L'ombre d'Imana*, soulignant la déchéance du Rwanda. Mais ce sont aussi les poèmes d'*A mi-chemin* que nous retrouvons là, la poétesse ayant gardé ce fil conducteur de l'espoir qui se meurt et du pays qui agonise au fil de ses écrits, ce qui met en évidence que son écriture est une observation réaliste du monde contemporain qu'elle traverse et face auquel elle ne peut brandir que sa plume. En outre, comme le devin de *L'ombre d'Imana*, l'écrivain se fait le passeur entre deux mondes, il est chargé de transmettre des messages aux gens qui sont incapables de voir la réalité invisible, d'entendre la nature ou les morts par exemple, ou bien même les bourreaux que nul ne parvient à écouter vraiment.

⁷² *Op. cit.*, p.347.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Tadjó, 1990, pp.62-63.

Cette capacité de faire entendre l'ensemble du monde rappelle ce qu'explique Wolfgang Kayser dans « Qui raconte le roman ? » paru originellement en 1958 :

Il y a une quarantaine d'années, Virginia Woolf expliquait déjà la disparition du narrateur objectif et *olympien*, en évoquant l'obscurité impénétrable de la vie, qui, disait-elle, ne permet ni l'observation calme et complète, ni l'omniscience ; la tâche du romancier étant alors de reproduire la vie dans ce qu'elle a précisément d'inconnaissable et de morcelé.⁷⁵

En ce qu'il reproduit la vie dans ce qu'elle a d'inconnaissable, l'écrivain est effectivement semblable au devin. Mais, dépassant ce dernier, l'écrivain va jusqu'à la création d'un monde.

2.c. (Re)Créer un monde par la fiction

En se présentant comme une fiction, en nous permettant de la choisir, la littérature nous dégage, un temps, des obligations et contraintes des innombrables fictions subies. Elle nous fait le cadeau d'une réalité qui, tout en étant reconnaissable, est en même temps autre : plus précise, plus profonde, plus intense, plus pleine, plus durable que la réalité au-dehors. Dans le meilleur des cas, elle nous donne des forces pour retourner dans cette réalité-là et la lire, elle aussi, avec plus de finesse... Peut-être même sera-t-on amené, cela s'est vu, à agir dessus.

Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*

Dans cette ultime section, quatre ouvrages seront utilisés afin d'alimenter notre théorie faisant de la littérature un outil de (re)construction du monde face à l'adversité du dispositif violent : *L'espèce fabulatrice*⁷⁶ de Nancy Huston, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une*

⁷⁵ KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit* (R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon), Seuil, Paris, 1977, 180p., p.64.

⁷⁶ *Op. cit.*

zone à défendre, la littérature⁷⁷ d'Hélène Merlin-Kajman, *Éloge de la lecture : la construction de soi*⁷⁸ et *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*⁷⁹ de Michèle Petit. Dans son ouvrage publié en 2008, Nancy Huston aborde la question de la quête de sens pour l'humanité. Selon elle, les êtres humains se distinguent des autres espèces par la capacité à fabuler, ce qu'avancait déjà Pascal Quignard lorsqu'il affirmait que l'espèce humaine était inséparable du récit :

« Nous sommes une espèce asservie au récit [...] Notre espèce semble scrupuleusement tenue en laisse par le besoin d'une régurgitation linguistique de son expérience. » Et il ajoute : « Ce besoin de récit est particulièrement intense à certains moments de l'existence individuelle ou collective, lorsqu'il y a dépression ou crise, par exemple. Le récit fournit alors un recours à peu près unique. » C'est ce qu'écrit aussi Paul Ricoeur : « Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle le récit. » Par le fait d'être mise en ordre, en récit, une situation de passivité et d'impuissance est transformée en action par l'écrivain. Et c'est un peu comme si le lecteur, à son tour, devenait le narrateur de ce qu'il vit.⁸⁰

Citant P. Ricoeur, M. Petit met ici en évidence le caractère du contre-dispositif littéraire que nous relevons dans ce travail, à savoir sa capacité à créer un désordre dans l'ordre du dispositif violent par la réorganisation d'un univers fictionnel. A la suite de P. Quignard et P. Ricoeur, N. Huston place le récit en position centrale et salvatrice pour tout homme, les histoires permettant de déconstruire le monde et nos manières de penser : « Hantée par ces fictions, constituées par elles, la conscience humaine est une machine fabuleuse... et intrinsèquement fabulatrice. Nous sommes l'espèce fabulatrice⁸¹ ». *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature* présente le caractère transitionnel de la littérature dans une visée didactique. Dans son introduction, Hélène Merlin-Kajman rapproche les idées de Donald Winnicott de la littérature. A l'instar du doudou chez le nourrisson⁸², la littérature peut devenir, selon l'auteure, un objet transitionnel :

⁷⁷ MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Editions Gallimard, Paris, 2016, 317p.

⁷⁸ PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Belin, Paris, 2012/2016, 198p.

⁷⁹ PETIT, Michèle, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Belin, Paris, 2008/2016, 317p.

⁸⁰ Petit, 2016, p.137.

⁸¹ Huston, *op. cit.*, pp.29-30.

⁸² « Le psychanalyste Donald Winnicott nous a appris à les ranger [les scènes d'acquisition du langage] parmi les phénomènes transitionnels au même titre que le célèbre doudou. Selon lui, le nourrisson commence par vivre le "sein" de la "mère" (ce peut être le biberon donné par le père ou un autre adulte, dans ses bras) comme une partie indistincte de lui-même. Le doudou figure un objet intermédiaire entre cette indistinction première et la perception achevée de l'extériorité du monde. Dès qu'il le peut, le bébé joue avec son doudou des scénarios où la question de savoir à quelle réalité se rattache cet objet, la sienne seule ou celle de l'extérieur, est suspendue. Dans ce jeu naît un espace caractérisé par une sorte de porosité ou de plasticité, espace que Winnicott appelle tour à tour potentiel,

Au niveau collectif aussi existe donc quelque chose comme une aire potentielle permettant à chacun de jouer, non selon les règles de la réalité sociale, de ses institutions et de ses conventions, fussent-elles celles des loisirs, mais selon un jeu libre et créatif qui ajuste les motions du monde interne aux exigences du monde externe. L'idée d'envisager la littérature comme un objet transitionnel n'est pas nouvelle. Mais les chercheurs, psychanalystes ou critiques, qui ont emprunté cette voie ont voulu démontrer, à l'aide de la psychanalyse, les qualités *intrinsèquement* transitionnelles des textes littéraires.⁸³

Ces qualités transitionnelles sont primordiales, nous le verrons par la suite. Enfin, les deux ouvrages de Michèle Petit sont pertinents parce qu'ils abordent la recréation du monde par la lecture. La fonction réparatrice de l'acte de lecture étudiée par l'auteure, à mi-chemin entre les sciences sociales et la psychanalyse, offrira à notre étude un appui théorique non négligeable pour clôturer ce dernier chapitre.

La lecture : un contre-dispositif en temps de crise

[La lecture] marque la conquête d'un espace et d'un temps intimes qui échappent à l'emprise du collectif. Et si la solitude du lecteur face au texte a toujours inquiété, c'est justement parce qu'elle ouvre sur des remises en cause, d'autres formes de lien social que celles où l'on serre les rangs comme autant de soldats.

Michèle Petit, *Éloge de la lecture*

Les paradoxes du récit : écrire la violence pour la contrer

Le contre-dispositif littéraire est paradoxal, la lecture « permettant tout à la fois une escapade en solitaire et des retrouvailles. En rupture avec le(s) proche(s), elle est le moyen d'éprouver une permanence quand celle-ci fait défaut – et c'est peut-être pour cela que l'on lit autant dans les moyens de transport, suggère Daniel Goldin⁸⁴ ». Ce dernier point n'est pas

intermédiaire ou transitionnel, où le bébé expérimente et construit en la réinventant librement la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. » (Merlin-Kajman, pp.14-15)

⁸³ Merlin-Kajman, *op. cit.*, pp.14-15.

⁸⁴ Petit, 2008, p.76.

étonnant compte-tenu de l'importance du voyage présent dans les récits de notre corpus. Lecture, écriture et voyages s'allient au cœur des textes et renforcent la paratopie de leur lecture en même temps qu'elle crée celle de ses personnages, leur permettant de se déplacer malgré leur incapacité de franchir les frontières qui leur sont imposées. En temps de crise, la lecture s'avère ainsi être un allié permettant d'échapper aux difficultés du réel. Pourtant, les œuvres de notre corpus intègrent la violence du monde extérieur à leurs récits, comme nous l'avons longuement souligné précédemment. Par-là, les auteures tentent d'éveiller leur lectorat, rejoignant la conclusion d'Odile Cazenave :

A travers les tensions humaines décrites entre hommes et femmes, les écrivains femmes abordent la question des relations entre groupes, sociaux et ethniques, leur impact dans la lutte et la participation au pouvoir et surtout la notion de crise de l'Afrique actuelle. Par le biais de textes à tonalité mythique ou au contraire ancrés dans le quotidien, elles rendent compte de mutations économiques et sociales importantes qui expliquent les directions prises par le continent.

Pour ce faire, elles recourent à la provocation systématique par l'intermédiaire d'une thérapie de choc, espérant stimuler la radicalisation de leurs lecteurs africains. Dans ce contexte, le monde de la violence et de l'horreur constitue l'univers chaotique nécessaire, vision apocalyptique, prémices à la rédemption attendue. Dabla note pour sa part la récurrence du monde apocalyptique comme signe de la novation littéraire « d'abord, par son fondement esthétique la destruction du monde... des lettres,... mais il faut y voir également une ambition de renouvellement mythique ; celui de la « re-création d'un nouvel univers ». Et les écrivains audacieux deviennent ces prophètes qui « anticipent ce qui arrivera [...] ». De là le mouvement de renaissance culturelle et la démarche narrative de griot/te qui interpelle les lecteurs dans le but de les (é)«mouvoir » qui fait la particularité de cette nouvelle génération d'écrivains. Plus que jamais, le roman africain au féminin répond à ce principe de création. Bien plus, il passe à l'avant-garde en ce qu'il ne se limite plus simplement à la vision d'un monde chaotique à accuser ou à fuir mais évoque la possibilité d'un monde meilleur.⁸⁵

Cette citation se situe à la fin de l'ouvrage d'O. Cazenave, comme une invitation à l'étude des textes féminins contemporains africains par le prisme de la destruction et de la recréation. Cette idée de tensions nécessaires à la novation littéraire n'est pas sans rappeler la théorie de N.

⁸⁵ Cazenave, *op. cit.*, p.326.

Huston avançant qu'« en temps de paix, il est souvent malaisé pour les individus de décerner quel peut bien être le Sens de leur existence⁸⁶ », aussi, elle estime que :

La guerre est souhaitée, la guerre est désirable parce que, malgré les tragédies qu'elle charrie, elle ranime l'Arché-texte et apporte, à la vie de ceux qui la font comme de ceux qui la subissent, une formidable dose de Sens. [...] Le "théâtre" de la guerre, comme on l'appelle justement, est l'un des plus grands pourvoyeurs de Sens qu'a su inventer l'espèce humaine.⁸⁷

C'est pour ses paradoxes, mis en évidence tout au long de ce travail, que la violence est intéressante car « la guerre nous fait entrer dans un univers de contrastes dramatiques. Aucun autre phénomène ne suscite pareille juxtaposition d'extrêmes⁸⁸ ». Ainsi, dans ce perpétuel balancement entre destruction et création de Sens, la guerre réactive le récit chez tout un chacun et explique la présence de cette quête de Sens au cœur du chaos initiée par Tanella Boni et Véronique Tadjo dans leurs univers fictionnels :

Dans la déportation, l'esclavage, le génocide, les victimes doivent être dépouillées au préalable de leurs histoires. Rien de plus déstabilisant, de plus affolant pour l'individu que de voir brusquement dispersées, tel un jeu de quilles, toutes ses assises identitaires. [...] Avant de mourir, l'on est déjà mort à soi.⁸⁹

Tandis que le système violent met en place un dispositif qui *dépouille* les victimes de leurs histoires, les écrivaines rendent leurs histoires à ces personnages, leur permettant par-là de recouvrir leur équilibre. Véronique Tadjo et Tanella Boni ont, à maintes reprises, donné leur avis sur des problématiques contemporaines, que ce soit dans leurs textes ou lors d'interviews comme l'énonce ici Tanella Boni :

Mon travail d'écrivaine s'inspire de l'histoire de l'Afrique des Indépendances mais aussi de la colonisation. Je n'oublie pas d'évoquer des personnages ou des faits qui relèvent de l'histoire.⁹⁰

C'est donc tout naturellement que ces examens de la société se retrouvent dans leurs ouvrages au travers de critiques de la politique, de la société ou encore de l'histoire nationale officielle.

⁸⁶ Huston, *op. cit.*, p.115.

⁸⁷ *Op. cit.*, p.115.

⁸⁸ *Op. cit.*, p.116.

⁸⁹ *Op. cit.*, pp.125-126.

⁹⁰ *Indépendances Cha-Cha, op. cit.*, p.105.

Dénonciatrices des désordres sociaux qui les entourent, les écrivaines rétablissent un ordre par leur travail littéraire tout en traduisant fidèlement la cacophonie du dehors. Mais l'œuvre de fiction est paradoxale dans sa dénonciation des violences parce qu'elle est un espace où l'écrivaine fait subir ces mêmes violences à ses personnages afin de pouvoir les révéler au lecteur. L'œuvre est donc également un espace de la vulnérabilité qui se révèle être indispensable au traitement des problèmes sociaux et intimes dont personne ne semble vouloir parler ainsi que le dénonce Tanella Boni en ces termes :

Depuis 2002, nous avons affaire à ce que les journalistes appellent une « crise politico-militaire » ou de tout autre nom. On oublie de dire que c'est un drame humain. Depuis une dizaine d'années, dans leur vie privée, les Ivoiriens retrouvent-ils leurs propres repères ? Leur liberté de pensée, d'expression et d'action ? Je pense qu'on parle d'autre chose que du drame vécu par les gens. On aurait besoin de psychiatres et de psychanalystes ! Ce que vivent les individus, avec l'espérance de vie qui s'effrite, les familles éclatées, le système de santé qui laisse à désirer pour les plus démunis, les écoles et les universités qui ont perdu leur rythme normal.⁹¹

Il est donc logique de lire dans l'avertissement de son roman qu'elle présente l'œuvre comme un espace d'expression du chaos réel :

Je ne dirai pas, comme les meilleurs romanciers, « toute ressemblance avec des personnages ou des faits réels ne saurait être que pure coïncidence ». Je dis que les événements se déroulent comme dans un univers romanesque et que la réalité, excellente conteuse du jour et de la nuit, nous vole la vedette, l'écrivain étant réduit, désormais, à chercher des mots introuvables, dans un chaos où seule la vie, rien que la vie et l'amour qui l'accompagne méritent d'être défendus.⁹²

L'auteure reconstruit donc ce désordre pour y intégrer de l'espoir symbolisé par des personnages dissidents à l'instar d'Ida, Sali, Énée ou la narratrice de *Matins de couvre-feu*. Cependant, ce procédé, bien que surprenant, n'en est pas moins efficace car, comme le confie M. Petit, la littérature traitant du désespoir apporte du réconfort au lecteur qui traverse des moments rudes : « Cela tient sans doute à ce que le lecteur retrouve, inconsciemment, le mouvement de l'écrivain, qui, par l'écriture, dépasse la perte et part à la reconquête de la vie [...] »⁹³. Selon André Green, « le travail de l'écriture présuppose une plaie et une perte, une

⁹¹ Astier, *op. cit.*, p.104.

⁹² Boni, 2005, p.9.

⁹³ Petit, 2016, p.133.

blesse et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation⁹⁴ ». La lecture de récits comportant des traumatismes similaires à ceux vécus par les personnages lisant ou les lecteurs des romans donne de la cohérence à l'expérience vécue :

Au lieu de me comporter en victime, je serais tout-puissant ; écrire me permettrait de traiter, d'ordonner ce qui ne me semblait que le chaos. [...] J'écrivais pour me sentir mieux, car je ressentais souvent une sorte de mal-être. [...] Si le moi est en partie formé des coups, des blessures et des traces du monde, écrire devient alors une sorte d'automédication.⁹⁵

En prenant conscience du caractère fictif, construit, de notre existence, nous pouvons prendre les choses en main, écrire notre propre histoire et façonner notre vie. Par-là, le dispositif violent souhaitant figer les individus et leur passé – et donc leur avenir – est mis à mal par le dispositif (re)créatif de soi et de son histoire. Car si rien ne peut battre la réalité humaine (Huston) « ce que l'art romanesque peut faire, en revanche, c'est nous donner *un autre point de vue* sur ces réalités. Nous aider à les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en critiquer les fictions sous-jacentes⁹⁶ ». En outre, en donnant la parole aux *mauvais*, Véronique Tadjou et Tanella Boni donnent au lecteur la possibilité de considérer ces *autres* pour ce qu'ils sont et non pas pour ce qu'ils ont fait. Bien que les actes commis soient parfois odieux – crimes sanglants, viol ou pédophilie –, nous nous surprenons à lire les témoignages de ces personnages que, finalement et grâce au récit, nous essayons de comprendre car :

Là où notre société nous incite à prononcer des jugements tranchés, à nous ranger du côté de ceux que nous approuvons et à qui nous ressemblons, le roman nous ouvre à un univers moral plus nuancé. Aux antipodes des Arché-textes, il nous aide à écouter la vraie musique du monde, qui n'est ni paradisiaque harmonie des sphères, ni cacophonie infernale. Nous les écoutons, souvent, [les personnages] avec plus de tolérance, de curiosité, de bienveillance que les êtres de chair et de sang qui nous entourent – et non seulement nous leur pardonnons leurs faiblesses nous leur en savons gré ! Quand on rencontre dans un roman un "méchant" (criminel, fanatique religieux, hystérique castratrice, parent violent, etc.), notre souci est non de le condamner mais de le comprendre, de laisser se développer en nous son histoire et

⁹⁴ *Op. cit.*, p.133.

⁹⁵ Cité par M. Petit, 2008, p.217.

⁹⁶ Huston, *op. cit.*, p.185.

de voir en quoi il peut nous ressembler.⁹⁷

Recréer un monde passe par ce procédé d'écoute de l'autre, quel qu'il soit et, comme nous l'avons mis en avant précédemment, par l'écriture Véronique Tadjo et Tanella Boni fédèrent et donnent au lecteur la direction à suivre pour aller de nouveau vers une unité face au chaos causé par les guerres et les récits de haine narrés par les systèmes violents et érigés en modèles. La déconstruction des histoires qui divisent et la reconstruction d'un discours positif sont assurées par le récit car « la fonction primordiale des histoires humaines, c'est l'inclusion et l'exclusion. Le *nous* s'instaure et se renforce par le récit bricolé du passé collectif⁹⁸ ». Le récit participe de ce fait à notre questionnement du monde et à la gestion de nos crises personnelles et sociales car :

les personnages des romans [...] nous fournissent des modèles et des anti-modèles de comportement. Ils nous donnent de la distance précieuse par rapport aux êtres qui nous entourent, et – plus important encore – par rapport à nous-mêmes. Ils nous aident à comprendre que nos vies sont des fictions – et que, du coup, nous avons le pouvoir d'y intervenir, d'en modifier le cours.⁹⁹

La lecture pour contrer les crises

Le livre permet de retrouver le sentiment de sa propre continuité et sa capacité d'établir des liens avec le monde. Il est aussi un dépositaire d'énergie et comme tel il peut donner la force de passer à autre chose, de sortir d'où l'on est immobilisé. Il nourrit la vie [...]. Il permet de dire ses émotions et ses angoisses, de les mettre à distance, de tamiser ses peurs. Il donne sens à l'insensé [...].

Michèle Petit, *Éloge de la lecture*

⁹⁷ Huston, *op. cit.*, p.188.

⁹⁸ *Op. cit.*, pp.85-86.

⁹⁹ *Op. cit.*, pp.172-173.

Dans une interview donnée en septembre 2017, Véronique Tadjo souligne à propos du sujet de son dernier roman :

[Qu']il fa[ut] aider le lecteur en trouvant une forme qui lui permette d'entrer dans un sujet difficile mais nécessaire. Plus on continuera à informer sur ce virus qui n'a pas quitté l'Afrique, mieux on sera armés pour affronter les catastrophes qui pourraient survenir.¹⁰⁰

C'est donc par l'information intégrée à un récit fictionnel que le changement peut advenir. La catastrophe d'Ebola, le génocide rwandais ou encore les guerres civiles sont autant de crises au sein desquelles la littérature peut jouer un rôle salvateur. Car « ce n'est pas seulement lors de désarrois intimes que les livres seraient secourables, mais encore quand surviennent des crises affectant simultanément un grand nombre de personnes¹⁰¹ ». M. Petit décrit ainsi les États-Uniens des années 30 se réfugiant dans la lecture durant la crise, les Russes durant la Seconde Guerre mondiale ou encore, plus récemment, les new-yorkais après le 11 septembre 2001 se rendant abondamment dans les librairies¹⁰². Pour Véronique Tadjo, « la littérature a [également] cette faculté de créer un espace de mémoire¹⁰³ » et « la poésie offre un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort¹⁰⁴ ». Nous retrouvons là le caractère réparateur de la lecture mis en lumière par M. Petit, le qualifiant *d'autothérapie* :

Si [la lecture] permet de se découvrir ou de se construire, elle devient cruciale lorsque l'on doit se reconstruire, après un deuil, une maladie, un accident, une séparation amoureuse [...], toutes épreuves dont nos destins sont faits, toutes situations qui mettent à mal la représentation que l'on a de soi et le sens de sa vie. La lecture joue alors le rôle d'autothérapie.¹⁰⁵

Cela rejoint les propos de L. Bécue-Renard qui considère que la fiction permet de surmonter le traumatisme car le livre est un espace où, par le récit, le silence se brise : celui des morts mais aussi « [d]es femmes, les oubliées, parce que sans écriture, [et qui] forment de la procession funèbre, les nouvelles Bacchantes¹⁰⁶ ». A propos de la brisure du silence par le biais du récit, Tanella Boni déclare :

¹⁰⁰ Sauphie, *op. cit.*

¹⁰¹ Petit, 2008, p.20.

¹⁰² *Op. cit.*, pp.20-21.

¹⁰³ Sauphie, *op. cit.*

¹⁰⁴ Tadjo, 2017, p.121.

¹⁰⁵ Petit, 2016, p.126.

¹⁰⁶ Djébar, 1995, p.338.

Je vis aussi certaines choses très difficiles autour de moi, c'est pour cela que j'ai décidé [...] de briser le silence, parce qu'il s'agit de cela. C'est vrai que nous sommes là pour parler des blessures [...], des blessures personnelles. Je dirais que l'une des premières blessures et peut-être l'une des plus fondamentales c'est [...] la confiscation de la parole, le fait que les individus dans une société donnée ne puissent pas simplement parler, communiquer les uns avec les autres, je pense que c'est une blessure fondamentale. Et c'est peut-être un peu de cela que je parle dans mon livre.¹⁰⁷

En outre, la fiction permet de rendre la vie à une voix et une mémoire « morte trop longtemps morte parce que jamais dite ni écrite¹⁰⁸ » :

A condition d'être partagée conformément aux caractéristiques des phénomènes transitionnels, la littérature permet que s'élaborent en quelque sorte ensemble, mais dans le respect des différences, les souffrances individuelles qui risquent toujours aussi de se transformer en souffrance sociale de grande échelle. La transmission transitionnelle de la littérature accueille ces souffrances dans un tissu symbolique et éthico-émotionnel commun placé sous la double protection des institutions littéraires *et des sujets* (de leur psychisme).¹⁰⁹

Le récit est donc bénéfique car il permet de créer le partage :

La littérature telle que je l'ai définie ici, ou plutôt, telle que j'en ai dessiné le possible, n'est rien d'autre que le nom d'un partage : partage transitionnel qui met en contact, pour un bienfait commun, des subjectivités ouvertes, prêtes à se transformer quoique de façon imprévisible. Le langage nous précède et nous lie. La littérature mobilise à un très haut degré ce qui, dans le langage, fait lien. Mais les textes dits « littéraires » peuvent être partagés de manière variée, car ils transportent en eux de quoi être mis au service de buts rhétoriques déterminés, moraux ou militants ; ils transportent aussi en eux de quoi réparer, ou au contraire, de quoi aggraver, le réel traumatique qui circule invisiblement dans le temps. Partager la littérature sur le mode transitionnel, c'est refuser de la mettre au service d'une rhétorique, quelle qu'elle soit ; et c'est privilégier sa fonction réparatrice.

Les objets transitionnels suspendent la différence entre monde extérieur et monde intérieur, objectivité et subjectivité, passivité et activité. Le partage transitionnel de

¹⁰⁷ Etonnants voyageurs 2005, Tanella Boni, *op. cit.*

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p.337

¹⁰⁹ Merlin-Kajman, *op. cit.*, p.274.

la littérature la laisse jouer à ces frontières, desserre la pression de la réalité, joue avec les points traumatiques du réel sans les dévoiler crûment, et fait plaisir à proportion du déplaisir qu'elle évoque et déplace. Dans sa grande diversité, la littérature peut alors constituer un médium assez miraculeux qui, grâce aux projections imprévisibles des lecteurs, peut faire la jonction entre l'intimité dans ce qu'elle a d'inviolable et l'horizon du commun : elle peut désingulariser sans cesser d'individualiser.¹¹⁰

Cette citation, bien que longue, est cruciale si nous souhaitons comprendre en quoi la littérature peut constituer un contre-dispositif face au dispositif violent en permettant une sortie de cette culture du trauma (Merlin-Kajman). Selon H. Merlin-Kajman, la littérature apporte au lecteur un bénéfice qui « tient au fait qu'il se retrouve [...] relié à d'autres par un ressenti commun¹¹¹ », rejoignant les démonstrations que nous faisons dans la deuxième partie de ce chapitre. Par le biais de la littérature, ce sont à la fois les individualités et l'ensemble de la société qui sont impactés positivement – lorsque les conditions sont réunies – :

[...] la littérature littéraire me paraît propre à aider les individus, dans la singularité de leurs trajets, à se frayer un chemin, à s'établir dans le langage, dans la société. La littérature en effet dit, sur un mode expressif, c'est-à-dire sans que cela fasse l'objet d'un message explicite ou immédiat, qu'un tel établissement, qu'une telle demeure ne sont jamais totalement stables, enracinés, heureux, pour qui que ce soit. [...] Par la figure, la littérature permet que des épreuves incommensurables et apparemment incommunicables deviennent communicables, partageables.¹¹²

En outre, la littérature est créatrice de sens et, par-là, peut reconstruire un monde et modifier celui qui nous entoure.

Recréer un monde

Raconter : tisser des liens entre passé et présent, entre présent et avenir. Faire exister le passé et l'avenir dans le présent. (Singulièrement : par l'écriture.)

Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*

¹¹⁰ Merlin-Kajman, *op. cit.*, pp.271-272.

¹¹¹ *Op. cit.*, p.272.

¹¹² *Op. cit.*, pp.275-276.

L'espace fictionnel comme terre d'asile

Le langage est un espace à part entière, comme l'illustre Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* :

Les mots – je l'imagine souvent – sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée (...). Monter l'escalier dans la maison du mot c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète.¹¹³

Cette vie poétique est élargie à l'ensemble de l'humanité par N. Huston : « Pour nous autres humains, la fiction est aussi réelle que le sol sur lequel nous marchons. Elle *est* ce sol. Notre soutien dans le monde¹¹⁴ ». Ce *sol* fictionnel souligne le pouvoir de la littérature dans la recréation d'un monde, le narrateur étant par ailleurs un « créateur d'univers » (Blankenburg). Ainsi, le livre peut être considéré comme un *tiers-espace* dans la mesure où il « rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun¹¹⁵ » (Homi Bhabha). Aussi, afin de panser la violence du dehors, la littérature a le pouvoir de recréer un monde habitable (Michèle Petit), protégeant l'intimité de l'être et étant le premier jalon d'une reconstruction puisque :

La lecture peut être, à tout âge, un biais privilégié pour élaborer ou pour préserver un espace à soi, un espace intime, privé, un autre lieu. C'est une « chambre à soi », pour parler comme Virginia Woolf, même dans des contextes où aucune possibilité de disposer d'un espace personnel ne semble être laissée. Cet espace, qui ouvre sur ce forum intérieur, qui permet son émergence, a partie liée avec le secret [...]. Les lecteurs se protègent de l'intrusion des importuns, de la répression, de la violence que suscite l'intime.¹¹⁶

¹¹³ BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, rééd. 1978, p.139 (cité par F. Paravy, op.cit., p.267).

¹¹⁴ Huston, *op. cit.*, p.29.

¹¹⁵ BHABHA, Homi K., et RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, vol. no 26, no. 3, 2006, pp. 95-107.

¹¹⁶ Petit, 2016, p.39.

L'idée de préservation du lecteur est importante dans le cadre de notre étude, la lecture permettant de se soustraire au chaos extérieur. Ce phénomène est particulièrement visible dans *Matins de couvre-feu*. Dans ce roman comme dans la théorie qu'avance M. Petit :

si lire est souvent un geste de l'ombre, de la nuit, ce n'est pas seulement parce que le temps des activités "utiles" est enfin suspendu, mais aussi parce qu'on créé un jardin préservé des regards. On lit sur les bords, les rivages de la vie, à la lisière du monde¹¹⁷

ce qui renforce la position paratopique de cet acte. En outre, pour la narratrice de *Matins de couvre-feu*, la lecture devient une « activité utile » et salvatrice à part entière tout comme elle le fut pour Ida durant sa jeunesse entre les murs de la cuisine familiale. Par la lecture, l'espace est modifié :

Orale ou écrite, la littérature est un don d'espace. Les mots ne cessent d'y ouvrir des paysages, des passages [...]. Avant tout autre chose, c'est peut-être un espace qui est trouvé dans des mots lus, de façon vitale, plus encore pour qui ne dispose d'aucun lieu, d'aucun territoire personnel, aucune marge de manœuvre (...).¹¹⁸

La narratrice ouvre de nouveaux espaces par la lecture et le récit et s'y réfugie à la manière d'un enfant supportant mieux le noir et ses peurs si des histoires lui sont lues avant de s'endormir (Petit). De plus, par l'acte de lecture :

Le lecteur élabore un espace à lui où il ne dépend pas des autres, où il tourne même le dos aux siens, momentanément. Une telle lecture est transgressive : on fugue, on fait le mur, celui de la maison, du village, du quartier. Elle ouvre sur d'autres horizons. Elle est un geste d'écart, de sortie, plus encore quand il s'agit de la lecture d'œuvres littéraires, car à l'origine de bien des contes, de romans, de récits, l'on trouve un héros ou une héroïne qui s'éloigne de sa famille, de sa maison, et transgresse un interdit.¹¹⁹

A l'instar des héros de romans, Ida s'éloigne de chez elle et prend, pour sa belle-sœur, un caractère romanesque le temps des lectures de ses lettres. Son récit permet une recréation de l'espace par l'imaginaire, ce dernier pouvant modifier le monde à souhait et permettre au lecteur

¹¹⁷ *Op. cit.*, p.40.

¹¹⁸ Petit, 2008, p.66.

¹¹⁹ Petit, 2016, p.40.

de s'y soustraire car « dans l'aventure de [s]es lectures, [il ne prend] nullement en compte l'espace restreint du logis où [il] évolu[e]¹²⁰ ».

En outre, les personnages rencontrés dans notre corpus transforment l'exil en atout et lui donnent une valeur créative, obligeant à recréer un territoire perdu (Petit) :

Les livres sont hospitaliers et ils nous permettent de supporter les exils dont chaque vie est faite, de les penser, de construire nos maisons intérieures, d'inventer un fil conducteur à nos histoires, de les réécrire jour après jour. Et quelquefois, ils font traverser des océans, nous donnent le désir et la force de découvrir des paysages, des visages jamais vus, des terres où autre chose, d'autres rencontres seront peut-être possibles. Ouvrons donc les fenêtres, ouvrons des livres.¹²¹

La lecture devient une terre d'asile, une île au trésor à préserver à l'image de la narratrice qui enferme les lettres d'Ida dans un coffre ainsi que ses notes¹²² – elle conserve dans un autre coffre « tous les papiers afférents à [s]on seul bien¹²³ » –, celles-ci sont comme un livre, « c'est une hospitalité qui est offerte, une sorte d'abri que l'on peut emporter avec soi, où l'on peut faire retour, un refuge [...] on l'ouvre, on s'y glisse, on peut y revenir¹²⁴ ». Cette création du dispositif spatial par l'expérience du récit est salvatrice et naturelle si l'on prend en compte le fait que « page et pays ont une même étymologie¹²⁵ » :

Toutefois, les œuvres littéraires prodiguent des paysages sans compter, qui incitent à composer sa propre géographie. Contes, légendes, albums, romans, proposent une topographie, balisent l'espace, l'ouvrent sur de l'ailleurs. Bien des écrivains ont même cherché à recréer par leurs propres moyens « un espace à soi, où se mouvoir, respirer, s'installer, habiter, vivre », précisément parce qu'il leur a fait défaut (...).¹²⁶

Par exemple, le personnage de Cécile dans *Loin de mon père* use du récit pour gérer la crise familiale et recrée l'espace à travers l'univers du conte qu'elle raconte à sa sœur et qui se termine ainsi :

Les deux frères devinrent les chefs de cette communauté. Ils assumèrent si bien leurs responsabilités que le village se changea en un royaume prospère dont la réputation

¹²⁰ Djébar, 1995, pp.292.

¹²¹ Petit, 2008, p.253.

¹²² Boni, 2005, p.49.

¹²³ *Op. cit.*, p.48.

¹²⁴ Petit, 2016, p.47.

¹²⁵ Petit, 2008, p.88.

¹²⁶ *Ibid.*

s'étendit bien au-delà de ses frontières.¹²⁷

A travers la parabole de l'orphelin persévérant et positif comprise dans ce récit¹²⁸, la jeune fille fait comprendre à sa sœur qu'elle se doit d'accepter le rôle de leader courageux que sa famille lui assigne, famille agrandie par les fruits des unions polygames de son père que Nina accepte désormais. Dans *Matins de couvre-feu*, « les mots *informent* l'espace vacant et [...] font renaître la vie¹²⁹ » dans la cellule de la prison de Zambaville, Enée remplit l'espace et le recrée en se projetant ailleurs grâce aux mots qu'il inscrit dans son carnet¹³⁰, et sa sœur le fait par le biais des mots Ida. Un peu à la manière de cette dernière, Gabrielle, la sœur de Nina dans *Loin de mon père*, remplit l'espace de son absence silencieuse. L'espace peut ainsi être modifié par l'expérience de lecture ou d'absence de lecture comme celle de la narratrice de *Matins de couvre-feu* le souligne également.

Enfin, le récit modifie notre vision du monde en même temps que celle des personnages car il a une fonction éducative :

La fiction nous montre ce qu'apprendre veut dire : initiation patiente aux règles élémentaires de la vie. Manière de résister à tous les pouvoirs : politique, ancestral, familial. Apprendre c'est aussi lire le grand livre de la nature, venir s'y ressourcer quand la ville devient un enfer pour les humains. Tout compte fait, la littérature est le lieu privilégié de l'émergence de l'individu puisque l'épreuve en laquelle consiste tout apprentissage ne peut être subie que par un individu. Car l'épreuve collective ne l'est qu'en apparence. Apprendre c'est remonter vers sa propre intériorité. L'apprenant ne sait ce qu'il découvrira ou ce qu'il ne saura pas. Apprendre n'est autre que la voie privilégiée de la mise au monde par soi-même, pour soi-même et pour les autres. Le maître, le tuteur, le père ou la mère ou tout autre guide sur les chemins du savoir ne constituent que des intermédiaires qui accompagnent dans cette quête que constitue la connaissance.¹³¹

Ces mots de Tanella Boni traduisent les buts de la fiction, à savoir l'apprentissage. La résistance est l'un des principaux aspects de l'apprentissage par la création. Par la fiction, l'auteure permet à l'individu de remonter vers sa propre intériorité lorsqu'il se trouve dans une situation qui le pousse à revenir à l'essentiel, à l'image de Ramatoulaye (*Une si longue lettre*) confiant à

¹²⁷ Tadjó, 2010, p.152.

¹²⁸ Dehon, 2014, p.304

¹²⁹ Paravy, p.268

¹³⁰ Boni, 2005, pp. 245-289.

¹³¹ Boni, 2001, p. 6.

Aïssatou : « Je n'ai jamais autant observé, parce que n'ayant jamais été autant concernée¹³² ». Dans leurs œuvres, les auteures choisissent de disséminer des connaissances qu'elles jugent utiles pour leurs lecteurs afin de les éveiller à ce qu'ils n'observent pas. Ainsi et comme nous l'avons vu, dans *L'ombre d'Imana* c'est aux victimes mais également aux bourreaux que Véronique Tadjou prête sa voix, à ces oubliés de la grande Histoire. Dans le dernier chapitre des *nègres n'iront jamais au paradis*, le projecteur est mis sur les conditions de vie des migrants en France, ce qui, par leur description, leur donne une voix tandis qu'ils demeurent globalement inaudibles en dehors de la fiction. Aussi, le personnage de Sali, comme nous l'avons déjà mentionné, se fait la voix des jeunes filles violées en Côte d'Ivoire dans les années 90. Les écrivaines font ainsi naître la voix des exclus et des exilés. Véronique Tadjou questionne également le problème de la disparition de l'art après le décès des artistes¹³³. Le décès de la mère permet ainsi d'attaquer une problématique socio-culturelle actuelle, à savoir la conservation des œuvres en Côte d'Ivoire après la mort des artistes :

Je pense que c'est très important parce que le travail des artistes est un peu la mémoire de tout un peuple, et donc quand on voit qu'au moment du décès d'un artiste comment est-ce qu'on garde les œuvres, et il n'y a rien, nous ne sommes pas aidés par nos différents gouvernements qui s'en fichent royalement, si bien que vous voyez des pièces qui pourrissent sur pied, des œuvres d'art qui se terminent en même temps que les artistes. Donc je trouve ça très grave, c'est très grave pour notre vision du monde, pour ce qu'on peut donner à nos enfants en héritage.¹³⁴

En retranscrivant cette problématique au sein de son œuvre, l'écrivaine tente d'éveiller la conscience de ses lecteurs et d'avoir un impact sur le monde réel tout comme Tanella Boni. Toutefois :

La lecture, pas plus que le dessin, ne peut réparer le monde de ses désordres, ni avoir, à tout coup, une fonction cathartique. Mais plus le contexte est violent, plus il est vital de maintenir des espaces de répit, de rêverie, de pensée, d'humanité. Nos vies, notre intelligence de nous-mêmes et du monde ne tiennent que grâce à des pas de côté, à une attente de ce qui pourrait advenir, d'une rencontre imprévisible. Le monde n'est habitable que si sont ménagés des lieux qui permettent du mouvement, du détachement, du repos, des passages, des mises en rapport insolites ; des espaces qui ouvrent sur autre chose, récits d'ailleurs, visages inconnus, légendes ou sciences. Un

¹³² Bâ, *op. cit.*, p.26.

¹³³ Tadjou, 2010, pp.155-157.

¹³⁴ TV5Monde, *op. cit.*

livre, c'est cela, tout simplement.¹³⁵

Nul auteur ne peut avoir la prétention de guérir qui que ce soit par ses mots, ni de reconstruire le monde réel. Cependant, la fiction est une échappatoire cruciale permettant de cultiver l'espoir. Par la littérature, Tanella Boni et Véronique Tadjou ouvrent donc l'accès à un espace *autre*, salvateur et protecteur pour les personnages comme pour le lecteur.

¹³⁵ Petit, 2016, p.139.

Conclusion de la troisième partie

Comme nous venons de le voir, si violence et création sont deux processus imbriqués dans les corps des personnages, ils peuplent également les espaces romanesques. Dans un espace intérieur où les normes imposées contraignent les individus et un espace extérieur partagé entre une ville brisée par les violences et une nature déchaînée ou poussiéreuse, l'espace oppresse. Cependant, malgré les difficultés rencontrées par les personnages, ils n'en sont pas pour autant désespérés et s'évertuent à faire éclore des lieux où la parole se libère malgré les interdits et les oppressions. Les violences s'emparent de chaque lieu du récit, qu'ils soient extérieurs, intérieurs ou intermédiaires. Celles-ci modifient les comportements des personnages qui, nous l'avons mis en lumière, y accentuent ou y détournent le dispositif violent. Mais c'est paradoxalement lorsque les personnages – les femmes tout particulièrement – sont contraints d'occuper ces lieux sans pouvoir s'en extraire que leur parole se libère, la mémoire et l'écrit devenant les seules alternatives pour contrer le dispositif qui les enferme. La réclusion permet alors un retour à l'essentiel, à la mémoire et à soi-même par le truchement du contre-dispositif littéraire qu'est le récit.

Dans le premier chapitre, nous avons mis en lumière les espaces romanesques intérieurs. Ceux-ci sont partagés entre les sphères intimes et les espaces intermédiaires, à la limite du secret et du partage : la chambre, les salons, les cuisines et les terrasses. La chambre est une pièce centrale où la parole éclot et la vérité se révèle. Le silence quasi-continuel imposé aux femmes dans les sociétés dépeintes trouve là son contraire. Car cette solitude conduit à l'écriture de soi, et elle est également le moyen utilisé par certains personnages pour compenser l'absence des hommes de leur vie ou, dans le cas des hommes prenant la plume, de retrouver l'être aimé par le biais de la mémoire – nous pensons à Enée ou à Amédée-Jonas se servant de l'écriture pour respectivement parler à leur femme et enfant. En outre, contrairement aux apparences la chambre que nous présentent les auteures est un lieu qui sépare physiquement les individus, des murs symboliques et réels se dressant entre eux. Ce paradoxe est d'autant plus fort que le silence entre les personnages causé par leur absence est révélateur de la vérité qui les éloigne plus fortement encore : Nina s'éloigne de son père en apprenant la vérité sur sa vie, Ida s'éloigne d'Énée une fois qu'elle réalise qu'il ne changera jamais et qu'il aimera toujours sa liberté plus qu'il ne l'aime. Si les hommes sont les grands absents des espaces intimes, ils sont toutefois présents dans le lieu de réclusion qu'est la prison et, comme dans la chambre, leur parole se libère parce qu'ils sont dans l'incapacité de quitter ce lieu, les prisonniers rencontrés par la narratrice de *L'ombre d'Imana* ainsi que l'expérience d'Énée en prison le soulignent.

À mi-chemin entre intérieur et extérieur se situent également les espaces intermédiaires. Il s'agit des salons, des vestibules et des terrasses qui sont tous les trois des lieux propices au déroulement du récit et à la divulgation de secrets. Les espaces liés à la cuisine jouent aussi sur cette limite et déguisent une émancipation féminine sous une apparente contrainte soumettant les femmes à cette tâche quotidienne. Cette libération se donne à lire dans les cuisines et *maquis* dirigés par des femmes qui, malgré l'oppression, usent de leur savoir-faire pour donner de la voix et ne pas se laisser écraser par les violences du monde qui les enferment. L'art culinaire devient à son tour une mise au monde de soi pour les femmes qui le manient. Le *maquis* est le symbole de cette libération par la cuisine puisque, en plus d'être un moyen pour les femmes de gagner leur vie, il permet la transmission d'une mémoire et d'un héritage familial et traditionnel multiples, défiant par-là le dispositif violent souhaitant imposer une idée unique du passé national et divisant les citoyens. Plus généralement, le restaurant fait également figure de lien entre les personnages puisqu'il est l'un des lieux propices aux rencontres amoureuses dans nos récits. Enfin, si le maquis est intéressant c'est parce qu'il est à la limite de l'intérieur et de l'extérieur, comme nous l'avons démontré.

Le deuxième chapitre a présenté les espaces romanesques extérieurs. Comme les zones intermédiaires, les lieux publics portent cette dualité entre destruction et création. Les villes et paysages naturels décrits présentent à la fois le chaos et la vie qui persiste, les deux se mêlant souvent. Le *nécropouvoir* peuple les rues mais le récit permet aux personnages de le questionner et, parfois, de le modifier. Au sein du marché, relié par les denrées alimentaires au maquis précédemment mentionné, la parole féminine se libère. Ce réseau de femmes travaillant pour survivre – parfois exploitées par des hommes influents – et assurer un revenu à leur famille est particulièrement détaillé par Tanella Boni. Dans ses récits, le lieu populaire qu'est le marché est un carrefour de rencontres heureuses et de manigances du pouvoir, il cristallise ainsi l'un des points de contact entre le dispositif violent et le contre-dispositif créatif.

Au-delà du marché, la ville est décrite comme dangereuse, dévastée ou en reconstruction. Le couvre-feu et la guerre civile la balafre et les personnages sont nostalgiques d'un passé glorieux disparu. Mais si la ville se meut en paradis perdu et qu'un certain chaos y règne malgré l'ordre apparent, les individus usent toutefois du voyage comme d'un contre-dispositif. Lorsque cela est possible, les personnages parcourent le monde et quand ils sont reclus c'est par la lecture et la pensée qu'ils font du voyage une échappatoire. L'itinérance et la migration, bien que subies par certains personnages, permettent ainsi à d'autres de retrouver un air respirable et de découvrir le monde, procédant également à une introspection et à une découverte d'eux-mêmes

qu'ils livrent dans le récit. Dans ce corpus, le déplacement permet ainsi de ne pas être *happé par les forces centrifuges* du dispositif violent.

Enfin, comme nous avons pu le mettre en lumière dans notre troisième et dernier chapitre, les lieux *autres* et hétérotopiques investissent le récit et permettent à chacun de retrouver un équilibre, ou de le créer. Comme pour les violences faites au corps, les auteures réutilisent la thématique de la marginalisation à la base violente, pour créer le récit et donnent à leurs personnages les moyens de transformer l'enfermement symbolique et de s'en libérer. Le corpus présente tout d'abord des hétérotopies classiques, dont celles catégorisées par M. Foucault : le navire et le jardin et l'avion. Ces lieux soulignent la position paratopique des personnages qui s'y trouvent, étant en balancement constant entre le monde et leur solitude. Mais, au-delà de la révélation de la mise à l'écart, le récit permet une réconciliation et un apaisement des relations entre les personnages. « Comment survivre ? En se liant, en se liguant¹ » écrit N. Huston, et c'est précisément ce que Véronique Tadjou et Tanella Boni mettent en œuvre dans leur récit : du lien. Entre femmes, entre humains, elles nous rappellent nos similarités malgré les horreurs qui peuvent nous séparer au cœur de la guerre. La mise en scène narrative de la réparation rwandaise ou le pardon offert à Amédée-Jonas par Sali mettent en avant des possibilités d'avancées productives pour les personnages qui se remettent de situations dramatiques. Bien qu'écrivant le chaos, les auteures offrent par-là une possibilité de guérison à leurs personnages, sans toutefois nier la profondeur des blessures.

Le récit est également un espace intermédiaire à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, il est sur les frontières post-coloniales : entre Nord et Sud et entre des langues différentes. Des problématiques contemporaines y sont soulevées et dénoncées par Véronique Tadjou et Tanella Boni sensibilisant leur communauté de lecteurs. Aussi, comme pour briser plus intensément ces frontières, les écrivaines mêlent la poésie à la fiction romanesque, rendant les limites entre genres et œuvres poreuses. Leur penchant pour le voyage ne se cantonne ainsi pas au seul déplacement physique mais s'étend à leur écriture. Le récit devient une fenêtre sur l'extérieur et la parole gagne un pouvoir libérateur et prophétique.

En outre, reconstruisant un univers dans leurs fictions, les écrivaines agissent de manière concrète par leur plume puisque « pour agir sur le monde réel, on doit commencer par l'imaginer² ». Elles éclairent le lecteur en donnant leur vision de l'histoire passée mais, dépassant l'explication des événements historiques, Véronique Tadjou et Tanella Boni apportent un élément supplémentaire à leurs réécritures en ce qu'elles se focalisent sur des personnages

¹ Huston, *op. cit.*, p.85.

² Petit, 2016, p.53.

féminins à l'instar des écrivaines de leur génération. Elles participent par-là à la reconstruction de ces identités féminines grâce à la littérature qui, « seule de tous les arts, [...] nous permet d'explorer l'intériorité d'autrui. C'est là son apanage souverain, et sa valeur. Inestimable, irremplaçable³ ». Ainsi, par leur création littéraire, poético-romanesque, Tanella Boni et Véronique Tadjo nous invitent à la rencontre des autres et de nous-mêmes, dans un espace littéraire qui devient une terre d'asile et un refuge pour les êtres de papier et, par extension, pour le lecteur.

³ Huston, *op. cit.*, p.191.

Conclusion générale

À travers l'étude de six textes publiés entre 2000 et 2010, cette thèse a mis en lumière les liens qui s'établissent entre dispositif violent et contre-dispositif créatif dans l'écriture de Véronique Tadjo et Tanella Boni. Moins que de chercher à mettre en évidence des caractéristiques de l'écriture féminine, ce travail a consisté à démontrer en quoi ces auteures transforment la violence pour en faire naître des outils de libération utiles aux personnages comme aux lecteurs. Pour ce faire, Véronique Tadjo et Tanella Boni intègrent le dispositif violent post-colonial à leurs récits, le transformant en cadre fictionnel propice à l'accueil du récit. Elles renversent ainsi la violence initiale et la détournent pour faire émerger une œuvre où la marginalité est une manière d'être pour les protagonistes.

Dans la première partie, nous avons démontré que l'enfantement constitue une norme contraignante pour les personnages féminins et ce malgré la reconnaissance sociale que celles-ci gagnent à la respecter. Face à ce dispositif de l'enfantement, les auteures proposent une solution différente pour les femmes voulant donner un sens à leur vie. L'enfantement traditionnel n'est plus l'unique voie proposée aux personnages qui s'émancipent différemment et, parfois, n'hésitent pas à abandonner enfants et mari pour *sauver leur peau*. Le fait que la maternité ne soit pas une solution obligatoire pour les femmes ancre les auteures dans leur génération d'écrivaines (Cazenave). Ce questionnement du *care* que nous avons mis en évidence conduit à une recreation de soi qui devient une troisième voie – les deux autres sont la maternité et le mariage. Cependant, ce choix a un prix : la femme est attaquée moralement lorsqu'elle ne peut donner la vie, ou lorsqu'elle ne le souhaite pas. Malgré tout, les personnages s'affirment et les femmes sont présentées sous de multiples facettes, contribuant toutes à bâtir une société où l'air est plus respirable pour chacune et, par la présentation de portraits divers, les écrivaines posent « la question toujours renouvelée de savoir s'il est possible d'éviter l'image-miroir de la mère et de se libérer de l'éternelle maxime "Telle mère, telle fille"¹ ».

La porte d'entrée qu'a constituée la thématique de l'enfantement et du désenfantement nous a conduit à questionner la répression faite aux corps de façon plus générale. C'est dans la souffrance du sujet, dans l'énonciation des blessures et des contraintes vécues que s'invente la littérature de Tanella Boni et Véronique Tadjo. L'agression corporelle devient centrale dans la construction du récit et ce procédé permet également de faire témoigner les victimes inaudibles

¹ Cazenave, *op. cit.*, p.153.

sinon disparues. La nomenclature des violences nous a permis d'établir un classement éclairant quant aux diverses méthodes d'agressions que le dispositif violent déploie contre les citoyens. Puis, nous recentrant sur le corps, nous avons pu observer sa dégradation littéraire, son éclatement, mais également les interactions entre les hommes et femmes basculant entre apaisement et conflits. Cet ensemble de violences devient un déclencheur forçant le personnage à jouer avec le langage, seul moyen qu'il possède pour recréer le réel, réécrire le passé et rejouer les règles sociales. Le récit est donc un acte qui va à l'encontre des systèmes répressifs ne voulant qu'une histoire unique à imposer, tout comme ils souhaitent imposer des frontières, sur les territoires ainsi que dans les esprits. Cependant, Véronique Tadjo et Tanella Boni les remettent en question.

Une fois les violences et régénérations décrites et mises en lumière, ce sont effectivement les espaces romanesques qui se sont révélés à nous comme une évidence, les corps des personnages y évoluant et y étant également – bien souvent – contraints. Les auteures déstabilisent l'ordre intérieur et extérieur en décrivant le désordre de la ville ainsi que l'ordre répressif que l'on tente d'y imposer aux individus. Aussi, les troubles politiques et sociaux qui traversent les œuvres sont inspirés des événements survenus durant les années de leur rédaction. La violence investit les corps des personnages, dicte leurs comportements sociaux et envahit les espaces intérieurs et extérieurs qu'ils occupent. À tous ces niveaux où la violence opère, les auteures proposent des retournements et des transformations du dispositif violent et offrent par là une issue à leurs personnages et aux lecteurs. Ainsi, au terme de ce travail, nous avons pu mettre en lumière l'effet concret que peuvent avoir les œuvres littéraires sur la vie des lecteurs, à condition bien sûr que les conditions de changement extérieur soient réunies (Petit). L'inclusion des répressions et des normes rigides et dures à supporter pour les personnages permet un effet cathartique sur le lecteur ainsi qu'une mise à distance et une réflexion le poussant, à l'instar des personnages, à penser la violence subie, quelle qu'elle soit, et, si possible, à la transformer.

L'une des questions à l'origine de ce travail était de savoir à quel point le dispositif violent pouvait impacter la création littéraire. La réponse est à présent claire : il l'envahit. Car bien que fictionnalisée, la violence et ses différentes formes est insérée dans le récit, elle brise les personnages, saccade les textes, divise les couples et les familles. Mais la littérature prend le dessus sur la violence, à chaque coup porté, elle crée une issue, et même pour les personnages disparus ou décédés, le récit est salvateur car il préserve la mémoire et transmet la voix des absents. Car Véronique Tadjo et Tanella Boni se font aussi la voix de personnages qui « ont

l'anonymat dans le sang² ». L'écriture fictionnelle permet donc de leur rendre une chair et une voix par le biais du récit. Ce dernier soigne ainsi les morts et les absents, inscrivant leur mémoire et leur souvenir et, par-là, donnent aux vivants un point d'ancrage, un sens à leur passé éclairant leur présent. Apportant une réparation mémorielle et une structuration, les histoires individuelles contrent le désordre et la dislocation du dispositif violent. La voix est rendue à ces citoyens, femmes, épouses, mères ou victimes, tous ceux issus « du monde [...] de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons³ ».

L'un des intérêts majeurs de cette recherche est qu'à ce jour, ces deux écrivaines n'ont pas fait l'étude d'un rapprochement comparé, notre initiative est donc originale. Leur profession est également un point commun non négligeable puisqu'étant professeures d'université, elles intègrent à leurs œuvres une volonté d'enseigner et d'ouvrir les consciences de leurs lecteurs. En outre, mettre en parallèle les œuvres de ces auteures s'est avéré intéressant car toutes deux sont à la fois poétesses et romancières. Leurs fictions et leurs recueils poétiques sont bien plus proches qu'il n'y paraît. Car, nous l'avons compris, l'une des particularités de l'écriture de Véronique Tadjo et Tanella Boni réside dans la réutilisation constante de la violence à des fins créatives, le tout dans une hypertextualité mêlant prose et poésie. Le rapprochement de leurs œuvres poétiques et romanesques met en avant leur écriture-palimpseste et la création d'un genre hybride, voyage entre les genres porté, notamment, par les voyages des personnages. En continuels mouvements, la voix poétique et/ou les personnages se muent ainsi en Ulysse en quête d'Ithaque mais qui, à défaut de trouver une place dans le monde, se trouvent par l'écriture et le récit. De plus, le regard poétique esthétise le monde observé et ses laideurs et constitue une arme littéraire permettant de braver les crises de l'époque en donnant au sujet un espace où la catharsis se déploie ainsi qu'une possibilité de voyager par les figures poétiques. Partagées entre la violence et la création, le réel et l'irréel, le dedans et le dehors, le proche et le lointain, l'intime et le vaste (Maulpoix), les poétesses renforcent la paratopie de leurs fictions en y intégrant des fragments et influences poétiques. À la limite entre les genres, c'est donc également la paratopie qui est un élément crucial de la construction romanesque de ces deux auteures. Elles mettent effectivement en scène des personnages en marge qui sont à la fois victimes et acteurs de cette mise au ban, cette dernière étant la condition première de leur (re)création.

² Woolf, 2012, p.93.

³ Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., p.175.

En entamant cette recherche, nous cherchions également à connaître la capacité de guérison de l'œuvre et ses modalités. Il s'avère que cette littérature offre une possibilité d'accueil des souffrances inaudibles, s'en faisant le porte-voix, mais elle permet également de panser des blessures par le biais de la sublimation et de la catharsis si l'on prend en compte le lecteur, au-delà des personnages fictifs. La littérature est ainsi un contre-dispositif en ce qu'elle contre l'ordre établi et y instaure un désordre en rendant leur humanité aux personnages niés ou restreints par un système, les femmes, épouses et mères, étant les premières visées. Pour ce faire, Véronique Tadjou et Tanella Boni n'hésitent pas à recréer un climat de tension au sein de leurs ouvrages, décrivant ce que les personnages – et les voix poétiques lorsqu'il s'agit des recueils – observent. L'écriture mène Véronique Tadjou et Tanella Boni à penser le monde qui les entoure, à penser les violences sur les femmes, les individus et la nation en guerre. Mais ce sont également les rapports à la création qui sont questionnés – création maternelle et création artistique – dans un contexte où les comportements sont dictés par des forces centrifuges effaçant la singularité de chacun pour servir un intérêt dit national.

Mais la réparation proposée dans ces textes passe également par un rétablissement de la mémoire. Les romans de notre corpus mettent en scène un héritage familial, une inscription de soi dans une histoire et, par le biais du récit, les personnages recréent le parcours familial. L'écriture de filiation est un prisme qui permet d'étudier le texte sous l'aspect familial et d'en faire ressortir des éléments pertinents. Une quête généalogique se déroule donc au fil des pages et des livres, à la recherche des traces que les gens ont laissées dans l'histoire et sur les narrateurs. Ainsi, les auteures retournent le dispositif violent en faisant de l'espace privé un espace de soin mémoriel et de retour à ses racines et à une vérité qui est la clé d'une libération de soi. L'auteure décrit la place délicate assignée à la femme mais, par l'écriture, en fait un lieu d'élévation et d'évolution personnelle pour le personnage et, par lui, c'est l'ensemble du lectorat qui peut questionner sa vision des choses. Par le truchement du témoignage à travers la création littéraire, les écrivaines déstabilisent ainsi – ou du moins s'y essaient – le dispositif violent des années difficiles traversées par leur pays ainsi que les normes traditionnelles et font de leur plume un contre-dispositif utile à la cohésion sociale en temps de crise.

Le lectorat et la réception sont cruciaux dans cette entreprise littéraire car sans lecteur l'œuvre ne peut atteindre son but. L'œuvre fabrique le lecteur tout autant que ce dernier permet au récit d'advenir. Il devient le témoin des violences et, dans la réalité, peut s'ériger en moteur d'un changement à initier dans la société, nourri de visions nouvelles offertes par les auteures. Il ainsi est clair que la lecture permet au contre-dispositif littéraire de faire son effet face au dispositif violent. Dans notre corpus, c'est à la figure féminine, et souvent maternelle, qu'est

lié cet espace transitionnel (Winnicott) créateur de sens. La quête de sens qu'enclenche la violence permet au récit de prendre un rythme chez Tanella Boni, les personnages partant à la recherche de la vérité par les mots, les secrets et l'écriture de la mémoire. Chez Véronique Tadjo, nous retrouvons ce procédé dans *L'ombre d'Imana*, et dans *Loin de mon père* où le récit avance au fur et à mesure que Nina apprend à connaître ses deux parents décédés. Par ailleurs, le récit est en lien avec le corps, il est ce qui se transmet, le premier lien, la voix de la mère à l'enfant, il est d'autant plus transitionnel. L'écriture est un don entre auteur et récepteur, et c'est par ce don que l'histoire se fait, la parole devenant un témoin qui se transmet de personnage en personnage jusqu'à l'éclosion d'une réécriture de l'histoire première : la vie d'Amédée-Jonas et des femmes de sa vie dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, la vie de la famille de la narratrice dans *Matins de couvre-feu*, l'histoire du génocide et les conséquences qui s'en suivent dans *L'ombre d'Imana*, et l'histoire familiale et du deuil dans *Loin de mon père*. Soulignons que cette même technique est également présente dans les deux recueils poétiques, *Chaque jour l'espérance* réécrivant entre autres le récit des migrants, et *A mi-chemin* mettant en vers et en prose la poétique du retour dans un pays défiguré ainsi que les nostalgies de l'exil. En outre, et comme nous l'avons longuement souligné dans la dernière partie de ce travail, l'hypertextualité apporte à ce corpus un effet de constante renaissance de l'écriture passée : l'œuvre nouvelle et romanesque réintègre les éléments poétiques pour faire naître son roman, poèmes qui comprenaient déjà l'influence des violences extérieures.

Plus que dire le chaos ou panser les ravages des violences vécues, les œuvres deviennent un nouveau *lieu habitable* pour reprendre l'expression de Michèle Petit, *une chambre à soi* dirait Virginia Woolf, afin de détruire les normes, l'univers s'il le faut, puis recréer, construire, rêver, imaginer, et se projeter enfin. Par la sublimation artistique, les écrivaines parviennent donc à recréer un monde où une régénération semble possible pour les personnages bien que les récits et poèmes ne soient jamais idylliques. Ainsi, sans aller jusqu'à la recréation d'un univers parfait et onirique, les auteures présentent simplement une possibilité d'espérance en un avenir à (re)construire ensemble. En écrivant sur la violence et la vie qui se poursuit malgré elle, Véronique Tadjo et Tanella Boni éclairent les mécanismes de ces violences pour mieux en montrer les forces et les failles et c'est dans la lecture et l'écriture, le conte ou l'écoute des récits, dans tous les actes littéraires en somme, que le sujet retrouve sa place. La littérature possède ainsi le pouvoir de rendre à qui veut bien le prendre le droit d'exister et d'habiter le monde :

L'essentiel de l'expérience de la lecture est peut-être là. On peut dessiner un paysage,

une place, un habitacle, une contrée intime, personnelle, secrète, reliée pourtant par une multiplicité de liens à d'autres – celui ou celle qui a écrit le livre, ceux qui l'ont lu ou le liront, ceux qui l'ont fabriqué, proposé, ceux que l'on découvre dans les pages du livre. Un espace calme, sans conflits, où l'on se perçoit comme séparé, différent de ce qui nous entoure, capable d'une pensée indépendante ; où l'on commence à « frayer son propre chemin » comme dit B. Chambaz, à élaborer ou reconquérir une position de sujet. Un lieu qui ouvre une marge de manœuvre ou de liberté, permet un redéploiement des possibles, introduit du jeu, à partir duquel on peut accomplir des déplacements, réels et métaphoriques.⁴

Enfin, dans ce travail nous avons initié une comparaison entre des textes d'Afrique subsaharienne francophone et lusophone mais également, et surtout, entre la littérature francophone subsaharienne et maghrébine. Le rapprochement de ces dernières ouvre une perspective de recherche qu'il serait intéressant de poursuivre. La mise en évidence des points communs existants entre des œuvres féminines en territoire post-colonial écrites durant un contexte violent était effectivement notre volonté première au commencement de ce travail doctoral. Mais, dans une volonté de pertinence et pour mener au mieux cette étude en allant au cœur des textes, nous avons jugé plus pertinent de nous concentrer sur un corpus plus restreint mais pouvant devenir le socle d'une étude plus élargie. C'est pourquoi nous avons inséré des comparaisons entre notre corpus et des récits issus de différentes sphères géographiques, linguistiques et culturelles lorsque nous avons jugé cela pertinent. Cela nous permettra à présent de poursuivre nos recherches, le travail étant colossal, dans la comparaison des aires maghrébines et subsahariennes. La même hypothèse qui a servi de point de départ à ce travail de recherche sera la continuité d'études à venir : la violence de la guerre civile activerait les mêmes mécanismes d'écriture chez les auteures féminines. L'écriture de l'œuvre serait donc conditionnée par cette violence et mettrait en place des dispositifs littéraires similaires. Ainsi, quel que soit l'endroit d'où l'œuvre est écrite, écrire la violence au sein du contre dispositif littéraire paratopique permettrait aux auteurs de penser et panser les êtres et l'univers qui les entourent.

⁴ Petit, 2016, pp.41-42.

Bibliographie

1. Ouvrages de référence

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales informatisé [en ligne].

<http://www.cnrtl.fr/definition/>

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Quadrige, Paris, 2007, 523p.

2. Corpus

BONI, Tanella, *Chaque jour l'espérance*, [Paris], L'Harmattan, 2002.

_____, *Les Nègres n'iront jamais au paradis: roman*, Paris] : [Monaco, Serpent à plumes ; Rocher, 2006, 204 p., (« Collection Fiction française »).

_____, *Matins de couvre-feu*, Rocher/Le Serpent à Plumes, 2005.

TADJO, Véronique, *A mi-chemin: poèmes*, Paris, L'Harmattan, 2000.

_____, *L'ombre d'Imana: voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Actes sud, 2000.

_____, *Loin de mon père: roman*, Arles, Actes sud, 2010, 188p., (« Lettres africaines »).

2.1. Articles et ouvrages de Tanella Boni et Véronique Tadjó

BONI, Tanella, « Corps blessés, corps retrouvés ? Les discours sur les mutilations sexuelles féminines », *Diogène* 2009/1 (n° 225), pp.15-32.

_____, « Corps blessés, corps retrouvés? », *Diogène*, 2010, p. 15–32.

_____, « L'écrivain et le pouvoir », *Notre Librairie* n°98, juillet-août 1989, p.82-87.

_____, « L'écrivain et le pouvoir », *Notre Librairie*, vol. 98, 1989, p. 82–87.

_____, « La dignité de la personne humaine », *Diogène*, 2006, p. 65–76.

_____, « La femme, le corps et l'esprit. Contribution à l'analyse de la vie quotidienne des femmes en Afrique>> », *Mots Pluriels*, 1999.

_____, « Vivre, apprendre et comprendre », in *Notre Librairie*, no 144, avril juin, 2001, p.11.

_____, « Vivre, apprendre et comprendre », in *Notre Librairie*, no 144, avril juin, 2001, p.6.

_____, *Que vivent les femmes d'Afrique?*, KARTHALA Editions, 2011.

_____, « Entre ici et là-bas, nulle part... Variations sur l'idée d'indifférence », *Africultures*, vol. 68, no. 3, 2006, pp.40-47.

TADJO, Véronique, *Nelson Mandela : Non à l'apartheid* comme elle le confie lors d'une interview sur africa24tv : <http://www.africa24tv.com/en/entre-les-lignes-veronique-tadjo>.

_____, *A vol d'oiseau*, Nathan, Paris, 1986, 96p.

_____, *Champs de bataille et d'amour*, Présence Africaine, Paris, 1999, 175p.

_____, *Le royaume aveugle*, L'Harmattan, Paris, 1990.

_____, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, Edicef, Collection Littérafrique, 2004/2011, 112p.

3. Littérature

ABECASSIS, Eliette, *Mère et fille, un roman*, Albin Michel, Paris, 2008, 169p.

_____, *Mon père. Roman*, Albin Michel, Paris, 2002, 137p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Americanah*, traduit de l'anglais (Nigeria) par Anne Damour, Gallimard, Paris, 2013, 523p.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Editions Alphée/Le Serpent à plumes/Motifs, Paris, 2004, 165p.

BEN JELLOUN, Tahar, *Sur ma mère*, Gallimard, Collection Folio, 2008, 284p.

BUGUL, Ken, *De l'autre côté du regard*, Le Serpent à Plumes, Paris, 2003-2004, 372p.

_____, *Riwan ou le Chemin de sable*, Présence Africaine, Paris, 2001, 230p.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 1952, 505p.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1995, 93 p.

_____, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris-Dakar, 1983, 91p.

_____, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004, 92 p.

CHIZIANE, Paulina, *Le Parlement conjugal. Une histoire de polygamie*, trad. du portugais (Mozambique) par S. Roy, Actes Sud, Arles, 2006.

COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Gallimard, Paris, 1968, 1109p.

_____, *Le livre de ma mère*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1954, 175p.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* (1641), méditation II, PUF, Paris, 1981.

DETAMBEL, Régine, *Petit éloge de la peau*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007, 140p.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, 269p., p.74.

_____, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002, 267p.

_____, *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Arles, 1997, 405p.

_____, *Oran langue morte*, Actes Sud, 1997.

_____, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, 348p.

EBONY, Noël X., « Nina M'Amante », *Présence Africaine* 1987/2 (N° 142), p. 81-86. Edité sous le titre « Quelque part » dans la coll. « L'Afrique au cœur des Lettres », avec Déjà vu (L'Harmattan, 2010).

ERNAUX, Annie, *Une femme*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1987, 106p.

GLISSANT, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Paris, 1996, 144p.

HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003.

JHA, Radhika, *L'odeur*, Editions Philippe Picquier Poche, Arles, 2005, 449p.

JULIET, Charles, *Lambeaux. Récit*, P.O.L., Paris, 1995, 146p.

KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë. Récit*, Julliard, Coll. Domaine étranger, 1961.

KASSEMBE, Dia, *Thsiala l'enracinée: du Kuanza à la Seine*, Roissy-en-Brie [France], Cultures croisées, 2001.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances: roman*, Nachdr., Paris, Ed. du Seuil, 2007, 195 p., (« Collection Points »).

La Bible de Jérusalem, traduction française sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, 2175p.

MAGAIA, Lina, *Delehta pulos na vida*, Ed. Viver, Maputo, 1994, 184p.

MIANO, Léonora, *Ecrits pour la parole*, L'Arche, Paris, 2012, 73p.

MOMPLÉ, Lilia, *Neighbours*, Associação dos escritores moçambicanos, Maputo, 1995, Col. Karingana, n°16, 105p.

MUKASONGA, Scholastique, *Inyenzi ou les cafards*, Gallimard (Continents noirs), Paris, 2006, 163 pages.

_____, *La femme aux pieds nus*, Editions Gallimard, Coll. Continents Noirs, Paris, 2008, 144p.

MUSSET, Alfred (de), *Lorenzaccio* (1834), éd. Larousse, 2012.

NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Éd. Présence Africaine, 1996, 153 p.

NIMROD, *L'Or des rivières. Récits*, Actes Sud, Arles, 2010, 126p.

ONDJAKI, *Bonjour camarades*, Ed. La joie de lire, Coll. Récits, Genève, 2004, 206p.

ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1989.

PLATON, *Phédon*, 64c, trad. Chambry.

SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, acte IV, scène 1.

_____, *Œuvres complètes - 2/5 : Les tragédies*, Editions Humanis, 2012, 1079 p.
SOW FALL, Aminata, *Le Jujubier du Patriarche*, Editions du Rocher, Paris, 1998, 260p.
WEREWERE-LIKING, *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004.
WOOLF, Virginia, *Une pièce bien à soi*, Editions Payot et Rivages, Coll. Petite bibliothèque, Paris, 2012, 190p.

4. Théorie littéraire et linguistique

ADAM, Jean-Michel et REVAZ, Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, 91 p., (« Mémo Lettres »).

AHIMANN PREIRA, Joseph, *L'espace urbain dans le roman africain francophone*, (1950-2014), Editions Universitaires Européennes, 2016.

AQUIEN, Michèle, *La versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, 2005.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, 251p.

BA, Mamadou Kalidou, *Le roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, L'Harmattan, Paris, 2009, 252p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Librairie générale française, Paris, 1942, 221p.

_____, *La poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 1957, 214p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1978, 488 p.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, 439p.

_____, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, 269 p., (« Collection points essais », 70).

BAUDUIN, Roxana, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968 : Du pouvoir dictatorial au mal moral*, L'Harmattan (Collection Palinure), Paris, 2013, 323p.

BAUMGARDT, Ursula et UGOCHUKWU, Françoise, *Approches littéraires de l'oralité africaine: en hommage à Jean Derive*, KARTHALA Editions, 2005, 338 p.

BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Minuit, 2013, 156 p.

BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne, MAZAURIC, Catherine (éds.), *La question de l'auteur en littératures africaines*, Actes du 14^e Congrès de l'APELA à Aix-La-Chapelle, 22 au 24 septembre 2011, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, 2015, 228p.

BISANSWA, Justin K., *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2009, 221p.

- BOKIBA, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, L'Harmattan (Collection Critiques Littéraires), Paris, 1998, 287p.
- BOURGUIGNON, Claude, *Stratégies romanesques et construction des identités nationales: essai sur l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt.*, phdthesis, Université
- BRETON, André et ELUARD, Paul, *Notes sur la poésie*, éd. G.L.M., 1936.
- BREZAULT, Eloïse, *Afrique : Paroles d'écrivains*, Mémoire d'encrier (Collection Essai), Montréal, 2010, 409p.
- BRUNER, C. H., *The Heinemann book of African women's writing*, Heinemann International Inc., 1993.
- CAZENAVE, Odile, *Femmes Rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996, 349p.
- CHEVRIER, Jacques, *La littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 2008, 300p.
- _____, *Le lecteur d'Afriques*, Paris, Champion, 2005, 600 p., (« Bibliothèque de littérature générale et comparée »).
- _____, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Nathan, Paris, 1999, 128p.
- CHIKHI, Beïda, *Assia Djebar : histoires et fantaisies*, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2007, 197p.
- DABLA, Séwanou, *Nouvelles Ecritures Africaines : Romanciers de la Seconde Génération*, L'Harmattan, Paris, 1986, 256p.
- DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel, *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 316 p.
- DEHON, Claire L., *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*, L'Harmattan, Paris, 2002, 409p.
- _____, *Le roman en Côte d'Ivoire : une nouvelle griotique*, Peter Lang, New-York, 2014, 397p.
- DIANÉ ASSI, Véronique, *Intertextualité et transculturalité dans les récits d'Amadou Hampaté Bâ*, Editions L'Harmattan, 2013, 92 p.
- DUCOURNAU, Claire, *La fabrique des classiques africains : écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, CNRS éditions, Paris, 2017, 442p.
- DULUCQ, Sophie et SOUBIAS, Pierre, *L'espace et ses représentations en Afrique subsaharienne: approches pluridisciplinaires*, KARTHALA Editions, 2004, 258 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^e édition, Bordas, Coll. Dunod, Paris, 1984, 536p.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

Femmes en francophonie: écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones, eds. Isaac Bazié et Françoise Naudillon, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, 201 p., (« Collection Essai »).

FRANÇOIS, Anne-Isabelle et TRAN-GERVAT, Yen-Maï, *Guide pratique des exercices comparatistes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 153 p., (« Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle »).

FROMILHAGUE, Catherine et THOMASSET, Claude, *Les figures de style*, Paris, A. Colin, 2007.

GANDONOU, Albert, *Le roman ouest-africain de langue française. Etude de langue et de style*, Karthala, Paris, 2002, 357p.

GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, 1. éd, Paris, Presses Univ. de France, 1999, 162 p., (« Ecritures francophones »).

GBADOUA UETTO, Viviane, *Littérature féminine ivoirienne: une écriture plurielle*, Paris, L'Harmattan, 2013, 283 p., (« Études africaines »).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 574 p., (« Collection Points Essais »).

GNAOULE-OUPOH, Bruno, *La littérature ivoirienne*, Editions Karthala et CEDA, Paris, 2000, 444p.

HERZBERGER-FOFANA, Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire. Suivi d'un dictionnaire des romancières*, L'Harmattan, Paris, 2000, 570p.

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008, 197 p.

Indépendances cha cha, eds. Olympe Bhêly-Quénum, Florent Couao-Zotti, Yambangba Alfred Sawadogo, Claire Girauld et Céline Mouzard, Paris: Algérie: Côte d'Ivoire, Magellan; Éditions Apic; Éburnie, 2010, 206 p., (« Miniatures »).

JEAN, Raymond, *Lectures du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Ed. du Seuil, Paris, 1977.

KADARI, Louise, LEROUX, Pierre et SHANGO LOKOHO, Tumba (eds), *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix. Francophonies africaines*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015, 188p.

KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones. Les carrefours mobiles*, Préface de Duarte Mimoso-Ruiz, L'Harmattan, Paris, 2004, 321p.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Editions Karthala, 2001, 386 p., (« Universités francophones »).

- LEUWERS, Daniel et CASTELLANI, J. P., *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Saint-Etienne, SUD, 1990, 278 p.
- Littérature: textes théoriques et critiques*, éd. Nadine Tournel et Jacques Vassevière, Paris, Colin, 2005, 304 p., (« Fac. Littérature »).
- Littératures africaines et comparatisme*, éd. Florence Paravy et Université Paris Ouest Nanterre La Défense, [Metz], Université de Lorraine, Centre de recherches « Ecritures », 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004, 262 p., (« Collection U Lettres »).
- _____, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Nouv. édition revue et augmentée, Paris, Edition du Seuil, 2009, 143 p., (« Points Essais »).
- MAZAURIC Catherine, SOW Alioune (éd.), *Littératures et migrations transafricaines. Etudes littéraires africaines* 36, Metz, Université de Lorraine, 2013, 231 p.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Editions Gallimard, Paris, 2016, 317p.
- MOLINIE, Georges, « Les lieux du discours littéraire », *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, éd. Kimé, Paris, 1993, pp.92-100.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Coll. « Ecritures francophones », Paris, 1999, 174p.
- _____, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 2e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2005, (« Écritures francophones »).
- NDINDA, Joseph, *Révolutions et femmes en révolution (Dans le roman africain francophone au sud du Sahara)*, Préface de Rémy Sylvestre Bouelet, L'Harmattan, Paris, 2002, 203p.
- NEPVEU, Pierre et MARCOTTE, Gilles, *Montréal imaginaire: ville et littérature*, Les Editions Fides, 1992, 430 p.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 137 p., (« Collection Critiques littéraires »).
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1997, 386 p., (« Collection Critiques littéraires »).
- _____, *Écritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, L'Harmattan, Paris, 1989, 299p.
- OKPEWHO, Isidore et POUTEAU, Micheline, *La Littérature orale en Afrique subsaharienne*, Paris, Mentha, 1992.

ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, Image, Dispositif*, sous la dir. de Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 263 p., pp. 53-54.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Les éditions du Septentrion, Montréal, 2000, 408p.

PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, L'Harmattan, Paris, 1999, 382p.

PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Belin, Paris, 2012/2016, 198p.

_____, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Belin, Paris, 2008/2016, 317p.

RABATÉ, Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010, 112 p., (« Les essais »).

REUTER, Yves et BERGEZ, Daniel, *Introduction à l'analyse du roman*, 2. éd. entièrement rev. et corr, Paris, Nathan, 2000, 179 p., (« Lettres sup »).

RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, Paris, CNRS Ed. [u.a.], 1995, 304 p.

SEMUIJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999, 207p.

SOMMER, Marcel, *Les villes et les livres - L'image de la ville dans la littérature africaine francophone*, L'Harmattan, Paris, 2007, 126p.

STAROBINSKI, Jean, « Fenêtres – de Rousseau à Baudelaire » in *L'idée de la ville, actes du colloque international de Lyon*, (dir. François Guéry), Ed. du Champ Vallon, Seyssel, p.179.

STEEMERS, Vivian, *Le (néo)colonialisme littéraire : quatre romans africains face à l'institution littéraire parisienne (1950-1970)*, Karthala, Paris, 2012, 234p.

5. Philosophie, sciences humaines et sociales

ABEL, Emily K. et NELSON, Margaret K., *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, SUNY Press, 1990, 340 p.

AGAMBEN, Giorgio et RUEFF, Martin, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

Approches littéraires de l'oralité africaine, KARTHALA Editions, 2005, 338 p.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2012.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Editions Gallimard, Paris, 1949 (renouvelé en 1976), 654p.

BÉNAZÉRAF, Claude, *Les chagrins de la peau*, Grasset, 1994, 88 p.

- BIEBUYCK, Brunhilde et MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Griot réel, griot rêvé », in *Africultures* 2004/4 (n° 61), 248p.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, 177p.
- BRUGÈRE, Fabienne, *L'éthique du « care »: « Que sais-je ? » n° 3903*, Presses Universitaires de France, 2014, 77 p.
- BRUGERE, Fabienne, *Que sais-je ? L'éthique du « care »*, PUF, Paris, 2011.
- CALIN, Rodolphe, *Lévinas et l'exception du soi*, Paris, PUF, 2005.
- CERTEAU, Michel (de), GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien. 2. habiter, cuisiner*, Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 1994, 416p.
- CHIVANGUE, Andes Adriano, *Mukhero em Moçambique : Análise das Lógicas e Práticas do Comércio Informal*, ISEG, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2012.
- COLL, Jean Louis et GUIBBERT, Jean-Jacques, *L'aménagement au défi de la décentralisation en Afrique de l'ouest*, Presses Univ. du Mirail, 2005, 312 p.
- CYRULNIK, Boris et SERON, Claude, *La résilience ou comment renaître de sa souffrance?*, Paris, Éd. Fabert, 2013.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973 [1939].
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris, 1961.
- _____, *Peau noire, Masques blancs*, édition électronique réalisée par Émilie Tremblay, bénévole, doctorante en sociologie à l'Université de Montréal à partir de : Frantz _____, *Peau noire, Masques blancs*, Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952, 239p. (Collection : La condition humaine).
- FÉDIDA, Pierre, *Des bienfaits de la dépression: éloge de la psychothérapie*, Odile Jacob, 2001, 276 p.
- FOUCAULT, Michel , « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, T. II, Gallimard, Paris, 1977.
- _____, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.
- _____, *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France, 1975-1976*, Paris, Seuil, 1997.
- _____, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2009, 61p.
- GANDHI, Leela, *Postcolonial theory: a critical introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, 200 p.
- GAUTIER, Arlette et PILON, Marc, *Familles du sud*, IRD Editions, 1997, 192 p.

- GEFFRAY, Christian, *La cause des armes au Mozambique: anthropologie d'une guerre civile*, KARTHALA Editions, 1990, 262 p.
- GILROY, Paul, *L'Atlantique Noir : modernité et double conscience*, Editions Amsterdam, Paris, 2010, 334p.
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, trad. de l'angl. par Jean-Philippe Henquel, Paris, Éditions Kargo, 2003 (*The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press).
- GLAUDES, Pierre, *Terreur et représentation*, ELLUG, 1996, 356 p.
- GOLDSTEIN, Pierre, *Vulnérabilité et autonomie dans la pensée de Martha C. Nussbaum*, Presses Universitaires de France, 2011, 92 p.
- HANNOYER, Jean, *Guerres civiles: économies de la violence, dimensions de la civilité*, Karthala Editions, 1999, 332 p.
- HERNANDEZ, Browdy de, et DONGALA, Pauline, Madison, *Women in Africa and the diaspora*, Wis, Univ. of Wisconsin Pr, 2010, 337 p.
- HOUTONDJI, Paulin J., *Sur la « philosophie africaine » : critique de l'ethnophilosophie*, Langaa RPCIG, Bamenda (Cameroun), 2013, 237p.
- JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, « Le texte de la peau », in *Opus Corpus, Anthropologie des Apparences Corporelles*, Armand Colin, Paris, 1998.
- KIEFER, Bertrand, "La crise des hétérotopies", [En ligne : <http://titan.medhyg.ch/mh/formation/print.php3?sid=30209999>].
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- LEVINAS, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye, Nijhoff, 1974), Paris, LGF, « Le Livre de Poche / Biblio-Essais », n° 412), 2000.
- _____, *Le temps et l'autre* (Arthaud, 1948), Paris, PUF, « Quadrige », n°43, 1994.
- _____, *Totalité et infini* (La Haye, Nijhoff, 1961), Paris, « Le Livre de poche / Biblio-Essais », n° 4120, 2000.
- LOSCHAK, D., in J. Chevalier et alii, *Centre, Périphérie, Territoire*, P.U.F., Paris, 1978.
- MARTIN, Sylvie, *Le Désenfantement du monde. Utérus artificiel et effacement du corps maternel*, éditions Liber, 2011.
- MAYERAT, Jean, *Image d'elles, la profondeur du noir*, Editions d'en bas / le bec en l'air, Lausanne / Marseille, 2011, 119 p.
- MICHAUD, Yves, *La violence*, PUF, Que sais-je, 7^e édition mise à jour, Paris, 2012, 127p.
- Pierre Bourdieu, *Sur la Télévision*, éditions Raison d'Agir (2008), 1996.

- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000, 80p.
- ROSSET, Clément, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988.
- ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, L'Harmattan, Paris, 2007, 251p.
- SEN, Amartya, *Identité et violence*, Odile Jacob, 2007, 276 p.
- SERRES, Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, 1992.
- SOFSKY, Wolfgang, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998.
- SOREL, Jacqueline, PIERRON GOMIS, Simonne, *Femmes de l'ombre et Grandes Royales : dans la mémoire du continent Africain*, Présence Africaine, Paris, 2004, 278p.
- TRONTO, Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Ed. La découverte, « TAP/Philosophie pratique », Paris, 2009.
- VENDEIX, J.-M., *Nouvel essai de monographie du pays sénoufo*, Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF, t. XVII, n°4, 1934.
- WIEVIORKA, Michel, *La violence*, Repr., Paris, Hachette Littératures, 2006, 328 p., (« Collection Pluriel Sociologie »).
- _____, *La violence*. Repr. Collection Pluriel Sociologie. Paris: Hachette Littératures, 2006.

6. Articles, entretiens et conférences

- AGADJANIAN, V., « Men doing “women’s work”: masculinity and gender relations among street vendors in Maputo, Mozambique », *The Journal of Men’s Studies*, vol. 10 / 3, 2002, p. 329–342.
- AGIER, Michel, « Ce que les villes font aux migrants, ce que les migrants font à la ville », *Le sujet dans la cité*, 2016/2 (N° 7), p. 21-31, p.23.
- AKANDE, Dorcas Mofoluwake et 22226, Jean-Godefroy Bidima, « Le Souci de l’autre (care) chez Buchi Emecheta », *Africultures*, décembre 2013, p. 114-123.
- ANZIEU, Didier, « Chapitre 25 - Le Moi-peau familial et groupal », *Psychismes*, mars 2016, p. 411-420.
- _____, « Le Moi-Peau », *N.R.P., Le dehors et le dedans*, n°9, printemps 1974, 195-208.

- BAHLOUL, Joëlle, « Nourritures juives », in *Les Temps modernes*, n°394 bis intitulé « Le second Israël », 1979, p.387.
- BARON, Christine, « Le statut de la littérature, Jean Bessière, Quel statut pour la littérature ?, PUF, coll. “ L’interrogation philosophique ”, 2001. »
- BARREAU-TRAN, Léa, *Émergence économique des femmes et négociation des rapports de genre au Mozambique*, « Les trajectoires de trois mukheristas de Maputo », *De Boeck Supérieur | Afrique contemporaine*, 2012/4 - n° 244, pp. 120-121.
- BASSOLÉ, A., « A la recherche du royaume perdu: l’image de l’enfance chez les poètes africaines ».
- BATIONO, Jean-Claude, « La ville, objet de civilisation et de littérature en cours de français langue étrangère », *Questions de communication*, 12 | 2007, 245-258.
- _____, « La ville, objet de civilisation et de littérature en cours de français langue étrangère », *Questions de communication*, décembre 2007, p. 245-258.
- BAZIÉ, Isaac, « Femmes et enceintes : écrire la violence au féminin » in *Femmes en francophonie. Ecritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Ed. Mémoire d’encrier, Collection Essai, Montréal, 2013, p. 169.
- BENESTROFF, Corinne, « Boris Cyrulnik, Sauve-toi, la vie t’appelle », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, septembre 2013, p. 113-116.
- BERNET, Rudolf, « Deux interprétations de la vulnérabilité de la peau (Husserl et Levinas) », In: *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 95, n°3, 1997, pp. 437-456.
- BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, Ed. du Seuil, Collection Essais, Paris, 1982, p.54.
- BHABHA, Homi K. et RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace, Abstract », *Multitudes*, no 26, pp.95-107.
- BOIDIN, Capucine et HURTADO LÓPEZ, Fátima, « La philosophie de la libération et le courant décolonial », *Cahiers des Amériques latines*, juin 2010, pp.17-22.
- BOISACQ, E., « L’étymologie populaire et les Amazones », *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 5 / 2, 1926, p. 507-514.
- BOKOBZA, Benjamin, *Hétérotopies, hétérologies dans Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la nouvelle France de Lesage*, 14p..
- BON, François, « La langue de l’autre » in *Assia Djebar : Nomade entre les murs...*, op. cit., p.81.

- BOURELLY, Martine, « Cheffe de cuisine : le coût de la transgression », *Cahiers du Genre* 2010/1 (n° 48), p. 127-148. DOI 10.3917/cdge.048.0127
- BRAHIMI, Denise, « La place des Africaines dans l'écriture féminine », in *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, 2000, p.164.
- BRANCHE, Raphaëlle, « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, novembre 2010, p. 29-42.
- BROU, Kouadio et CHARBIT, Yves, « La politique migratoire de la Côte-d'Ivoire », *Revue européenne de migrations internationales*, vol. 10 / 3, 1994, p. 33-59.
- BRUGÈRE, Fabienne, « Le thème du care la voix des femmes », *Que sais-je ?*, 2e éd., mars 2014, p. 7-46.
- _____, « Pour une théorie générale du care », publié dans lavedesidees.fr, le 8 mai 2009, recension de l'ouvrage de Joan Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care (Moral Boundaries : a Political Argument for an Ethic of Care, 1993)*, traduit de l'anglais par Hervé Maury, 2009, La Découverte, 238p., p. 143.
- CALIN, Rodolphe, « Le corps de la responsabilité. Sensibilité, corporéité et subjectivité chez Levinas », *Les études philosophiques*, juillet 2006, p. 313.
- CALLAC, Emmanuelle, « "Écriture ordinaire", sous la direction de Daniel Fabre », *Genèses*, vol. 16 / 1, 1994, p. 166-167.
- CAMARA, Ansoumane, « Le conte (tali) et l'épopée (fasa) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée » in *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Editions Karthala, 2005, p.66.
- CHANIAL, Philippe, « Don et care : une famille (politique) à recomposer ? », *Revue du MAUSS*, juillet 2012, p. 67-88.
- CHANIAL, Philippe, « Don et care : une perspective anthropologique », *Recherche & formation*, janvier 2016, p. 51-60.
- Charbonneau, Bruno « Côte d'Ivoire : possibilités et limites d'une réconciliation » in *Afrique contemporaine*, vol. 245, no. 1, 2013, pp. 111-129.
- CHARLIER, Sophie et CAUBERGS, Lisette, « L'approche de l'empowerment des femmes : un guide méthodologique », Commission Femmes et Développement, Bruxelles, 2007, p.9.
- Chevalier Jacques. Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu. In: *Espace géographique*, tome 3, n°1, 1974. p. 68.
- CHEVRIER, Jacques, « Amour et casseroles : la cuisine comme arme féminine », in *Notre Librairie/Cultures Sud* n°167 (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.122.

CITTON, Yves, « Créolectures et politiques membraniques », *Multitudes*, no 22, pp.203-211.

COUSSY, Denise, « La représentation de la ville dans la littérature africaine », in *Security, crime and segregation in West African cities since the 19th century*, Karthala éditions, Paris, 2003, 451p., pp.163-173.

CUPA, Dominique, « Une topologie de la sensualité : le Moi-peau », *Revue française de psychosomatique*, no 29, p. 83-100.

DABAN, Jean-Jacques, « Enfancement et maternité dans la Bible », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2005/1 (n°59), p. 113-119, p.113.

DAMOMÉ, Etienne, « Musique et religion en Afrique » in *Afiavimagazine*

DARCHIS-BAYART, Élisabeth, « Bébés monstrueux en gestation », *Imaginaire & Inconscient*, no 13, 2004, p. 91-108.

DARTIGUES, Laurent et GUILLEMIN, Alain, « De la situation de la violence coloniale devant les accidents de la mémoire nationale (le cas vietnamien) », 2012, p. 207-233.

De la prose au cœur de la poésie, éd. Jean-Charles Vegliante, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, 189 p.

DELANOË, Daniel, « La ménopause comme phénomène culturel », *Champ psychosomatique* 2001/4 (n°24), p.57-67, p.62.

DESBLACHE, Lucile, « Introduction: profil d'une eco-littérature », *L'Esprit Créateur*, vol. 46 / 2, 2006, p. 1-4.

DOHERTY, Lillian, « La « maternité » de l'Odysée », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2010, p. 149-164.

DORLIN, Elsa, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », *Mouvements*, septembre 2007, p. 142-151.

DUBOST, Matthieu, « Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas », *Les Études philosophiques* 2006/3 (n° 78), p. 317-334.

DUCHEMIN, Jacqueline, « Platon et l'héritage de la poésie », *Revue des Études Grecques*, vol. 68 / 319, 1955, p. 12-37.

DURAND, M., « Matins de couvre-feu: une écriture libératrice? »

DUSSEL, Enrique, « De la philosophie de la libération », *Cahiers des Amériques latines*, juin 2010, p. 37-46.

EHORA, Effoh Clément, « Écriture de la guerre et rhétorique de la violence dans le roman africain contemporain. L'exemple de L'ombre d'Imana de Véronique Tadjo », *Ethiopiennes* n°88, Littérature, philosophie et art, 1^{er} semestre 2012, Espaces publics africains, crises et mutations.

- ENAUDEAU, Michel, « Pierre Bayard, Aurais-je été résistant ou bourreau ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, octobre 2014, p. 174-176.
- Etudes Littéraires Africaines, Fictions/documents.*
- FLAHAULT, François, « La beauté, la convoitise et la peau », *Communications*, vol. 60 / 1, 1995, p. 13-28.
- FOFANA, Libar M., *Le diable dévot: roman*, Paris, Gallimard, 2010, 186 p., (« Continents noirs »).
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (1919), cité par Sylvain Missonnier, « L'antique terre natale : nostalgie, inquiétante étrangeté et dialectique fusion/séparation », *Le Carnet PSY* 2012/6 (N° 164), p. 40-45.
- GBANOU KOMLAN, Sélom, « Femmes et créations littéraires en Afrique : défis et enjeux d'un combat » in *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, 2000, p.18.
- GLISSANT, Édouard, « Images de l'Être, Lieux de l'Imaginaire », *Che vuoi ?*, septembre 2012, pp. 213-221.
- HAINEAULT, Doris-Louise, « Chapitre IV. Quand la mère et l'enfant font peau commune », *Hors collection*, août 2014, p. 75-90.
- HARROW, K. W., « “ Un train peut en cacher un autre” : Narrating the Rwandan Genocide and Hotel Rwanda », *Research in African Literatures*, vol. 36 / 4, 2005, p. 223–232.
- HAZARD, Benoît, « La peau en gage », *Les Temps Modernes*, vol. 620-621, no. 4, 2002, pp. 165-196.
- HENRI, Moniot, « Claudine Vidal, Sociologie des passions (Côte d'Ivoire, Rwanda) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48 / 5, 1993, p. 1248-1251.
- HOLAS, B., « Fondements spirituels de la vie sociale sénoufo », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 26 / 1, 1956, p. 9-31.
- HOUSSAY-HOLZSCHUCH, M., « Penser le passé, parler du passé: l'identité afrikaner chez Mark Behr et Antjie Krog », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 25 / 99/1000, 1999, p. 157–168.
- HUMARAU, Béatrice, "Grand commerce féminin, hiérarchies et solidarités en Afrique de l'Ouest", *Politique africaine* (1997): 89-102, p.94.
- JEAN, Copans, « Vidal, Claudine. - ~Sociologie des passions (Côte d'Ivoire, Rwanda)~ », *Cahiers d'études africaines*, vol. 33 / 130, 1993, p. 350-354.

- JOUBERT, Jean-Louis, « La place de la nourriture dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, in *Notre Librairie/Cultures Sud* n°167 (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.126.
- JOURNET, N., « L'hypothèse Sapir-Whorf : Les langues donnent-elles forme à la pensée ? », *Sciences humaines*, octobre 2013, p. 38-40.
- KAYSER, Paulette, « Seconde Partie - La subjectivité au féminin : un sujet en rupture d'essence », *Philosophie d'aujourd'hui*, octobre 2016, p. 63-130.
- KEÏTA Abdoulaye (sous, *Au carrefour des littératures Afrique-Europe*, KARTHALA Editions, 2013, 374 p.
- KEITA, Cheick Mahamadou Chérif, « Fadenya and Artistic Creation in Mali: Kele Monson and Massa Makan Diabaté », *Research in African Literatures*, vol. 21 / 3, 1990, p. 103-114.
- KERN, Anne Brigitte, « Le chant, la danse du livre d'Assia Djebar » in *Assia Djebar : Nomade entre les murs*, op. cit., p.139.
- LAJEUNESSE, Marcel, EBSI, Université de Montréal. Recensement de l'ouvrage de Michèle Petit, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*. Paris : Belin, 2008. 265 p. in *Documentation et bibliothèques*, Volume 56, numéro 3, juillet-septembre 2010, p. 133-134.
- LAUFER, Laurie, « Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu », *Champ psy*, vol. 28 / 4, 2002, p. 113.
- LAURENT, Zimmermann, « Arnaud Rykner, Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte », *Littérature*, vol. 135 / 3, 2004, p. 122-124.
- LEDFOURD-MILLER, L., « “ So few and yet so little known” : historical recovery and reconstruction in the work of Lilia Momple », *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, vol. 61 / 3/4, 2006, p. 564-582.
- LEE, S. et LEVI, P., « Lire le Rwanda: une lecture personnelle de *L'ombre d'Imana, voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo », *Dix ans après—réflexions sur le génocide rwandais: réflexions sur le génocide rwandais*, 2005, p. 93.
- LEGUY, Cécile et DIARRA, Joseph Tanden, « Bonne ou mauvaise mère ? Des figures maternelles dans les contes de tradition orale à partir d'un corpus de 39 contes bwa (Mali) » in *La femme dans la littérature orale africaine. Persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, sous la direction de Françoise Ugochukwu et Marie-Rose Abomo-Maurin, L'Harmattan, 2015, 291p., p.105.
- LEIMDORFER, François, « Propos de maquis ou comment est née la restauration populaire en Côte-d'Ivoire », in *Notre Librairie/Cultures Sud*, op. cit, p.83.

- LEMAIRE, Marianne, « Le doute et la douleur », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, décembre 2008, p. 193-218.
- LENOIR, Rémi, « L'État selon Pierre Bourdieu », *Sociétés contemporaines*, vol. 87 / 3, 2012, p. 123.
- Les champs littéraires africains*, éd. Romuald-Blaise Fonkoua, Pierre Halen, Katharina Städtler et France) Association pour l'étude des littératures africaines (Paris, Paris, Karthala, 2001.
- LÉVY, Bertrand, « Editorial : Ville et littérature », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 152 / 1, 2012, p. 5-6.
- LITTLE, P. D., « Selling to eat: Petty trade and traders in peri-urban areas of sub-Saharan Africa », *Broadening access and strengthening input market systems collaborative research support program (BASIS-CRSP) research paper, Institute for Development Anthropology, Binghamton, New York. http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PNACL390.pdf Accessed*, vol. 3, 1999, p. 06–11.
- MALONGA, Alpha Noël, « « Migritude », amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », *Cahiers d'études africaines*, avril 2006, p. 169-178.
- MARZI, Laura et PAPERMAN, Patricia, « Le travail du récit sur les relations de care : littérature et sociologie », *Papeles del CEIC*, vol. 2016 / 1, mars 2016, p. 149.
- MAS, Marie, « « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps* 2009/1 (n° 6), p.95-102.
- MAS, Marie, « « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps*, avril 2009, p. 95-102.
- MATA, I. et PADILHA, L. C., *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, Edições Colibri, 2007, (9).
- MAZAURIC, Catherine, « Boni, Tanella.—Que vivent les femmes d'Afrique? », *Cahiers d'études africaines*, 2012, p. 269–271.
- _____, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, C. Canut, C. Mazauric (dir.), Paris, Le Cavalier bleu, p. 47-61. ISBN : 978-2-84670-539-4.
- _____, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, C. Canut, C. Mazauric (dir.), Paris, Le Cavalier bleu, p. 47-61. ISBN : 978-2-84670-539-4, p.10.
- _____, « Livres de passages. Trajectoires migrantes vers et depuis Dakar », *Cahiers d'études africaines* 2014/1 (N° 213-214), pp. 267-287, p.267.

_____, « Micropoétiques des frontières », *Revue critique de fiction française contemporaine*, vol. 0 / 6, mai 2013, p. 75-86.

MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques* 2006/1 (n° 21), p. 29-60.

_____, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, no 21, mars 2006, p. 29-60.

MBOUSSA, Mongo, « L'exil et le manioc », in *Notre Librairie/Cultures Sud* n°167 (2007), *Une histoire de goûts : Nourriture, culture et littérature*, p.111.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Le texte comme don public », *Études françaises* 452 (2009): 47-67. DOI: 10.7202/037844ar

MEZGUELDI, Zohra, « La maternité dans la littérature féminine au Maroc », *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2008, p. 51-64.

MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique » in *Mouvements* 2013/1 (n°73), Editions La Découverte, 192 p.

_____, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, mars 2013, p. 181-190.

MOSCOVITZ, Jean-Jacques, « Coupure freudienne et violence », *Figures de la psychanalyse*, novembre 2007, p. 117-128.

NDINDA, Joseph, « Epopée, puissance féminine et paradoxe de la domination mémorielle dans *Le Jujubier du Patriarche* d'Aminata Sow Fall (Sénégal) » in *La femme dans la littérature orale africaine : persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, L'Harmattan, Paris, 2015, 292p., p.229.

NGUESSAN-LARROUX, Béatrice, « Eléments pour une approche de l'espace dans le roman africain » in *L'Espace et ses représentations en Afrique* dirigé par Sophie Dulucq et Pierre Soubias, Karthala, Paris, 2004, 250p., p.54.

PAPERMAN, Patricia et MOLINIER, Pascale, « L'éthique du care comme pensée de l'égalité », *Travail, genre et sociétés*, novembre 2011, p. 189-193.

PAYEN, Pascal, « Francesca Prescendi & Agnès A. Nagy (dir.), avec la collaboration de Marc Kolakowski et Aurore Schwab, *Victimes au féminin* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2015, p. 300-300.

PERROT, Michelle, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar », in *Assia Djébar : Nomade entre les murs...Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve & Larose, Paris, 2005, 267p., p.37.

Perse, *Satires*, III, vers 30.

- PESSOA, Giovanna, « Le goût de l'argile. La géophagie des femmes africaines dans le quartier de Château Rouge (enquête) », *Terrains & travaux* 2005/2 (n° 9), p. 177-191, p.182.
- PETIT, Emmanuel, « L'économie du comportement et la théorie du care. Les enjeux d'une filiation », *Revue du MAUSS*, juin 2013, p. 347-369.
- PETIT, Michèle, « Les territoires invisibles et vitaux de la lecture », *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, janvier 2008, p. 213-224.
- PIAULT, Marc-Henri, « De la violence ou comment s'en débarrasser ? », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, juin 2003, p. 139-173.
- POINSOT, Marie et TREIBER, Nicolas, « Entretien avec Maryse Condé », *Hommes et migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, janvier 2013, p. 182-188.
- PRADELLES DE LATOUR, Charles-Henry, « Les morts et leurs rites en Afrique », *L'Homme*, vol. 36 / 138, 1996, p. 137-142.
- PULCINI, Elena, « Assujetties au don, sujets de don : réflexions sur le don et le sujet féminin », *Revue du MAUSS*, no 25, p. 325-338.
- _____, « Assujetties au don, sujets de don. Réflexions sur le don et le sujet féminin », *Revue du MAUSS* 2005/1 (n°25), p. 325-338.
- _____, « Donner le care », *Revue du MAUSS*, juillet 2012, p. 49-66.
- RANCIERE, Jacques, « Le Philologue et le conteur : littérature, communauté, démocratie », art. cité, p. 62- 63. Cité par Catherine Mazauric dans « Micropoétiques des frontières » in *Revue critique de fiction française contemporaine n°6*, « Fiction et démocratie », 2013, pp.75-86, p.76.
- RANGIRA, Béatrice Gallimore, « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, vol. 37 / 2, 2001, p. 79.
- RIALLAND, Ivonne, « Le dispositif à l'œuvre », *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 269 p., EAN 9782296056435
- ROY, Shirley, « L'itinérance : forme exemplaire d'exclusion sociale ? », *Lien social et Politiques* numéro 34, 1995, pp.73-80.
- SAUTEREAU, Cyndie, « Répondre à la vulnérabilité: Paul Ricœur et les éthiques du care en dialogue », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol. 23 / 1, août 2015, p. 1-20.
- SEDAT, Jacques, « Du bon usage de l'objet chez Winnicott. De la spatule à la relation analytique », *Figures de la psychanalyse*, vol. 18, no. 2, 2009, pp. 23-38, p.18.

- SILVA, T. C. E, « Identity and political consciousness in Southern Mozambique, 1930–1974: two Presbyterian biographies contextualised », *Journal of Southern African Studies*, vol. 24 / 1, 1998, p. 223–236.
- SMITH, Arlette M., « Sémiologie de l'exil dans les œuvres romanesques de Maryse Condé » in *The French Review*, Vol. 62, N° 1 (Oct., 1988), American Association of Teachers of French, pp.50-58, p.51.
- STRASSER, Anne, « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation », www.revue-analyses.org, vol. 7, no 1, hiver 2012, p.211.
- TODOROV, Tzvetan, « Synecdoques », In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 26-35,
- TOMBEUR, Paul, « *Maternitas* dans la tradition latine », in *Maternités, numéro 21*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, 351p. p.144.
- TRONTO, Joan C., « Du care », *Revue du MAUSS*, novembre 2008, p. 243-265.
- TUMEDI, S. M., « Living Under the Power of the Fathers: Bessie Head's and Lilia Momphe's Women », *Writing Bessie Head in Botswana: an anthology of remembrance and criticism*, 2007, p. 108.
- UETTO-BÉKROU, Viviane Gbadoua, « Texte hybride, texte pluriel dans Une Vie de crabe de Tanella Boni et Le Royaume aveugle de Véronique Tadjou », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29 / 1, 2014, p. 147-156.
- UGOCHUKWU, Françoise, « La femme âgée dans les proverbes igbo (Nigeria) : un portrait contrasté » in *La femme dans la littérature orale africaine*, op. cit., p.128.
- VALADIER, Paul, « Apologie de la vulnérabilité », *Études*, Tome 414, février 2011, p. 199-210.
- VIAL, Hélène, « La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation », *L'information littéraire*, 2/2004 (Vol. 56), p. 34-37.
- _____, « La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation », *L'information littéraire*, vol. 56 / 2, 2004, p. 34-37.
- VIDAL, Jérôme, « À propos du féminisme. Judith Butler en France : Trouble dans la réception » in *Mouvements*, 2006/5 (n° 47-48), p. 229-239.
- VINCENT, Jeanne-Françoise, « La ménopause, chemin de la liberté selon les femmes beti du Sud-Cameroun », in *Journal des africanistes*, 2003, tome 73, fascicule 2. pp. 121-136, p.134.
- VITALIS, Joseph, « Les crises africaines » Violence, pouvoir et profit, *Études*, 2003/12 Tome 399, p. 585-595.

VIVES, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud », *Recherches en psychanalyse*, p. 22-35.

WIEVIORKA, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence », *Cultures et Conflits*, 1998, p. 9-57.

7. Thèses et mémoires

BRINKER, Virginie, *Le génocide des tutsi au rwanda dans les productions littéraires et cinématographiques : Construction, transmission et médiatisation de la mémoire face aux enjeux contemporains de la représentation de l'événement*, Paris 4, 2011, [En ligne : <http://www.theses.fr/2011PA040105>].

DINH VAN, Aurélie, *Pour une écologie-monde de la littérature : relation esthétique et diversité culturelle* ; sous la direction de Gérard Langlade et Catherine Mazaauric, Université Toulouse 2, 2014.

DURAND, Mylène, « L'immense abandon des plages; suivi de, Matins de couvre-feu: une écriture libératrice? », Papyrus, Université de Montréal, 2007, [En ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/handle/1866/7281>].

MAZAURIC, Catherine, *Le Lecteur d'Afriques - Contribution à une didactique transculturelle de la lecture littéraire*. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2004.

PLAICHE, Anza Karel, *États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones*, phdthesis, Université de la Réunion, 2012, [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01379553/document>].

PRETOT, Arielle, *Questions de filiation dans les oeuvres Une si longue lettre de Mariama Bâ, De l'autre côté du regard de Ken Bugul, et Le jujubier du patriarche de Maminata Sow Fall* ; sous la direction de Catherine Mazaauric, Université Toulouse 2, 2011, 130p.

8. Sitographie

ADLER, Laure, « Wajdi Mouawad: “il faut trouver le courage de raconter” », *France Culture, Hors-champs*, [En ligne : <http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/wajdi-mouawad-il-faut-trouver-le-courage-de-raconter>]. Consulté le 23 septembre 2016.

AFONSO, Maria Fernanda, « Cartographie féminine d'affections et de plaintes dans le roman africain: des complicités aux questions des identités postcoloniales », *Postcritica.uneb.br*,

Afrikhepri, « Adinkra : les symboles ouest africains évocateurs de la sagesse traditionnelle », *afrikhepri.org*, [En ligne : <http://afrikhepri.org/adinkra-les-symboles-ouest-africains-evocateurs-de-la-sagesse-traditionnelle/>].

AÏN, Joyce, « *Violences chaudes, violences froides* », Cairn, [En ligne : <http://www.cairn.info/violences-chaudes-violences-froides--9782749215259.htm>].

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back : Theory and practice in post-colonial literatures*, YouScribe,

BAMBA, Amara, « Le dioula, le musulman au pays de l'ivoirité », *Saphirnews*, [En ligne : http://www.saphirnews.com/Le-dioula-le-musulman-au-pays-de-l-ivoirite_a269.html].

BANGRE, Habibou, « “L'homme qui répare les femmes”, un film dérangent pour le gouvernement congolais », *Telerama.fr*, [En ligne : <http://www.telerama.fr/cinema/l-homme-qui-repare-les-femmes-un-film-derangeant-pour-le-gouvernement-congolais,138343.php>].

BARBERIS, J.-M., « Deixis et balisage du parcours narratif : le rôle pivot de l'adverbe « là » dans des récits de lutte - article ; n°93 ; vol.24, pg 45-63 », [En ligne : <http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autres/deixis-et-balisage-du-parcours-narratif-le-role-pivot-de-l-adverbe-980007>].

BERTHO, Elara, « À quoi pensent les genres littéraires ? Pragmatique de l'énergie dans l'épopée & le roman », *Fabula*, [En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document9717.php>].

BESSERIE, Maylis, « La violence (1/5) : La micro-violence ordinaire », *France Culture, Les nouvelles vagues*, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-violence-15-la-micro-violence-ordinaire>]. Consulté le 31 mars 2017.

BINET, Violaine, « Véronique Tadjo, romancière : « Les femmes africaines ne sont pas des victimes », *L'express.fr*, [En ligne : http://www.lexpress.fr/styles/psycho/veronique-tadjo-romanciere-les-femmes-africaines-ne-sont-pas-des-victimes_1895680.html].

BOËTON, Marie, « Jean Hatzfeld : le Rwanda « un génocide de proximité », *la-croix.com*, [En ligne : <http://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Jean-Hatzfeld-le-Rwanda-un-genocide-de-proximite-2014-02-04-1101114>].

BOUDJELLAL, Amina, « Le Conte à l'intersection du code écrit et de la tradition orale », Criticalimprov.com, [En ligne : <http://synergies.lib.uoguelph.ca/article/view/1458>].

BOURSE, Michel, « Interculturel ou multiculturel : itinéraires sémantiques et évolution idéologique », Revue Signes, [En ligne : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=495>].

BRINKER, Virginie, « Leonora Miano, Soulfood équatoriale », *La Plume Francophone*, [En ligne : <https://la-plume-francophone.com/2009/08/01/leonora-miano-soulfood-equatoriale/>]. Consulté le 6 septembre 2017.

BUCKNER, Margaret, « Ce que nous dit la cloche *manjako* », Revue *L'Homme*, [En ligne : <http://lhomme.revues.org/24896>].

CANGUILHEM, Georges, « La monstruosité et le monstrueux », *Diogène*, - *ProQuest*, [En ligne : <http://search.proquest.com/openview/4f76b6f94769e3d3fdade63a72cd574e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817112>]. Consulté le 17 juin 2016.

CARDI, Coline et PRUVOST, Geneviève, « *Penser la violence des femmes* », Cairn, [En ligne : <https://www-cairn-info.nomade.univ-tlse2.fr/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969.htm>].

CHAPUT-LE BARS, Corinne, « Traumatisme : comment renforcer sa capacité de résilience ? », *France Culture, Conférences*,

CHEVALIER, Jacques, « Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu », Persee.fr, [En ligne : http://www.persee.fr/doc/AsPDF/spgeo_0046-2497_1974_num_3_1_1446.pdf].

CHOUARD, Géraldine, « Entretien avec Laurent Bécue-Renard, réalisateur de *Of Men and War* », Revue *Transatlantica*, [En ligne : <http://transatlantica.revues.org/7252>].

COUDURIER, Perrine, « Déclinaisons des espaces féminins de l'après-conflit / Declinaciones de los espacios femeninos del postconflicto », *Fabula*,

COUDURIER, Perrine, « Dire/écrire/enseigner la/les francophonie(s) (Revue Roumaine d'Etudes Francophones) », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/revue-roumaine-d-etudes-fracophones-numero-5_56353.php].

COUDURIER, Perrine, « Représentations des guerres modernes : champs d'action, champs de vision », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/representations-des-guerres-modernes-champs-d-action-champs-de-vision_56393.php].

COUDURIER, Perrine, « Véronique Tadjó : postcolonialité littéraire, post-féminité ou africanité revendiquée ? », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/veronique-tadjo-postcolonialite-litteraire-post-feminite-ou-africanite-revendiquee_54031.php].

CRÉMIEU, Élisabeth et PONCEAUD-GOREAU, Émilie, « Dialogue sur la condition féminine : regards croisés de géographes », *EchoGéo*, [En ligne : <http://echogeo.revues.org/14672>].

DEBREUILLE, Jean-Yves, « Eros et Thanatos dans le théâtre de Ionesco », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, [En ligne : <https://semen.revues.org/2879>].

DEPRETTO, Laure, « Francophone Postcolonial Studies and Book Culture (SFPS Annual Conference 2013) », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/francophone-postcolonial-studies-and-book-culture-sfps-annual-conference-2013_56460.php].

DETAMBEL, Régine, « Le chemin sous la peau », *Epistemocritique.org*, [En ligne : <http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2008/09/ProjectionsDetambel.pdf>].

DRO Rita, « Béoué de tous les totems! », *Droville*, [En ligne : <https://droville.com/2016/06/02/beoue-de-tous-les-totems/>].

DUARTE BERNADES, Joana « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, [En ligne : <http://cm.revues.org/433>]. Consulté le 02 juillet 2017.

DUCAS, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne : <https://aad.revues.org/669>].

EBODE, Eugène, « Véronique Tadjo : Tous métis », *veroniquetadjo.com*, [En ligne : <http://www.veroniquetadjo.com/downloads/vt-ee.pdf>].

ELBADAWI, Sœuf, « L'ivoirité, ou les dérives d'un discours identitaire, entretien de Soeuf Elbadawi avec Sidiki Kaba », *Africultures*, [En ligne : Africultures.com].

ESCOLA, Marc, « F. Lavocat, Fait et fiction. Pour une frontière », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/f-lavocat-fait-et-fiction-pour-une-frontiere_73095.php].

Etonnants Voyageurs, « Marie-Célie Agnant, Bi Feiyu, Véronique Tadjo, Su Tong : Portraits de femmes », *Vimeo*, [En ligne : <https://vimeo.com/78636320>].

FANON, Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, édition électronique réalisée par Émilie Tremblay, bénévole, doctorante en sociologie à l'Université de Montréal à partir de : Frantz _____, *Peau noire, Masques blancs*. Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952, 239 pp. Collection : La condition humaine. Édition numérique réalisée le 6 décembre 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. [En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/peau_noire_masques_blancs/peau_noire_masques_blancs.pdf].

FERRY, Luc, *Mythologie et philosophie*, Google Livres, [En ligne :

FOERSTER, Maxime, « Williams Sassine, Mémoire d'une peau », *La Plume Francophone*, [En ligne : <https://la-plume-francophone.com/2012/01/01/williams-sassine-memoire-dune-peau/>].

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, 2001, p.21, [En ligne : http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/malaise_civilisation.pdf].

GAUDIN, Olivier, « Percevoir et être perçu dans les espaces publics urbains : le "partage du sensible" en question », Radio de l'Université Bretagne Loire, [En ligne : <https://radio.u-bretagne-loire.fr/broadcast/17113-Percevoir-et-etre-percu-dans-les-espaces-publics-urbains-le-partage-du-sensible-en-question>].

GAYOT, Joëlle, « Eva Doumbia, metteur en scène afropéenne », France Culture, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/eva-doumbia-metteur-en-scene-afropeenne>]. Consulté le 6 septembre 2017.

GBANOU, Selon Komlan, D'ALMEIDA, Irène Assiba, « Femmes et créations littéraires en Afrique et aux Antilles », *Revue Palabres*.

GENEL, Katia « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos* [En ligne : <http://methodos.revues.org/131>].

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne : <http://narratologie.revues.org/329>].

GIRAULT, Eloïse, « Un monde vulnérable. Pour une politique du care, de Joan Tronto », *Sociétés et jeunesse en difficulté. Revue pluridisciplinaire de recherche*, [En ligne : <https://sejed.revues.org/6724>].

GOULYZIA, Fidèle, « Suisse : 3000 spectateurs conquis par "Reine Pokou" à Montreux », Afrikatv.net, [En ligne : <https://www.afrikatv.net/articles/suisse-3000-spectateurs-conquis-reine-pokou-a-montreux/>].

GROS, Ivan, « « Écriture et Chaos ». Petites impostures métaphoriques, prémisses en vue d'une théorie sur les métaphores de la complexité dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, [En ligne : <https://trans.revues.org/259>].

HAMLAOUI, Lamine, « Corps et esprit : l'identité humaine selon Spinoza », *Astérior. Philosophie, histoire des idées, pensée politique*, [En ligne : <https://asterion.revues.org/325>].

HOULD, David, « Qu'est-ce que la subversion? », I-MEDIA, 2015, [En ligne : <http://imediaweb.blogspot.fr/2012/04/quest-ce-que-la-subversion.html>].

https://books.google.fr/books?id=E_nDjffgFowC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false].

<https://books.google.fr/books?id=gRZmDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>]. Consulté le 1 février 2017.

https://www.academia.edu/11425338/VOYAGES_AU_FEMININ_ET_SUBJECTIVATIONS_TRANSAFRICAINES_2014].

JAQUIER, Claire, « Eco-poétique un territoire critique », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique]. Consulté le 14 août 2016.

JOURNET, Nicolas, « L'hypothèse Sapir-Whorf. Les langues donnent-elles forme à la pensée ? », *Sciences humaines*, [En ligne : http://www.scienceshumaines.com/l-hypothese-sapir-whorf-les-langues-donnent-elles-forme-a-la-pensee_fr_10888.html].

KANE, Sarah, *Skin*, YouTube, [En ligne : <https://youtu.be/G2ZjplLullc>].

KODJO-GRANDVAUX, Séverine, « Des chauves-souris et des hommes, le roman d'Ebola de Véronique Tadjou », *Le Monde*,

LAFAY, Marina, « Appel à contributions "Littératures et migrations transafricaines" », *ANR MIPRIMO*, [En ligne : <http://miprimo.hypotheses.org/445>].

LAUFER, Laurie, « *L'énigme du deuil* », *Cairn*, [En ligne : <http://www.cairn.info/l-enigme-du-deuil--9782130559290.htm>].

MANNING, Nicholas, « Rhétorique du silence : le non-dit comme forme d'argumentation dans la poésie moderne », *Academia*,

MAROT, Jean-Claude, « Éros Thanatos et l'Art », *Errances philosophiques*, [En ligne : <http://blogjcm.canalblog.com/archives/2014/09/04/30529341.html>]. Consulté le 25 juillet 2016.

MARTELLY, Stéphane, « Penser la violence (Notre Librairie, n°148, juil-sept 2002) », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/penser-la-violence-notre-librairie-ndeg148-juil-sept-2002_4843.php].

MARTIN, Sylvie, « Le Désenfantement du monde. Utérus artificiel et effacement du corps maternel », *Bulletin amades*, [En ligne : <https://amades.revues.org/1391>]. Consulté le 10 septembre 2017.

MARZI, Laura, PAPERMAN, Patricia, « Le travail du récit sur les relations de care: littérature et sociologie/Writing stories about care work: literature and sociology », *Papeles del CEIC – ProQuest*,

MATTIA GALLERANI, Guido, « L'Essai dans le roman et un cas exemplaire d'hybridation générique, l'essai fictionnel », *Fabula*,

MAZAURIC, Catherine, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines [2014] », Academia,

MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-José, MOUZE, Létitia et COIGNARD, Anne (Org.), « Lectures : fêlures et réparations (LEFERE) », MémoCris, [En ligne : <http://memocris.hypotheses.org/lectures-felures-et-reparations>].

MBEMBE, Achille, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », *Mouvements*, [En ligne : <http://mouvements.info/decoloniser-les-structures-psychiques-du-pouvoir/>].

MBONDOBARI, Sylvère, « Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d’Afrique . Le cas de « Tous les chemins mènent à l’Autre » de Janis Otsiemi », UQAM, [En ligne : http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/cf-14-4-mbondobari-fragmentation_de_la_ville.pdf].

MEDINA, Javier, « Entretien à Véronique Tadjó », YouTube, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DHsN4XSMZ6c>].

MONIER, Eric, « Les escadrons de la mort en Côte d’Ivoire », ina.fr, [En ligne : <http://www.ina.fr/video/2219392001019>]. Consulté le 3 août 2016.

MOURA, Jean-Marc, « Postcolonialisme et comparatisme », Société Française de Littérature Générale et Comparée, [En ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/moura.html>].

MUNIER, Jacques, « Littérature et société », *France Culture, Le Journal des idées*, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/litterature-et-societe>]. Consulté le 30 novembre 2016.

MySandertube, « André Green - Eros et Thanatos », YouTube, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RtzzQxhr6cs>].

NDONG NDONG, Yannick Martial, « Les écritures africaines de soi (1950-2010). Du postcolonial au postracial ? », *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, [En ligne : <https://trajectoires.revues.org/1706>].

NILSSON, Birgitta, « Deux générations d’écrivaines africaines : Les femmes qui se conforment aux normes et les femmes qui font du bruit. Mariama Bâ et Calixthe Beyala », [En ligne : <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:711865/FULLTEXT01.pdf>].

O ILOH, Ngozi et EMOKPAE-OGBEBOR, Osas, « La féminité de la négritude senghorienne : « femme noire », *Ethiopiennes - Revue negro-africaine de littérature et de philosophie*,

OLÉRON, Anaïs, « Un silence qui en dit long », *Fabula*, [En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document9758.php>].

OWEN, Hilary, « *Mother Africa, Father Marx: Women's Writing of Mozambique, 1948-2002* », Google Books, [En ligne :

PAVEAU, Marie-Anne et ZOBBERMAN, Pierre, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires*, [En ligne : <http://itineraires.revues.org/321>].

PEÑALTA CATALÁN, Rocío, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, [En ligne : <https://trans.revues.org/454?lang=fr>].

PETIT, Michèle, « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? », *BBF*, [En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2003-03-0029-004>]. Consulté le 7 avril 2017.

RAILLAND, Ivanne, « Le dispositif à l'œuvre », *Fabula*,

RAMI, Meryème, « L'Imaginaire », *e-litterature*, [En ligne : http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=906].

RANCIERE, Jacques, « Biopolitique ou politique ? », *Cythère-critique*, [En ligne : <http://www.cythere-critique.com/PRESSE/documents/ranciere.pdf>].

Résistance Patriotique, « Reportage Côte d'Ivoire », YouTube, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Ur4uImSRmyI&list=PLiFLpI4hwFoCYPqJe3mf0C6qI0LL-NJaL>]. Consulté le 31 mai 2016.

Revue *Africultures* 2010/3, « Penser l'Afrique : des objets de pensée aux sujets pensants », Cairn, [En ligne : <https://www-cairn-info.nomade.univ-tlse2.fr/revue-africultures-2010-3.htm>].

Revue *Littératures classiques* 2010/3, « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe s. », Cairn, [En ligne : <https://www-cairn-info.nomade.univ-tlse2.fr/revue-litteratures-classiques1-2010-3.htm>].

REY, Sevin, « Tour du monde des traditions autour de la grossesse et de l'accouchement », *Lefigaro*, [En ligne : <http://madame.lefigaro.fr/bien-etre/tour-du-monde-des-rites-et-traditions-autour-de-la-grossesse-240517-132416#auteur>].

RIQUOIS, Estelle, « L'espace urbain du polar français », *Books.openedition.org*, [En ligne : <http://books.openedition.org/pupo/537>].

RUSESABAGINA, Paul, « Le Rwanda a subi les conflits de la Guerre froide », *linternaute.com*, [En ligne : <http://www.linternaute.com/histoire/magazine/interview/paul-rusesabagina/interview.shtml>].

SAUPHIE, Eva, « Véronique Tadjo : La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire », *Into the chic*, [En ligne : <http://www.intothechic.com/25883/culture/veronique-tadjo/>].

SEMUIJANGA, Josias, « Le témoignage de l'«Itsembabwoko» par la fiction. *L'ombre d'Imana* », Refdoc.fr, [En ligne : <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=20047300>].

_____, « Les méandres du récit du génocide dans *L'aîné des orphelins* », Erudit, [En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2003-v35-n1-etudlitt752/008636ar/>].

SOUMARE, Zakaria, « *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone* », HAL, [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00580561/document>].

STRASSER, Anne, « Agnès Desarthe et Anna Gavalda : quand la cuisine fait recette en littérature », @analyses, revue de critique et théorie littéraire, [En ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/547>].

TERVONEN, Taina, « Corps emprisonné, parole libérée », *Africultures – Critique*, [En ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3752>].

TILOUINE, Joan, « La dernière requête de quatre présidents africains à François Hollande : libérer Laurent Gbagbo », *Le Monde.fr*, [En ligne : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/04/11/ces-chefs-d-etat-qui-plaident-pour-la-liberation-conditionnelle-du-camarade-gbagbo_5109438_3212.html].

TOIVANEN, Anna-Leena, « Diasporic romances gone bad: Impossible returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjo's *Loin de Mon Père* », Taylor & Francis online,

URQUIZA, Liviane, « Le pouvoir économique des femmes stimulé par la microfinance », *femmes.durables.com*, [En ligne : <http://femmes.durable.com/a-femmes-et-microfinance>].

VAN REETH, Adèle, « Les Métamorphoses d'Ovide (4/4) : Une aventure du corps », *France Culture, Les Chemins de la philosophie*, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-metamorphoses-dovide-44-une-aventure-du-corps>].

_____, « Philosophie du réseau (1/4) : Le rhizome, Deleuze et Guattari », *France Culture, Les Chemins de la philosophie*, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosophie-du-reseau-14-le-rhizome-deleuze-et>].

Consulté le 17 décembre 2016.

VENUAT, Pierre, « Lexique Dioula - », *Fasotour.fr*, [En ligne : <http://fasotour.fr/lexique-dioula/>].

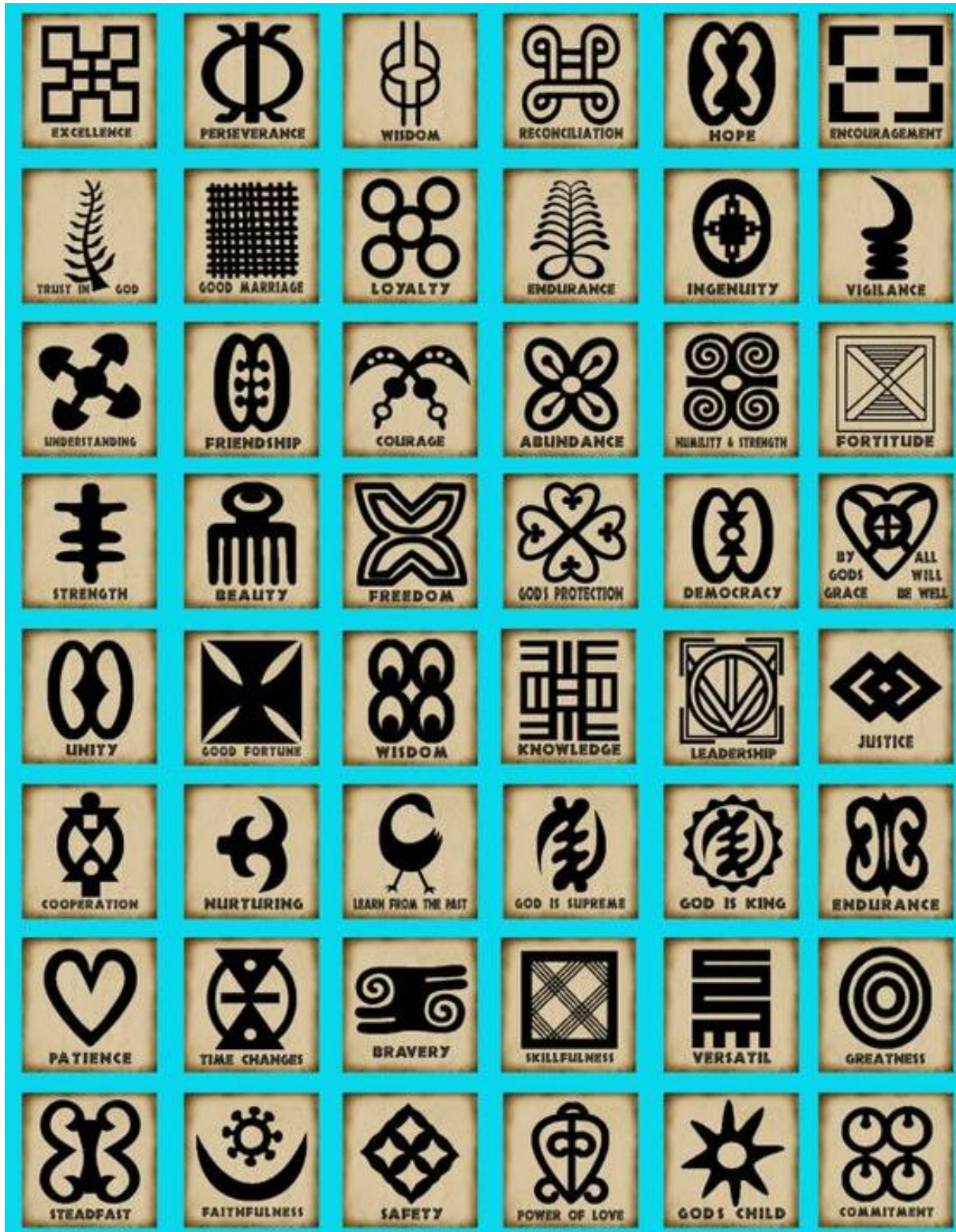
VERNET, Matthieu, « Langues, discours, pouvoirs en contextes coloniaux et post-coloniaux », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/langues-discours-pouvoirs-en-contextes-coloniaux-et-post-coloniaux_56268.php].

_____, « Le roman féminin ivoirien », *Fabula*, [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/ouvrage-collectif-le-roman-feminin-ivoirien-39_56457.php].

- VIALAN, Daphné, « Martha Nussbaum, Capabilités. Comment créer les conditions d'un monde plus juste ? », *Lectures*, [En ligne : <https://lectures.revues.org/9575>].
- VIDAL, Claudine, « Rwanda : la marche au génocide. A propos de : A. Gichoua, *Rwanda, de la guerre au génocide. Les politiques criminelles au Rwanda (1990-1994)*, La Découverte », *La Vie des idées*, [En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Rwanda-la-marche-au-genocide.html>].
- VOLET, Jean-Marie, « "Sa vie africaine", un roman de Catherine SHAN », *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*,
- WALL-ROMANA, Christophe, « Les mouvements du milieu : arthros, opsis, kinesis », *Fabula*, [En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4525.php>]. Consulté le 18 juin 2017.
- ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, [En ligne : <http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>].
- ZOH, Armel Brice, « De la rythmanalyse dans *Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni : Ethologie du style et de la posture d'une signifiante. », *HAL*, [En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01356132>].

Annexes

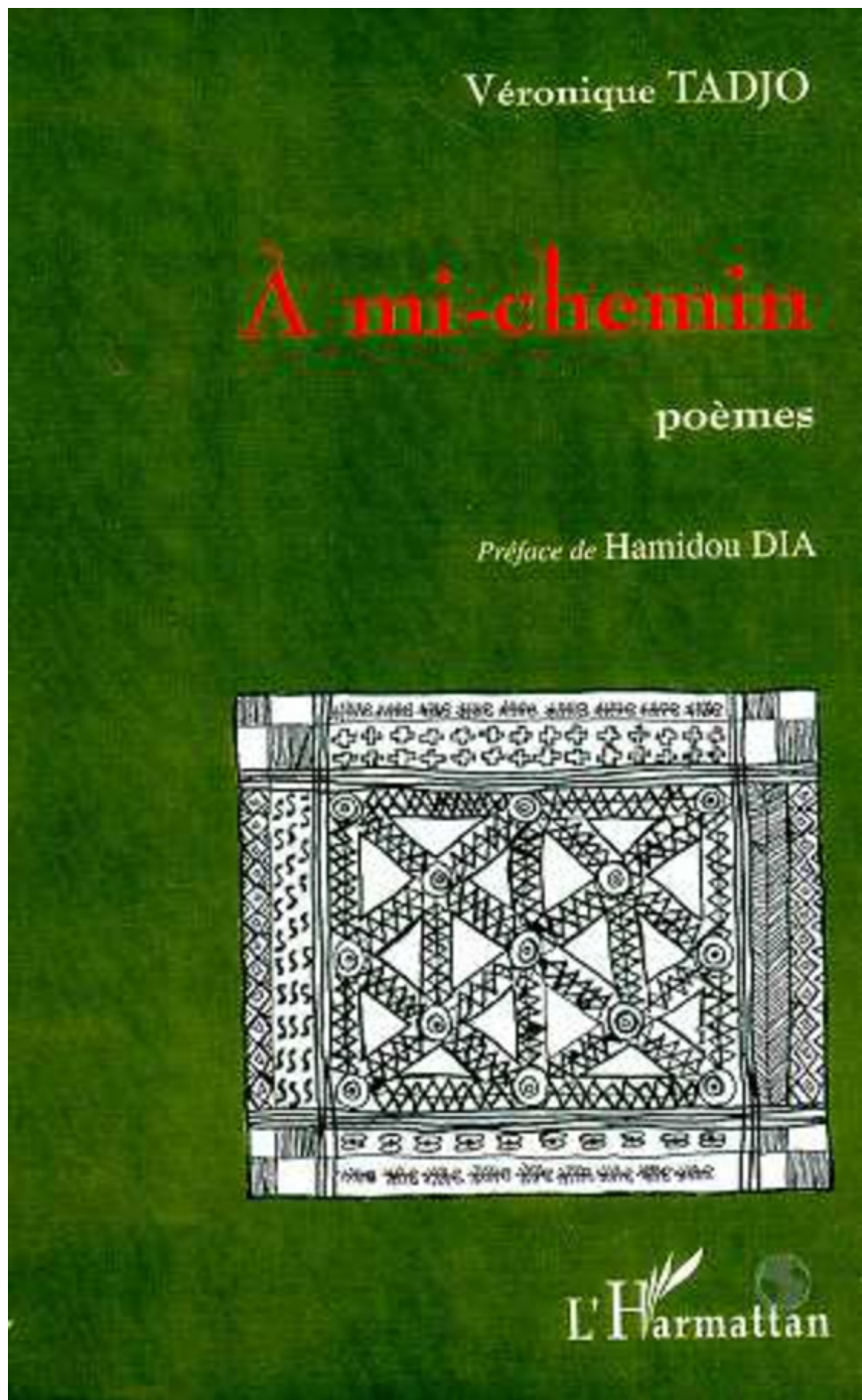
Annexe n°1 « Adinkra: les symboles ouest africains évocateurs de la sagesse traditionnelle »



Annexe n°2 : Les deux fresques adinkra dessinées par Véronique Tadjo dans *A mi-chemin* :



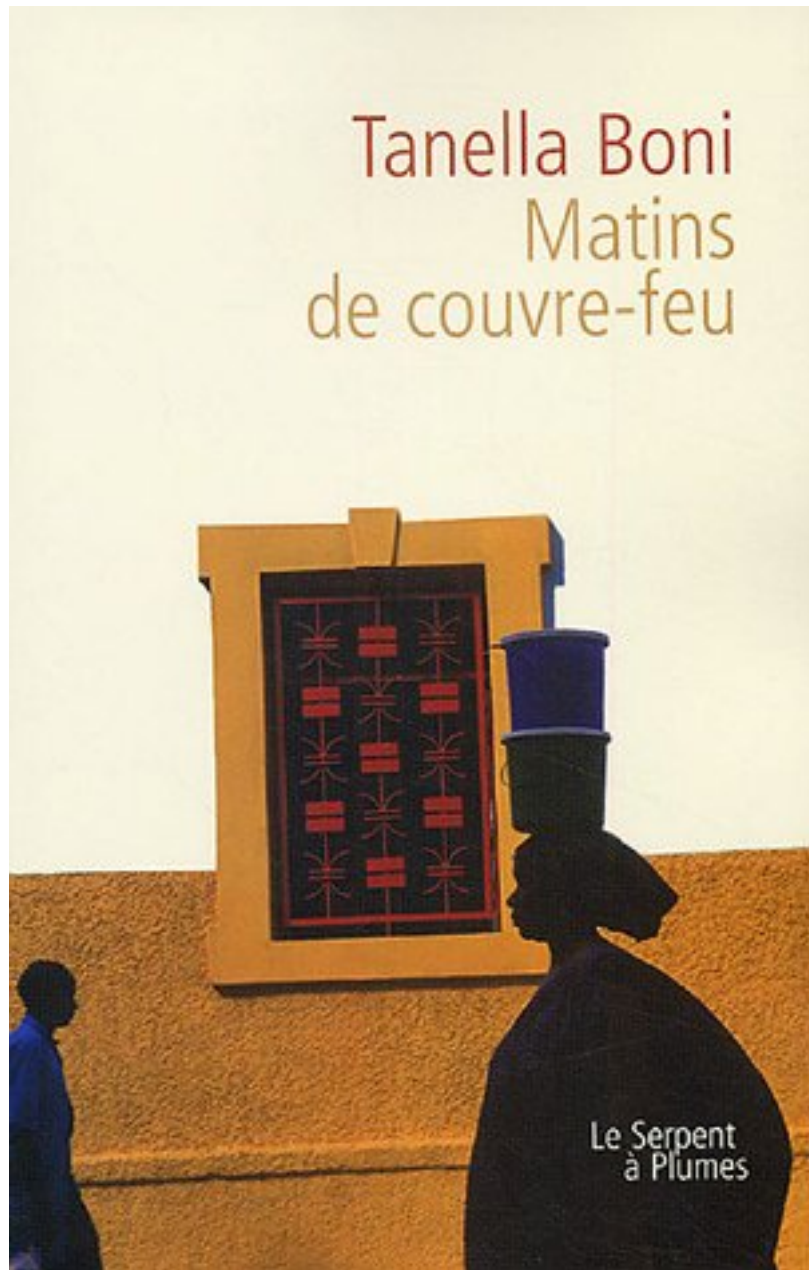
Annexe n°3 : La couverture d'*A mi-chemin*



Annexe n°4 : La couverture du roman *Loin de mon père*



Annexe n°5 : La couverture du roman *Matins de couvre-feu*



Index

- Abécassis Eliette 27, 90, 111, 115, 140,
142, 143, 320
- Abondio Josette 13
- Achebe Chinua 76
- Addiafi Anne Marie 13
- Agamben Giorgio 7, 363, 364, 529
- Agnant Marie-Célie 137, 529
- Ahimann Preira Joseph 380
- Almeida Assiba d' 12
- Ami Gad 323
- Anouilh Jean 319
- Ansomwin Ignace Hien 380
- Anzieu Didier. 23, 228, 229, 230, 231, 232,
235, 236, 238, 253, 273, 274, 288
- Aristote 463, 525
- Arendt Hannah 161
- Artaud Antonin 174
- Augé Marc 253, 368, 374, 375, 414
- Azoumé Flore 13
- Bâ Mariama 40, 41, 58, 66, 72, 133, 135,
176, 189, 200, 314, 315, 316, 317, 323,
325, 328, 331, 335, 348, 367, 384, 398,
448, 470, 493, 508, 526, 532
- Bachelard Gaston . 107, 297, 298, 398, 407,
421, 489
- Bakhtine Mikhaïl 328
- Baldwin James 136
- Balzac Honoré de 236
- Barthes Roland 209, 478
- Bartoli Lise 45
- Bataille Georges 27
- Bationo Jean-Claude 380
- Baudelaire Charles 207, 476, 512
- Bauduin Roxana 12, 408, 409, 433, 470
- Bazié Isaac 12, 313, 315, 316, 510
- Bazin Hervé 27
- Beauvoir Simone de 30, 140
- Bécue-Renard Laurent 86, 87, 486, 527
- Ben Jelloun Tahar 27, 92
- Bernard Noël 243
- Bernet Rudolf.. 23, 228, 233, 234, 258, 470
- Beyala Calixthe 28, 316, 338, 349, 521,
532
- Binet Violaine 31
- Bishop Elizabeth 187, 236, 521
- Houphouet-Boigny Félix 8
- Bolli Fatou 13
- Boni Tanella 3, 5, 13, 14, 16, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 32, 34, 38, 42,
45, 46, 47, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65,
66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79,
84, 86, 88, 90, 91, 95, 97, 100, 123, 124,
128, 130, 132, 134, 136, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 145, 151, 153, 154, 155,
156, 158, 170, 175, 176, 181, 182, 183,
186, 187, 188, 197, 198, 200, 202, 204,
205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214,
215, 216, 217, 221, 228, 230, 236, 238,
239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 270,
271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,
280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 290,
291, 292, 293, 294, 296, 299, 301, 302,
304, 307, 308, 312, 313, 315, 316, 317,
319, 320, 321, 328, 332, 334, 336, 337,
339, 340, 341, 347, 348, 349, 350, 351,
352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369,
371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 380,
381, 383, 384, 385, 386, 387, 395, 398,
399, 400, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417,
418, 419, 422, 423, 425, 426, 427, 436,
438, 439, 440, 443, 444, 445, 446, 447,
448, 449, 451, 453, 454, 456, 457, 459,
460, 461, 463, 472, 473, 474, 475, 482,
483, 484, 486, 487, 491, 492, 493, 494,
496, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 505,
521, 524, 534
- Boni-Claverie Isabelle 13
- Borges Jorge Luis 268
- Bouraoui Nina 296, 300, 475
- Bourdieu Pierre 169, 170, 515, 521
- Bourelly Martine 338
- Bouvier Nicolas 395
- Breton André 274
- Brezault Eloïse ... 19, 22, 77, 118, 139, 179,
189, 190, 195, 202, 376, 395, 435, 460,
462, 465, 467, 471, 473
- Brugère Fabienne 38, 39, 99
- Buckner Margaret 75

Burden Chris	174	Federn Paul	231
Bwiza	184, 185	Fofana Gahité.....	422
Calin Rodolphe	135	Foucault Michel .7, 56, 128, 170, 172, 173,	
Camus Albert	27, 236	224, 361, 362, 363, 364, 414, 415, 416,	
Cazenave Odile.....	28, 127, 145, 150, 152,	418, 423, 424, 497, 513, 529	
153, 155, 200, 319, 323, 449, 481, 499		Freud Sigmund.....	20, 29, 45, 48, 164, 165,
Céline Louis-Ferdinand	189, 190, 461, 510	191, 322, 525	
Césaire Aimé.....	44, 379, 453, 465	Gallimore Rangira.....	12
Chamoiseau Patrick	52	Gaudin Olivier	366
Chemain Roger	369, 379, 380	Gbadoua Uetto Viviane.....	12, 13, 428
Cherki Alice	168	Gbagbo Laurent	9, 138, 409, 410, 533
Christine Delphy	33	Genel Katia	363
Cohen Albert.....	27, 40	Genette Gérard.....	24, 108, 119, 463
Condé Maryse ...	45, 52, 406, 515, 523, 524	Germain Sylvie	52, 272, 276, 282, 406,
Coussy Denise.....	379	515	
Couto Mia	11	Giard Luce	336
Cyrulnik Boris.....	86, 516	Gignoux Anne-Claire.....	467
Cavally Jeanne de	13	Gilligan Caroll	36, 38
Certeau Michel de.....	289, 299, 336, 361	Gilroy Paul.....	71, 138, 232, 417, 447, 450
Daban Jean-Jacques	69	Glissant Edouard.....	213
Dehon Claire	64, 145, 304, 429, 492	Golding William	394
Deleuze Gilles.....	7, 213, 214, 534	Green André.....	483, 532
Descartes René.....	23, 246	Guattari Félix	213, 214, 534
Detambel Régine..	231, 232, 235, 236, 237,	Guéi Robert.....	8
239, 243, 246, 253, 258, 272, 273, 274,		Haidar Sarah.....	436
280, 281		Hamidou Kane Cheikh... 75, 144, 145, 387,	
Dia Hamidou.....	17, 451, 507	420, 421	
Diome Fatou.....	41, 214, 349	Hamon Philippe	300, 478
Diop Boris Boubacar.....	11, 465	Hatzfeld Jean.....	166, 191, 527
Djebar Assia...24, 133, 143, 296, 300, 301,		Hazard Benoît	232
302, 312, 314, 316, 317, 318, 329, 349,		Herzberger-Fofana	12, 28, 44, 72
374, 388, 389, 424, 486, 491, 501, 509,		Honoré Christophe	27
517, 520, 523		Hugo Victor	105, 129, 208
Dolan Xavier.....	27	Husserl Edmund.....	233, 516
Dubost Matthieu.....	36, 37, 38	Huston Nancy.....	25, 35, 68, 121, 139, 163,
Ducournau Claire	419	167, 211, 237, 249, 265, 464, 478, 479,	
Dumon Paula.....	27	481, 484, 489, 497, 498	
Duperey Annie	27	Jean Raymond.....	215
Durand Gilbert	111, 112, 113, 117, 144,	Jeudy Henri-Pierre	237, 244, 274
191, 407		Jha Radhika.....	347
Eberhardt Isabelle	140, 395, 396, 398	Joseph Tanden Diarra	27
Ebony Noël X.	19, 400, 465, 466	Juliet Charles.....	30, 144, 145
Ehora Effoh Clément	180, 189	Jung Karl.....	320
Ellison Ralph.....	447	Kafka Frantz.....	236, 237, 248, 268
Eluard Paul.....	274, 510	Kane Sarah.....	237
Ernaux Annie	27, 94, 124, 292	Karege Anicet	11
Eza Boto.....	380	Kaya Simone.....	13
Fall Malick	380	Keïta Fatou.....	13, 251
Fanon Frantz 167, 168, 200, 201, 233, 363,		Ken Bugul.....	21, 27, 41, 77, 98, 277, 349,
364, 428		521, 526	

Konan Bédié Henri	8	Mukasonga Scholastique	22, 27, 36, 40, 84, 89, 96, 97, 179, 302
Koné Alimatou	13	Mukwege Denis	84
Kouamé Adjoua Flore	13	Musset Alfred de	452
Kourouma Ahmadou .. 16, 46, 85, 168, 291, 294, 375, 410		Nagisa Oshima	234
Labou Tansi Sony ... 19, 171, 405, 406, 442		Naudillon Françoise	13, 315, 510
Lamartine Alphonse de	207	Ndagaba	185
Laye Camara	380, 450	Ndinda Joseph	59
Leimdorfer François..... 337, 343, 348, 353, 354, 355		Ngandu Nkashama Pius .. 12, 375, 384, 452	
Leguy Cécile	27	Nguessan-Larroux Béatrice	292
Levi Primo	249	Nimrod	11, 27, 45, 46, 48, 60
Lévinas Emmanuel..... 36, 37, 38, 41, 135, 148, 301, 513, 518		Noddings Nel	22, 39, 88, 105
Lopes Henri	379, 405	Oklomin Kakou	13
Lumumba Patrice	419	Ondjaki	359, 360, 405
Lyotard Jean-François	7	Ortel Philippe	11, 512
Mabanckou Alain	11, 422	Orwell Georges	211
Macheret Mathieu	235	Otsiemi Janis	379, 531
Magaia Lina	22, 52, 53, 357	Ouatara Alassane	8
Maingueneau Dominique..... 105, 120, 124, 127, 129, 132, 133, 414, 458		Ouédraogo Bassolé	12
Mande Alpha Diarra	410	Ovide..... 44, 246, 247, 248, 524, 525, 534	
Mandela Nelson	138, 435, 506	Owondo Laurent	294
Marx Karl	428	Pane Gina	174
Mas Marie	187, 236	Paravy Florence ... 171, 291, 293, 294, 295, 300, 315, 354, 361, 377, 387, 404, 436, 437, 438, 489, 492, 511	
Maulpoix Jean-Michel	470, 501	Paveau Marie-Anne 160, 171, 172, 174, 175, 209	
Mayerat Jean	277	Perrot Michelle..... 133, 300, 312, 319, 329	
Mbembe Achille..... 18, 72, 167, 168, 361, 362, 363, 364, 365, 450		Petit Michèle ..25, 231, 232, 246, 253, 296, 455, 478, 479, 480, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 494, 497, 500, 503, 504, 506, 520	
Mbondobari Sylvère..... 379, 380		Pimbé Daniel	160
Méchoulan Eric	7	Plaiche Karel	11
Merleau-Ponty Maurice	233	Plath Sylvia	236, 280
Merlin-Kajman Hélène .. 25, 478, 479, 480, 487, 488		Platon 45, 185, 204, 233, 265, 268, 450, 474, 518	
Mernissi Fatima .6, 24, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 347, 475		Pulcini Elena 39, 40, 69, 72, 73, 74, 121, 122	
Miano Leonora..... 11, 75, 83, 84, 85, 305, 321, 338, 527		Quignard Pascal	479
Michaud Henri 161, 162, 163, 164, 165		Rancière Jacques	361, 366, 367, 523
Mignolo Walter	453	Rawiri Ntyugwetondo Angèle	28
Momplé Lilia	22, 52	Ricoeur Paul	479
Mongo Beti	379	Rimbaud Arthur	277, 408
Mongo-Mboussa Boniface..... 44, 338, 349		Rousseau Jean-Jacques .. 69, 122, 268, 269, 476, 512	
Mouawad Wajdi..... 437, 456, 526		Roussos Katerine 52, 273, 276, 310, 406	
Moudileno Lydie..... 12		Roy Shirley	60, 400, 506
Monénembo Tierno..... 46		Rushdie Salman	52
Morrison Toni	71, 138	Sadji Abdoulaye..... 379, 380	
Moura Jean-Marc	137, 458, 461		
Mouralis Bernard	458, 460		

Sassine William	46	320, 321, 323, 324, 325, 326, 330, 331,
Sarraute Nathalie.....	312, 313	333, 336, 345, 346, 349, 350, 351, 352,
Sartre Jean-Paul	236	363, 368, 369, 371, 375, 376, 377, 378,
Schwarz-Bart Simone	338	379, 380, 381, 388, 389, 390, 391, 392,
Sebbar Leïla	462	393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401,
Segers Nelly	24	402, 408, 409, 412, 414, 417, 419, 420,
Semujanga Josias	463	421, 427, 428, 429, 432, 433, 435, 436,
Sédar Senghor Léopold.....	412, 465, 470	438, 439, 440, 443, 445, 446, 447, 448,
Shan Catherine	27, 95	449, 451, 452, 454, 455, 456, 462, 463,
Socrate.....	205	464, 465, 466, 469, 470, 471, 472, 474,
Sorel Georges.....	161	476, 477, 482, 484, 485, 486, 492, 493,
Sow Fall Aminata	41, 59, 61, 338, 349,	494, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 505,
	522, 526	506, 519, 520, 524, 527, 528, 529, 530,
Strasser Anne	94, 97, 98	531, 533, 536
Tadjo Véronique	5, 15, 16, 17, 18, 19, 20,	Tronto Joan
	21, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 38, 42, 45, 46,	36, 38, 39, 40, 448, 450, 517,
	49, 50, 51, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64,	529
	71, 72, 74, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96,	Ugochukwu Françoise
	97, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 107,	28, 65, 76, 337, 521
	108, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118,	Verhaeren Emile
	119, 126, 127, 130, 131, 136, 137, 138,	378, 379, 381
	140, 141, 143, 146, 152, 156, 157, 158,	Vial Hélène
	166, 170, 175, 177, 178, 179, 181, 182,	246, 247
	185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193,	Vincent Jeanne-Françoise
	195, 196, 197, 199, 202, 203, 204, 206,	75
	210, 216, 217, 218, 223, 224, 225, 226,	Warner-Vieyra Myriam
	227, 230, 237, 238, 239, 240, 241, 242,	152, 153, 533
	243, 245, 251, 252, 254, 255, 257, 258,	Weber Max.....
	259, 260, 272, 274, 281, 285, 286, 287,	325
	288, 289, 290, 292, 295, 297, 299, 301,	Wieviorka Michel
	302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312,	163, 165, 166, 167, 168,
		180, 181, 191, 249
		Winnicott Donald.....
		29, 30, 228, 479, 503,
		524
		Woolf Virginia
		124, 130, 308, 372, 477,
		489, 501, 503
		Yaou Régina.....
		13
		Zoberman Pierre....
		160, 171, 172, 174, 175

Table des matières

Ecrire, penser, panser ? Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence	1
Remerciements	4
Sommaire.....	5
Introduction générale : La violence comme dispositif protéiforme et l'expression littéraire comme réaction, ou vers un contre-dispositif littéraire ?	7
1. Définitions et contexte historique	7
2. Qu'en est-il du contre-dispositif littéraire ?	10
Etat de l'art	11
Portraits et corpus	14
Résumé des ouvrages	17
3. Violence et création : de l'oppression des corps à une recreation de l'espace	20
Enfantement, désenfantement.....	21
Violences et régénération corporelles.....	22
Violences du dedans et du dehors	23
PARTIE I. Enfantement, désenfantement	26
Introduction	27
« Bonne », « mauvaise » mère et désenfantement	29
La mère monstrueuse ou inattendue	31
Naissance et enfantement.....	32
Mères, violence et création.....	35
Le <i>fatum</i> maternel	36
1. La femme sera hôte et mère ou ne sera point, ou quand le soin bride l'éros	36
2. Assujetties au don ?	38
3. Corpus et maternité	42
CHAPITRE I. La « bonne » mère et l'enfant redevable	44
I. Des mères rassurantes	44
1. L'enfant exilé et la mère refuge.....	44
a. Une mère-patrie	46
b. La mort de la mère et l'exil	55
Mediana	55
2. La mère, garante de la mémoire collective	58

Une passeuse de connaissances	59
Une mère biblique : l'enfantement sacré	67
II. Des mères sacrifiées	70
1. Du don au sacrifice	70
a. Une mère sacrificielle	71
b. Le sacrifice du corps	77
c. Le sacrifice en héritage ?	79
2. Des mères violées	83
a. Dire l'indicible	83
b. Une arme de guerre dévastatrice ?	85
III. Du don à la dette	90
1. Une dette éternelle	90
2. Un acquittement littéraire ?	93
CHAPITRE II. La « mauvaise » mère et l'enfant critique	99
I. Des mères incapables	99
1. De mauvaises mères	99
2. Une relation complexe	102
a. Un avortement manqué	102
b. Musique et raz-de-marée : une maternité ratée	106
II. Abraha Pokou et Hélène Simon, des figures parallèles ?	107
A. La créatrice « dévorant le monde »	111
B. La mère-ogresse dévorante	112
C. La femme-sirène	116
CHAPITRE III. (Dés)Enfantement et création	120
I. Désenfantement, ou comment transformer le thanatos en éros	120
1. Une paratopie salvatrice	120
1.a. Du sacrifice au care choisi	121
1.b. Une énonciation de la limite	124
Des personnages féminins en marge	125
2. Esmeraldas contemporaines et influence mythologique	129
2.a. La création comme refuge	129
2.b. <i>Intertexte mythologique et inscription paratopique</i>	131
II. L'enfantement symbolique utile à la femme et à la communauté	133
1. L'enfant monstrueux et l'accouchement historique	133
1.a. L'enfant monstrueux	133
1.b. Accoucher de l'Histoire	136
2. Folie, œuvre d'art et renaissance	139
2.a. Naître à soi-même	143

2.b. Hélène, entre musique et jardinage	145
2.c. Ida, du pilon à la plume.....	150
Conclusion de la première partie.....	156
PARTIE II. Corps et peau : violences et régénérations.....	159
Introduction : Violences et corps, au cœur des textes.....	160
Une nomenclature de la violence	160
1. Violences nationales et politiques.....	163
a. La froideur ultime ou le génocide	165
b. Violences post-coloniales subsahariennes	167
Histoire.....	167
2. Violences symboliques	169
Corps et espace	170
Corps et langage	171
CHAPITRE I. Violences et blessures	174
I. L'agression corporelle comme base du récit ?	174
A. La cruauté ou le corps comme œuvre d'art.....	174
B. Le sujet pris pour cible ou la souffrance sublimée ?	179
C. Le viol	181
1. Le viol d'Anastasia : une métaphore du génocide rwandais.....	182
D. Un corps féminin contraint.....	186
II. Un récit de l'éclatement	187
A. Eparpillements des corps	187
1. Eparpillement physique.....	187
2. Un corps éclaté.....	188
2.a. L'importance du regard.....	189
2.b. Souffrances du corps et retour à la terre	193
2.c. Le cœur, centre du corps.....	196
3. Eclatement poétique	197
3.a. Poétique du corps éclaté.....	197
3.b. « la tête perchée aux vents du monde » de Tanella Boni.....	200
B. Disparition du corps, persistance de la voix ?	202
1. Le corps comme une ombre	202
Véronique Tadjo	202
Tanella Boni	204
L'ombre féminine.....	207
2. Persistance de la voix ?.....	209
2.a. La voix ou ce qu'il reste du corps	209

III. Le corps amoureux : de la danse à la guerre, entre création et destruction	214
Les corps dansants de Tanella Boni	214
Les corps en guerre de Véronique Tadjo : les retrouvailles de Nina et Kangha	217
IV. Les blessures ou la peau en première ligne.....	227
A. Peau et psychanalyse.....	229
1. Le Moi-peau de Didier Anzieu	229
B. Peau, philosophie et littérature	231
1. Philosophie	232
2. Littérature	234
La peau du corpus	237
Révélations ou trahisons ?	243
CHAPITRE II. Vers une possible régénération littéraire ?	245
I. Adaptation des corps.....	245
A. La peau changeante et le corps métamorphosé.....	245
1. Métamorphoses	246
2. Le corps animalisé	249
3. La peau frontière et porte du corps	253
B. Les travestissements du corps	258
a. Le vêtement comme seconde peau ?	258
b. S’habiller pour sauver sa peau ?	260
La peau des hommes	262
La peau des femmes	263
c. Les mues d’Amédée-Jonas ou comment « se refaire une nouvelle peau »	265
Dans la peau d’un professeur	266
Dans la peau d’un homme d’Eglise	266
Dans la peau d’un universitaire philosophe.....	268
Dans la peau d’un nègre	270
Une peau d’ombre et de dégoût.....	270
II. Régénérations poétiques.....	272
A. Les peaux littéraires : une réparation poétique ?	272
1. La peau communicante	273
a. La peau qui écoute.....	274
b. La peau qui parle et raconte l’histoire	276
2. Territoires et frontières corporelles	281
a. La carte géographique de la peau.....	282
Conclusion de la deuxième partie.....	287
PARTIE III. Violences du dedans et du dehors	289

Introduction	290
Les espaces romanesques.....	290
Des espaces multiples	291
L'espace de la parole.....	296
CHAPITRE I. Les espaces intérieurs	298
I. Entre intimité et partage	300
A. Disposition des espaces intérieurs	301
B. Des murs entre les êtres.....	306
1. La chambre, pièce centrale.....	308
1.a. La chambre ou la découverte de la vérité.....	309
1.b. L'éclosion de la parole incarcérée.....	312
2. La prison ou le retour à soi	314
2. a. Femme et réclusion.....	315
2. b. Enfermement symbolique.....	317
3. Des espaces dont les hommes sont absents ?.....	319
3.a. Les pères	320
3.b. Les amants et maris	327
II. Espaces intermédiaires : entre intérieur et extérieur.....	328
A. Les salons, les vestibules et les terrasses	328
B. Les cuisines et les maquis.....	335
1. Le lieu et l'art culinaires	336
2. Une pratique féminine ?	336
Femme indispensable, homme marginal	337
La femme, garante de la mémoire gustative	345
La cuisine et l'amour	349
3. L'espace culinaire : de la cuisine aux marchés	352
3.a. Cuisine, maquis et libération féminine	353
Espace intermédiaire.....	353
CHAPITRE II. Les espaces extérieurs : du paradis perdu à l'enfer urbain	361
I. Jeux de pouvoir et partage du sensible.....	361
A. Le nécropouvoir dans <i>Matins de couvre-feu</i>	361
B. Une redistribution des places	366
II. Le marché ou la libération de la parole féminine	368
III. La ville, un idéal brisé ?	374
A. La ville dangereuse et le paradis perdu	378
1. Une géographie du désastre.....	378
1.a. Des fictions citadines.....	381
L'espace du couvre-feu ou la ville étouffée	381

Un paradis perdu.....	383
2. Itinérances et migrations	395
2.a. Des personnages en mouvement.....	395
2.b. Le voyage, un contre-dispositif face à la violence ?	404
B. La nature ambivalente	405
CHAPITRE III. Des lieux autres.....	414
I. Les hétérotopies.....	414
1. Le navire, « hétérotopie par excellence » (Foucault)	416
2. L’avion.....	419
3. Jardins et bois sacré : l’extérieur secret.....	423
Jardins	423
Bois sacrés.....	425
II. Le récit : un lieu de la réconciliation ?	428
A. Réparer les préjudices : la réconciliation nationale.....	428
B. Ecrire le chaos	435
1. a. Poésie et réparation	437
L’Être désintégré.....	438
Solitudes	438
Chaos	442
C. Panser les êtres : des ailes d’Icare au care littéraire.....	447
Un griot moderne à la parole-renaissance.....	449
Réintégrer l’espace	452
III. Un espace intermédiaire	457
A. Entre deux mondes : sur les frontières post-coloniales.....	457
1. Femmes et écrivaines post-coloniales	457
1.a. Entre Nord et Sud, une écriture liminaire	458
1.b. Entre deux langues.....	460
B. Vers un genre hybride ?	462
1. Au-delà des frontières des genres littéraires	463
1.a. Véronique Tadjo ou l’hypertextualité permanente.....	464
Une réécriture palimpseste	467
1.b. Tanella Boni	472
2. Un espace transitionnel.....	474
2.a. Le récit : une fenêtre ouverte sur le monde.....	474
2.b. La parole : entre visible et invisible	476
2.c. (Re)Créer un monde par la fiction	478
La lecture : un contre-dispositif en temps de crise.....	480
Les paradoxes du récit : écrire la violence pour la contrer	480

La lecture pour contrer les crises	485
Recréer un monde	488
L'espace fictionnel comme terre d'asile	489
Conclusion de la troisième partie	495
Conclusion générale	499
Bibliographie	505
1. Ouvrages de référence	505
2. Corpus	505
2.1. Articles et ouvrages de Tanella Boni et Véronique Tadjó	505
3. Littérature	505
4. Théorie littéraire et linguistique	508
5. Philosophie, sciences humaines et sociales	512
6. Articles, entretiens et conférences	515
7. Thèses et mémoires	525
8. Sitographie	526
Annexes	526
Annexe n°1 « Adinkra: les symboles ouest africains évocateurs de la sagesse traditionnelle ».	535
Annexe n°2 : Les deux fresques adinkra dessinées par Véronique Tadjó dans <i>A mi-chemin</i> :.....	536
Annexe n°3 : La couverture d' <i>A mi-chemin</i>	537
Annexe n°4 : La couverture du roman <i>Loin de mon père</i>	538
Annexe n°5 : La couverture du roman <i>Matins de couvre-feu</i>	539
Index	540
Table des matières	544

