

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ D'ALGER 2**



**FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGÈRES
Département de Français
Doctorat en Sciences des textes littéraires**

**Pour une esthétique de la subversion chez
Calixthe Beyala et Leonora Miano**

Par

MYRIEM BRAHIMI

Thèse dirigée par

Pr. Malika HADJ-NACEUR, Université d'Alger 2

Jury :

Mme KACEDALI Assia – Université d'Alger 2 – **Présidente.**
Mme HIMEUR Ouarda – Université d'Alger 2 – **Examinatrice.**
Mme BENALI Souad – Université d'Alger 2 – **Examinatrice.**
Mlle OUCHERIF Lamia – Ens d'Alger – **Examinatrice.**
Mme MEKKI Dalila – Université d'Annaba – **Examinatrice.**

Année universitaire 2017-2018.

A la mémoire de mon père...

Remerciements

Mes remerciements vont, en tout premier lieu, à Mme. Malika Hadj-Naceur, ma directrice de recherches, sans le concours de laquelle ce travail n'aurait pu être réalisé. Chère Professeure, malgré un parcours parsemé d'embûches, de moments de doutes et d'événements douloureux, vous avez réussi à m'insuffler la détermination dont j'avais besoin ainsi que la quête de l'excellence. Vous m'avez fait honneur en acceptant de diriger ma thèse et je vous en suis très reconnaissante.

J'adresse aussi mes remerciements à ma famille. Que mes parents puissent trouver ici l'expression de ma gratitude pour leur tendre affection ainsi que tous les sacrifices consentis pour mon éducation. A mon regretté papa, qui aurait tant aimé me voir soutenir cette thèse. A ma mère, la « Grande Royale », dont l'amour et l'attention indéfectibles représentent pour moi ce qu'il y a de plus important pour mon existence. Je n'oublie pas non plus mes sœurs pour leur soutien constant et leur aide indéniable pour l'épanouissement de mon projet scientifique.

Mes remerciements s'adressent également à mon mari pour m'avoir encouragée, supportée même si le chemin de cette aventure a été long et sinueux.

Je sais tout particulièrement gré à mon amie Sarah pour ses nombreuses lectures profitables qui m'ont permis d'organiser mes idées confuses et de mener à bien ma réflexion. Je lui dois beaucoup...

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mes chères amies pour leurs encouragements incessants, plus précisément, Goucem, Karima, Latifa, Loulia et Lamia dont le soutien indéfectible, les précieux conseils ainsi que les bons moments de détente, m'ont donné la force d'aller jusqu'au bout de cette aventure. Je remercie du fond du cœur toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Je remercie enfin ceux qui me sont chers et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour pouvoir finaliser cette thèse, mes deux chérubins : Syrine et Samy.

SOMMAIRE

Introduction générale	5
Première partie : de l'abject à l'inEffable	22
CHAPITRE 1 : PERITEXTE ET INTERTEXTES AU SERVICE DE LA SUBVERSION..	25
I-1.1. Ambiguïté titrologique et symbolique manichéenne chez Miano	27
I-1.2. Le sacré et le profane : emprunts subversifs et intertextualité	39
I-1.3. « Orphée noir » ou comment la musique nomme l'indicible	57
CHAPITRE 2 : LE CORPS PRETEXTE	97
I-2.1. Représentation de la prostitution	98
I-2.2. Le corps scindé entre érotisme et violence	114
I-2.3. La « Corporéité » de l'écriture : Corps féminin, lieu de pouvoir ...	121
CHAPITRE 3 : POETICITE DE L'HORREUR	134
I-3.1. L'affrontement de l'innommable	135
I-3.2. L'expression de l'horreur et ses enjeux esthétiques	157
Deuxième partie : du chaos à la résilience	165
CHAPITRE 1 : DISTORSIONS ET INNOVATIONS LANGAGIERES.....	168
II-1.1. Créations néologiques et résonances socioculturelles.....	169
II-1.2. Le rire comme stratégie de subversion.....	202
II-1.3. Outrances langagières.....	222
CHAPITRE 2 : UN UNIVERS ROMANESQUE EN ECLATS	239
II-2.1. Figures de la marginalité	240
II-2.2. « A la recherche du temps perdu »	264
II-2.3. Espace confligène	276
CHAPITRE 3: LA PAROLE CONTESTATAIRE	304
II-3.1. Création d'un univers littéraire féminin engagé.....	305
II-3.2. Une narration du « dedans »	329
Conclusion générale	380
Bibliographie	389
Table des matières	406
Résumés.....	409

INTRODUCTION GENERALE

La littérature africaine s'enrichit par la diversité esthétique qui caractérise les productions romanesques des écrivaines dont le nombre ne cesse de croître malgré la dominance des écrivains de sexe masculin. Mariama Bâ est l'une des pionnières de la littérature africaine produite par les femmes. Elle a parlé dans son œuvre avec franchise de la lutte des femmes contre les traditions. Son œuvre, très courte, puisque constituée de deux romans seulement, *Une si longue lettre* (1979) et *Un chant écarlate* (1981), marque une certaine révolution dans la littérature africaine. Certes, elle a été devancée par de nombreuses romancières telles que : Thérèse Kouoh Moukoury (Cameroun), Aoua Keïta (Mali) et surtout Aminata Sow Fall (Sénégal), dans les années soixante-dix, mais Mariama Bâ marque le début de la visibilité des écrivaines francophones en Afrique. L'obtention du prix littéraire japonais, Le Noma, pour *Une si longue lettre* en 1980 à Francfort, propulse ce texte sur la scène littéraire internationale.

Ses deux romans éducatifs qui analysent essentiellement le statut de la femme dans la société sénégalaise et prônent la nécessité de l'instruction des filles pour assurer leur avenir, donnent avec précision l'image d'une société africaine pleine de tabous. Mariama Bâ se pose des questions sur l'éducation des enfants et tente d'attirer l'attention du lecteur sur certaines injustices qui subsistent en Afrique. L'auteure revendique également un statut plus honorable pour la femme africaine : « *La femme ne doit plus être l'accessoire qui orne [...] La femme est la racine première, fondamentale de la nation [...]*¹ », disait l'héroïne de son premier roman. Quelles réflexions nous inspirent ces mots?

Loin d'être féministe, cette auteure tente de répondre avec simplicité à certains questionnements autour du statut dit « inférieur » de la femme en Afrique et revendique avec naïveté le rôle fondateur de la femme dans une société patriarcale où seul le sexe masculin jouit de nombreuses prérogatives. Mariama Bâ est décédée

¹ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Editions du Rocher/Privat/ Le Serpent à Plumes/Motifs, Monaco, 2005, p. 116. (1^{ère} éd. Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1979).

après avoir produit deux romans à succès dans lesquels elle reste très conservatrice et réservée ; néanmoins, ses écrits véhiculent clairement l'image de la femme « libre » et émancipée : « *Chaque femme fait de sa vie ce qu'elle souhaite*¹. »

La nouvelle génération d'écrivaines n'hésitent pas à s'exprimer en bravant tous les tabous et interdits. Elles tentent de s'affranchir d'une certaine exclusion subie depuis longtemps sur la scène littéraire mais aussi dans la société à prédominance masculine, comme le souligne Delphine Naudier : « *Le champ littéraire, comme tous les espaces de pouvoir, a toujours été un bastion détenu par les hommes*². » Elles ont retourné ce « stigmat » pour en faire une sorte de « mythe » de l'écriture qui met justement en valeur tout ce qui a trait à la femme ; le corps de la femme est revalorisé et devient le point de mire des romans produits par ces auteures.

Dans le cadre de notre thèse, nous nous intéressons à deux auteures camerounaises contemporaines d'expression françaises, à savoir, Calixthe Beyala et Leonora Miano. Elles comptent parmi les auteures qui adoptent une écriture « rebelle » de par le discours direct et subversif employé – contrairement à la première génération d'écrivaines dont l'écriture était beaucoup plus soutenue – et semblent s'opposer à l'ordre établi dans les sociétés africaines. Elles nous offrent des œuvres en rapport avec les préoccupations actuelles de leur univers comme l'éducation des enfants et l'instruction mais elles abordent également des sujets en relation avec la sexualité et le corps de la femme. Leurs fictions sont des remises en question des traditions, des sources d'inspiration et des sujets de réflexion pour un changement des mentalités dans un sens positif et ce, en dénonçant de façon très subtile les tabous et les pratiques archaïques et violentes encore présentes en Afrique, telles que la suprématie masculine voire même la misogynie, l'excision, la polygamie, les guerres civiles et les offrandes humaines, etc.

¹Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, op.cit, p. 161.

² Naudier, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique ». *Sociétés contemporaines*, 44, Décembre 2001, p. 57.

Dans le cadre de cette thèse, notre attention s'est donc portée sur deux auteures camerounaises : Calixthe Beyala et Leonora Miano qui cumulent les publications et les prix. Leur écriture est particulièrement originale, de par le style abrupt adopté et semble caractérisée par une esthétique subversive dans la mesure où les auteures tendent à bouleverser dans leurs romans différents ordres. Si l'œuvre littéraire est perçue comme un objet esthétique, la notion d'« esthétique » pourrait désigner l'ensemble des caractéristiques qui déterminent sa configuration formelle spécifique ainsi que les émotions qu'elle provoque chez le lecteur. Nous avons ainsi choisi d'analyser l'esthétique de la subversion chez nos deux romancières à travers un corpus d'étude composé de sept romans : *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Femme nue femme noire* (2003), *La plantation* (2005) de Calixthe Beyala ainsi que *L'intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006) *Les aubes écarlates* (2009) et *Tel des astres éteints* (2008) de Leonora Miano¹.

JUSTIFICATION DU CHOIX DU CORPUS

Nous ne nous arrêterons pas à l'analyse purement esthétique des œuvres qui constituent notre corpus d'étude, mais nous mettrons essentiellement en rapport les éléments esthétiques relevés et étudiés avec les thèmes dominants dans les romans qui reviennent de manière récurrente, voire obsessionnelle, ce qui nous permettra d'interpréter les enjeux des jeux créatifs mis en œuvre par les auteures.

Dans l'intitulé de notre recherche, le terme qui interpelle d'emblée est le mot « subversion » qui désigne, selon l'acception proposée par le dictionnaire, « *l'action de troubler, de renverser l'ordre établi, les lois, les principes*² ». La subversion peut être appliquée dans de nombreux domaines, partout où l'on se réclame de valeurs et de normes, notamment, dans le domaine social, politique, religieux, moral...etc. En effet, elle constitue souvent un moyen qui sert à déstabiliser ou renverser

¹ Les trois premiers romans de Miano constituent un triptyque intitulé « Suite africaine ».

² Dictionnaire de Français Larousse, © Larousse-Bordas, 1997.

un système, comme pour marquer la révolution dans un domaine donné afin de fragiliser le fonctionnement de l'ordre établi par une stratégie bien déterminée qui consiste à remettre en cause, par exemple, les valeurs d'un système et ainsi, servir à réaliser des changements. Le terme « subversion » doit donc être entendu comme l'intervention abrupte dans le texte romanesque d'un phénomène nouveau et inhabituel produisant une rupture dans l'ordre des choses.

Nous avons tenu à intégrer dans notre corpus, le premier roman de Calixthe Beyala – en dépit du fait qu'il ait été publié à la fin des années 80 – afin de le mettre en parallèle avec *L'intérieur de la nuit* qui représente le premier roman de Leonora Miano. Quant au reste des œuvres citées, leur choix obéit à un critère qui nous semble capital, celui de la succession temporelle et ce, afin de mieux apprécier l'évolution de l'écriture de nos deux romancières. De plus, le choix de ces œuvres est justifié par un certain nombre d'éléments convergents et qui nous permettent d'étayer notre thèse. En effet, les fictions ont en commun le lieu où se déroulent les actions et qui est l'Afrique ou les banlieues parisiennes. En outre, dans notre corpus, la parole est donnée à la femme, ce qui représente, pour nous, un élément essentiel pour le déploiement de notre axe de réflexion. Par ailleurs, le choix de ce corpus ne nous empêchera pas de faire référence aux autres romans dans notre analyse même s'ils ne font pas partie du corpus de base.

A PROPOS DE CALIXTHE BEYALA

Elle est née à Douala au Cameroun dans une famille nombreuse. Elle a été marquée par l'extrême pauvreté de son milieu. L'auteure a passé son enfance séparée de son père et de sa mère qui étaient originaires de la région de Yaoundé et a quitté Douala pour la France où elle a obtenu son bac et effectué des études de gestion et de lettres. Avant de s'installer à Paris où elle réside actuellement avec ses deux enfants, Calixthe Beyala a vécu à Malaga et en Corse avec son mari. Elle a également beaucoup voyagé en Afrique, en Europe et un peu partout dans le reste

du monde. En plus du français, elle parle l'éton qui est sa langue maternelle, ainsi que le Pidgin, l'espagnol et quelques langues africaines. Elle a reçu plusieurs distinctions, dont le Grand Prix du Roman de l'Académie Française en 1996.

Dans les romans de Calixthe Beyala, le thème central est généralement celui de la prostitution et les personnages vivent dans une société oppressive où règne la pauvreté. Piégées dans une vie crasseuse où les rapports entre les humains sont dominés par la violence, les femmes des romans beyaliens se perdent dans leurs rêves et finissent par se créer leur propre monde. Ses romans représentent, en arrière plan, l'univers africain et ils ont été qualifiés de « *scandaleux, impudiques, voire pornographiques, ou bien au contraire, l'expression authentique d'une sensibilité féminine¹* ». De fait, elle parle sans détours ni ellipses et relate des histoires de femmes, d'hommes, des relations humaines et de sexualité : « *Savoir comment les femmes font pour être enceintes, parce que, chez nous, certains mots n'existent pas²* », disait-elle dans l'un de ses romans.

A PROPOS DE LEONORA MIANO

Elle est une jeune auteure née, comme son aînée, à Douala au Cameroun dans les années 70 et qui s'installe en France au début des années 90 afin d'entreprendre des études de littérature américaine. Son premier roman *L'intérieur de la nuit* (2005) a été couronné six fois.³

Dans les romans de Miano, l'intrigue se passe également dans un milieu chaotique où une dimension cataclysmique domine l'espace-temps et pèse implacablement sur les protagonistes. L'auteure aborde dans ses œuvres, des

¹ Baumgardt, Ursula, « Les voix de l'amour : Les romans de Calixthe Beyala. » *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, no7, 1994, p. 31-47, publiée par : Université de Paris X, Nanterre, France, 1991, p. 37.

² *Femme nue, femme noire*, p. 12.

³ Les lauriers verts de la forêt des livres, révélation en 2005 - Le prix Louis Guilloux en 2006 - Le prix Montalembert du premier roman de femme en 2006 - Le prix René Fallet en 2006 - Le prix Bernard Palissy en 2006 - Le prix de l'excellence camerounaise en 2007.

questions existentielles sur l'Etre africain en dé-construction qui aspire à un renouvellement même si le cadre social, politique et historique dans lequel il se meut, ne lui est pas favorable. Son écriture est caractérisée de « *saisissante* ¹ » car l'auteure arrive, dans ses romans à « *fusionne[r] les tragédies du passé et du présent pour proposer des solutions au trou civilisationnel et spirituel creusé par la traite négrière* ² ».

Ce que Beyala et Miano ont en commun, c'est leur appartenance à un même espace culturel, du fait qu'elles soient toutes les deux camerounaises francophones et qu'elles se soient installées en France depuis quelques années. D'autant plus que dans leurs romans, outre les thèmes de la marginalité, on retrouve les mêmes préoccupations, à savoir, la place de la femme dans la société africaine mais aussi la lutte contre le renoncement aux origines africaines. Nous présenterons les résumés des romans qui constituent notre corpus d'étude avant d'entamer notre analyse pour avoir une vue d'ensemble sur ce qui fera l'objet de notre réflexion et pour délimiter avec précision notre champ d'investigation.

PRESENTATION DES ROMANS DE LEONORA MIANO

***L'intérieur de la nuit* (2005)** Ce roman est le premier d'une trilogie qui relate le destin singulier de la jeune Ayané issue d'Eku, un village qui se trouve dans la région Mboasu. Après plusieurs années d'études en Europe, Ayané retourne dans son village natal en Afrique auprès de sa mère mourante. Ce retour est vu comme une menace par les villageois qui nourrissent une haine pour Ayané et l'excluent du clan à cause de son exil en Europe pour accomplir ses études mais aussi parce que sa mère était originaire d'un autre village. La région du Mboasu est un lieu imaginaire qui a plongé dans l'horreur depuis la nuit sans fin où il a été piégé par

¹ Guy Aurélien Nda'ah, « Esthétique de la rupture dans la prose romanesque de Leonora Miano », in. Tang, Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 155.

⁴ *Ibidem*.

une horde de miliciens sanguinaires. Les habitants retenus captifs sous la menace d'une milice armée, étaient contraints de sacrifier l'un de leurs enfants et de le manger pour renouer avec l'Afrique originelle d'antan. Ce rituel prétendu mythique était censé sauver le pays de la perdition qui le menaçait mais a été le début d'une descente aux enfers pour tous les habitants du pays.

Contours du jour qui vient (2006) Ce roman est la suite du premier. On y découvre l'histoire de la petite Musango. Traitée de sorcière, elle est chassée par sa propre mère et se retrouve seule face aux vices de la société Mboasu, pays imaginaire d'Afrique équatoriale en guerre, où règnent cupidité et superstition. Ensuite, elle sera prisonnière dans une sorte de secte où est pratiquée la traite des femmes qui sont également des esclaves sexuelles. Nous constatons que tout comme Beyala, Leonora Miano met la femme au centre de ses fictions. Musango arrivera à échapper à ses ravisseurs pour se lancer dans une quête existentielle qui n'aboutira qu'une fois réconciliée avec le fantôme de sa mère. Sa lutte pour sa rémission est aussi synonyme de son refus de se laisser dissoudre dans le chaos qui ronge son pays.

Les aubes écarlates (2009) Ce roman est le troisième volet de cette trilogie de Leonora Miano où l'on retrouve encore une fois Ayané. Travaillant dans une maison d'accueil des enfants errants, elle retrouve Epa, un jeune enfant soldat de son village, enrôlé malgré lui dans les troupes armées qui veulent renverser le système politique en place pour améliorer la situation du pays. Cependant, ces jeunes soldats découvrent le mensonge de ces « Forces du Changement ¹ » et se retrouvent dans la rue, désenchantés et complètement désorientés. Epa après s'être échappé des troupes armées, est recueilli et soigné par Ayané. Il lui raconte tout au long de ce roman, son périple au pays de l'horreur et devra, avec détermination, aller rechercher ses amis afin de les écarter de cette épouvantable destinée.

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 58.

Tels des astres éteints (2008) Dans ce roman, l'histoire se déroule en Europe, mais il est manifestement question de l'Afrique, jamais nommée, mais omniprésente. Amok, Shrapnel et Amandla sont des personnages d'origine africaine mais chacun vit douloureusement ses origines et sa couleur. En effet, Amok et Shrapnel sont des immigrés africains, quant à Amandla, elle vient des Caraïbes. Amok est né en Afrique, terre qu'il a fuit pour aller étudier en France mais il n'est jamais retourné dans son pays même après avoir fini ses études. Il se réfugie dans la solitude et la médiocrité se contentant d'un modeste travail en France. Même s'il est révolté par la condition des noirs, son discours est fataliste car il considère que tout combat est perdu d'avance. Shrapnel est lui aussi révolté, mais pas désespéré. Il consacre sa courte vie à revendiquer la grandeur de la race noire mais meurt avant de voir son rêve se réaliser. Amandla est le personnage le plus révolté des trois. Elle n'est pas née en Afrique mais rêve d'y vivre un jour. Elle milite dans un mouvement ultra-radical (le Kémitisme) qui attribue aux africains la descendance des pharaons d'Egypte et glorifie leur passé mythique. Dans ce roman, la musique occupe une place prépondérante aussi bien sur le plan thématique que structural. Miano fredonne des notes d'espoir en lançant un appel aux africains pour assumer leur part de responsabilité en cherchant la force tapie en eux-mêmes pour faire en sorte que le monde change et sauver leur terre de la dérive, car « *la lumière qui ne luit pas sur [leurs] peaux sombres, [ils] la recél[ent] à l'intérieur : dans [leurs] cœurs et [leurs] esprits*¹ ».

PRESENTATION DES ROMANS DE CALIXTHE BEYALA

C'est le soleil qui m'a brûlée (1987) C'est le premier roman de l'auteure qui l'a propulsée sur la scène littéraire. Il raconte l'histoire d'Atéba Léocardie, une jeune fille de dix neuf ans qui habite au QG, un bidonville au fin fond de l'Afrique. Orpheline, elle fut élevée par sa tante, et rêve de libérer la femme. De nombreuses questions sont soulevées, notamment, celle de la condition des femmes en Afrique

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 93.

où la prostitution a pignon sur rue. Atéba dont l'esprit représente l'instance narrative qui nous relate les faits et qui commente les situations, devient elle-même une prostituée en espérant trouver des réponses à ses questionnements. Elle aspire à la libération de la femme de tout carcan qui la contraint à rester dans l'ombre. Elle comprend assez rapidement que l'entrave centrale est représentée par l'homme qui fait les règles. Ce roman établit une critique de la relation homme/femme dans la société africaine et véhicule une vision non misandre car il tend seulement à promouvoir l'image de la femme et non à rejeter l'homme.

Femme nue, femme noire (2003) C'est l'histoire d'Irène Fofó, une jeune fille au caractère insolite, cleptomane et nymphomane à la fois ; elle vit au gré de ses désirs. Le roman est rempli d'aventures sexuelles surtout lors du séjour d'Irène chez un couple aux mœurs grivoises où elle se servira aussi de son corps pour guérir les maux des autres. Vers la fin d'un parcours rocambolesque qui l'a éloignée de sa vie d'avant, Irène décide de retourner à son village natal pour renouer avec ses origines mais elle est reçue avec violence par les habitants qui lui feront subir des sévices physiques jusqu'à la mort.

La plantation (2005) Dans ce roman Beyala traite, elle aussi, le sujet des guerres et de la situation actuelle de l'Afrique sans complaisance et avec une grande objectivité. Alors que le pays était non seulement auto suffisant avant l'indépendance, mais aussi exportateur de produits agricoles, il souffre aujourd'hui de pénurie. Beyala dénonce avec son style bien particulier, d'un côté l'appropriation sans partage des terres par les Blancs et de l'autre, l'incapacité des africains à s'autogérer dans une Afrique postcoloniale désenchantée.

PROBLEMATIQUE ET APPROCHE METHODOLOGIQUE

Les romans choisis thématisent la problématique de notre thèse, en l'occurrence, celle de l'écriture subversive. Ainsi, dans notre présente étude, nous interrogerons les différentes formes de subversion mises en œuvre par Beyala et

Miano dans leurs créations. De plus, nous tenterons de démontrer comment l'esthétique de la subversion chez ces deux écrivaines contemporaines pourrait être un moyen de revendications diverses.

Nos lectures nous ont révélé chez ces deux romancières une écriture qui cherche son émancipation à travers des figures dominantes qui apparaissent de manière récurrente. La subversion se déploie contre trois dominations :

- 1- L'autorité sociale, religieuse et culturelle : les valeurs dominantes de la société.
- 2- L'autorité littéraire, artistique : mélange des genres, fragmentation, déconstruction, registres de langue...
- 3- L'autorité politique, le pouvoir en place : discours idéologique, esthétique de l'engagement, féminisme ?

L'objet esthétique qu'est l'œuvre littéraire représente selon Bakhtine « *un contenu artistiquement mis en forme (ou une forme artistiquement signifiante, qui matérialise un contenu.)*¹ ». Ainsi, ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche est de repérer et d'analyser les modalités scripturales et les tournures narratives qui adoptent un mode de créativité loin des formes et des normes convenues, au même titre que les contenus thématiques et les procédés esthétiques.

Il s'agira d'apprécier la créativité formelle et stylistique dans les œuvres de Miano et de Beyala, auteures considérées comme subversives à l'intérieur d'un champ littéraire d'expression française/francophone. Cette subversion est à étendre également aux formes narratives mais aussi aux thématiques traitées et aux discours. Les romancières s'amusent à subvertir les formes et les normes établies dans un mouvement de discontinuité avec ceux/celles des romancières qui les ont précédées.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris, 1978. (réimpression en 2013), p. 62.

L'intérêt que nous allons porter à l'analyse des thèmes symptomatiques chez nos romancières peut être expliqué par la théorie de Bakhtine qui explique qu'il est possible de considérer le contenu comme un élément de la forme car « *dans une œuvre d'art, les valeurs de la cognition et de l'éthique ont une signification purement formelle*¹ ». L'analyse esthétique a donc besoin du contenu pour expliquer les enjeux des créations formelles mises en œuvre par l'auteur. Notre démarche peut être résumée dans cette phrase de Bakhtine : « *Le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables* ² ».

Nous entendons donc par la notion de poéticité, l'ensemble de principes esthétiques qui caractérisent les romans étudiés et qui font la force de séduction de ces derniers. Ainsi, notre intérêt sera porté sur l'étude de l'imaginaire de Beyala et de Miano qui puise dans la violence et l'horreur faisant de leurs romans, le réceptacle de leurs visions contestataires et de leurs perspectives engagées dans la mesure où l'écriture littéraire représente un « *investissement esthétique* ³ » de l'écrivain qui défend à travers et par son art un principe, une valeur, une idéologie, une cause donnée.

Nous nous intéresserons, d'emblée, aux thèmes de la marginalité traités dans leurs romans, à l'éclatement des genres ainsi qu'à l'écriture « *déplacée*⁴ » de nos deux romancières. Ainsi, serions-nous en mesure de nous demander en quoi les œuvres étudiées sont-elles subversives et comment peuvent-elles être engagées politiquement ? L'examen des questions et des problématiques évoquées ci-dessus nous amènera à interroger les finalités des outrances de nos deux écrivaines et, pour ce faire, nous consulterons différentes approches et théories, compte tenu des hybridités et des hétérogénéités génériques inhérentes aux œuvres étudiées. De fait,

¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 48.

² *Ibidem*.

³ Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, Grasset, Paris, 1997, p. 262-263.

⁴ Madeleine Borgomano, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », *Notre Librairie*, no 125, 1996, p. 62-74.

si l'on tient compte du fait qu'une œuvre littéraire, par son statut, « *n'épuise pas la réalité, ni même la « littérarité » du texte littéraire*¹ », nous allons opter, pour les besoins de notre travail de recherche, pour une approche particulièrement éclectique et nous nous référerons ici à G. Genette qui atteste que

le fait de l'œuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendantes à elle, qui relèvent de la linguistique, de la stylistique de la sémiologie, de l'analyse des discours, de la logique narrative, de la thématique des genres et des époques, etc.²

Notre réflexion s'élaborera ainsi, à partir de diverses bases épistémologiques et nous allons d'emblée, opter pour les approches poétique et sémiotique qui vont nous aider à pénétrer dans les structures de surface mais aussi à saisir le fond du texte littéraire, qui n'est que, « *réserve de formes qui attendent leur sens*³», pour emprunter les propos de Gérard Genette, ce qui nous amènera à analyser l'image symbolique de l'horreur et du désastre qui traverse notre corpus d'étude. Ces deux approches vont justement nous permettre de proposer un sens à ce qui, dans l'œuvre, n'était encore que signe. D'autant que la poétique est une discipline particulièrement importante qui nous aidera à analyser et explorer la singularité du langage littéraire en interrogeant ses constructions formelles et narratologiques dans le but de mettre en relief leur caractère subversif.

Nous ferons appel à l'approche sociocritique, du fait que cette dernière tend à considérer le texte comme une matière langagière, une création esthétique qui renferme des constructions sémiotiques. Ainsi, cette dernière approche, se joint aux deux premières – poétique et sémiotique – et « *interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences*⁴», pour reprendre les termes de Claude Duchet. La sociocritique nous aidera à repérer les procédés d'écriture innovants mis en œuvre par les auteurs, à savoir, l'éclatement narratif, les

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 10.

² *Ibidem*.

³ Gérard Genette, « l'Utopie Littéraire » dans *Figures I*, éd. du Seuil, 1996, p.132.

⁴ Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », in. Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Socio critique*, Nathan, Paris, 1979, p. 4. (p. 3-8)

déviation sémiotiques et les créations esthétiques et sémantiques comme elle nous permettra d'interpréter la complexité de l'imaginaire qui caractérise les textes littéraires et leur donne sens.

Par ailleurs, l'approche sociologique du texte littéraire va nous permettre d'établir un rapprochement entre les œuvres étudiées et leur contexte social, en l'occurrence, la société camerounaise. Cependant, la « sociologie » est à distinguer de la « sociocritique » car si la sociocritique nous permet d'interroger la poéticité du texte pour y trouver du sens, la sociologie, quant à elle, s'évertue à prendre le corpus d'étude comme un document historique qui rend compte de la société qu'il représente. Ainsi, le recours à cette approche va nous permettre d'étudier la dimension « engagée » de l'écriture subversive de nos deux romancières. L'étude postcoloniale va, quant à elle, nous permettre de cerner le lien qu'entretiennent les ex-colonisés avec leur passé qui a provoqué un traumatisme et un dommage considérables dans leur identité. Il nous semble, cependant, utile de signaler que les instruments d'analyse élaborés par la critique postcoloniale occidentale ne permet pas toujours de faire ressortir les spécificités des textes littéraires africains. C'est pourquoi, nous considérons que les études réalisées par des chercheurs universitaires et critiques africains, seront les mieux adaptés aux réalités sociohistoriques et culturelles des sociétés africaines. De fait, notre recherche va s'intéresser, non seulement à la pensée postcoloniale, mais aussi, aux questions identitaires, à l'étude des marginalités, à l'éthique politique ainsi qu'au féminisme sous l'angle d'une quête d'égalité entre l'homme et la femme.

Notre recherche s'articulera sur deux parties. La première partie qui s'intitule « **De l'abject à l'ineffable** » comprend trois chapitres. Dans le premier intitulé « **Péritexte et intertextes au service de la subversion** », nous allons étudier la subversion à travers l'hybridité du discours littéraire qui se manifeste à travers les intertextes et les éléments péritextuels tels que le titre et les épigraphes pour interroger leur portée symbolique et subversive et faire ressortir l'inspiration

religieuse et musicale des auteures qu'elles insèrent dans leur écriture par le biais du procédé de l'intertextualité.

Si l'expression de la révolte réside dans le signifiant textuel, nous la retrouvons avec des techniques différentes chez Beyala et Miano dans le second chapitre que nous avons intitulé « **Le corps prétexte** ». En effet, la représentation de la sexualité revient de manière obsessionnelle dans notre corpus, ce qui nous a amenée à interroger ces formes symptomatiques qui subvertissent aussi bien le champ littéraire que l'ordre social, religieux voire même politique. La corporéité de l'écriture sera également analysée pour faire ressortir la créativité de l'écriture de nos deux romancières qui pourrait avoir une portée idéologique dans le sens où le corps pourrait être symbolique des rapports sociaux.

Le troisième chapitre s'intitule « **Poéticité de l'horreur** » Les différentes facettes de l'horreur seront étudiées pour faire ressortir le discours idéologique cohérent qui transparaît à travers ces représentations de l'horreur que les auteures proposent au lecteur. L'horreur pourrait aussi remplir un rôle salutaire puisqu'elle offre l'occasion de réfléchir sur des questions sociale et politique essentielles.

Par ailleurs, dans la seconde partie intitulée « **Du chaos à la résilience** » également constituée de trois chapitres, il s'agira d'analyser dans le premier volet « **Distorsions et innovations langagières** », tous les archétypes de l'écriture de Beyala et Miano qui se manifestent comme des distorsions esthétiques et subvertissent ainsi la forme romanesque. De fait, nous repérerons et étudierons les différentes créations et modifications formelles et stylistiques et nous prendrons en compte cette évolution du système romanesque de notre corpus dans le sens où ces nouveautés constituent une certaine contradiction entre le figé et le nouveau et ce, à travers l'étude des créations néologiques, des dénominations et périphrases socioculturelles et des ruptures langagières qui vont inscrire le texte dans un genre complètement éclaté, franchissant le seuil de la conformité.

Dans le second chapitre « **Un univers romanesque en éclats** », nous allons entamer l'analyse de l'univers narratif chaotique du corpus d'étude, très symbolique mais surtout essentiellement ambigu, ce qui nous permettra d'apprécier la tension constante relevée dans l'univers romanesque à travers un espace de tension donc très problématique, un temps indéterminé et apocalyptique et des personnages qui représentent des figures marginales. L'analyse narratologique de ces romans, nous permettra de cerner la fonction de chaque élément et d'étudier les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres mais surtout de faire ressortir les ruptures esthétiques qui sont réalisées dans la dé-construction de l'univers romanesque.

Dans le troisième chapitre intitulé « **La parole contestataire** », nous nous intéresserons à la place qu'occupe la femme dans les romans de Beyala et de Miano. En effet, la création d'un univers littéraire féminin par les auteures offre à cette dernière, la possibilité d'exprimer son engagement politique voire même féministe subversif de l'ordre patriarcal dominant.

Par ailleurs, l'esthétique de la subversion se donne aussi à lire à travers les ruptures narratives qui sont opérées par les auteures représentant l'Etre africain abîmé et errant par l'impact de l'Histoire sur son existence détournée et son identité bafouée.

Nous tenterons de mettre en évidence, en outre, la vertu thérapeutique de l'écriture subversive de Beyala et de Miano dans la mesure où la peinture de la violence et de l'horreur ainsi que les représentations sexuelles et érotiques étudiées dans les parties précédentes, provoquent chez les lecteurs un éveil des consciences en vue de les pousser à réfléchir sur l'avenir de l'Afrique. Nous mettrons également, en relief les caractères sociohistorique et engagé des romans étudiés et nous aborderons l'« *écriture de la colère*¹ » qui semble libérer la parole et exprimer son soulèvement contre les contraintes qui l'entravent. La parole contestataire des auteures serait une véritable force qui permet de résister aux traumatismes occasionnés

¹ Marc Gontard, *La violence du texte*, L'Harmattan, Paris, 1981, p. 30.

par l'Histoire et l'expression d'une volonté indomptable de lutter contre la résignation et la soumission.

PREMIERE PARTIE
DE L'ABJECT A L'INEFFABLE

L'impropre de l'écriture qui échappe à la loi [...] n'est pas seulement la négation du « propre », il s'en détourne tout en s'y rapportant : il l'attire dans l'abyssal, il le maintient en le désabusant. Propre résonne encore dans l'impropre [...] De là l'appel au fragmentaire et le recours au désastre.

Maurice Blanchot.

Dans cette première partie, nous nous placerons d'abord aux alentours du texte et nous commencerons l'examen de notre corpus d'étude en interrogeant les éléments péritextuels dont la portée intertextuelle semble inscrire une certaine rupture dans l'écriture. L'étude des titres et des épigraphes, porte d'entrée par excellence du roman, nous permettra d'apprécier l'ambiguïté qui entoure l'œuvre et qui annonce d'emblée une fresque éclectique mélangeant les registres religieux, poétique et musical.

Dans le second chapitre nous dresserons le tableau des thèmes symptomatiques abordés dans notre corpus d'étude car ils reviennent de manière obsessionnelle et semblent être des signes révélateurs de l'intention des auteures de bouleverser l'ordre des choses en abordant des sujets considérés comme tabous ou comme relevant du chaos. Et si l'expression de la révolte réside dans le signifiant textuel, nous la retrouvons aussi dans diverses tournures et stratégies scripturales chez Beyala et Miano. Le tabou et l'interdit reviennent comme un leitmotiv dans leurs romans et fonctionnent comme des stratégies de désordre inscrivant les textes dans le genre subversif.

Les bouleversements opérés au niveau de l'écriture seront étudiés afin de mettre en exergue l'ambiguïté spécifique à l'écriture de Beyala et Miano. Ces distorsions contrebalancent les normes de l'écriture littéraire linéaire en adoptant une forme transgressive qui tend à privilégier le prohibé, ce que nous constatons d'emblée rien qu'en délimitant les thèmes de la marginalité les plus dominants et qui apparaissent

de manière récurrente constituant une problématique majeure : La sexualité, la violence et le sacré.

Le traitement de ces thèmes nous permettra de considérer les préoccupations esthétiques de Beyala et Miano qui s'inscrivent dans l'abject et la subversion. De même que cette esthétique sera aussi recherchée à travers les procédés de la « chair linguistique¹ » et de l'intertextualité, mis en œuvre dans les textes qui feront l'objet de notre étude. Cet examen mettra en relief la portée de ces jeux créatifs mêlant ambiguïté et symbolique dans le traitement de l'indicible.

Les contenus thématiques et les procédés esthétiques adoptés par les deux romancières répondent vraisemblablement à un mode de créativité qui s'éloigne des sentiers dogmatiques et des formes convenues. Leur écriture cherche-t-elle son émancipation, son affranchissement ?

¹ Chantal Chawaf, « La chair linguistique », in. *Les Nouvelles Littéraires*, 2534, 1976, p.18.

« La chair linguistique » est une formule par laquelle nous entendons, l'écriture du corps qui traduit la sensibilité de la femme ainsi que ses sentiments. La femme dans les romans, affirme son existence à travers les sensations que lui procure son propre corps. Chantal Chawaf parle des sensations charnelles qui peuvent passer à travers le langage et se lire dans l'écriture.

CHAPITRE 1

PERITEXTE ET INTERTEXTES AU SERVICE DE LA SUBVERSION

La subversion dans notre corpus est caractérisée par l'hybridité du discours littéraire qui se manifeste à travers les **intertextes** que nous relevons dans les romans soumis à l'étude. Julia Kristeva écrivait que « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*¹ ». Tout texte ne serait en fait que la parodie d'un autre déjà existant.

Ce que nous nous proposons d'analyser ici est **la portée intertextuelle**² du « hors-texte ». Ces signes qui enveloppent les textes relèvent de ce que Gérard Genette appelle *le péritexte*. Deux éléments péritextuels nous semblent indispensables à étudier dans notre corpus compte tenu de leur portée subversive : **les titres** et **les épigraphes**.

Ces éléments qui accompagnent le texte et qui en sont la vitrine, ont été l'objet de plusieurs questionnements de la part des critiques et conditionnent fortement la lecture. En effet, comme le souligne Gérard Genette, le *titre* est « *le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par là au monde*³ ». C'est le premier élément avec lequel le lecteur entre en contact.

¹ Julia Kristeva, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 145.

² L'intertexte étant « *l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* », comme définie par Julia Kristeva dans « Problèmes de la structuration du texte », *Tel quel : Théorie d'ensemble*, Le seuil, Paris, 1967, p. 311.

³ Gérard Genette, « Cent ans de critique littéraire », *Le Magazine Littéraire* n° 192, février 1983, p. 41.

Le *titre* sert aussi à identifier un ouvrage. Etant un élément péri-textuel¹ et donc paratextuel², il est « *toujours subordonné à “son” texte* ³ ». Il dit l'essentiel de ce qui est enclos dans l'œuvre et représente un discours entièrement au service de celui qui constitue sa raison d'exister : le texte.

Nous aborderons la problématique du titre et ses effets de lecture. Quelle action peut effectuer le titre sur le lecteur ? Il s'agit de voir comment il peut déclencher une activité d'interprétation en recourant à l'imaginaire.

Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils*, distingue quatre fonctions principales du titre et nous retiendrons essentiellement **la fonction descriptive**. Nous nous intéresserons aussi bien aux procédés et aux spécificités rhématiques (le genre) et thématiques (le contenu) que comportent les titres des romans étudiés et nous noterons leur qualité ambiguë qui peut leur donner une dimension énigmatique à déchiffrer et leur offrir un caractère subversif.

L'intertextualité est aussi relevée à travers les *épigraphes* qui sont aussi placées au seuil de l'œuvre. La définition de cet élément péri-textuel est très équivoque⁴ et

¹ Gérard Genette distingue *Péritexte* et *Epitexte* faisant partie du *paratexte*. Pour lui, est *péritexte*, tout ce qui entoure l'œuvre que l'on peut situer « dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface ». Quant à l'*épitexte*, c'est l'ensemble des messages qui se trouve « à l'extérieur du livre, généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres ». In. G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 11.

² Le *paratexte* étant défini comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public ». In. *Ibidem*, p. 7.

³ G. Genette, *Seuils*, op.cit, p. 17.

⁴ Equivoque qui viendrait, semble-t-il des nombreuses et diverses interprétations possibles de l'épigraphe et qui pourraient même être combinées. Nous citerons ici, les quatre fonctions de l'épigraphe délimitées par Gérard Genette dans un but purement méthodologique et nous verrons par la suite laquelle correspond à chaque titre étudié :

La première fonction fait le **commentaire du titre** de l'œuvre. La deuxième consiste en **un commentaire du texte**, elle le signifie implicitement car elle peut avoir un sens métaphorique, donc ambigu. L'interprétation de cette épigraphe est laissée à la charge du lecteur La troisième fonction est **l'effet de caution indirecte** apportée par l'auteur de la citation empruntée, ici c'est le plus souvent l'identité de l'auteur de l'épigraphe qui est essentiel, non ce que celle-ci révèle ; La quatrième fonction est condensée dans ce que Genette appelle « **l'effet – épigraphe** ». C'est la plus puissante et la plus oblique des fonctions, autrement dit « *la présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit* », in. Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 148.

est le plus souvent baptisée « *la quintessence de la citation*¹ ». Cette inscription, qui est le plus souvent la reprise des propos de quelqu'un d'autre, serait l'image condensée du roman qu'elle présente en vitrine. Mais elle est, contrairement à la citation que l'on retrouve le plus souvent intégrée au texte, mise en exergue sur une page blanche de façon à trôner sur le roman et son rôle est donc sérieux. Gérard Genette attribue à l'*épigraphe* quatre fonctions essentielles mais qui sont, elles aussi, complexes à définir : « *aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur*² ». Néanmoins, l'*épigraphe* représente une piste forte et révélatrice de l'intention de l'auteur et est inévitablement en rapport avec ce qui se cache dans la fiction. C'est donc au lecteur d'aller chercher le sens enclos dans cet indice péritextuel et de le mettre en rapport avec le texte. Nous étudierons donc ces deux éléments péritextuels qui viennent « habiller » l'œuvre et la re-présenter et nous commencerons par interroger les titres de Miano caractérisés par une certaine ambiguïté qui les rend particulièrement captivants.

I-1.1. Ambiguïté titrologique et symbolique manichéenne chez Miano

Le caractère subversif des *titres* et des *épigraphes* des œuvres étudiées réside dans leur caractère ambigu, difficile à saisir de par toute la charge symbolique qu'ils peuvent contenir rendant leur compréhension hermétique. L'ambiguïté qui caractérise les titres de Miano, par exemple, vient du sens métaphorique auquel renvoient les énoncés. Renfermant un « *'faire-sens' en partie opaque et énigmatique*³ », les titres choisis par Miano sont loin de désigner sans détour l'objet central de l'œuvre. Nous pouvons donc les répertorier dans la catégorie que Genette

¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 30.

² G. Genette, *Seuils*, op.cit, p. 145.

³ Jean Bessière, *Littérature, représentation, fiction*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2007, p. 19.

définit de « métaphoriques » puisqu'ils sont, à proprement parler, « *d'ordre constitutivement symbolique*¹ ».

En effet, la figure de la métaphore est difficile à saisir et c'est ce qui rend laborieux l'accès au sens des titres. C'est donc le sens symbolique de ces derniers qui leur assure toute leur ambiguïté spécifique. Les titres de Miano poussent le lecteur à « *penser sans savoir quoi*² ». Ils fournissent des indices à déchiffrer, notamment, les champs lexicaux qui renvoient souvent à la nature, précisément au jour et à la nuit.

A travers les intitulés *L'intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient*, *Les aubes écarlates*, *Tels des astres éteints*, *La saison de l'ombre*, nous relevons les mots « *jour – nuit – aube – astres – ombre* » qui entretiennent un rapport oxymorique et nous rappellent le mythe manichéen opposant la lumière à l'obscurité : Jour/Nuit se posant comme dénominateur commun à tous ces titres. Nous rappelons que les trois premiers romans sont étroitement liés puisqu'ils représentent un triptyque.

Le titre de l'œuvre par son mystère, met en valeur le roman qu'il présente et attire le lecteur grâce à sa fonction **séductive**. Le lecteur est ainsi invité par ce titre à lire le roman car il se voit « *conditionné dans l'optique de l'événement à venir*³ », ce qui rend donc la compréhension du titre indispensable à la lecture du roman, mais il faudra souvent attendre quelques pages, voire, la fin du roman pour saisir la portée du titre et lever le voile de l'ambiguïté sur ce dernier. Nous étudierons en parallèle les nombreuses épigraphes insérées par Miano et qui jouent principalement la **fonction de commentaire** aussi bien du corps-texte que du titre même de l'œuvre.

¹ G. Genette, *Seuils*, op.cit, p. 86.

² *Idem*, p. 161.

³ Bokobza, S., Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre *Le Rouge et le Noir*, Droz, Coll. « Stendhalienne », Genève, 1986, p. 20.

I-1.1.1. L'intérieur de la nuit

A travers ce titre, nous sommes d'emblée plongés dans les abysses de l'obscurité car l'idée de profondeurs est suggérée par le terme « intérieur » pour nous décrire cette nuit. Ainsi, nous entrons dans « l'âme » ou dans « l'esprit » de la nuit pour tenter de la cerner ce qui donne à ce titre une nature spirituelle si l'on considère que la nuit est un moment de la journée dont l'intérieur est abstrait donc non palpable. Dans la Bible, on dit que « *Dieu appela la lumière jour et les ténèbres nuit*¹ » ; de fait « La nuit » suggère dans l'imaginaire collectif l'idée d'obscurité et de ténèbres ; il est d'une manière très paradoxale, le symbole de la destruction, de la mort ou du néant mais aussi du commencement et de la genèse de la vie. Ces interprétations tirent leur origine des récits bibliques². Le sens de ce titre nous annonce d'ores et déjà un univers ténébreux et prédit une histoire profondément obscure. Ainsi, le titre représente une amorce à la lecture et ne fait que suggérer au lecteur des images à interpréter. La dichotomie clarté/obscurité est accentuée par l'épigraphe choisie à l'ouverture du roman ainsi que par les titres donnés aux deux parties qui le composent. En effet, l'épigraphe extraite de la Bible vient faire le commentaire du titre et contient une opposition manifeste entre la lumière et les ténèbres : « *Si donc la lumière qui est en toi est ténèbres, quelles ténèbres !* » Matthieu 6, 23. Les questions que l'on pourrait se poser après la lecture de cet intertexte biblique est comment la lumière peut-elle être ténèbres si ces deux mots sont indéfiniment antinomiques ? Existe-t-il donc une lumière ténébreuse, obscure ?

Ce passage biblique semble contenir un message métaphorique car il rappelle l'importance de la perception à l'aide du cœur et non avec les yeux. Il s'agit de la

¹ Genèse, Chapitre 1, 5. In. http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_fr.html consulté le 20 juillet 2016.

² Dans la Bible, la nuit correspond à l'idée de commencement, de la création de l'univers : « 1- Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. 2- Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournait sur les eaux. » L'univers a donc été conçu sur une terre de chaos où furent d'abord créés le ciel et la terre. In. [Genèse 1.2 – Bible de Jérusalem/](https://www.levangile.com/Bible-JER-1-1-2-complet-Contexte-non.htm) En ligne : <https://www.levangile.com/Bible-JER-1-1-2-complet-Contexte-non.htm>, consulté le 26 juillet 2016.

perception qui ne renvoie pas aux choses matérielles perçues concrètement, mais plutôt à ce que l'on peut comprendre et ressentir sur le plan métaphysique et spirituel, tout ce qui dépasse donc le matériel. C'est en effet ce qu'on constate quand on revient au texte entier :

« L'œil est la lampe du corps. Si ton œil est en bon état, tout ton corps sera éclairé. » (6, 22) « Mais si ton œil est en mauvais état, tout ton corps sera dans les ténèbres. »[...] (6, 23)

Sur le plan métaphorique, l'œil est le miroir de l'âme. C'est ce par quoi on voit et ce qui renvoie à la perception qui se fait également avec l'esprit et le cœur. De fait, les yeux aveuglés (qui sont aliénés ou voilés par une fausse croyance) plonge l'individu dans l'obscurité des ténèbres et « *combien seront grandes les ténèbres* » (6, 23) ce qui nous offre la possibilité de dire qu'il s'agit d'un avertissement et a contrario, le bon cœur qui perçoit les choses positivement, plonge l'individu dans la clarté de la lumière.

Aussi, les titres choisis par l'auteure pour les deux parties constituant le roman sont tout aussi ambigus et métaphoriques que cette épigraphe, rappelant également la dichotomie lumière/obscurité.

En effet, la première partie de ce roman qui se compose à son tour de deux chapitres (I et II) est intitulée « *Si le soleil est carnassier, le crépuscule est homicide* ». D'emblée, on constate par une simple lecture la présence du « soleil » et du « crépuscule ». Cependant, la présence de l'adjectif « carnassier » donne au soleil un caractère féroce et sauvage, voire même cannibale car cet adjectif renvoie habituellement à un animal essentiellement carnivore qui, d'après le dictionnaire « *se nourrit de chair crue et qui en est fort avide*¹ ». Ce titre serait une référence au soleil qui se nourrit de la nuit et la lumière qui consume l'obscurité pour rappeler encore la pensée manichéenne. Mais cet énoncé composé de deux parties adopte la forme restrictive annoncée d'emblée par la conjonction « si », employée, ici, dans le

¹ Dictionnaire Wikitionary. fr.wikitionary.org

sens de « bien que ». Les deux expressions sont donc opposées car le soleil a beau être plus fort que l'obscurité, il finira par être détruit à son tour par le crépuscule. Métaphoriquement, le crépuscule est le moment pendant lequel le soleil est tué – d'où le mot « homicide » – par l'obscurité. Le crépuscule prend le sens du coucher du soleil non celui rarement employé de l'aube.

La seconde partie du roman est composée des chapitres III et IV. Elle est intitulée « *La nuit est un calice rempli de sang, et les ténèbres s'accrochent au ciel* ». Ce titre rappelle également la nuit du malheur où le sang a été versé à travers la métaphore de la nuit qui est comparée à un vase rempli de sang. Cependant, dans la religion catholique, le calice est « *un vase sacré dans lequel est consacré le vin à la messe¹* » tandis que dans ce contexte, il est rempli du sang des victimes versé par les miliciens. Le recours à ce terme semble donner une dimension transgressive au texte sacré dans la mesure où son sens est subverti pour mettre en relief les crimes effroyables survenus dans cette partie de l'Afrique. De plus le terme « calice » est employé communément dans une expression idiomatique « *boire le calice* » pour signifier de manière figurée « *souffrir quelque chose de pénible, de douloureux²* » afin de rappeler, à travers ce sens figuré, le traumatisme des villageois d'Eku dont la destinée a été marquée par le tragique. Nous retrouvons d'ailleurs, dans le roman l'idée du « *ciel resplendissant du matin [qui] change lorsque vient le soir³* ». Cette image du soir menaçant qui enveloppe le village accentue l'angoisse ressentie par le lecteur face à ce ciel envahi par « *les ténèbres [qui] s'y accrochent⁴* ». L'astre solaire semble être une obsession chez Miano mais il est aussi repérable chez Beyala comme peut l'illustrer le titre de son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* extrait du Cantique des cantiques. Le soleil dans ces versets bibliques revêt la symbolique de la condamnation de la fille de Sion qui fut autrefois belle et

¹ Dictionnaire de Français Larousse, © Larousse-Bordas, 1997.

² Dictionnaire Wikitionary. fr.wikitionary.org

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 181.

⁴ *Ibidem*.

glorieuse¹ et qui, à cause de son infidélité, a été réduite à une misérable vie d'esclave que le soleil a brûlée. La fille de Sion n'est que la personnification de Jérusalem dans la Bible.² Nous pouvons en outre, repérer chez Beyala des références au soleil dans sa narration où il apparaît tantôt doux et serein, tantôt agressif et néfaste, par exemple, dans *La plantation* :

Des jeux de soleil donnaient vie à l'ombre paisible de la journée, sans calciner l'offrande des fleurs. (p. 364) Le soleil aiguisait sur la poussière des lames de feu qui blessaient les yeux. (p. 407)

Le repérage des allusions aux astres ne semble pas obsessionnel chez Beyala contrairement à Miano. L'analyse titrologique de son premier volet montre que les abords de son œuvre revêtent une fonction descriptive car malgré leur dimension énigmatique et ambiguë, ils informent sur les spécificités thématiques du roman de Miano. Ces titres métaphoriques annoncent d'emblée l'idée lugubre d'un supposé malheur qui enveloppe l'univers romanesque et que le lecteur s'apprête à pénétrer. Cette idée est accentuée davantage dans le deuxième volet.

I-1.1.2. Contours du jour qui vient

Ce roman est le second du triptyque de Miano. Le titre de ce roman annonce le commencement du lendemain de la sombre nuit évoquée dans le premier volet. A travers ce titre, ce qui saute aux yeux d'emblée est le mot « jour » qui vient contraster avec la « nuit » annoncée dans le titre du premier roman ce qui rappelle une dimension contradictoire mais positive car rassurante : après la nuit des ténèbres, viendrait peut-être un jour meilleur. La dichotomie jour/nuit rappelle aussi ce qui est dit dans la Bible au moment de la création de l'univers : « *Dieu sépara la*

¹ « Ta renommée, dit le prophète, se répandit parmi les nations à cause de ta beauté ; car elle était parfaite par ma magnificence que j'avais mise sur toi, dit le Seigneur, l'Eternel » (Ezé. 16 : 14). In. <https://topbible.topchretien.com/ezechiel.13.21/DRB/> consulté le 16/11/2016.

² Nous verrons dans les points suivants, la symbolique de ce titre dans le point « La subversion du sacré chez Calixthe Beyala ». p. 40.

*lumière et les ténèbres*¹». Il créa donc le jour et la nuit qui assurent le cycle de la vie en s'alternant continuellement. Dans cet ordre d'idée, on peut lire chez Blanchot que « *c'est le désastre obscur qui porte la lumière*² ». Il semblerait que c'est en passant par la nuit sombre que l'on retrouve la clarté du jour ; on y voit ici une annonce rassurante et de l'espoir. Cette positivité vient du fait que le jour soit une période durant laquelle le soleil apporte sa lumière et sa chaleur sur la terre, ce qui inspire donc clarté et douceur, contrairement à l'idée du « soleil carnassier » assassin.

Cependant, il y a le mot « Contours » qui signifie « bordures », « limites », renforçant l'idée du jour incertain. En effet, tout ce qu'on a vu de ce jour est son « profil », sa « silhouette », puisqu'il ne s'est pas encore levé. Le lecteur est encore une fois dans l'incertitude car il se trouve devant un titre ambigu qui traduit le fantasme inassouvi, espéré de la félicité. Les « contours » de ce jour qui ne s'est pas encore levé ne sont pas encore apparus car la première phrase de l'incipit annonce qu'« *il n'est [encore] que des ombres alentour* »³. Ainsi, nous constatons encore une fois, qu'il s'agit bien d'un jeu créatif choisi par l'auteure où sont nettement opposés *le jour et la nuit, la clarté et l'obscurité* dans ses titres.

I-1.1.3. Les aubes écarlates

Ce troisième volet ferme la trilogie de Miano et développe la métaphore de la nature évoquée dans les deux premiers romans. Le mot « aube » représente ce moment crépusculaire entre la nuit et le jour, où il ne fait plus noir mais où il n'y a pas encore tout à fait de lumière, puisque le soleil ne s'est pas encore levé. Cet instant fugace représente un entre-deux, un lieu intermédiaire entre deux temps : on annonce donc la fin de l'obscurité et l'approche possible de la lumière. De plus,

¹ Genèse, Chapitre 1, 4. In. http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_fr.html consulté le 20 juillet 2016.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 17.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

l'adjectif « écarlates » habille ces aubes annoncées de rouge flamboyant et rappelle les couleurs de l'Afrique, d'autant que cet adjectif inspire la couleur de la « latérite », cette roche rouge ou brune qui se forme dans les climats tropicaux et qui est une caractéristique dominante du paysage africain. De plus, certains chapitres du roman portent le nom de cette roche.

Ainsi, ce titre peut nous suggérer différentes interprétations. Par extension, nous pouvons aussi traduire l'adjectif « écarlate » par le rouge vif qu'il symbolise et qu'on pourrait relier au sang versé sur les terres d'Afrique et aux crimes et génocides montrés du doigt. Les aubes tant attendues seraient alors celles qui rougissent de honte quant aux atrocités commises sur le peuple africain, des « aubes coupables » qui viennent nous rappeler la responsabilité de l'Afrique dans le malheur de ses propres enfants.

Ce roman porte le sous titre « Sankofa cry ». Sankofa est en langue Twi¹ du Ghana, le nom d'un oiseau mythique qui vole vers l'avant, le regard tourné vers l'arrière. Il porte en son bec un œuf qui symboliserait la postérité. Cet oiseau est le symbole de la sagesse et « *fait référence à la nécessité de connaître son passé pour avancer*² ». Cette définition est révélée par l'auteure dans le roman en note de bas de page.



Les titres de Miano sont donc de brèves formules métaphoriques qui semblent « *réglée[s] par un principe d'économie* ³ », c'est-à-dire qu'elles désignent un énoncé approximatif par lequel on peut condenser une pensée complexe en peu de mots. L'interprétation de la portée métaphorique de ces titres est établie à travers un rapport analogique entre différentes images, rapport qui « *tend à masquer – ou à submerger – toute espèce de relation sémantique*⁴ », ce qui rend ces titres encore

¹ Le « Twi » est un dialecte Akan parlé au Ghana.

² *Les aubes écarlates*, p. 69.

³ Jean Bessière, *Littérature, représentation, fiction*, op.cit, p. 20.

⁴ G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 37.

plus équivoques. Ces images nous aident plutôt à découvrir des relations inattendues jusque là cachées entre les choses grâce à leur « *conception poétique plutôt que rhétorique*¹ ».

Leonora Miano choisit ainsi de tenir l'attention de son lecteur en haleine en maintenant son imagination en éveil avant même d'entamer la lecture du roman. Il est vrai que le titre est « *à la fois stimulation et début d'un assouvissement de la curiosité du lecteur*² », mais, face à ces titres, la lecture est laissée en suspens face à l'équivocité du sens qu'ils présentent.

I-1.1.4. Tels des astres éteints

Ce quatrième roman porte un titre qui ne manque pas de suggérer aussi l'idée manichéenne qui oppose la clarté à l'obscurité qui est encore plus confortée par l'oxymore « astres éteints ». En effet, il s'agit bien d'un rapport oxymorique exprimé dans cet énoncé. Rappelons que l'oxymore est une figure de style qui consiste à établir « *une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnées entre eux [...]*³ ». La contradiction que nous pouvons d'emblée repérer à travers ce titre est dans la définition des astres qui sont des corps célestes et qui peuvent renvoyer aux étoiles brillantes de mille éclats pour éclairer la nuit comme des lanternes. Ici, les étoiles se trouvent éteintes et là est toute la symbolique de ce titre, qui nous rappelle le fameux vers de Corneille dans *Le Cid* « *Cette **obscur** **clarté** qui tombe des étoiles*⁴ ». Le soleil étant aussi un astre céleste, serait lui aussi représenté dans ce titre comme mort (éteint). Serait-ce là une annonce apocalyptique du contexte de la fiction à venir ?

¹ Jean Bessière, *Littérature, représentation, fiction*, op.cit, p. 20.

² C. Achour et S. Rezzoug, *Convergence critique, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU (Réimpression), 1985, p. 28.

³ Aquien, Michèle. Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 274.

⁴ Pierre Corneille, *Le Cid*, Acte IV, scène III, Ed. Théâtre classique, 2017, p. 49. (1^{ère} édition 1637).

De plus, ce qui rend ce titre encore plus énigmatique c'est qu'il représente à la fois une comparaison employée avec l'outil « Tels », mais dont le comparé est ambigu car absent. Ainsi la question que l'on pourrait se poser est : qu'est-ce qui est comparé aux astres éteints ? Cette image est composée d'un outil de comparaison « tel » et d'un syntagme nominal commençant par un article non défini « des », qui rend vague le sens de l'énoncé bien que l'on perçoive la négativité de l'adjectif « éteints » qui suppose l'absence de lumière, d'éclat, de rayonnement et dénie les étoiles de leur beauté.

Nous noterons que l'idée négative de l'obscurité est encore rappelée dans *La saison de L'ombre* par l'emploi du mot « ombre » dénotant une atmosphère inquiétante de flou, de pénombre ou de brouillard qui obstruent la vue ou la clairvoyance de l'esprit. Le titre ici a un rôle d'accroche. Il pousse le lecteur à réfléchir sur le sens de l'énoncé et stimule son imagination avant même de pénétrer dans le roman. Cependant, la question que nous aimerions soulever est quels sens ces titres peuvent-ils bien prendre si l'on devait les mettre en rapport avec le contenu des œuvres ? En d'autres termes, quelles sont les capacités connotatives de ces titres et quels échos peuvent-ils avoir au cours de la lecture du roman ?

Par ces choix des titres, l'auteure montre la volonté de concilier les contraires (Jour/nuit – lumière/obscurité) et subvertit d'emblée ses romans dès leur incipit en proposant à ses lecteurs des ambiguïtés à décrypter. De fait, l'aspect abstrait des titres inscrits leur offre une étendue symbolique illimitée et dénote du caractère sinistre et lugubre de ces romans. En effet, dans *L'intérieur de la nuit*, par exemple, nous pouvons lire au début du roman, une formule augurant un désastre prochain : « *des temps obscurs viennent nous saisir bientôt, et nous allons sans doute pleurer souvent* ¹ ». Le lecteur se heurte dès les titres au problème du sens et de l'interprétation situant le discours entre le communicable et l'incommunicable. Il

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 53.

sera donc amené à se demander ce qui justifie les choix thématiques de Miano et à procéder à une « *activité coopérative* » qui va porter sur « *les indications qu’offre le texte par sa conformation, ses préoccupations virtuelles de déchiffrement. Ces indications peuvent même prendre la forme d’une projection directe du parcours de lecture sur le parcours narratif* ». Nous devons donc établir le parallèle entre les indices que nous offrent les titres et les expériences des protagonistes qui évoluent dans les romans. La lecture des romans peut nous révéler certaines réponses à nos questionnements qui confirmeront ou infirmeront nos hypothèses de départ. Dans *l’intérieur de la nuit*, par exemple, il y a un passage très éloquent résumant en quelques lignes toute notre réflexion :

La nuit avait maintenant dévoré le jour, d’un coup. Il en allait ainsi, dans cette Afrique équatoriale. L’instant intermédiaire du crépuscule ne durait pas. A peine serait-on rendu compte de la présence d’une étoile dans un ciel indigo et encore sans lune, que l’ombre se jetait goulûment sur les derniers restes de l’éclat diurne. Elle n’en faisait qu’une bouchée, et la lune prenait place sur le trône que le soleil avait déserté.²

Nous retrouvons l’idée de l’obscurité tout au long de ce roman et la phrase « *les ténèbres étaient plus épaisses en Afrique qu’ailleurs* »³ traduit l’idée de perrénité du malheur et de la malédiction qui guette les habitants, idée suggérée dans le titre. Le roman *Contours du jour qui vient* s’ouvre sur une phrase poignante et accentue cette même idée : « *Il n’est que des ombres alentour [...]* »⁴. Toutes ces tournures oxymoriques autour du sombre et du clair ponctuent le texte, par exemple : « *la noirceur du teint d’Ié avait un éclat pur* »⁵. Des champs lexicaux qui renvoient souvent aux astres et à la nature sont mis en œuvre par l’auteure : « *les collines entouraient les habitations en demi-lune* »⁶, jouant sur la même dichotomie ombre/

¹ Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Collin, Paris, 2005, p. 32-33.

² *L’intérieur de la nuit*, p.116.

³ *Idem*, p. 206.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

⁵ *L’intérieur de la nuit*, p. 99.

⁶ *Idem*, p. 12.

lumière et le soleil appelé « *l'astre du jour* » est décrit comme un roi tyrannique ce que nous relevons par exemple dans cette personnification :

L'astre du jour élit domicile en bordure, puis en plein milieu du ciel. Installé sur son trône, il ferait descendre une chaleur implacable sur la terre. Ici, les éléments étaient sans merci. Le soleil s'arrogeait les pleins pouvoirs, quand arrivait la saison de son règne.¹

Même la pluie est décrite comme un souverain despote qui use de sa puissance pour « *terrasser les vivants*²», tout comme l'obscurité et l'ombre qui semblent aussi, presque souvent, consumer la lumière. L'austérité de cette nature semble même renforcer le mal-être des protagonistes. Les indices péritextuels récurrents chez Miano contribuent donc à une meilleure visibilité des souffrances des protagonistes, ce qui semble être appuyé également dans le texte par des images métaphoriques, telles que : « *L'ombre s'attardait aux premières heures diurnes. La lumière du jour peinait à prendre place*³».

Une dimension métaphorique rend ainsi les titres choisis par Miano énigmatiques mais surtout ouverts à une pluralité sémantique et à diverses possibilités d'interprétation. On peut donc y lire l'affrontement entre un passé et un présent dramatiques et angoissants en raison de la situation de l'Afrique post-coloniale, et un avenir incertain mais tellement attendu, ce qui est résumé dans cette phrase : « *il ne pouvait y avoir de nuit, si longue fût-elle qui n'enfante la lumière*⁴ ». Les titres cessent ainsi d'être stables et fermés, réductibles à une seule interprétation. Ils s'affirment comme un champ de forces antagoniques poussant le lecteur à participer à la dynamique du sens. Les titres des œuvres de Miano nous offrent un espace liminaire invitant le lecteur à pénétrer dans la zone sensible de la contradiction et du non-dit, ce qui accentue le caractère subversif des romans étudiés. Une symbolique d'ordre sacré se donne, en outre, à lire à travers

¹ ¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 12.

² *Ibidem*.

³ *Les aubes écarlates*, p. 262.

⁴ *Idem*, p. 268.

l'imbrication de textes bibliques dans le tissu textuel romanesque offrant à ce dernier, par une relation dialogique, un statut ambigu à déchiffrer.

I-1.2. Le sacré et le profane : emprunts subversifs et intertextualité

Si Leonora Miano et Calixthe Beyala réfèrent à des textes bibliques qui représentent, pour les chrétiens, la parole sainte et vénérée de leur Créateur, c'est pour que ces textes sacrés, par un principe de *dialogisme*¹, puissent entretenir une relation étroite avec leurs textes littéraires. De fait, les passages bibliques que nous avons pu repérer dans notre corpus, fonctionnent comme des repères qui peuvent par exemple, contextualiser un événement ou en expliquer les tenants et aboutissants.

« *Est sacré ce qui appartient à un domaine tenu pour inviolable, celui principalement, du divin, en général* ² », c'est la définition que donne le linguiste Bernard Cerquiglini de la notion de sacré. Dans ce volet, nous essayerons de comprendre comment s'opère la subversion littéraire à travers la désacralisation du dire religieux. Mais avant cela, nous devons nous demander ce qui différencie le sacré du profane. Mircea Eliade s'est penché sur la question et atteste que « *l'opposition sacré-profane se traduit souvent comme une opposition entre réel et irréel* ³ » dans le sens où ce qui est sacré est souvent vu par le croyant comme la manifestation de signes perçus comme des réalités sacrées, signes qui sont complètement distincts de ce qui est palpable, matériel, profane. Parallèlement, le *profane* considérerait ces mêmes manifestations invisibles comme absolument

1 *Le dialogisme* est un concept développé par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski* dans lequel il attribue ce concept à l'interaction de deux ou de plusieurs discours internes au récit Grâce auquel l'auteur peut garder une position neutre, sans qu'aucun point de vue ne soit privilégié.

² <https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/le-sacre> consulté le 16 novembre 2016.

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, Coll. Folio essais, 2014. (1^{ère} éditions 1965), p. 18.

irrélles voire même, irrationnelles. Par conséquent, ces deux notions antinomiques « *constituent deux modalités d'être dans le monde*¹ » qui dépendent manifestement des différentes représentations que l'homme a acquises au cours de son existence. Nous nous intéresserons à ces deux positions contradictoires dans le but de cerner la symbolique de l'inscription de la sacralité dans notre corpus mais aussi l'autre versant, à savoir, la dimension profanatoire, voire, blasphématoire du sacré.

I.1.2.1. La subversion du sacré chez Calixthe Beyala

Beyala choisit d'intituler son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* en tirant ce *péritexte* directement du *Cantique des cantiques*² de la Bible. En outre, il y a l'insertion des premiers passages de ce livre dans l'*épigraphe* du roman. Paradoxalement au titre qui trouve son origine dans la religion chrétienne, le roman s'inscrit dans un univers obscène où se meuvent des protagonistes pervers. La subversion que nous aimerions mettre en relief réside ici dans la transgression de la « *morale sexuelle du christianisme*³ » dans le traitement du thème de la prostitution et du libertinage sexuel. Il est à noter également que l'acte sexuel lui-même est déprécié par la religion chrétienne car elle « *l'aurait associé au mal, au péché, à la chute, à la mort*⁴ ». Ainsi, les protagonistes de ce roman s'éloignent de ce que Michel Foucault appelle le « *modèle d'abstention*⁵ » et s'adonnent en toute liberté aux relations charnelles. En effet, les héroïnes beyaliennes Ateba, Irène Fofo, ou encore Eve-Marie, pour ne citer que quelques protagonistes, sont des prostituées qui se placent donc à l'opposé de ce que dicte la loi chrétienne selon laquelle, le héros doit être l'exemplum, celui qui ne tombe pas dans la luxure ; un « *héros vertueux*

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit, p. 20.

² « Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem, [...] Ne prenez pas garde à mon teint basané: *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Les fils de ma mère se sont emportés contre moi, Ils m'ont mise à garder les vignes. Ma vigne, à moi, je ne l'avais pas gardée. » In. *Le cantique des cantiques*. Premier poème. (Epigraphe du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* de C. Beyala, stock, 1987.)

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, Julliard, Paris, 1984, p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Concernant les fidèles qui ne cèdent pas aux plaisirs de la chair.

[...] capable de se détourner du plaisir comme d'une tentation dans laquelle il sait ne pas tomber¹». De plus, les notions de plaisir et de désir qui fascinent les héroïnes beyaliennes, inscrivent le roman dans une double transgression car étant des prostituées, elles pratiquent l'acte sexuel en dehors du mariage et avec différents partenaires. En effet, le christianisme – puisqu'il s'agit ici de textes bibliques – n'aurait légitimé l'acte sexuel qu'en délimitant des modalités de choix d'un partenaire conformément à des exigences précises, à savoir, « [...] le mariage monogamique et, à l'intérieur de cette conjugalité, lui aurait imposé le principe d'une finalité exclusivement procréatrice²». Par conséquent, nous constatons que non seulement, l'acte sexuel doit venir après l'union sacrée du mariage, mais en plus, l'idée de plaisir est complètement bannie dans le christianisme, puisque l'objectif de cet acte est d'assurer la descendance. Or, la sexualité dans les romans étudiés n'est pratiquée que dans un but d'assouvissement de plaisirs charnels personnels et ce, avec de multiples partenaires dans l'impudeur et l'immoralité totales contrairement à ce que préconisent toutes les religions. La religion chrétienne prêche, en effet, une « haute valeur morale et spirituelle [...] à l'abstinence rigoureuse, à la chasteté permanente et à la virginité³ » ce qui est clairement contredit dans le discours tenu par la narratrice du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* : « On n'a pas besoin de la virginité des jeunes pour défendre nos valeurs⁴ ». En effet, la virginité considérée comme unique preuve de pureté devient ici un fardeau pour les jeunes filles puisque leurs corps ne sont plus leur propriété.

La subversion apparaît évidente dans la contradiction qui réside, d'un côté, dans l'annonce de l'inscription biblique du roman à travers le choix du titre, et de l'autre, les blasphèmes relevés dans le renversement des codes religieux chrétiens et la transgression de la morale : « j'ai commis le pire des crimes [...] J'entends déjà

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, op.cit, p. 30.

² *Ibidem.* .

³ *Idem*, p. 22- 23.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 66.

le rire de Satan lorsqu'il ouvrira pour moi les portes de l'Enfer¹ » avoue Irène Fofu consciente de ses péchés répréhensibles par la religion chrétienne.

Par ailleurs, il nous semble pertinent de rappeler que le livre poétique du *Cantique des cantiques* relate une histoire d'amour entre un homme et une femme, histoire qui a longtemps été controversée. On aurait avancé l'hypothèse qu'il aurait été écrit par une femme étant donné la place importante consacrée aux personnages féminins. De plus, ce livre a été rejeté car les exégètes chrétiens étaient restés perplexes devant le contenu de ce livre à caractère profane, du fait qu'il représente de nombreuses images érotiques, pour n'en citer que quelques exemples :

« Tes deux seins sont comme deux faons, Comme les jumeaux d'une gazelle » (7.4) « Que tes seins soient comme les grappes de la vigne » (7.9) « Mon bien-aimé est pour moi un bouquet de myrrhe, Qui repose entre mes seins. » (1.13) « Les contours de ta hanche sont comme des colliers » (7.2)²

Le choix de ces passages bibliques est en accord avec le roman de Beyala dont le caractère érotique est prédominant et traverse tout le texte. Citons par exemple : « je veux retrouver la chaleur de tes reins, je veux t'apprendre l'art de la jouissance³ ». En outre, la subversion religieuse du texte beyalien est d'autant plus explicite à travers le thème de l'homosexualité traité par l'auteure, étant donné que les relations entre les individus de même sexe auraient été « exclues rigoureusement⁴ » par le christianisme, ainsi que par toutes les religions. De fait, aborder le sujet de l'homosexualité contrebalance les lois divines. En effet, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la relation entre Ateba et son amie Irène est équivoque et semble tanguer entre amour et amitié. Dans le traitement d'un sujet aussi controversé et sévèrement condamné par la morale et la religion, l'auteure tente de mettre le doigt sur un phénomène problématique mais qui est réel et actuel :

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 40.

² <http://www.bible-ouverte.ch/messages-textes/lire-la-bible-dans-la-version-second/1530-la-bible-cantique-des-cantiques.html> Consulté le 20 octobre 2016.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 133.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, op.cit, p. 22- 23.

Elle veut sa bouche malgré la fatigue qui en affaisse les coins, elle veut lui donner un baiser profond, un baiser de reine qu'elle enfermera dans sa couronne pour la mettre à l'abri des erreurs de rencontre. Elle avance la main, elle veut la poser sur le genou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pêche. Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieure qui la dévore. La femme et la femme. Nul ne l'a écrit ; nul ne l'a dit. Aucune prévision.¹

Par le biais de la pensée d'Ateba, l'auteure soulève des interrogations graves sur le sujet et remet en question la vitupération radicale dont les personnes homosexuelles sont les cibles dans la société : « *elle pêche et rien ni personne n'explique pourquoi elle pêche. Tout le monde baragouine à ce sujet*² ». Nous constatons qu'elle ose se positionner à l'encontre du discours religieux en concluant avec une réponse qui résonne comme une affirmation acerbe : « *c'est parce que le péché est un mythe [...]*³ ». De la sorte, si le péché est un mythe, une illusion qui n'existe pas, cela sous entend que c'est donc l'homme qui l'a créé pour établir des limites, des règles de conduite bien définies. Et c'est dans le songe qu'elle réalise son désir de s'unir à sa bien-aimée « *elles glissent l'une vers l'autre, elles s'enroulent dans leurs cavités chaudes et prennent le sommeil*⁴ », un rêve qu'elle ne verra pas se réaliser dans la réalité puisque son amie Irène mourra suite à un avortement et cette mort tragique symbolise l'échec du rêve d'Ateba et l'impossibilité de son union avec Irène, ce que la religion rejette sans compromis.

Dans *Amours sauvages*, nous pouvons constater, rien qu'à travers le choix du prénom du personnage Eve-Marie, l'emprunt de Beyala à la religion chrétienne. L'image de la sacralité est incarnée par ce personnage appelée aussi « Mademoiselle Bonne Surprise », décrite comme une femme de cœur qui se dévoue corps et âme pour aider son prochain « *Le vent soulevait les manches de mon vêtement comme les voiliers. J'étais le Christ sauveur !!*⁵ ». La représentation du sacré apparaît à travers Eve-Marie qui aide les jeunes filles émigrées à trouver un

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 138.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 141.

⁵ *Amours sauvages*, p. 46.

métier pour les sortir de leur misère. Cependant, ce métier salvateur les amène à devenir prostituées, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, Eve-Marie devient une « Sainte Maquerelle¹ ». En effet, le métier de prostituée apparaît ici, comme le plus noble des métiers puisqu'il permet à de nombreuses jeunes filles qui fuient l'Afrique pour aller en France, de trouver une vie plus équilibrée malgré les difficultés. Par conséquent, nous dirons que Beyala se place entre transgression et sacralité en reliant sainteté et prostitution : « *Je marchais sur les eaux du chagrin, pareille au Christ : « Pourquoi ces larmes, mon petit ? » Je leur ouvrais mes bras pour qu'elles s'y réfugient²* ». De même, Eve-Marie revêt le rôle de prêtre à qui les gens se confessent, même le Père Simon lui avoue son péché :

[...] L'archevêque m'avait bien averti : « Fais attention, Simon. Avec tes yeux bleus, tes cheveux soleil, tu seras la proie des serpents qui habitent le ventre des femmes ! » [...] C'est une turbulence extrême, mon enfant...dit-il terrifié. Une turbulence mortelle provoquée par les démons de la chair !³

Ici, le sermon de l'archevêque et son dévouement au seul Dieu sont rompus et rendent compte de la ruine de la foi dans cet univers fictif. Cette scène accentue l'idée que les besoins de la chair l'emportent manifestement sur la pudeur et la chasteté et là encore Beyala subvertit la loi divine en inversant les « valeurs morales ». Et même si le discours sacrilège est très explicite chez Beyala, il n'en demeure pas moins qu'elle traite la question du sacré de façon beaucoup plus métaphorique qu'on le croit. En effet, nos lectures nous ont révélé que Beyala inscrit ses romans dans la subversion du dire religieux particulièrement à travers ses personnages féminins dans leur imitation du rédempteur qui sauve l'humanité par l'avilissement de sa propre chair.

En effet, les personnages beyaliens telle qu'Irène Fofa, Eve-Marie ou encore Atéba jouissent d'un statut ambigu de par l'hybridité de leur nature. Ces prostituées en marge de la société s'octroient la responsabilité de changer le monde et de sauver

¹ *Amours sauvages* p. 46.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 102-104.

les femmes de la perdition. Le sacrifice de leur propre corps pourrait symboliser la représentation subvertie du crucifiement du Christ. Ainsi, la prostituée devient dans l'univers beyalien la figure de la « mystique » qui « *va torturer sa chair pour avoir le droit de la revendiquer, la réduisant à l'objection, elle l'exalte comme instrument de son salut*¹ ». C'est ce que nous pouvons lire à travers le destin d'Irène Fofu notamment dont l'anéantissement à la fin du roman peut être lu symboliquement comme une élévation mystique au rang de rédempteur ou du moins à celui d'une offrande sacrée que l'on destine aux Dieux comme ce que nous pouvons lire dans la scène suivante :

Et dans ce jour qui s'en va, parée des plus beaux bijoux de **Dieu**, je l'attends. Mes jambes sont écartées comme celles des femmes passées, des femmes à venir. Je suis **l'animal du sacrifice**, celui destiné à flatter l'orgueil des **dieux**. Il me couvre de son corps et je le laisse passer sans résistance. Il me fend l'âme et le ventre comme un éclair déchire **la voûte céleste**. J'entre dans le scintillement des sens. Le désir grimpe à ma tête, à moins que n'aie bu de l'alcool de maïs. Mon être, tout mon être prend feu par petits bouts jusqu'à se transformer en cendre.²

La subversion que nous pouvons relever ici réside dans la fusion blasphématoire que réalise Beyala entre celle qui détourne la loi chrétienne en s'adonnant librement aux plaisirs de la chair et la figure sacrée de la divinité :

Je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ, mais en plus jouissif : guérir avec mon sexe ! [...] anéantir tous les maux dont souffre le continent noir - chômage, crises, guerres, misère [...] ³

En effet, en offrant son corps, Irène Fofu espère guérir les maux de l'Afrique comme le Christ. Elle entraîne ses « patients » dans une ivresse libératrice : « *la terre, le ciel, les astres peuvent se désagréger, se dissoudre, disparaître dans les méandres de l'histoire humaine*⁴. » Le désordre dans lequel Irène fait plonger ses « malades », résout leurs conflits psychologiques en faisant jaillir de leur être le paroxysme de l'extase de n'obéir à aucune règle. Ils laissent ainsi derrière eux leur

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Gallimard, Paris, 1976 (1ère éd. 1949), p. 581.

² *Femme nue, femme noire*, p. 183.

³ *Idem*, p. 77-78.

⁴ *Idem*, p. 105.

passé obscur et peuvent désormais reprendre en main leur existence en sortant de cette rencontre « sexologique », métamorphosés par ce « *relâchement de sens*¹ » oubliant leurs erreurs et les imperfections de leurs personnalités qu'ils portaient jusque là, comme un « *hématome indélébile*² ». A l'exemple de la vieille édentée qui a appris à s'aimer pour mieux s'accepter en tant que femme en découvrant les plaisirs charnels au sein de cette orgie de groupe. Irène « *l'a ramenée du coma vers la conscience*³ » grâce à son corps – de la femme – qui devient donc un antidote contre tous les maux de l'univers.

Mais le recours au discours impie dans les romans de Beyala n'est pas étranger au patrimoine culturel africain ce que confirme le cri de colère de l'auteure publié sur son site officiel, dénonçant la propagation d'un fanatisme spirituel qui semble être à l'origine du désastre en Afrique :

Mais qui prions-nous exactement ? Dieu ? Le diable, ou d'autres entités ? La question mérite d'être posée, d'autant que l'Afrique est en train de produire un prophète pour trois habitants. Chacun ouvre boutique de Dieu ; chacun fait messe, bénit ou désunit. Chacun dit avoir des pouvoirs exceptionnels. [...] Que ceux qui peuvent quitter ces églises le fassent avant qu'il ne soit trop tard. Que ceux qui peuvent les combattre le fassent avant qu'il ne soit trop tard. [...] Protégeons l'Afrique en empêchant que se dégagent dans les airs de notre continent, les ondes négatives que sont ces prières au veau d'or.⁴

En faisant référence au « veau d'or⁵ », Beyala semble exprimer une mise en garde contre la colère de Dieu qui peut être provoquée par tous les sacrilèges et les commerces de la foi qui maintiennent les gens dans l'ignorance et les empêchent de

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 112.

² *Idem*, p. 113.

³ *Idem*, p. 129.

⁴ Publié le 26 novembre 2015 sur le site officiel www.calixthebeyala.fr consulté le 31 janvier 2016.

⁵ Le récit d'après le livre de l'Exode : « Au cours de l'Exode du peuple hébreu depuis l'Égypte vers la terre promise, pendant l'ascension du mont Sinaï par Moïse pour recevoir les Tables de la Loi, les Hébreux, nouvellement libérés du joug de Pharaon, pressent Aaron de leur montrer un dieu qui puisse les guider. Aaron commande alors au peuple hébreu de briser les boucles d'oreilles en or des femmes et des enfants, afin qu'il puisse fondre un veau qu'ils désignent et adorent comme dieu, à l'imitation du taureau Apis qui était adoré en Égypte. Lorsque Moïse descend du mont Sinaï et qu'il voit les Hébreux adorer une idole, ce qui est interdit par le Premier Commandement, il est pris d'une colère si grande qu'il fracasse les Tables de la Loi sur un rocher. Dieu ordonne alors à Moïse de tuer tous ces hérétiques, et Moïse transmet cet ordre à ceux qui, parmi son peuple, lui sont restés fidèles. » in. <https://www.francis-sigrist.fr/veau-d-or-oui-realite-non/> consulté le 31 janvier 2016.

se préoccuper du sort de leur pays. L'auteure réalise donc la satire d'une époque, d'une idéologie fanatique qui subvertit le dogme religieux et se l'approprie.

Le discours sacrilège est également repérable chez Leonora Miano qui subvertit la sacralité et remet en doute la foi de ces peuples d'Afrique.

I.1.2.2. Inscriptions bibliques et profanations chez Leonora Miano

L'auteure consacre une grande place à la spiritualité et rappelle l'attachement incontestable des africains au sacré et aux vieilles croyances de leurs ancêtres. L'inscription de la parole biblique se fait d'emblée à travers les *épigraphes*. *Tels des astres éteints* s'ouvre directement sur une *épigraphe* biblique qui exige des chrétiens la loyauté envers leur prochain.

Dès lors, plus de mensonge : que chacun dise la vérité à son prochain ; ne sommes-nous pas membres les uns des autres ? (Epître aux Ephésiens, 4, 25.)

Le mensonge est donc interdit puisqu'il serait contraire à ce qui est imposé par la religion. Il représenterait ainsi un péché dont la conséquence est d'aller en enfer. Référons-nous, par exemple, à la Bible qui met dans la même catégorie les menteurs et ceux qui font du mal et qui causent du tort à autrui, tel que les criminels et les féticheurs :

Mais les lâches, les renégats, les dépravés, les assassins, les impurs, les sorciers, les idolâtres, bref, **tous les hommes de mensonge**, leur lot se trouve dans l'étang brûlant de feu et de soufre : c'est la seconde mort. (Apocalypse 21, 8)

Cette épigraphe joue un rôle important dans la mise en garde contre le péché du mensonge auquel est réservé le pire des châtements. Placée en tête du roman, cette inscription biblique serait surtout l'annonce de ce que nous trouverons ensuite dans le contenu du roman et assume la fonction de « commentaire du texte¹ » car elle renvoie de manière directe à la question des identités frontalières que revendique

¹ G. Genette, *Seuils*, op.cit, p. 148.

l'auteure dans son roman. L'interprétation de cette épigraphe est laissée à la charge du lecteur qui devra lire toute l'histoire pour comprendre le sens ambigu que cache l'épigraphe. Cette dernière assume également la fonction de « l'effet de caution indirecte ¹ » dans la mesure où, en empruntant la parole divine, l'auteure fait de Dieu le garant de la véracité de la thèse qu'elle défend.

Les épigraphes disposées en tête du roman ou au début de chaque chapitre révèlent le sens général du texte et fonctionnent ainsi comme des mises en abymes. L'intertexte est alors voulu parce qu'il introduit une certaine discontinuité qui s'avère indispensable à l'écriture rompant l'unité préalable en obéissant au principe du « *bricolage* ² » pour emprunter les propos de Nathalie Piégay-Gros. *Contours du jour qui vient* emprunte en effet la structure de la « *mosaïque combinatoire* ³ » en s'ouvrant sur une épigraphe ⁴ extraite du livre de la bible hébraïque. Le texte inséré dans l'épigraphe est le suivant :

« Je vois tous les vivants qui vont sous le soleil être avec l'enfant,
Et c'est d'une foule sans fin qu'il se trouve à la tête. ⁵ »

« *L'ecclésiaste* » est un terme français qui en hébreu est dit « *Qohelet* » et signifie « *celui qui s'adresse à la foule* ⁶ ». Le mot *ecclésiaste* est également traduit en anglais « *the preacher* » désignant le prédicateur ou le professeur qui, en dehors de la fonction religieuse, revêt une fonction de précepteur s'adressant à la foule avec une visée didactique. Ce livre sacré dont l'auteur – fils de David et roi d'Israël à Jérusalem – se dit être un sage, fut écrit aux alentours de 250 av. J.-C. Le dernier chapitre de l'Ecclésiaste commence par une sorte de conseil adressé particulièrement à la jeunesse et qui résonne aussi comme un avertissement :

¹ G. Genette, *Seuils*, op.cit, p. 148.

² Nathalie Piégay-Gros, *L'intertextualité*, Paris, Dunod, Paris, 1996, p.143-144.

³ *Ibidem*, p.143-144.

⁴ Des intertextes bibliques titrent les parties du roman *L'intérieur de la nuit* et qui sont étudiés dans : « Ambiguïté titrologique et symbolique manichéenne chez Miano » à la page 27. Aussi, des intertextes musicaux sont étudiés dans : « 'Orphée noir' ou comment la musique nomme l'indicible » à la page 57.

⁵ L'Ecclésiaste (4, 15-16) dans l'épigraphe de *Contours du jour qui vient*.

⁶ Source : http://www.lirelabible.net/LSG/html_5/Ecclesiaste_1.htm consulté le 21 avril 2016.

« *Souviens-toi de ton Créateur aux jours de ta jeunesse*¹ », rappelant les illusions de la jeunesse qui peuvent être trompeuses et l'importance de garder la foi en toute circonstance. D'ailleurs, l'épigraphe revêt tout son sens grâce à la dédicace de l'auteure insérée au seuil du roman : « *Pour cette génération* » qui précise le destinataire de son message. L'enfant dans le verset représente Jésus qui endosse tous les péchés des fidèles et se sacrifie pour les purifier et la foule représentée dans l'épigraphe attendant sous le soleil, annonce le jour du jugement dernier pour ceux qui doivent répondre de leurs actes sur terre.

L'auteure ne manque pas d'insérer des réflexions profanatoires telles que « *elle pria encore Celui auquel elle n'avait jamais cru*² », en parlant d'Ayané qui se heurte à l'indifférence de la divinité vis-à-vis du chaos qui ronge son pays, ou encore des expressions telles que « *c'est pour la sauver, leur a-t-on dit*³ » pour remettre en question l'appropriation à mauvais escient des textes sacrés par les charlatans et la pratique aveugle des fausses doctrines par les jeunes assimilés. L'auteure recourt aux insertions intertextuelles de versets bibliques dans ses romans et les exemples sont très nombreux. Nous citerons par exemple, la scène de la « fausse » purification d'Endalé, personnage de *Contours du jour qui vient*. Les propos prononcés par la jeune fille au moment où elle se fait posséder par de jeunes garçons *endoctrinés* par les faux prêcheurs sont des paroles sacrées : « *L'Eternel règne, les peuples tremblent ; Il est assis sur les chérubins, la terre chancelle*⁴ ». Ces intertextes bibliques représentent des louanges adressées au juste juge qui est le Dieu Eternel et représentent ici un outrage à la parole divine compte tenu du contexte.

Si nous tenons compte du rapport dialogique engendré par le contact de ces deux textes ainsi superposés, nous dirons que ce psaume concède à la scène pseudo-

¹ http://www.bibliquest.net/AL/BNv-at21-Ecclesiaste_1874.htm consulté le 21 avril 2018.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 126.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 88.

⁴ Psaume 99 cité dans *Contours du jour qui vient*, p. 88.

purgatoire d'Endalé, une dimension spirituelle puisque le psaume 99 est une louange faite au Dieu Créateur. Endalé est considérée comme une « pécheresse¹ » car elle est accusée d'avoir attiré les démons de son beau-père mais elle n'est en vérité qu'une victime des abus sexuels de ce dernier. Elle doit se soumettre à un rituel de purification pour laver son âme dite « souillée » et les louanges au seigneur sont ici détournées par les faux prêcheurs pour donner un caractère sacré à cette orgie. Pourtant le nom de Dieu est omniprésent dans chaque parole, dans chaque geste, dans chaque pensée.

Son nom est là. Il est scandé, hurlé, sangloté, vomi. Il tremble à la commissure frémissante des lèvres d'un bègue qui espère sans doute qu'on lui dise : *Ouvre la bouche et parle !* [...] Son nom sonne, claque, fuse, s'éteint dans un râle qui reprend vite son souffle pour braire de plus belle. Et tous ces bruits n'ont que faire de Son essence véritable. Dieu est vocable, une attitude, une fuite à perdre haleine loin de la liberté.²

Les croyances religieuses, la foi et les superstitions occupent une grande importance dans ce roman mais elles semblent chargées de négativité puisqu'elles entraînent les gens au désamour et à la déraison : « *Que chacun soit en garde contre son ami, méfiez-vous de tout frère ; car tout frère ne pense qu'à supplanter, tout ami répand la calomnie³* ». C'est l'un des plus importants principes de cette fausse doctrine que les rebelles enseignent au peuple ignorant de Sombé. Se méfier de son prochain au lieu de l'aimer, telle est la marche à suivre dans le but de disperser au lieu de rassembler les populations ; au lieu de leur apprendre à aimer, on leur apprend à se détester et à se craindre mutuellement. Nourrir l'angoisse dans leurs esprits au lieu d'inspirer la quiétude et la paix intérieure : « *les passants retiennent le son de la voix. Ils conservent dans le cœur l'étrange injonction : se méfier de son frère plutôt que le garder.⁴* » Les saintes paroles du Créateur sont citées pour rendre crédibles les dogmes imposés par les imposteurs qui se font passer pour des gens de

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 88.

² *Idem*, p.168-169.

³ Jérémie, 9, 3. In. *Ibidem*, p. 138.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 138.

bien mais qui ne cherchent, en réalité, qu'à profiter de la crédulité des habitants pour leur extorquer tout ce qu'ils possèdent, jusqu'à leur âme.

De plus, dans *L'intérieur de la nuit*, l'auteure met l'accent sur la réclusion dans laquelle vivaient les habitants d'Eku en isolant le village du reste du monde comme si les villageois craignaient d'approcher « *ce monde qu'ils côtoyaient sans y appartenir véritablement*¹ ». Par conséquent, les Ekus semblent se contenter de leur petite vie modeste et précaire et accepter docilement leur destin. Ils préfèrent s'isoler de « *ce monde qu'ils fréquentaient par nécessité*² ». Leur naïveté est accentuée avec ironie dans le passage suivant :

Et puisque cela devait arriver, ils attendaient, obéissant pour ne pas s'attirer plus de drames que de raison. Ensuite ils se compteraient et la vie repartirait. Ou bien, ils n'auraient pas à se compter. Ce ne serait plus une priorité. [...] La chaleur intensifiait les fragrances de l'inéluctable. Ensuite, ils se compteraient. Ou bien, ils n'auraient pas à se compter. Rien ici-bas, n'était de leur ressort.³

La répétition des énoncés mis en exergue souligne la monotonie qui caractérise la vie des Ekus et donne l'impression qu'ils sont pris au piège de cet « inéluctable » destin qui les guette et qu'ils admettent avec fatalité. Ainsi, ils ne réagirent pas quand des rebelles vinrent les attaquer, tuer l'un de leurs fils, les contraindre à manger sa chair, mais aussi enlever un groupe de jeunes pour les enrôler dans leur armée. Ces miliciens ont eu recours au discours sacré pour justifier leurs crimes la nuit de leur attaque.

Ewo, notre ancêtre commun, était un descendant direct de Skenenrê Taa, pharaon dont l'existence fut dissimulée à la multitude, à cause de l'incontestable noirceur de sa carnation. L'Egypte était peuplée de nègres, et tant qu'il en fut ainsi, elle éclaira le monde. Sombres, nous la recelons à l'intérieur : dans nos cœurs et nos esprits. Ceux qui gouvernent le monde et qui en écrivent chaque jour l'Histoire, en fonction de leurs seuls intérêts, ne peuvent révéler les sources de leur pouvoir. [...] Tous les grands prophètes de leurs livres saints sont venus jusqu'ici, boire aux sources de ce savoir et aider leurs peuples à grandir, pour ourdir ensuite contre nous la machination séculaire dont le seul et unique but est de nous cacher à nous-mêmes qui et ce que nous

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 11.

² *Idem*, p. 12.

³ *Idem*, p. 11-12. (C'est nous qui soulignons dans l'extrait)

sommes. [...] Tout ça, pour que vous ne preniez pas conscience de votre valeur et des trésors autres matériels conservés ici, en Afrique, par la volonté de Dieu.¹

Cet extrait du discours du porte parole des miliciens retrace une épopée révolue de leurs ancêtres qui justifierait l'intrusion des rebelles au village mais aussi leur désir de former une armée qui va servir au changement. Ce discours prétendument sacré a été exprimé, comme le stipule le dictionnaire de rhétorique, « *explicitement dans la bouche d'un personnage [...] présenté comme détenant une parole qui est la mesure même de l'autorité. Son discours a une visée essentiellement spirituelle [...]²* ». C'est la définition que donnent Aquien et Molinié à la figure de la *parabole*. En effet, la parole d'Isilo est un récit mythique de l'Afrique glorieuse. Elle représente globalement « *une allégorie d'un état spirituel³* » qui captive l'attention des habitants du village. Les miliciens sont en réalité persuadés qu'ils sont sur la voie du bien et tentent de légitimer leur projet en adoptant ce ton solennel.

La *parabole* des faux prêcheurs produit deux effets qu'il est indispensable de distinguer. La première conséquence qui peut résulter de ce discours est de « *faire prendre conscience aux auditeurs de la situation existentielle qui est réellement la leur, du point de vue de sa signification spirituelle* ». Si le rebelle retrace l'histoire de l'Afrique, de leur passé glorieux et de leur descendance sacrée des Pharaons égyptiens, c'est dans le but d'amener les villageois à prendre conscience de leur devoir de renouer avec ce passé lointain et méconnu et d'accepter la solidarité et l'union car tous les Africains sont des frères issus d'un même ancêtre.

La dimension argumentative du récit/sacré/parabole du milicien nous permet de percevoir que le second effet qui en résulte consiste à conduire les auditeurs (donc les villageois) « *à un comportement de vie qui corresponde dans le monde, à l'ordre (hiérarchie et action) spirituel dessiné dans le récit⁴* », ce qui expliquerait

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 93-94.

² Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 279.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

pourquoi les habitants ont à leur insu été complices du rituel macabre sacré qui allait, d'après la légende ressuscitée, sceller les liens entre ces habitants et leurs ancêtres mais qui servira aussi à rétablir la vérité sur leur histoire qui a été « *malmenée par les colons*¹ ».

En somme, nous dirons que le recours à la sacralité est un moyen de persuasion qui a permis aux miliciens de manipuler les villageois et d'assurer à défaut de solidarité, leur silence. La glorification du passé à travers la *parabole* sacrée des miliciens s'est achevée par un rituel mythique sacré matérialisé par un acte criminel. La mise à mort d'un enfant pour manger sa chair est une pratique incontestablement cannibale qui rompt définitivement avec le sacré et provoque la colère divine. Le chaos que connaîtra la région par la suite en serait-elle la conséquence directe ?

Le triptyque de Miano représente donc une société où la religion est prépondérante mais la pratique que les gens font de leur foi porte atteinte à la sacralité. En effet, nous assistons au développement de marchands de foi escrocs qui emploient des rites maraboutiques et interprètent les textes sacrés afin de manipuler des filles en vue de les kidnapper et de les vendre :

Il avait rejoint les filles, muni d'une lampe tempête et du Livre. Il avait aussi une besace contenant ses poudres et ses écorces. On ne savait jamais, si Dieu n'était pas réellement omnipotent... Toutes, elles s'étaient levées pour le saluer. Elles avaient baissé la tête et fait silence. Au bout d'un long moment passé à les observer, il s'était enfin décidé à parler : *Bien*, avait-il dit, *louons le seigneur*. *Endalé, veux-tu réciter le Pater Noster ?* Elle avait récité avec ferveur [...] ²

En effet, l'emploi du livre sacré ici sert à maintenir la docilité des filles leurrées et emprisonnées. Parallèlement, nous retrouvons le même type de discours/*parabole* du kidnappeur, spécialisé dans la traite des femmes et dont le pseudonyme « Colonne du Temple » révèle son pseudo-pouvoir-divin :

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 77.

² *Contours du jour qui vient*, p. 53.

C'est Lui [en parlant de Dieu] qui nous a donné tous ces pouvoirs. N'avait-Il pas doté Moïse d'un bâton capable de se changer en serpent et de fendre les flots de la mer afin de laisser passer son peuple ? De même, Il nous a donné ces écorces et le pouvoir qu'elles recèlent. Tenez, mangez ça.¹

Il rappelle la descendance du peuple d'Afrique des Egyptiens et recourt aux anecdotes relatant les exploits des prophètes. Son discours se rapproche de celui des miliciens Yénèpasi et sa dimension spirituelle lui attribue un effet persuasif et plus sérieux. Mais en réalité, ces gens ne croient en rien et « *la foi qu'ils professent au sein de leur temple est un syncrétisme anarchique, comprenant de prétendus usages africains alliés à une interprétation personnelle de passages choisis du Livre* »². De plus, les temples de prière censés être des lieux de refuge sont devenus des sectes d'endoctrinement. Les prêcheurs rappellent l'importance de revenir au Livre sacré.

Colonne du Temple affirme qu'il est temps pour les Africains de se réapproprier le Livre que d'autres ont simplement recopié sur des monuments égyptiens, et de réhabiliter dans la pratique chrétienne, les rituels africains qui ont été bannis. C'est ce bannissement qui a ôté sa puissance à la foi chrétienne, si bien que le monde s' imagine désormais que seuls musulmans ont un dieu. Il ne faut plus que seuls les muezzins soient autorisés à hurler cinq fois par jour du haut de leurs minarets. Les fidèles de la congrégation doivent, munis d'un porte-voix, arpenter les rues de Sombé et prêcher sans relâche afin de ramener au troupeau les brebis égarés.³

Dans cet univers apocalyptique où les vertus ont laissé place aux pires des vices et des sévices, seules Ayané et Musango restent spectatrices de ce désastre et quelques protagonistes, pour se protéger contre l'aliénation, refusent une quelconque subordination à une autorité supérieure : « Elle finit par exposer une Bible. *Je ne crois pas [...] un mot de ce qui est écrit là*⁴ », dit l'un des protagonistes.

Cependant, il ne s'agit pas ici de repérer les remises en question de l'existence de Dieu et de son Livre, mais ce que nous aimerions mettre en relief, c'est bien l'emploi blasphématoire des textes sacrés dans ces romans mais aussi leurs interprétations erronées. Nous avons vu comment dans *Contours du jour qui vient*,

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 54.

² *Idem*, p. 99.

³ *Idem*, p. 102.

⁴ *Idem*, p. 198.

les jeunes lycéens endoctrinés par exemple, sont persuadés que ce qu'on leur prêche est l'ultime vérité.

L'interprétation des textes bibliques par les prédicateurs est souvent erronée et dénote leur ignorance. En effet l'extrait de l'Apocalypse 2, 7 qui dit « *Celui qui a des oreilles, qu'il entende ce que l'Esprit dit aux Eglises : Au vainqueur, je ferai manger de l'arbre de vie placé dans le Paradis de Dieu¹* », est utilisé à mauvais escient par de jeunes garçons manipulés par les faux prêcheurs :

Des jeunes gens en soutane blanche devisent dans une cour ouverte sur la rue [...] Ils parlent de la fin des temps. Ils seront ce jour-là du côté des vainqueurs, car ils ont des oreilles et ont entendu. [...] Répétant la parole du Livre pour se frayer un chemin dans la nouvelle société de Sombé.²

Ces propos sont des profanations des sacrements car la nouvelle société de Sombé est composée de personnages douteux et malveillants. De plus, le faux-semblant de ces gens est accentué par le paradoxe qui réside dans les lieux de prière qui ne sont que des boîtes de nuit. En effet, le *Soul Food* a été changé en Temple de prière dans lequel « *le bar a été transformé en autel, et [dont] la chorale se tient au milieu de la piste de danse³* » où nous trouvons des « *fauteuils de velours bordeaux⁴* ». La description de ces endroits rend compte de l'imposture de ces hommes de foi, où les :

murs tapissés de pourpre, portant des photographies en noir et blanc qui représentent exclusivement des hommes noirs dévêtus. Tous ont été photographiés de manière à mettre en valeur leur sexe ou leur postérieur⁵.

Ce décor discrédite les prières qui y sont pratiquées ainsi que les gens qui viennent louer le seigneur. Ceci rappelle aussi qu'ils sont hypocrites à l'image de leur pasteur, et s'ils se rendent à ces églises d'éveil ce n'est pas tant pour prier Dieu

¹ In. <http://sainte bible.com/revelation/2-7.htm> consulté le 20 juillet 2016.

² *Contours du jour qui vient*, p. 79-80.

³ *Idem*, p. 81.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 82.

avec une foi sincère, mais plutôt pour espérer des intérêts incontestablement loufoques :

Les masques tombent. Ces femmes veulent un Dieu qui fasse des performances spectaculaires ou qui leur donne un mari blanc.¹

Ils n'allaient pas se repentir, mais se plaindre. Ils n'allaient pas chercher comment recréer l'harmonie au sein de leurs familles, mais comment bouter hors de leur domicile le sorcier qui, ayant pris l'apparence d'un proche, avait précipité leur ruine. Ils n'allaient pas élever leur âme, puisqu'ils n'aspiraient qu'à descendre, toujours plus bas, là où c'était le plus obscur, là où les pulsions de mort se faisaient passer pour des règles de vie honorables.²

Tout l'antagonisme que nous voudrions mettre en relief, réside dans l'usage équivoque de la religion qui oscille entre une pratique mystique et purement spirituelle et un emploi clairement dévié qui consiste à usurper la parole de Dieu pour attirer des fidèles dans le but de les manipuler. Dans ce monde de désastre « *il n'y a plus que la voix caverneuse d'un dieu de désamour*³ ». C'est justement cette voix qui tonne dans la ville et qui prétend maîtriser tout le sens des textes sacrés. « *Vêtue de blanc* », la voix qui « *marche à travers la ville* » est en fait l'allégorie d'une psychose religieuse qui a atteint son paroxysme dans la région et qui est initiée par des prédicateurs manipulateurs qui sont en réalité, « *des faussaires, [...] Ils professent (eux aussi) une foi truquée. Ici, on ne croit pas vraiment. [...]*⁴ ». C'est concrètement une épidémie mortelle qui se propage très rapidement et le Livre vénéré – et falsifié – représente la seule issue/solution pour oublier son malheur car dans ce coin du monde, « *la justice des hommes est si peu fiable, et la puissance de l'occulte tellement à craindre*⁵ ».

La subversion des textes sacrés fonctionnent dans les œuvres étudiées comme une dénonciation de cette épidémie qui semble se propager dans toute l'Afrique et la gangréner de l'intérieur. La subversion du dire religieux est un rappel du danger

¹Contours du jour qui vient, p. 106.

²Idem, p. 25.

³Idem., p. 98.

⁴Idem., p. 176.

⁵Idem., p. 142.

de cette croyance inventée de toute pièce par l'homme, croyance qui n'est issue d'aucune religion et dont le caractère néfaste menace l'avenir du pays.

Par ailleurs, les insertions intertextuelles ne sont pas seulement de l'ordre du religieux, elles apparaissent également dans un registre complètement différent et beaucoup plus distancié que le premier. Il s'agit de la musique dont nous aborderons la symbolique dans le volet suivant ainsi que sa portée intertextuelle qui contribue à la subversion de la structure romanesque habituelle.

I-1.3. « Orphée noir¹ » ou comment la musique nomme l'indicible

L'une des caractéristiques dominantes des œuvres de Miano particulièrement est l'éclatement de la forme romanesque par l'intrusion de la musique dans le texte littéraire. L'association des deux mots « musique » et « littérature » suggère d'emblée un paradoxe du fait que ces deux arts soient complètement différents puisque le premier inspire l'idée de mélodie, d'harmonie, s'opposant donc au premier qui est scriptural, structuré, ordonné. L'alliance de ces deux arts subvertit ainsi l'homogénéité de l'écriture romanesque classique. Ce qui nous intéresse dans ce volet, c'est d'étudier la rupture littéraire qui s'opère par l'intrusion de la musicalité comme une forme d'oralité dans la scripturalité dévoilant ainsi un rapport intertextuel.

La lecture que nous proposons permettrait à ces deux arts d'évoluer dans une relation de complémentarité au lieu d'être oppositionnelle. La musique pourrait alors plutôt servir à donner du sens au texte comme dans le cinéma où la fiction est souvent accompagnée d'une mélodie de fond pour accentuer les sentiments des protagonistes ou amplifier l'effet d'une scène. Nous essayerons de comprendre

¹ Expression empruntée à Jean Paul Sartre. *Orphée noir* est le titre de la préface qu'il a consacrée à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor publiée en 1948.

comment se manifeste la musique dans le texte en analysant les modalités par lesquelles elle contribue à la dé-construction de la trame narrative. Ainsi, le texte se présente comme une partition où les notes s'égrènent au rythme de la narration qui s'écoute plus qu'elle ne se lit.

Les romans de Miano sont jonchés de références musicales qui dénotent une grande influence jazzistique dans l'écriture de l'auteure. Ce genre musical venu du sud des Etats-Unis a été produit à la fin du XIX^{ème} siècle au sein des communautés afro-américaines¹. Il tiendrait son origine d'autres genres musicaux, comme *le ragtime*, *la marche*, *le negro spiritual* et *le blues*². C'est donc cette pluralité référentielle et culturelle qui a nourri l'imaginaire de l'auteure. L'insertion intertextuelle du motif musical dans son écriture littéraire se manifeste sur différents plans que nous étudierons dans les volets qui vont suivre.

I-1.3.1. Les épigraphes musicales

Les épigraphes comme les titres, sont d'une grande importance puisqu'ils servent de « seuil³ » à l'œuvre, comme nous les avons précédemment définies. L'épigraphe est en effet, un élément pertinent qui lie le corps de l'œuvre à un lieu extérieur dans une relation ambiguë. Ambiguïté qui vient du fait que les épigraphes ne soient pas forcément explicites et soient, du moins pour le cas de notre corpus, issues de divers genres, ce qui pousse le lecteur à s'interroger sur le rapport qui réside entre le « dehors » de cette « *frange du texte imprimé qui, en réalité,*

¹ Christian Béthune, « Imiter, créer, improviser », in. Francis Hofstein (dir), *L'art du jazz*, éditions du Félin, Paris, 2009, p. 20.

² *Le ragtime* est l'ancêtre du jazz, né à la fin du XIX^{ème} siècle, il use principalement du piano et d'autres instruments à percussions tels que la guitare et le banjo. La *marche* est un mouvement permettant de rythmer le morceau musical qu'elle accompagne. Le *negro spiritual* est l'ancêtre du *Gospel*, vocal et sacré, il est créé par les esclaves noirs des Etats-Unis qui chantaient leur complainte et leurs prières. Le *blues* est vocal et instrumental et tient son origine des chants de travail mélancoliques des afro-américaines. Source : Francis Hofstein (dir), *L'art du jazz*, op.cit,

³ Gérard Genette, *Seuils*, op.cit, p. 8.

commande toute la lecture¹ » et le « dedans » de cette œuvre que représente la fiction.

Contours du jour qui vient de Leonora Miano s'ouvre sur deux épigraphes : la première est biblique – étudiée précédemment dans le volet consacré à la sacralité – et la seconde est musicale. La romancière insère deux chansons américaines intitulées *Endangered Species* de Dianne Reeves² tirée de son album « *Art and Survival* » et *A Turtle's Dream* d'Abbey Lincoln³ dont l'album porte le même nom. Les deux chansons semblent annoncer la visée artistique des chanteuses à laquelle Miano semble adhérer en choisissant d'emprunter ces passages. D'une certaine manière, les intertextes musicaux qui préludent l'œuvre de Miano entretiennent avec celle-ci une relation intime de complémentarité.

*I am an endangered species
But I sing no victim song [...]
I sing of rebirth, no victim song
DIANNE REEVES, « Endangered Species »,
Art and Survival.*

Traduction : « Je suis une espèce en voie de disparition
Mais je ne chante pas de chanson de victimes
Je chante la renaissance, pas de chanson de victimes. »
« Espèces en voie de disparition » in. *Art et Survie*.⁴

A travers cette épigraphe, littérature et musique se mêlent et se confondent de par la visée commune que ces deux arts semblent produire. Ici la parole artistique assurerait « la survie » de la femme. La voix de Dianne Reeves vient donc renforcer celle de Miano pour dire la nécessité pour la femme artiste, d'exprimer ses idées pour que celles-ci puissent être entendues.

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le seuil, Paris, 1975, p. 45.

² Dianne Reeves est une chanteuse de Jazz afro-américaine contemporaine qui compte parmi les chanteurs de Jazz les plus connus et dont la discographie s'étend de 1977 à nos jours.

³ Abbey Lincoln est une chanteuse américaine de Jazz, compositrice, parolière et comédienne.

⁴ Première épigraphe du roman *Contours du jour qui vient* dont nous avons proposé une traduction personnelle.

« *I am a woman I am an artist and I know where my voice belongs* »
(Traduction : Je suis une femme et je suis une artiste et je sais vers où porte ma voix), chante Dianne Reeves, consciente de la place importante qu'occupe sa voix/parole en tant qu'artiste. Sa chanson est incontestablement engagée car elle dénonce les maltraitances dont la femme africaine est victime, notamment, les violences conjugales et l'excision et pointe du doigt également les fléaux majeurs qui gangrènent la société :

They cut out my sex they bind my feet. Silence my reflex no tongue to speak
[...] My husband can beat me his right they say. And rape isn't rape you say I
like it that way [...] My body is fertile I bring life about, Drugs, famine, and
war, take them back out.

Traduction : Ils coupent mon sexe, ils lient mes pieds. Le silence est devenu
pour moi un réflexe car je n'ai aucune langue pour parler. [...] Mon mari peut
me battre, ils disent que c'est son droit. Et le viol n'est pas un viol, vous dites
que vous l'aimez de cette façon. [...] Mon corps est fertile, je donne la vie,
mais les drogues, la famine et la guerre, ont pris mes enfants.

Il s'agit d'un texte de revendications évoquant la prise de parole d'une femme africaine dont « la féminité ¹ » représente une force et non une « déficience » : « *But I sing no victim's song* » (Traduction : mais, je ne chante pas une chanson de victimes), répète-t-elle dans le refrain pour insister sur la nécessité pour la femme de se convaincre qu'il est temps de renaître et de changer le cours des choses. Les études sur la présence de la musique dans la littérature ont affirmé que le rapport entre ces deux arts, peut se manifester de façon thématique. En effet, une convergence thématique est perceptible entre cette première *épigraphe* musicale et le roman de Miano. Le choix d'une chanson engagée et dénonciatrice justifierait l'aspiration de l'auteure à peindre la femme forte qui refuse la résignation et la « victimisation » imposées par la société et la tradition.

La seconde *épigraphe* du roman de Miano est extraite de la chanson d'Abbey Lincoln intitulée *Down Here Below* (traduction : Ici-bas). Le texte emprunté témoigne d'un temps de changement. C'est une chanson pleine d'espoir à travers

¹ « Je suis une femme » traduction de « I am a woman »

laquelle l'auteure ne déroge pas à la tradition d'opposer, avec une forme obsessionnelle et récurrente, le jour à la nuit ; « *night/morning* » :

Down here below
The winds of change are blowing
Through **the weary night**
I pray my soul will find me shining
In **the morning light**
Down here below
ABBEY LINCOLN, « Down Here Below »,
A Turtle's Deam.

Traduction :
« Ici bas
Les vents nouveaux soufflent
Pendant la nuit lasse
Je prie pour que mon âme me trouve éclatante dans la clarté du matin.
Ici bas. »
« Ici bas », in. *Le rêve d'une Tortue.*

Une dimension spirituelle est rappelée dans ce passage par la prière effectuée durant la nuit. L'idée de l'apaisement produit par le recueillement et la méditation spirituelle est ici suggérée par le mot « shining » qui signifie « éclatant/éclairé ». Cette chanson est en fait un message adressé au Créateur pour implorer sa grâce afin qu'il apaise les douleurs. Cette prière nocturne est aussi une contemplation existentielle d'un être errant pour se convaincre de la nécessité de se révolter contre les injustices en devenant « *un esprit libre qui dit 'je peux' ¹* ». L'expression de la musique rejoint celle de la conviction spirituelle pour dire l'importance de croire en soi et en Dieu. Cette foi est ici synonyme de rédemption et d'ouverture de l'esprit : « *and I am here, because there's you [...] I am happy just to know that you will go, where I must go [...] ²* » (Traduction : Je suis ici grâce à toi [...] je suis heureuse rien que de savoir que tu seras là où j'irai.)

Il s'agit donc d'une chanson d'espoir qui aspire au renouveau. En revêtant une dimension spirituelle, la musique se présente implicitement comme l'expression

¹ Traduction de : « A spirit free that says "I can" ».

² Trad : « Je suis ici grâce à toi [...] je suis heureuse rien que de savoir que tu iras là où j'irai ».

de « *la vérité évidente*¹ », elle semble donnée comme une référence pour permettre au lecteur de se situer par rapport à l'histoire. Cette *épigraphe* musicale dévoilerait vraisemblablement, ce que les mots du texte n'arrivent pas à révéler. Sa transcendance viendrait non seulement du fait qu'elle soit « *écrite pour l'inexprimable*² » mais aussi parce qu'elle existe simplement en tant qu'élément péritextuel. Elle est donc détachée du roman qu'elle présente et à la fois très liée à lui. Son statut dans ce roman est donc caractérisé par une certaine ambiguïté. En effet, elle se distingue essentiellement par la rupture inéluctable qu'elle provoque dans le texte ; elle est ainsi remarquable rien que par sa présence, mais aussi, par « *l'existence d'une sorte de nœud primordial avec l'œuvre littéraire en train de développer son récit*³ ». Le lien intertextuel existant entre le texte littéraire et les deux *épigraphes* musicales étudiées plus haut, accentuerait l'engagement du roman même en se situant au croisement de différents textes. Le roman de Miano serait donc, selon la formule de Philippe Sollers, « *la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur*⁴ » de tous ces textes réunis. Par conséquent, la présence de la musique dans le roman et le choix de chansons engagées accentuerait l'inscription de l'engagement dans les romans de Miano et ce pouvoir semble venir de l'essence-même de la musique car selon Blanchot, la musique permet de faire « *disparaître la distance entre victimes et bourreaux*⁵ ». Cette image démontre qu'en abolissant les clivages entre ceux qui souffrent d'injustices et leurs tortionnaires, la musique libérerait l'expression de la révolte de toute entrave.

Il y a subversion littéraire donc quand des ruptures sont produites sur le plan romanesque par la manifestation de références musicales qui fonctionnent comme

¹ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, DROZ, Genève, 1994, p. 11.

² Entretiens avec son ancien professeur Ernest Guiraud, cités dans la biographie consacrée à Debussy. In. Edward Lockspeiser, Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 703.

³ Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, op.cit, p. 11.

⁴ Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1971, p. 75.

⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit, p. 132.

des pauses dans la trame narrative mais qui, parallèlement, enrichissent la séquence romanesque par l'élargissement de sa signifiante. La subversion est aussi perceptible sur le plan de la structure du roman qui s'éloigne incontestablement du modèle linéaire.

I-1.3.2. Une structure romanesque jazzistique

L'une des fonctions majeures des incursions musicales chez Miano est de faire éclater la structure du roman. En effet, la subversion réside dans la rupture que produisent les intrusions musicales internationales qui traversent les romans de Miano dont l'écriture s'éloigne vraisemblablement de la forme linéaire classique. En effet, l'auteure se veut en totale rupture avec les genres académiques du roman et crée sa propre structure romanesque.

L'écriture de Miano puise dans l'univers musical afro-américain en intégrant dans son roman des paroles de chansons issues des ghettos. L'évocation musicale crée une certaine discontinuité dans le récit et fonctionne comme une rupture structurale. Les différentes références musicales sont nombreuses mais nous n'en citerons que les plus dominantes. Par exemple, le roman *Contours du jour qui vient* est constitué de quatre chapitres qui portent chacun un titre qui rappelle la structure de la chanson jazz.

Chapitre 1: Prélude : absence. Le prélude signifie ce qui sert d'entrée à quelque chose dont l'équivalent littéraire pourrait être l'*épigraphe* ou encore l'*incipit* de l'œuvre qui sert à préparer l'entrée dans l'histoire en délimitant son contexte et en présentant les éléments qui vont aider à sa compréhension. En musique, le prélude est « *ce qu'on improvise sur un instrument pour se mettre dans*

le ton¹». L'absence est ainsi un indice essentiel dans cette introduction car il met le lecteur dans le « ton » de l'histoire et renvoie ici à la vie de Musango, narratrice et personnage principal du roman, marquée par l'absence de ses parents : orpheline de père et ensuite chassée par sa mère.

Chapitre 2: Premier mouvement : volition Chapitre 3: Second mouvement : génération	Ces deux chapitres représentent en musique : « le degré de vitesse ou de lenteur que le caractère de l'air doit donner à la mesure² ». De plus, le mouvement peut également être « la marche des sons du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, entre des parties qui concertent ensemble.³»
--	--

Le terme *volition* désigne « la manifestation de la volonté ⁴ ». Ce titre peut donc renvoyer à la détermination dont fait preuve Musango pour survivre en dépit des aventures rocambolesques qu'elle a vécues à son âge et de son étrange maladie qui la plongeait dans un profond coma : « la mort qui m'habite ne parvient pas à triompher de moi, de l'idée que je ne suis pas née pour rien. Il n'est pas question que je sois une ombre toute ma vie⁵ », devisait-elle. De plus, nous retrouvons ce type de détermination tout au long de cette partie.

Quant au terme *génération* qui signifie l'ensemble des hommes partageant, plus ou moins, le même âge et la même époque, pourrait référer aux générations naissantes sur lesquelles compte l'Afrique pour la sortir de l'ombre. Ce chapitre est un message d'espoir car on retrouve cette même idée au début du roman dans la *Dédicace* de l'auteure destinée à la génération actuelle : « Pour cette génération ».

¹ Dictionnaire : Wiktionary – fr.wiktionary.org

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Dictionnaire Larousse, in. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/volition/82465> consulté le 22/11/2016.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 46.

La morale à retenir de ce chapitre se lit symboliquement à travers l'itinéraire de vie de la petite Musango qui, à force de détermination, est parvenue à échapper à une terrible destinée. Le message adressé à la génération actuelle transparaît explicitement dans le discours de Musango: « *la vie en moi domine la mort. [...] Ma fin serait de ne rien tenter, de me résigner à ne rien accomplir*¹ ».

Chapitre 4: Coda : Licence est le dernier volet qui clôture le roman. Le terme *Coda* signifie en musique le « *passage final d'un morceau de musique ou d'un mouvement, conclusion, postlude* » qui s'oppose donc au prélude. La *Coda* est ce qui en solfège également est un « *signe en forme de cercle superposé à un signe « plus », auquel l'interprète se réfère pour jouer le passage final*² », comme figuré dans l'illustration suivante :



Coda prévient donc le lecteur que l'histoire touche bientôt à sa fin. Le titre de ce dernier chapitre annonce également l'idée du non respect et de la contestation des contraintes, de manière générale, que suggère le terme *Licence*³. Ce dernier signifierait également dans le domaine de la poésie, « *toute liberté que le poète se donne dans ses vers contre la règle et l'usage ordinaire*⁴ ». Ce titre pourrait donc être révélateur d'un affranchissement des règles conventionnelles.

La concision de ces titres donne une vue d'ensemble sur le contenu du roman en dépit de leur économie de mots. Ces courtes formules laissent la lecture en suspens et le lecteur livré à lui-même pour construire du sens, interpréter les signes

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 75.

² Dictionnaire Wiktionary – fr.wiktionary.org

³ La définition que donne le Dictionnaire au terme « licence » renvoie à une « *liberté excessive qui tend au dérèglement moral* ». in. *Dictionnaire de Français Larousse*, © Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 244.

⁴ Dictionnaire : Wiktionary – fr.wiktionary.org

et appréhender ce qui va suivre. C'est le propre de « *la poétique du silence* » dont parle Del Prado Biezma qui consiste justement à se livrer à « *un seul mot au milieu de la ligne, au milieu de la page, dont l'éclat a-syntaxique mis en liberté est censé tout dire [...]¹* ». Cette technique accrocheuse semble être un principe de base dans le domaine musical jazzistique.

De même que la présence de signes typographiques comme les *astérismes* dans certains passages du roman, rappelle les silences accrocheurs dont le rôle essentiel est de captiver l'attention du lecteur. En effet, l'*astérisme* (❁) est un symbole composé de trois *astérisques* placés en forme de triangle. Ce signe est employé pour marquer la rupture entre deux paragraphes en annonçant le début d'un nouveau paragraphe apportant une nouvelle idée dans le texte. Il peut également servir à « *attirer l'attention sur un passage²* » déterminant dans le roman, comme le démontre le passage qui suit :

[...] Les baobabs et les flamboyants nous regardent et leur tronc se dessèche, se creuse de l'intérieur. S'ils pouvaient nous parler, ils nous diraient que notre plus grande faute, le blasphème perpétuel que nous commettons, réside dans cette incapacité à nous envisager nous-mêmes.



3

L'*astérisme* ici, coupe la première idée et la sépare de celle qui va suivre sans aucune suite logique puisque le paragraphe suivant commence à nous relater une autre scène : « *A présent Endalé doit attendre de savoir si elle est enceinte [...]⁴* ». Grâce au silence suscité par l'*astérisme* après le passage cité précédemment, toute l'attention est portée sur le discours de l'Afrique symbolisée par deux arbres sacrés : le baobab et le flamboyant. Ces *arbres à palabres*, emblèmes de la beauté et de la sagesse de l'Afrique tropicale, accusent le peuple africain, visé ici par un « nous » collectif incluant la narratrice/personnage, d'être coupable d'insouciance et

¹ Del Prado Biezma Javier. « Deux procédés de la poéticité moderne ». *Bulletin Hispanique*, tome 107, n°1, 2005, p. 160-161.

² Dictionnaire Wikitionary.org

³ *Contours du jour qui vient*, p. 98.

⁴ *Idem*, p. 99.

d'irresponsabilité vis-à-vis de son destin et préfère appuyer « *la paume des mains sur les oreilles*¹ » pour étouffer les appels de détresse lancés par sa terre ancestrale.

L'astérisme produit ainsi une pause qui par analogie, correspondrait dans le domaine musical aux silences accrocheurs produits par *le point d'orgue*. En effet, Leonora Miano choisit de donner à son roman *Contours du jour qui vient*, la structure de l'improvisation composée d'un *prélude*, un *point d'orgue*² et d'une *fin* clôturant son roman. En musique, le *point d'orgue*, en insistant sur une note ou un silence, produit une suspension passagère du tempo. Il correspondrait dans le roman aux différents instants intenses que l'auteure met en relief constituant les réflexions introspectives au cours du voyage/errance de Musango. Le dénouement de l'intrigue ne se fait que dans la *coda* finale quand Musango vient à bout de sa quête existentielle, traversant l'obscurité de plusieurs nuits de déambulations. Quand elle « *étrein(t) puissamment les contours du jour qui vient*³ » dans l'excipit, elle annonce l'avènement d'un jour nouveau. Cette image céleste symptomatique et très récurrente chez Miano ne serait probablement pas sans rapport avec les *astérismes* insérés dans le texte et qui renvoient, dans le domaine de l'astronomie, à la constellation de plusieurs astres dans le ciel nocturne.

Les aubes écarlates est constitué de sept parties intitulées : Exhalaisons – Latérite – Exhalaisons – Embrassements – Latérite – Exhalaisons – Coulées. Ce roman emprunte lui aussi sa structure romanesque à la forme jazzistique ABACABAD, qui représente la composition d'un morceau jazz dont chaque partie coïncide avec un chapitre du roman, comme l'explique le tableau suivant :

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 98.

² En musique, le *point d'orgue* est un « signe en forme de point surmonté d'un demi-cercle  dont la fonction habituelle est de prolonger la durée de la figure de note ou de silence sur (ou sous) laquelle il est placé, ceci, au gré de l'exécutant. » In. <http://www.musicmot.com/point-d-accentuation-definition.htm> consulté le 22/11/2016.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 248.

Refrain	Couplet1	Refrain	Chorus en solo	Refrain	Couplet2	Refrain	Coda
A	B	A	C	A	B	A	D
Exhalaisons	Latérite	Exhalaisons	Embrasements	Exhalaisons	Latérite	exhalaisons	Coulées

Le *chorus* est improvisé en solo et correspond dans le roman au monologue d'Epa. En effet, dans le chapitre C intitulé « embrasements », la voix narratrice est celle d'Epa qui relate sa mésaventure dans l'armée des miliciens rebelles. C'est ce qu'on appelle dans le jargon jazzistique le *break* qui intervient à la fin d'un thème pour lancer un solo.

J'ignore combien de temps cette marche a duré. Il était moins que jamais question de s'enfuir. Je n'étais même pas certain de pouvoir revenir sur mes pas [...] Mes pieds me faisaient souffrir. Je sentais des cloques éclater, des fentes s'élargir.¹

Le *solo* permet de mettre à l'honneur un instrument particulier pendant un moment de la chanson, ici en l'occurrence, cet instrument correspond à la parole d'Epa qui donne le ton au morceau.

Le *refrain* A se répète dans le morceau musical de manière à toucher émotionnellement car il contient le message principal de la chanson et marque ainsi les esprits. Les exhalaisons constituent le refrain dans le roman et se distinguent des autres parties d'emblée par leur style de police italique. Ce refrain possède une *fonction expressive* car il donne le ton au roman en formulant une interrogation essentielle autour de la pluralité de l'identité africaine engendrée par les mutations causées par la traite négrière et la colonisation. Le refrain/exhalaison s'adresse à un « tu » qui renvoie à une force supérieure qui pourrait être Dieu : « *toi dont la conscience ne cesse de remuer l'intangible* ² ». Le Créateur est interpellé par la voix ténébreuse d'un « nous » qui englobe toutes les victimes des mutations historiques du continent africain afin de lui demander de répondre à ses interrogations et de reconnaître la responsabilité de l'Occident dans la dérive de l'Afrique. La fonction

¹ *Les aubes écarlates*, p. 108.

² *Idem*, p. 11.

expressive ou émotive est assumée dans ce refrain qui « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle [...] »¹ et révèle le message primordial du roman qui laisse transparaître une certaine subjectivité : « Nous sommes la saignée [...] Qu'il soit fait clair pour tous que le passé ignoré confisque les lendemains² ».

La même structure esthétique jazzistique caractérise *Tels des astres éteints* :

Intro : Come Sunday : *monodie*.
Afro Blue : *berceau*
Straight Ahead : *parcours*
Angel Eyes : *rencontre*
Round Midnight : *tournant*
Left Alone : *demeure*
Outro : Come Sundry : *monodie*.

Dans cette partition, c'est grâce aux couplets que nous pouvons lire le déroulé de l'histoire. Le corps principal de l'œuvre est constitué de cinq chansons issues du répertoire Jazz qui revisite chacune l'histoire et les racines africaines. Le premier chapitre intitulé **Berceau** est un extrait d'*Afro Blue* d'Oscar Brown Jr et Mongo Santamaria : « *Dream of a land my soul is from* » qui pourrait être traduit par « je rêve d'une terre à laquelle appartient mon âme ». *L'afro Blue* est la couleur indigo qui caractérise l'Afrique. Les trois protagonistes principaux de ce roman sont originaires de cette Afrique berceau des origines, de l'enfance bercée par les chants de cette Afrique maternelle et nourricière.

Dans le second chapitre intitulé **Parcours** où sont relatés les parcours des personnages parsemés d'embûches, l'auteure remet en question les positions de ces derniers et leurs choix de vie. Cette idée est annoncée dans le titre de la partie qui est un extrait de la chanson *Straight Ahead*³ d'Abbey Lincoln et de Mal Waldron : « *bumpy road confuse a body, leads a trusting soul astray* » qui

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 214.

² *Les aubes écarlates*, p. 14.

³ Trad. « Droit devant ».

signifie « La route cahoteuse étreint le corps et mène l'âme confiante à l'égarement ».

Rencontre est le titre de la troisième partie, intitulée aussi *Angel eyes* d'Earl Brent et de Matt Dennis dont l'extrait choisi rappelle que pour les protagonistes, l'amour est compliqué à cause des différences de mentalités et des difficultés rencontrées sur le plan idéologiques notamment : « *try to think that love's not around still, it's uncomfortably near* » qui peut être traduit par « j'essaie de penser que l'amour n'existe pas mais il est toujours inconfortablement proche ».

Le chapitre **Tournant** est aussi mis en rapport avec la chanson de Bernie Hanighen et de Thelonious Monk intitulée *Round midnight*¹. Cette chanson annonce quelque peu le temps des remises en question. Les protagonistes se rendent compte qu'il est temps de changer : « *it begins to tell, round midnight* » traduit par « cela commence à me parler, vers minuit ».

Demeure est le dernier chapitre qui emprunte un extrait de *Left alone*², une chanson de Billie Holiday et de Mal Maldon. Dans ce chapitre, l'auteure traduit le sentiment d'être étranger où qu'on aille. L'idée du déchirement et de la difficulté de s'enraciner, de s'intégrer : « *there's no house that i can call my own, there's no place from which i'll never roam* » traduit ainsi « Il n'y a aucune maison que je peux appeler mienne, il n'y a aucun endroit dans lequel je n'errerais jamais ». C'est la condamnation à l'errance perpétuelle.

L'amorce du roman est une *Intro*. C'est aussi, dans le domaine musical, la partie qui ouvre le morceau de Jazz. Elle établit la mélodie, l'harmonie ou le rythme de la composition musicale. L'*Outro*, quant à elle, représente la conclusion dans le domaine musical, la finalité d'une composition et peut aussi prendre la forme de

¹ Trad. « Vers minuit ».

² Trad. « Laisse seul » ou « abandonné ».

Coda. Ici le roman de Miano emprunte la « structure sonate¹ » qui utilise typiquement la récapitulation pour conclure un morceau puisque le titre de l'*Outro* est le même annoncé dans l'*Intro*. Ainsi, la conclusion assure et achève la répétition du thème du morceau/récit et produit un effet circulaire dans l'œuvre.

L'*Intro* et l'*Outro* sont une forme de discours adressé à cette Afrique par un « je » énonciateur féminin compte tenu des terminaisons du féminin : « *je ne sais pas s'il m'a regardée* ² ». Dans ce discours préambule qui donne le ton à l'histoire, l'expression de la douleur est perceptible. L'auteure, par le biais de cette voix féminine³, se fait porte parole de ceux qui cherchent vainement des réponses à leurs interrogations et qui espèrent trouver un moyen de sauver l'Afrique de la perdition et de panser les blessures que l'Histoire a occasionnées : « *nous ne voulons que briser la tétanie, l'effroi. Vivre* ⁴ », disait la voix. Une quête de paix et de repos se lit à travers cette phrase éloquente « *des siècles de prière ne nous ont pas donné de septième jour* ⁵ ». Nous retrouverons les mêmes sentences dans l'*Outro* qui clôt le roman et qui laisse une pointe d'amertume chez le lecteur qui comprend que le destin infortuné de l'Afrique reste inchangé, que sa blessure est toujours béante et que la peur demeure un obstacle au devenir du peuple :

Les générations passent, nous ne brisons rien. Tu n'existes pas. Nous ne t'avons pas recréée. Nous n'en avons eu que la prétention, pas l'ambition. [...] Des siècles de prières ne nous ont pas délivrés. Nous sommes demeurés à genoux.⁶

En outre, les repères et références jazzistiques inscrivent inévitablement les romans de Miano dans le registre subversif étant donné que la musique jazz est déjà

¹ « En musique classique, la forme sonate est une structure musicale composée de trois parties : l'exposition, le développement et la réexposition. ». in. Sabine Bérard, *Musique, langage vivant, Analyse d'œuvres musicales des 17e et 18e siècles*. éd. ZURFLUH, Paris, 1989, p. 139.

² *Tels des astres éteints*, p. 17.

³ La marque du féminin est relevée à travers les accords des participes passés par exemple dans : « *je ne sais pas s'il m'a regardée* » in. *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 369.

considérée par les spécialistes comme « *quelque chose d'intolérable*¹ » du fait qu'elle mêle musique et politique. Cette musique véhicule tout un champ socioculturel des Noirs américains. Une lecture politique de cette musique révolutionnaire peut être établie compte tenu du rôle qu'elle a joué pour les esclaves. Les chants et la musique de ces derniers sont liés aux conditions économiques, culturelles et à l'oppression raciste. Ainsi, en convoquant ce style musical, l'auteure se réapproprie l'héritage culturel et musical que ses ancêtres noirs lui ont laissé et que l'Amérique blanche a confisqué. Tout comme cette musique dont l'emblème est « *Black is beautiful* » glorifiant la race et la couleur noire de l'Afrique, Miano chante sa terre originelle « *mère des mondes*² » et glorifie tout ce qui s'apparente à elle, y compris sa musique : le jazz qui exprime la douleur et la plainte des esclaves afro-américains dans les plantations³, tout comme les romans de Miano traduisent les maux d'une Afrique « *emblème de la douleur*⁴ » aux prises avec des luttes et guerres civiles. Miano rend donc hommage à ce continent qui constitue sa chair et l'« *appréhende de la seule manière qui vaille : du dedans*⁵ ». Son obsession jazzistique transparait à travers la structure romanesque mais aussi à travers les différents codes de l'interprétation du jazz présents que l'on peut repérer, notamment, à travers les phrasés des personnages qui rappellent encore une fois, en échos, ce style musical.

I-1.3.3. Les phrasés jazzistiques des personnages

La présence du jazz est repérable à travers les discours des personnages où les silences ont un rôle d'accroche tout comme dans la musique jazz. Leonora

¹ Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power*, op.cit, p. 35.

² *Tels des astres éteints*, p. 13.

³ Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power*, op.cit, p.188-189.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 14.

⁵ *Idem*, p. 15.

Miano attribue au personnage de Papa Bosangui le rôle de « crooner ¹ » cherchant à charmer son auditoire et le compare à Nat King Cole et Andy Bey, deux illustres chanteurs de jazz afro-américains :

Il ponctue ces paroles de points de suspension qui accrochent l'assemblée à ses lèvres. Son phrasé est aussi impeccable que celui des plus grands chanteurs de jazz, qui savent combien le silence est essentiel à la musique, à l'attention de l'auditeur, à la captation de son émotion.²

L'importance des silences marqués par Papa Bosangui est liée à l'effet qu'ils produisent sur ses auditeurs, tout comme dans le jazz où les émotions sont fortement sollicitées. Le but du Prédicateur est de sensibiliser et de convaincre son auditoire de la nécessité de rejoindre son Temple de prière.

Papa Bosangui laisse fuser sa voix, en quelques croches bien appuyées [...] Il s'interrompt brièvement et fixe la foule du regard, avant de reprendre dans un murmure vibrant [...] Il baisse les bras qu'il avait levés jusque-là et conclut sa prestation par un soupir.³

Comme un interprète de jazz, il se sert du *vibrato*⁴ de sa voix pour embellir son propos et séduire l'auditoire. Il choisit un rythme rapide car il a conscience que les *croches*⁵ et les silences provoqués par les *points d'orgues* sont les plus dominantes puisqu'elles servent à capter l'attention. Il laisse d'abord exprimer son corps car la mise en scène est indispensable pour un crooner de jazz, puis termine son discours aux tournures jazzistiques avec une *coda* finale. Ce personnage maîtrise la structure du jazz contrairement à Mama Bosangui qui « *n'a pas dans son répertoire la délicatesse des vocalises de jazz, mais qui possède tout à fait la démesure de la soul, est une sorte d'Aretha Franklin vieillie et doublement épaissie*⁶ ».

¹ Un crooner tient son origine du verbe anglais « to croon » qui veut dire « fredonner ». Un crooner désigne un interprète qui chante avec un ton et un timbre de voix chaleureux et émotionnel.

² *Contours du jour qui vient*, p. 174. (C'est nous qui soulignons dans le texte)

³ *Ibidem*, p.179. (C'est nous qui soulignons dans le texte)

⁴ Le *vibrato* est une « *légère ondulation du son produite sur les instruments de musiques (cordes ou vents) ou avec la voix* ». In. Le site des Editions Larousse : www.larousse-edu.fr

⁵ La *croche* (♪) est « *une figure de note dont la queue porte un crochet*. » in. www.larousse-edu.fr. Cette la note est la plus petite, en termes de durée, car elle vaut la moitié d'une noire et le quart d'une blanche.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 174-175.

Miano nourrit donc son imaginaire de l'univers jazzistique pour décrire ce protagoniste en jouant sur « *la valeur expressive du vibrato et des harmonies suggérées par les silences [...]*¹ ». Elle ne manque pas, elle-même, d'adopter dans l'élaboration de son roman la même structure. Nous avons pu voir que le roman était organisé sur un modèle jazzistique.

Le jazz est conçu et écouté par les noir-américains, genre musical dont l'improvisation est un élément essentiel. L'improvisation est le processus par lequel le musicien produit une œuvre musicale spontanée. Même si elle est basée sur le hasard et l'inspiration, elle n'en demeure pas moins attachée à certaines règles. Cependant, il est impossible de reproduire une improvisation ce qui suggère inévitablement l'idée que cette musique cherche à s'affranchir de toute règle.

I-1.3.4. En chœur ou en solo, les jeux d'énonciation ou la polyphonie jazzistique

La notion de « polyphonie » a été introduite pour la première fois dans les études littéraires par l'un des plus grands théoriciens du roman au XX^{ème} siècle, Mikhaïl Bakhtine. Ce concept est défini comme étant la multiplicité de voix qu'empruntent les personnages dans le roman et qui « résonnent » de façon égale avec celle de l'auteur car elles possèdent tout autant leur « *indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre* ² ».

Une étroite relation peut être effectuée entre les différentes voix présentes dans les romans de Miano et l'inspiration jazzistique de l'auteure. En effet, le jazz est une musique d'harmonie qui suggère l'idée de groupe. Les instruments utilisés dans le jazz sont des instruments polyphoniques qui permettent de créer, à la fois, la mélodie et l'harmonie. Le piano par exemple, est un instrument de percussion qui

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 175.

² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 33.

permet de marquer le rythme du morceau musical. Le jazz inspire également l'idée de collectivité puisque la création se fait en communication avec un public.

Dans *Les aubes écarlates*, la voix narratrice est polyphonique comme la nature du son jazz – dont la polyphonie est produite par les instruments à percussions – Il s'agit d'un mélange de plusieurs voix : celle d'un narrateur, du « je » d'Epa qui se déploie en solo dans l'un des chapitres, du « nous » collectif des esclaves de la traite négrière, et celles des protagonistes, les rebelles, Ayané, Musango, Epupa, Aïda et le Dr Soutané. La superposition des discours de ces multiples voix qui s'alternent dans le roman, dialoguent, génère la polyphonie. La pluralité énonciative peut, en outre, se manifester à travers les différents discours rapportés qui saturent le roman.

I-1.3.4.1. Alternance des discours rapportés dans la narration

Dans *Contours du jour qui vient*, Musango est le personnage principal et la narratrice autodiégétique de l'histoire. Souvent elle ne participe pas aux événements relatés et se contente de relater des événements qui ont eu lieu ou de rapporter les propos des autres protagonistes. Cependant, la voix de Musango ne semble pas être la seule qui articule l'histoire, mais des prises de paroles successives sans annonce ni marques, indiquent le changement d'énonciateur qui fait éclater la voix de cette narratrice. Cette dernière devient multiple, plurielle : à elle se mêlent les voix ou les pensées des personnages :

La comédie s'achèverait, le rendant à l'amertume de ses jours, à l'interrogation muette qui palpitait dans chaque diastole, chaque systole de son cœur : *Qu'est ce que ce Guyanais pouvait bien avoir de plus que moi ? Un fumeur d'herbe, un vagabond et même pas diplômé... Tu parles d'un artiste Jamais vu sa figure sur une affiche, à ce gars-là...* Elle n'était pas partie au bras de John Coltrane, mais elle était partie, et elle n'était pas revenue comme il l'espérait, détruite par une vie de misère, s'agenouiller devant lui et dire : *Pardonne-moi, je t'en supplie.* Elle avait peut-être préféré mourir de faim, plutôt que de revenir à cet homme qu'elle n'avait pas choisi.¹

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 126.

Dans le roman, les paroles des personnages peuvent être rapportées de différentes façons par le narrateur. Nous remarquons dans ce passage, l'absence des guillemets et des tirets ainsi que des verbes introducteurs généralement employés dans les discours rapportés. Il s'agit donc du **discours direct libre**, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer car l'énoncé cité se retrouve dans l'énoncé citant. Seule la graphie (l'italique) et les deux points indiquent les changements d'énonciation et nous aident ainsi à distinguer les deux discours. Nous retrouvons cette technique tout au long du roman ce qui rend la parole énonciatrice débridée.

*C'est seulement ce qu'ils ont trouvé, pour chasser les vieilles inutiles. C'est mon village, là derrière. Elle fait un geste vers l'arrière de la grotte, comme pour désigner à travers la paroi, les quelques cases sur pilotis dont la Tubé vient faire moisir les fondations. C'est chez moi et ce peuple est le mien. Avant, j'étais respectée. J'avais un mari et des enfants. [...]*¹

Les discours des personnages se mêlent à celui de la narratrice et construisent du sens, ensemble, tout en harmonie. Dans le dialogue tenu par Musango et Mme Mulonga, seuls les trois points de suspension nous permettent de distinguer leurs discours. En effet, Mme Mulonga interrompt le propos de Musango et la dissuade de mettre ses projets à exécution.

*Je lui dis que je suis préparée à te voir, et que si nous ne pouvons vivre ensemble, j'aimerais qu'elle m'aide à trouver un lieu où demeurer. Je peux travailler pour payer le gîte, mais j'aimerais surtout retourner à l'école... Tu n'iras pas travailler, Musango, avec cette maladie. Et puis, tu es trop jeune. Tu as vu beaucoup de choses, mais tu n'es qu'une enfant. Tu peux rester ici. Il y a une école juste derrière. [...]*²

Les discours direct et indirect sont employés en alternance dans la narration à travers la voix du narrateur qui commente les scènes et rapporte les pensées et propos des protagonistes, comme l'illustre ce passage où le discours en italique appartient au personnage Vie Eternelle annoncé par un verbe d'introduction de parole « soupirer » :

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 128.

² *Idem*, p. 164.

Vie Eternelle dit [...] que les filles qui portent un enfant lors de la traversée arrivent toujours à destination, qu'il devrait systématiquement s'assurer qu'elles soient grosses en partant. *Mais voilà, soupire-t-il, Lumière et Don de Dieu ne m'écoutent jamais. Heureusement que je les ai persuadés de prendre en compte la faute d'Endalé.* [...] ¹

Ces discours direct, indirect et indirect libre s'alternent et font disparaître la voix narratrice. L'énonciation devient hétérogène et rappelle la polyphonie jazzistique dont s'inspire visiblement Miano pour construire son roman. De plus, la voix narratrice se voit par moment éclipsée par la présence des dialogues qui s'octroyent une place de choix dans la construction narrative des œuvres de Miano.

I-1.3.4.2. L'éclipse de la voix narratrice à la croisée des dialogues

La présence des dialogues dans un roman permet de donner à ce dernier plus de vivacité en offrant la parole directement aux personnages. Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot révèle avec humour que la présence des dialogues dans un roman est « *l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page* » ². Les nombreux dialogues que nous retrouvons dans *L'intérieur de la nuit* de Léonora Miano ponctuent, en effet, l'histoire et opèrent des trêves de narration, même si le rôle qu'ils jouent dans les divers détails qu'ils nous offrent sur différents faits ou personnages, sont indéniables.

Dans le passage suivant, le discours du narrateur extradiégétique se mêle aux voix des protagonistes qui prennent la parole dans un discours direct :

Isolo darda le vieil Eyoum de ses yeux tachés de sang :
Vieil homme, où sont donc les mâles de ton peuple ?
Mes hommes travaillent à l'extérieur du village, et ne reviennent au pays que ponctuellement, répondit Eyoum de mauvaise grâce.
Je sais qu'ils émigrent, puisque nous en avons un certain nombre sur nos terres, mais à ce point tout de même... Tout en parlant, Isolo observait l'étrange assemblée des villageois : il n'y avait pratiquement que des femmes.

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 86.

² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1959, p. 208-209.

Notre peuple a toujours engendré plus de femmes, de toute façon, lui fit savoir Eyoum qui s'accommodait parfaitement de la situation.

Enfin, tes mâles adultes ne présentent aucun intérêt à mes yeux, surtout les trois spécimens que je vois là, dit Isolo en regardant avec mépris Esa, Ekwé et Ebé, qui n'avaient même pas osé s'approcher de lui. Cependant, poursuivit-il, j'avais espéré que tu me donnerais au moins deux ennéades de tes fils.

Comment, tant que ça ?

Eyoum ouvrit de grands yeux, interloqué par la demande. Il regardait stupéfait le visage d'Epa qui lui traduisait, sans manifester la moindre émotion, les exigences des étrangers. [...]

Tu m'en demandes trop. Pourquoi t'en faut-il tant que ça ? demanda-t-il à Isolo.

Nous avons à mener de longues luttes, et chaque clan doit participer à l'effort de guerre. [...]

Je ne sais pas. Nous n'avions pas envisagé de devoir livrer de telles batailles, et nous ne sommes pas des soldats... Rien que des cultivateurs.¹

Dans cet exemple, le narrateur est hétérodiégétique s'exprimant à la troisième personne ce qui signifie qu'il ne fait pas partie de la fiction mais qu'il se manifeste seulement par des interventions ponctuelles qui apparaissent comme des intrusions du discours dans le récit et assume pleinement donc, sa fonction de régie dans une focalisation zéro. D'ailleurs, il sait les moindres détails des personnages, même leurs pensées profondes et leurs sentiments enfouis « *dit Isolo en regardant avec mépris Esa [...]* ». Quant aux répliques écrites en italique, elles appartiennent aux protagonistes. A travers elles, ces derniers s'interrogent, rétorquent et nous révèlent des informations sur la situation actuelle des Ekus dont le village vient d'être envahi par des étrangers inhabituels qui cherchent à les manipuler.

En effet, le narrateur s'incruste dans la discussion, s'immisce entre les prises de paroles des interlocuteurs afin d'articuler les propos de ces derniers et de commenter leurs réactions en jouant le rôle de guide et de régisseur. Par conséquent, les diverses interventions alternées de voix différentes qui apparaissent dans cet extrait sont complémentaires et produisent ainsi un éclatement de la voix narrative et créent une polyphonie textuelle. De plus, ces nombreux changements donnent au roman un caractère oral et l'aspect d'une pièce de théâtre. : Les tirets rappellent également la présence d'une nouvelle prise de parole des protagonistes et les propos

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 81-83.

des protagonistes sans guillemets, ainsi que les caractères typographiques (italique/normal...) s'alternent pour indiquer un changement dans la situation d'énonciation. Paradoxalement, nous constatons la présence de verbes introducteurs tel que : « *demanda-t-il, poursuivit-il, fit savoir...* », qui sont propres au roman et qui ne figurent pas cependant, dans les pièces de théâtre.

Tous ces indices nous indiquent un éclatement générique puisque l'extrait étudié affirme d'emblée l'appartenance tantôt au roman tantôt au théâtre et nous rappelle la technique du nouveau roman qui abolit les frontières entre les genres.

Parmi les nombreux dialogues que nous avons pu relever dans ce même roman, nous évoquerons celui tenu par la doyenne des femmes du village appelé *Ié* et celui qui semble être le chef des miliciens venus envahir les lieux. Ce dialogue dévoile deux partis opposés car ces deux interlocuteurs ne cherchent pas simplement à parler, mais leurs discours exercent chacun une fonction particulière sur l'autre, celle de convaincre. En effet, *Isilo* le rebelle, d'une voix cérémonieuse, rappelle l'existence d'une tradition mythique et justifie leur présence au village pour rétablir l'ordre des choses afin de sauver l'Afrique ; il insiste sur l'importance de revenir à cette tradition par le sacrifice humain qu'il compte accomplir parmi les villageois d'Eku. Quant à la vieille, elle parle avec détermination et sagesse au nom des villageois et tente de convaincre les rebelles d'épargner les femmes et les enfants de ce qui allait se produire sachant qu'elle ne réussirait pas à arrêter la folie de ces étranges visiteurs. Il fallait, du moins, limiter les dégâts, comme le démontre cet extrait :

[...] la noirceur du teint d'Ié avait un éclat pur. Isilo la regarda, et elle le regarda aussi, du haut de ses cinquante années d'expérience des humains. Elle n'avait pas peur. Tout ce qui émanait d'elle, c'était sa force, [...] elle regarda un moment ce garçon qu'elle aurait pu mettre au monde deux ou trois fois, [...] avant de l'interroger de sa voix la plus suave et la plus patiente.

- Ne crois-tu pas le moment venu de nous éclairer sur la nature du sacrifice en question ? Nous avons suffisamment patienté. Les enfants sont fatigués, l plus part ne se sont pas mis une miette sous la dent... Je ne comprends pas qu'ils

soient tenus de demeurer ici. Que les adultes restent, et que les enfants puissent regagner les cases.

Il se disait que cette vieille abritait une âme plus mâle que n'importe lequel des hommes qui étaient là. [...] Il admira sa fierté, et alors qu'il n'était pas venu là pour entamer des négociations, il lui demanda :

- Pour toi, femme, qu'est ce qu'un enfant ? [...]

- Tout mâle âgé de moins de douze ans, et toute fille même ayant ses menstrues, qui n'a encore été donnée à aucun homme.

Et puis, elle demanda une dérogation pour les femmes enceintes ou allaitantes qui, du fait de leur état ou de leur situation de très grande proximité avec des nourrissons, avaient un pied dans l'enfance.¹

Ce dialogue paraît stérile puisqu'aucun des deux interlocuteurs ne semble convaincu par ce qu'avance l'autre, « *de là, vient là tension qui forme le dialogue : lorsqu'on a pris conscience de l'impossible²* » comme si toucher, affecter ou convaincre l'autre était irréalisable malgré la vigueur des arguments déployés. Cependant, la détermination d'Ié déstabilise Isilo et le pousse à accepter ses conditions. Mais le rebelle n'oublie pas pour autant la mission pour laquelle il était là : sacrifier un enfant et le donner à manger aux villageois. Toutefois, cette « faveur » accordée aux villageois réconcilie presque les deux partis et leur permet de partager un « *espace commun où se réalise la compréhension³* », car tout bien considéré, Ié a compris qu'il était inévitable de sacrifier une minorité, d'où sa démarche.

Mikhail Bakhtine parle de la pertinence de la parole des protagonistes qui « *est aussi valable et entièrement signifiant[e] que l'est généralement le mot de l'auteur⁴* ». En effet, les voix des personnages comme celle du héros, sous forme de discours rapportés ou de dialogues, soulèvent le plus souvent des questions sérieuses sur le monde et la vie réelle représentée dans la fiction et rendent compte, le plus souvent, de la position de l'auteure elle-même.

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 101, 102.

² Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit, p. 216.

³ *Ibidem*.

⁴ Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit, p. 33.

Nous citerons un extrait de *l'intérieur de la nuit* à travers lequel l'auteure pointe du doigt l'ignorance et l'analphabétisme du peuple qui seraient à l'origine des maux du pays. La subjectivité de l'auteure transparait dans un choris à trois voix : Wengisané et Ayané, ponctuée par une voix narratrice :

Ces gens sont des analphabètes, et lorsqu'on n'est pas instruit, on se soumet toujours à la raison du plus fort, dit Wengisané.
Ayané ne fut pas convaincue. Pour elle, la morale n'avait rien à voir avec l'instruction. [...] Wengisané faisait ce qu'elle pouvait pour aider sa nièce à comprendre les valeurs des villageois d'Eku, leur vision du monde. Elle n'y parvenait pas. Ayané restait fixée sur la mort d'Eyia, sur le fait que la communauté l'ait mangé. Pour elle il aurait mieux valu mourir plutôt que d'accepter cela. Lorsque Wengisané lui demanda à quoi cela aurait servi pour les villageois de préférer la mort, elle répondit sur le ton de l'évidence :
Cela aurait préservé leur honneur, leur dignité !
Aux yeux de qui ? ceux de leurs cadavres, peut être ? personne n'en a rien à faire, de ces gens et de leur dignité, et aussi stupides et barbares qu'ils puissent paraître, ils savent qu'ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes !
Alors quoi ? je dois comprendre, accepter ?
Non, mais tu ne peux pas juger des gens à qui tu n'as rien à offrir de mieux que ce qu'ils ont : leur vie et leur manière de la vivre. Tu ne peux pas te tenir au bord du fossé au fond duquel ils se débattent, cet abîme d'ignorance et de superstitions, pour ne faire que les y enfoncer un peu plus.
Elles se tenaient face à face dans la plus petite pièce de la case [...] ¹

Le dialogue de Wengisané avec sa nièce Ayané semble impossible du fait qu'elles ne partagent pas la même opinion et c'est leur désaccord qui laisse transparaître le discours subjectif de l'auteure sur l'inertie des Ekus² qui se sont résignés à ce que les rebelles leur ont fait subir et symboliquement aussi à la passivité de l'Afrique face à son propre malheur. Un renversement subtil des stéréotypes conçus par l'Occident sur l'Afrique déshumanisée et culpabilisée³ est manifesté à travers le discours inquisiteur du narrateur qui regrette que « *tous les Noirs [...] ne sa[chent] plus se regarder qu'avec les yeux des autres*⁴ ». Même l'Afrique prend la parole, dans un discours imaginaire et fantasmatique dans un

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 198-199.

² Les Ekus sont les habitants d'Eku, le village d'Ayané dans *L'intérieur de la nuit*.

³ Nous pouvons citer le discours d'ouverture de Victor Hugo prononcé au Congrès de la Paix en 1849 qui déshumanise l'Afrique en attestant que c'est « *le blanc [qui] a fait du noir un homme* » et rappelle la malédiction de l'Afrique, descendante de Cham. Le manuscrit original de son discours se trouve sur ce lien : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513139s/f7.image> consulté le 05/06/2018.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 201.

long *Solo* exprimant avec détermination son refus d'être assujettie au puissant Occident : « *Les temps requièrent de nous un sursaut. Son premier mouvement est de [lui] dire : non* ¹ ».

L'hétérogénéité de l'énonciation chez Miano rythme ses romans comme les percussions jazzistiques qui nourrissent l'univers musical dont elle s'inspire et qui raconte toute l'histoire du continent africain. L'esthétique de la subversion se donne à lire à travers l'inspiration jazzistique dans les romans de Miano qui possède une autre fonction que le simple plaisir esthétique : le rôle militant.

I-1.3.5. Imaginaire musical et affirmation identitaire

Robert Escarpit atteste dans *Le littéraire et le social* que les préoccupations esthétiques dans une création littéraire ont inévitablement une large symbolique beaucoup plus étendue que la simple interprétation littéraire que nous en faisons, ce qu'il appelle « *l'efficacité intellectuelle* ² ». Dans la même optique, nous dirons que le jazz est pour Miano un référent esthétique qui donne à ses romans une singularité grâce au métissage de ce genre musical qui viendrait de son origine diverse. Le jazz possède en outre, le pouvoir de glorification de l'identité africaine car comme l'affirme Miano dans la postface de son roman *Les aubes écarlates* : « *le jazz pousse le vagissement de l'Homme qui refuse de mourir* ³ » Tel semble être la portée de l'inspiration esthétique jazzistique de l'auteure : affirmer l'identité africaine par le biais de la musique jazz.

En effet, tel un *Sankofa* ⁴, l'auteure retourne au passé chercher des réponses à la détresse de l'Afrique et puise dans l'héritage musical afro-américain dans le but de revaloriser l'identité africaine. L'insertion contextualisée de la musique et la

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 132.

² Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970, p. 270.

³ *Les aubes écarlates*, p. 272.

⁴ Terme expliqué à la page 34.

traduction de chansons dans la trame narrative peut relever du désir de l'auteure de glorifier cet héritage ancestral en termes de musique. En effet, André-Patient Bokiba explique que l'objectif primordial de la musique en littérature est : « *défense-et-illustration de l'identité culturelle*¹ ». Le choix de la musique jazz, serait un hommage à l'héritage musical, source de fierté. La musique devient donc pour la littérature « *un système de référence*² » qui lui permet de s'inscrire dans un contexte culturel donné.

Cependant, chez son homologue Beyala, l'intervention de la musique peut s'accomplir d'une manière divergente, notamment, sous forme d'images dans la narration. Nous retrouvons, par exemple, dans l'énoncé suivant, un lexique emprunté au registre musical : « *des doigts fébriles furètent dans ma douceur, l'accordéonnent en une **mixture musicale***³ », pour exprimer de la délicatesse dans les gestes procurée par la musique. Ainsi, l'insertion de la musique dans la littérature peut avoir le pouvoir de redéfinir le monde qui consiste en « *un traitement analogique qui met en regard la description des choses et l'évocation des sons*⁴ » comme pour exprimer les choses et les sens à travers les sons, les rythmes de la nature ou la musique du monde, tel que nous pouvons le constater dans le passage suivant où Irène Fofa plaque Fatou contre le mur et relate comment elle entreprend des attouchements sensuels sur son corps :

J'entame un **concerto** à deux, puis trois doigts...Je ne **pianote** plus, je joue du **balafon**, du **tam-tam**, extrayant de ce corps tendu un éventail de **sonorités** à rendre jaloux les oiseaux⁵.

Le piano est un instrument de musique polyphonique utilisé dans la musique jazz. Mais, dans cette description, Irène préfère revenir aux rythmes africains

¹ André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 258.

² Isaac Bazié, *Violences postcoloniales: représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Lit Verlag, p.303.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 21.

⁴ André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, op.cit, p. 256.

⁵ *Femme nue, femme noire*, p. 34-35.

traditionnels et opte pour le balafon¹ et le tam-tam qui sont des instruments de musique utilisés dans la musique noire africaine avant la naissance du jazz. Ce retour dans le passé est une glorification de l'héritage ancestral. De plus, dans la période esclavagiste des noirs, les instruments à percussions, tels que les tambours et les balafons étaient utilisés par les esclaves afin de conserver leurs traditions africaines contre toute forme de « désafricanisation »² exercée par leurs « tortionnaires » qui leur interdisaient l'utilisation de ces instruments car ils ont compris que ces derniers « *pouvaient aussi appeler à la révolte*³ ».

De même que l'insertion musicale contextualisée véhicule ici une culture et un mode de penser propres qui semblent traduits dans la langue française qui fait circuler toute la perception du monde de l'auteure. Nous relevons diverses manifestations contextuelles qui s'imbriquent et se tissent dans les descriptions les plus simples des personnages et de leurs états d'âme. Dans *La plantation* de Beyala, on note des références à des chansons à texte telle que *Here comes the sun* des Beatles qui parle de l'arrivée des temps cléments. Ce titre peut être traduit par « voici le soleil » qui annonce que tout ira pour le mieux : « *And I say it's all right* », dit le texte de la chanson un peu plus loin.

Dans ce roman, le nom du personnage principal Blues est en outre, directement inspiré de l'univers musical⁴ des noirs-américains. Elle est la fille d'un grand propriétaire britannique de plantation au Zimbabwe. Mais sa vie de privilégiée ne l'empêche pas d'être affligée par la misère que vivent les africains. Dans la scène suivante, le narrateur rappelle avec ironie le cours de la vie qui reprendra comme à son habitude malgré les larmes de Blues.

1 Le balafon est un instrument de percussion une sorte de xylophone africain. Bala Fasseké est le premier griot qui joue du balafon pour « *chanter les louanges de Soudiata et l'empire mandingue.* » in. <http://afrikhepri.org/origine-et-histoire-du-balafon-instrument-de-musique-africain/> consulté le 20/07/2017.

²Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power*, op.cit, p. 189.

³Propos de Melville Jean Herskovits cités par Paul Oliver, *Savannah Syncopators : African Retentions in the Blues*, Littlehampton Book Services Ltd, 1970, p. 81. In. *Ibidem*, p. 190.

⁴ Le Blues est un genre musical qui tient son origine du negro spiritual qui est une forme de chants religieux des noirs américains.

Elle irait à la réception chez les MacCarther. Elle danserait du **hip-hop** dans sa magnifique robe bleue. Elle danserait sur le bébé de Shona, une poussière de misère de plus. Elle **swinguerait** sur ces enfants aux ventres ballonnés, à la peau mangée par la vermine, aux intestins bouillonnants de parasites. **Coupé-décalé ! Twist ! Twist ! Dombolo ! Makossa.** Elle danserait *Here comes the sun*, comme d'habitude, *health the world*. Elle **valserait** sur **Brel, tim-tim-tim-la**, on n'oublie rien de rien, on s'habitue, c'est tout, car après tout, ce n'était pas de sa faute si le monde marchait la tête à l'envers.¹

Dans ce passage, nous relevons différentes références au registre musical noir formant une vraie mosaïque culturelle et où chaque genre musical est confronté à une réalité amère. La danse « hip-hop² » servirait à Blues à exprimer sa compassion à Shona qui élèvera seule son bébé. Elle laisserait son corps se mouvoir au rythme du « swing³ », du « Twist⁴ », du « Coupé-décalé⁵ » du, « Dombolo⁶ », et du « Makossa⁷ », pour expier la douleur et la misère des plus démunis. On observera, dans cet extrait, un intérêt particulier pour la situation de cette jeune femme qui devra affronter le regard méprisant de sa société et que l'auteure dénonce en l'associant à des musiques populaires et à des danses africaines par excellence, symboles puissants d'une construction identitaire. L'insertion du motif musical chez Beyala comme source d'inspiration et emblème de l'histoire du peuple africain est symbolique du désir de l'auteure de ranimer avec fierté le passé de sa terre natale.

Dans ses méditations, Blues regrette même d'être blanche « *et non une de ces femmes africaines qui travaillaient seize heures par jour pour nourrir une ribambelle d'enfants dont la plupart mourraient avant l'âge de cinq ans* ». (pp.66-

¹ *La plantation*, p. 68.

² Musique originaire des ghettos noirs de New York accompagnée de rap et de chants.

³ Courant musical du jazz, c'est aussi une manière d'être essentielle du jazz : se balancer avec son corps.

⁴ Une danse populaire qui tient son origine du morceau *The twist* de Hank Ballard, chanteur afro-américain de *rhythm and blues* et de *rock 'n' roll*.

⁵ Un genre musical né en 2003 en Côte d'Ivoire C'est une danse avec des mouvements inspirés de la danse de la tribu du village d'Akoupé en Côte d'Ivoire. Le coupé décalé est aussi une mode vestimentaire déterminé et un état d'esprit avec ses valeurs. In. <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/c%C3%B4te-d%E2%80%99ivoire-lhistoire-du-coup%C3%A9-d%C3%A9cal%C3%A9> consulté le 26/10/2017

⁶ Danse africaine originaire de la République démocratique du Congo.

⁷ Type de musique urbaine camerounaise.

67) La chanson de Michael Jackson¹ *Health the world* résume bien la mission qu'elle se donnera pour sauver cette Afrique qu'elle aime tant et pour défendre ces africains qui sont ses frères. Le refrain de la chanson semble avoir été écrit pour Blues et il la somme de panser la plaie béante de l'humanité :

« Heal the world make it a better place for you and for me and the entire human race. There are people dying. If you care enough for the living, make a better place for you and for me ». Traduction : « Guéris le monde, fais en un meilleur endroit pour toi et pour moi et l'humanité tout entière. Il y a des gens qui meurent. Si tu te soucies assez des vivants. Crée un endroit meilleur pour toi et pour moi. »

Elle finit par la valse² de Brel exprimant un certain romantisme que nous retrouvons le plus souvent dans les scènes de bal. Ainsi, cette valse troublante et enivrante étourdirait Blues et l'éloignerait ne serait-ce qu'un instant, des misères du monde, de l'Afrique. Une valse ponctuée d'un « *Tim-tim-tim-la* ³ » qui rappelle encore une fois la tonalité africaine qu'animent les percussions de ce morceau.

Dans cet extrait, nous déduisons que la musique serait pour Blues, l'expression de l'ineffable car la danse et les rythmes musicaux africains en particulier, lui permettent de dire ce qu'elle ne parvient pas à révéler. Son rêve finira par se réaliser à la fin du roman, « *vêtue d'un bleu de travail et munie d'un coupe-coupe, elle s'enfonçait dans les bananiers* ⁴ » pour reprendre l'affaire familiale et redonner vie à sa plantation.

¹ Michael Jackson surnommé « le roi de la pop » est le chanteur et danseur afro-américain le plus populaire de l'histoire de la musique pop, soul, funk et rock. Il est auteur-compositeur et interprète, danseur-chorégraphe et acteur depuis l'âge de six ans au cours des années 70.

² Est une danse de couple originaire d'Allemagne. Enlacés, les partenaires se déplacent sur la piste en tournant sur eux-mêmes. In. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Valse> consulté le 26/10/2016.

³ A l'origine, « *Tim Tim Tim La Va Viola* » est une chanson portugaise sur un rythme africain accompagnée souvent de la danse capoeira. Rappelons que la capoeira est « un art martial afro-brésilien qui aurait ses racines dans les techniques de combat et les danses des peuples africains du temps de l'esclavage au Brésil. » In. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Capoeira> consulté le 26/10/2017

⁴ *La plantation*, p. 404.

Nous retrouvons la même forme d'incursions musicales chez Miano dont l'imaginaire mélodieux se voit débridé, mêlant dans ses descriptions, des notions de musique et le lexique de la nature, d'une manière quasi-obsessionnelle :

Le vent **chante** dans les palmes, un **air rauque**, un **rythme** mal arrangé. C'est la **tonalité** de la mer dans le creux des coquillages, mais ce n'est pas sa douceur. Ce vent-là a la rage.¹

La description ici s'apparente à celle que l'on trouve dans les textes lyriques où les images de la nature traduisent l'expression des sentiments. Ce texte romanesque comme le texte poétique est doté d'une musicalité fluide et rythmée, exprime la nécessité de revenir aux sens et à la tradition qui étaient autrefois honorés. L'inscription de la musique dans un texte littéraire, tout comme la musicalité poétique, rappelle l'importance de la fusion de l'être avec la musique que produisent les éléments de la nature comme un moyen d'accomplir son devoir de mémoire à l'égard des ancêtres. C'est ce qui est rappelé par Sartre², dans sa préface de l'ouvrage poétique de Senghor intitulée « Orphée noir ». Nous pouvons lire pratiquement les mêmes images également chez Beyala :

[Ateba] séduisait la pluie et le vent, elle était le divin [...] Elle est Ateba, jeune, belle, dynamique, avec des milliers de lunes devant elle et la lueur aussi [...] capable de se réveiller à l'aube, de s'élever aux étoiles.³

Le pouvoir de la musicalité réside dans la beauté des mots ou des sonorités qu'elle produit. Ne dit-on pas communément que la musique « adoucit les mœurs » ? Nous pensons que par cet ancien adage, les mélodies ou le chant

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 147. (C'est nous qui soulignons dans le texte).

² Nous citerons le passage de la préface de Sartre : « Et je nommerai "orphique" cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. Ainsi, par un bonheur poétique exceptionnel, c'est en s'abandonnant aux transes, en se roulant par terre comme un possédé en proie à soi-même, en chantant ses colères, ses regrets ou ses détestations, en exhibant ses plaies, sa vie déchirée entre la 'civilisation' et le vieux fond noir, bref en se montrant le plus lyrique, que le poète noir atteint le plus sûrement à la grande poésie collective : en ne parlant que de soi il parle pour tous les nègres. c'est quand il semble étouffé par les serpents de notre culture qu'il se montre le plus révolutionnaire, car il entreprend alors de ruiner systématiquement l'acquis européen et cette démolition en esprit symbolise la grande prise d'armes future par quoi les noirs détruiront leurs chaînes. » J. P. Sartre, « Orphée noir », préface de Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. op.cit, p. XVII.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 18. (C'est nous qui soulignons)

exerceraient un certain pouvoir sur l'homme qui se trouve calmé ou apaisé par les notes musicales qui caressent ses oreilles. Comme ce personnage de la mythologie grecque qui enchante les animaux de la forêt même les plus féroces et les pousse à devenir plus dociles grâce à la douceur de sa voix. C'est aussi en sens que Jankélévich pense que « *la vraie musique humanise et civilise [...] elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion*¹ ».

Le jazz accompagne les mots de Miano tout au long de son roman et apparaissent comme des repères subtiles dans le mouvement narratif et dans les descriptions les plus simples, comme pour présenter la voix de Musango qui se veut implorante et souffrante, empreinte d'une douleur profonde : « *Le silence qui soupire ou qui hurle entre deux roulements de tam-tam*² ». Ou encore dans le portrait de Mme Mulonga qui « *n'a pas dans son répertoire la délicatesse des vocalises de jazz, mais qui possède tout à fait la démésure de la soul, est une sorte d'Aretha Franklin* [...] ³ ».

Par sa musicalité, la littérature telle que donnée à lire dans les romans étudiés, représente un chant orphéen qui révèle le secret de la vie africaine en communion avec la nature et s'oppose à l'existence matérialiste qui empêche de voir au-delà des choses concrètes. La glorification des traditions populaires traditionnelles de l'Afrique revient comme un leitmotiv et symbolise le besoin d'exprimer l'indicible et de dire par la musique ce qui ne peut être dit par les mots.

La présence de la musique, dans notre corpus, a une double portée, ce qui lui occasionne un caractère ambigu. D'un côté, le recours à la musique en littérature détendrait l'atmosphère en apportant une douceur dans un monde où règnent horreurs et atrocités. La musique apporte à ceux qui l'écoutent « *une puissance*

¹ Vladimir Jankélévich, *La musique et l'ineffable*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p. 13-14.

² *Contours du jour qui vient*, p. 146.

³ *Idem*, p. 174-175. (C'est nous qui soulignons dans le texte).

dionysiaque qui perturbe les composantes rationnelles et même raisonnables de la personnalité¹», écrit en ce sens André-Patient Bokiba. L'influence que la musique exercerait sur le lecteur des romans de Miano serait probablement positive grâce à sa fonction « enthousiasmante ». Et d'un autre côté, nous ne pouvons ignorer que, dans le cas de notre corpus d'étude, le recours à la musique afro-américaine engagée rend les romans engagés eux-mêmes. La musique exerce, en effet, une certaine influence sur le sens du texte littéraire dans lequel elle est insérée grâce à un « *transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours* ² » et qui représente le propre de l'intertextualité. Benoît Denis qualifie l'expression « intellectuel engagé » de pléonasme dans la mesure où l'intellectuel transmet dans ses écrits, une réflexion renvoyant à « [sa] *vision du monde [...], aux idées générales qui traversent son œuvre ou même à la fonction qu'il assigne à la littérature* ³ ».

La notion d'engagement que nous employons dans ce contexte, est liée à l'intérêt que nous portons à l'enjeu intellectuel/idéologique de l'inspiration jazzistique de Miano et sur la portée de son œuvre en tant que création artistique. Nous avons, en effet, démontré que l'auteure a donné à son roman, consciemment ou inconsciemment, une certaine finalité par les emprunts musicaux insérés dans ses romans véhiculant des messages forts, tels que la dénonciation de l'excision, de la polygamie, du racisme. Soucieuse de prendre part aux débats sur le monde et essentiellement sur la position de la femme et la question de l'identité africaine, l'auteure rassemble opportunément sous une dénomination commune, les relents revendicatifs de ses romans de « *la réalité hybride* ⁴ » de l'Afrique subsaharienne et l'expression révoltée et contestataire de la musique afro-américaine qu'elle invoque, pour lancer un appel à tous les artistes – penseurs et passeurs d'idées – de faire

¹ André-Patient Bokiba, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, L'Harmattan, 1998, p. 250.

² J.-F. Chassay, art. « Intertextualité » du Dictionnaire du littéraire, P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala (éds.), PUF, 2002, p. 305-307.

³ Benoît Denis, *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris, 2000, p. 9.

⁴ Lenora Miano dans la postface de son roman *Les aubes écarlates*, p. 270.

porter leur voix afin de lutter contre toutes ces injustices : « *I am an artist and I know where my voice belongs*¹ » (traduction : Je suis une artiste et je sais jusqu'où porte ma voix), chante Dianne Reeves. Quant à Beyala, elle affirme distinctement le sens qu'elle donne à son œuvre et la musique devient le médiateur de son raisonnement et de son engagement pour que ses « *compatriotes [...] avaient leur place parmi les hommes, que cette misère qu'ils vivaient n'était qu'un mauvais cauchemar*² » quand elle fait chanter sa narratrice/personnage Boréale « *Vive la négritude oyé Africa !*³ ».

La musique domine ainsi le texte romanesque, l'influence et le déconstruit. L'inspiration musicale employée par l'auteure traduit sa vision du monde et représente selon Escarpit, un « objet social » puisque l'auteure rejette la normalisation romanesque linéaire en faisant « *franchir [au système conceptuel de l'écriture romanesque] les frontières du réel et de l'imaginaire*⁴ » et en le remplaçant par la forme musicale.

Dans *Tels des astres éteints* la musique s'introduit dans le corps-texte romanesque et lui communique, dans une relation dialogique, un ensemble de données qui vont l'enrichir, l'expliquer et le « contaminer ». Ainsi, pour mieux cerner la portée de ce croisement intertextuel, nous devons « *considérer l'ensemble des textes dans un réseau global*⁵ ».

C'est le cas dans le roman, par exemple, quand l'un des protagonistes écoute une chanson dont seul le titre et le nom du chanteur sont communiqués aux lecteurs. Ce titre devient très significatif et produit une double transgression. La première est d'ordre linguistique car les titres de chansons de jazz relevés sont énoncés en

¹ Cf. Epigraphe de *Contours du jour qui vient* étudiée précédemment à la page 54.

² *Le Christ selon l'Afrique*, p. 258.

³ *Ibidem*.

⁴ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, op.cit, p. 17.

⁵ J.-F. Chassay art. « Intertextualité » du Dictionnaire du littéraire, op.cit, p. 305-307.

anglais¹ dont la compréhension demande un effort de recherche et de traduction pour un lecteur francophone. Quant à la seconde rupture, elle est d'ordre narratologique puisque l'intrusion de la référence musicale marque une interruption dans la narration du roman et ouvre une parenthèse digressive néanmoins explicative, comme dans l'extrait suivant :

Pour faire taire les cris qu'un écho amplifiait et répétait dans sa tête, il alluma l'ordinateur. Mit de la musique. La voix aiguë de Curtis Mayfield emplît la pièce. Était-ce bien le moment d'écouter *Hard Times* ? C'était toujours le moment. Les temps ne cessaient d'être durs. L'amour en fuite constante. [...] De l'autre côté de la cour. De chez lui, il avait repéré un appartement d'où venaient les cris. Une femme hurlait avec fort accent subsaharien. Elle livrait une version toute personnelle de *Hard Times*. Ce n'était pas parce qu'on l'hébergeait qu'on pouvait lui faire ça.²

Le racisme est ici pointé du doigt par le biais de la chanson de Curtis Mayfield. Ce chanteur, auteur et compositeur de *soul*, de *funk* et de *rythm and blues*³ des années soixante et soixante-dix, introduit dans ses chansons des commentaires à caractère social ; il décrit et dénonce l'état de ghettos. Dans sa chanson *Hard Times* qui signifie « moments difficiles », il parle « d'incarcération de l'être dans son corps⁴ ». L'être noir en l'occurrence qui se sent prisonnier dans son corps « Body House » étant constamment perçu sous sa peau noire comme une « étrange créature⁵ » que les autres rejettent hypocritement⁶. *Hard Times* vient donc renforcer la cruauté de la scène de maltraitance de la jeune femme noire par ses employeurs visiblement « blanchis » car ils semblent eux-mêmes posséder le même accent subsaharien « un peu atténué par des années de vie loin du continent⁷ ». Le racisme évoqué ici n'est pas exercé par les seuls « blancs » contre les « noirs » car les

¹ Souvent les chansons introduites dans la narration sont en anglais, seules les chansons d'Alain Bashung (p. 216 et p. 226) et de Léo Ferré (p. 102) sont en français.

² *Tels des astres éteints*, p. 24.

³ La *Soul*, le *Funk* et le *Rythm and blues* sont des genres musicaux. La musique *Soul* signifie en français : la musique de l'âme. Le vocable « *rythm* » rappelle le rythme marqué par les percussions instrumentales. Quant aux termes « *Funk* » et « *Blues* », ils renvoient à un état de dépression ou de tristesse.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 30.

⁵ Traduction de « *Strange creature* ».

⁶ « *They don't seem to want me but they won't admit* » traduction: « Ils n'ont pas l'air de m'aimer mais ils ne veulent pas l'admettre. »

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 24.

« noirs » occidentalisés détiennent aussi leur part de responsabilité dans le malaise que vivent les expatriés. Dans *Peau noire masques blancs*, Frantz Fanon atteste que « les nègres sont comparaison ¹ » dans la mesure où la valeur de ces derniers – dont le souci majeur est l'« auto-valorisation et [l]'idéal du moi² » – est définie en fonction de l'image que leur renvoient leurs semblables. Les « faux-frères » sont dans la chanson de Mayfield traités de « corrompus » car même s'ils partagent la même couleur de peau, la même origine et la même culture que leurs présumés subalternes, ils imitent les comportements des blancs probablement pour pouvoir s'intégrer dans la société occidentale. L'aversion vouée à leurs égaux « noirs » est due à leur répulsion éprouvée à l'endroit de leur auto-image dont la réhabilitation dépend de la dégradation de cet autre : « Toute position de soi, tout ancrage de soi entretient des rapport de dépendance avec l'effondrement de l'autre. ³ » Ils croient, ainsi, avoir définitivement réussi leur mutation et être élevés au grade « supérieur », clamant non sans assurance à propos de la femme malmenée : « elle avait voulu vivre chez les blancs. Et bien, il y avait un prix à payer⁴ ».

Le refrain de la chanson décrit ce monde cruel dépourvu d'amour : « *Having hard times, there's no love to be found* » (traduction : Dans les temps difficiles, l'amour ne peut être trouvé). Ainsi, la voix de Miano se mêle à celle de Curtis Mayfield pour représenter ensemble la dure réalité sociale des afro-américains. Nous pouvons lire la traduction de ce refrain introduite subtilement dans la narration même : « *Les temps ne cessaient d'être durs. L'amour en fuite constante⁵* ».

¹ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, op.cit, p. 170-171.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 171.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 24.

⁵ *Ibidem*.

Le recours à « *une musique aussi forte, aussi puissante*¹ » que le jazz, est une préoccupation esthétique majeure chez Miano qui semble « (*sentir*) *les mots en rythme*² », comme le témoignait avant elle l’auteure sénégalaise, Ken Bugul. Leonora Miano ferait presque de cette musique une « *expression fondamentale de la vie*³ ».

L’insertion musicale chez Beyala sert également à agrémenter sa narration et à offrir de la profondeur au sens textuel. Les paroles de la chanson de Lauryn Hill et de Bob Marley⁴ accentue le « lyrisme » et la douceur des sentiments amoureux éprouvés par Homotype à l’égard de Boréale.

Quelquefois, il s’approchait si près de notre case que j’entendais sa voix aux intonations sensuelles déchirer mon sommeil :

*Turn your lights down low
And pull your window curtain,
Oh let the moon come shinging
Into our life again
Saying ooh, it’s been a long, long time
I got this message for you girl...*⁵

Traduction : « Baisse les lumières
Et tire le rideau de ta fenêtre,
Laisse la lune venir éclairer
Notre vie de nouveau
Cela fait très longtemps
Ce message est pour toi femme »

En dehors du fait que cette chanson reggae traduise les remords d’Homotype d’avoir trahi Boréale et son désir de la reconquérir, elle est surtout porteuse de la

¹ Propos de Hamidou Kane cités par, Boniface, Mongo-Mboussa. *Désir d’Afrique*, Gallimard, Paris, 2002, p. 93.

² Propos de Ken Bugul, cités par Boniface, Mongo-Mboussa in. *Ibidem*, p. 111.

³ André-Patient Bokiba, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, op.cit, p. 250.

⁴ Lauryn Hill est une chanteuse afro-américaine de soul et de hip-hop qui a connu un grand succès mondial au sein de son groupe Les Fugees. Elle fut mariée avec Rohan Marley, le fils de Bob Marley. Ce dernier est un auteur compositeur et interprète jamaïcain qui connaît un succès planétaire. Il représente une icône mondiale du genre musical reggae qui a permis la diffusion du mouvement rastafari dans le monde, grâce à sa musique.

⁵ *Le Christ selon l’Afrique*, p. 227.

culture rastafari¹ selon laquelle est prôné un retour aux origines africaines. La chanson reggae joue dans le roman de Beyala, le rôle d'un vecteur qui véhicule tout un mouvement de pensées qui affirme et glorifie l'identité africaine. Le mouvement rasta est fortement imprégné de la Bible dont il propose une variante selon laquelle le Christ serait noir. Cette théorie a été aussi soutenue par bon nombre de chercheurs, notamment Delbert Burkett – dans son *The Blackwell Companion to Jesus*² – qui explore les différentes manières dont Jesus a été imaginé ou décrit depuis le début du Christianisme jusqu'à aujourd'hui et s'interroge sur la couleur de Jésus dans la partie intitulée « *what color was Jesus ?* » (Traduction : De quelle couleur était Jesus ?), en évoquant la révélation en 1960 de Martin Luther King pasteur aux Etats-Unis selon laquelle le Christ serait noir : « *I believe, as you do, that skin color shouldn't be important, but i don't believe Jesus was white.* ³ » (Traduction : Je crois comme vous que la couleur de peau ne devrait pas être importante mais je crois que Jesus n'était pas blanc). La revendication rasta de Beyala se confirme également dans le choix du prénom Christ de l'enfant (noir) de Boréale dont le destin singulier tracé d'emblée par sa mère en rêves, sauvera l'Afrique de la perdition comme le Christ rédempteur de l'humanité.

Conclusion partielle

Une symbolique énigmatique se manifeste à travers les titres choisis par Miano exprimant un antagonisme entre un passé et un présent angoissants reflétant le contexte de tension d'une Afrique postcoloniale brisée et un avenir problématique et hypothétique. Les titres sont ouverts à différentes interprétations poussant le lecteur à participer à la construction du sens et des non-dits, ce qui renforce leur esthétique subversive.

¹ <http://www.midilibre.fr/2011/07/21/retour-en-arriere-aux-origines-du-reggae,359287.php> consulté le 20/03/2018.

² De la série Blackwell Publishers.

³ Propos de Martin Luther King cités par Delbert Burkett, *The Blackwell Companion to Jesus*, éd. Wiley and Blackwell, 2010, p. 406.

De plus, la religion prend une grande place dans les œuvres de Beyala et Miano à travers lesquelles nous relevons de nombreuses insertions intertextuelles de passages bibliques mais aussi différentes manifestations du sacré sous toutes ses formes. Cependant, notre analyse a permis de constater que le thème de la religion semble posséder un statut ambigu du fait qu'il soit, d'un côté, considéré dans notre corpus d'étude, comme le symbole de l'attachement aux valeurs ancestrales et d'un autre côté, du fait que le sacré se trouve subverti et l'on assiste le plus souvent à un bouleversement des dogmes religieux qui engendre le chaos dans les sociétés africaines dépeintes dans les romans. La subversion des textes sacrés, par nos romancières, semble donc être un moyen de dénonciation du désordre social et politique de l'Afrique postcoloniale.

L'interrogation de la portée de la mise en texte des extraits bibliques ainsi que de l'insertion de la musique dans le roman nous a permis de comprendre le propos de Chassay qui affirme que le texte littéraire pourrait être « *considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général*¹ » du fait que les textes s'entremêlent, communiquent et créent du sens.

Les auteures s'inscrivent dans le sillage de leurs prédécesseurs et nous pouvons citer, à titre d'exemple, Emmanuel Dongala et son recueil de nouvelles publié en 1982 dont le titre s'inspire ouvertement de la musique jazz : *Jazz et vin de palme*. Ou encore Mongo Beti avec son roman intitulé *Trop de soleil tue l'amour* ; inspiré d'un standard de jazz « *On the sunny side of the street* » dont le vers complet est : « *On the sunny side of the street life can be so sweet* ». Ce titre qui peut être traduit « du côté ensoleillé de la rue, la vie peut être très belle », fait référence à l'époque où les noirs n'avaient pas le droit, aux Etats-Unis, de marcher du côté ombragé de la rue. L'auteur par le biais de la musique, dénonce avec ironie la ségrégation raciale humiliante des noirs. Au terme de cette analyse, nous dirons que l'insertion du

¹ J.-F. Chassay, art. « Intertextualité » du Dictionnaire du littéraire, op.cit, p. 305-307.

motif musical dans le tissu romanesque n'est en fait, que la « *sublimation ultime de l'insignifiable* ¹».

Thorsten Schüller assure que « *le discours artistique qui dénonce la violence devient lui-même violent*² » et lutte contre les injustices et les violences subies par le peuple durant des siècles ainsi que la violence raciste et misogyne exercée sur les femmes – cf. l'insertion de la chanson de Dianne Reeves. En pointant du doigt les maux de l'Afrique, les auteures inscrivent leurs romans dans le registre subversif.

Le soulèvement contre la misogynie se lit, en outre, dans l'inscription du corps dans le tissu textuel. Le corps devient un prétexte de revendication de la liberté de la femme contre l'autorité masculine sociale qui la maintient dans la servitude. La place qu'occupe la sexualité, dans les romans qui constituent notre corpus, sera étudiée dans le chapitre suivant.

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil, Paris, 1980, p. 31.

² Thorsten Schüller, « 'ça va faire mal' - Le 'singing back' du reggae francophone africain », In. Isaac Bazié, Hans-Jürgen Lüsebrink (éds), *Violence post-coloniale. Représentations et perception médiatiques*, Berlin: LIT VERLAG, 2011, p. 303.

CHAPITRE 2

LE CORPS PRETEXTE

Notre lecture du corps d'étude nous a conduit à relever la prédominance du thème de la sexualité qui apparaît de manière dominante et « obsessionnelle » dans les romans de Beyala et de Miano, ce qui a donné lieu à des interrogations sur les raisons qui expliquent cette fascination pour les sujets qui dérangent et qui subvertissent aussi bien le champ littéraire que l'ordre social, religieux voire même politique dans la mesure où le thème de la sexualité semble être un sujet tabou donc « inabordable¹ ». L'écriture de Beyala en particulier est jugée « déplacée » selon les termes de Madeleine Borgomano qui pense que les audaces scripturales de cette auteure sont transgressives.

D'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes-écrivains africaines adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage².

Michèle Rakotoson avait elle aussi confié que cette écriture taxée de licencieuse, voire même « pornographiques³ », notamment à propos de l'écriture de Beyala – car le thème de la sexualité est plus dominant chez Beyala que chez Miano – la dérangeait « profondément ». D'ailleurs, selon elle, « *on ne bâtit pas une œuvre sur des outrances⁴* ».

Par conséquent, deux questions essentielles devraient être formulées :

¹ Le mot « tabou » se dit selon le dictionnaire de la langue française « *d'un sujet qu'il n'est pas permis d'aborder* in. Wikitionary : <http://fr.wikitionary.org>

² Madeleine Borgomano, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », op.cit, p. 74.

³ Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Cinq ans de littératures, 1991-1995*, in. *Notre Librairie*, n° 125, 1996, p. 65.

⁴ Propos de Michèle Rakotoson, cités par Porra Veronique « 'Moi, Calixthe Beyala, La plagiaire !' ou ambiguïtés d'une 'défense et illustration' », in. *Revue Palabres*: « Intertextualité et plagiat en littérature africaine ». Art. Littérature, Vol. I, n°, 3&4 – 1997, p. 34.

- Quelles sont les modalités créatives mises en œuvre dans notre corpus que l'on pourrait stigmatiser d' « outrances » ?
- Quels sont les enjeux qui se dégagent de ces jeux créatifs et de ce choix thématique qui inscriraient notre corpus dans un mouvement de discontinuité avec un déjà là préétabli et normatif ? En d'autres termes, quelle serait la portée des excès de la sexualité dans les romans étudiés ?

I-2.1. Représentation de la prostitution

L'examen de notre corpus d'étude nous a révélé que les héroïnes des romans bayeliens sont souvent des prostituées, ce qui nous a amenée à nous interroger sur l'effet produit par ce choix de protagonistes.

Dans le dictionnaire Larousse, le terme « prostitution » est défini comme un « acte par lequel une personne consent habituellement à pratiquer des rapports sexuels avec un nombre indéterminé d'autres personnes moyennant rémunération¹ ». En effet, l'on peut d'ores et déjà attester de la présence de ce thème dans certains romans de Beyala, notamment dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, où Atéba décide de marcher sur les pas de sa mère Betty et son amie Irène, toutes les deux prostituées :

– Combien ? [...]
 – Cinq mille.
 – Tu n'y vas pas de main morte. J'espère que tu vau la peine ²

Dans *Amours Sauvages*, le personnage principal Eve-Marie, jeune camerounaise émigrée à Belleville, exerce la prostitution comme métier qui lui permet de subvenir à ses besoins. Elle a quitté l'Afrique pour échapper à un univers trop cruel et souvent dominé par la misère. La femme prostituée, souvent marginalisée, se retrouve « glorifiée » et placée au centre des romans de Beyala. En

¹ © Dictionnaire Larousse. www.larousse.fr

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 149.

effet, Eve-Marie, d'abord prostituée ensuite maquerele, joue dans ce roman le rôle d'une « sainte » sauveuse des âmes en perdition. Elle offrait aux jeunes femmes la possibilité de sortir de la misère grâce à ce métier : « *Je m'amenais, au jardin de Belleville, grosse et maternelle [...] Je leur ouvrais mes bras pour qu'elles s'y réfugiaient [...] Je n'avais pas l'impression d'être une mère maquerele, seulement une mère¹* ».

Dans ces lignes, la prostitution apparaît comme un « métier » salubre qui permet aux jeunes femmes d'échapper à la mort. Mais souvent, la prostitution est la seule issue pour ces femmes pour oublier leur « malheureuse » existence dans une société qui ne leur octroie aucun droit. Les protagonistes de *C'est le soleil qui m'a brûlée* n'aspirent qu'à assouvir les plaisirs de l'homme car au « *règne du Rien²* », l'amour n'existe pas. Ces femmes vivent solitaires sans prétendre au mariage au sein de leur communauté ; et face au dilemme que la vie rude leur impose, le choix est évident : « *un travail dur et astreignant qui les enlaidit et les vieillit prématurément, ou la solution facile : la prostitution³* ». Ces femmes sont : « *Seules, jambes libres et seins aigus. Elles dansent, elles rient, et leur joie monte, craquelée par le désir de l'homme [...] lasses de s'offrir, s'offrent encore et encore...⁴* ».

Cependant, la prostitution n'apparaît pas toujours sous la même forme car la rémunération n'est pas forcément demandée. Les personnages féminins s'adonnent aux plaisirs charnels avec liberté, et seuls leurs plaisirs comptent. Irène Fofu, personnage principal du roman *Femme nue femme noire*, est une jeune femme extravagante et sans limites ; elle est attirée par « *l'émerveillement qu'entraîne l'imprévu, la jubilation que procure l'infraction aux règles⁵* ». Franchir les limites

¹ *Amours sauvages*, p. 46-47.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 149.

³ Milolo, Kembe, *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Editions Universitaires, Fribourg, Suisse, 1986, p. 219.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 148.

⁵ *Femme nue, femme noire*, p. 20.

devient un jeu excitant qui la nourrit et lui assure une certaine supériorité, particulièrement quand c'est elle qui mène le jeu.

L'inconnu me prend dans ses bras. Ses aisselles dégagent l'odeur âcre des mangues sauvages. [...] mes terminaux nerveux se convulsent. J'en oublie la hiérarchisation des rôles sexuels. Je revendique une morale de l'excès, de la luxure et de la débauche. Mes mains glissent sur son dos, s'attardent à la naissance de ses fesses en nage. [...] Je fais glisser son pantalon le long de ses cuisses, mettant à nu la véracité animalière de sa nature.¹

Dans ce court passage, Irène se lie à un « inconnu » qu'elle vient tout juste de rencontrer. La femme décide et prend l'initiative de cet enlacement et l'homme ne fait que subir car pour une fois, la femme s'octroie un rôle supérieur à celui de l'homme. Cependant, cette prétendue supériorité ne dure qu'un moment car la supériorité de l'homme est vite menacée ; il la « *jette sur le sol. [...] Dans la violence qu'il assène. [...] Il veut retrouver sa masculinité dérobée : seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour*² ».

Le langage sexuel devient un acte social et c'est en ce sens que Michel Foucault parle dans son ouvrage *Histoire de la sexualité* du « *principe isomorphisme entre relation sexuelle et rapport social*³ » et il entend par là que la sexualité peut symboliser une certaine hiérarchisation sociale. Le rapport entre deux partenaires peut ainsi démontrer par exemple qui est le maître et qui est l'esclave car il s'agit bien de rapport de supériorité et d'infériorité tel que nous pouvons le remarquer dans l'explication que propose Foucault dans *Histoire de la sexualité* :

Le rapport sexuel – toujours pensé à partir de l'acte-modèle de la pénétration et d'une polarité qui oppose activité et passivité – est perçu comme de même type que le rapport entre le supérieur et l'inférieur, celui qui domine et celui qui est dominé, celui qui soumet et celui qui est soumis, celui qui l'emporte et celui qui est vaincu.⁴

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 20.

² *Idem*, p. 21.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, Julliard, paris, 1984, p. 279.

⁴ *Ibidem*.

Le rapport sexuel entre Irène Fofa et le bel inconnu reflète vraisemblablement l'aspiration de chacun d'eux à une certaine suprématie en tentant de dominer l'autre car toujours selon Foucault, « *tout ce qui peut faire porter [...] les marques de l'infériorité, de la domination subie, de la servitude acceptée ne peut être considéré que comme honteux*¹ ». La position inférieure étant inacceptable ne suscite que déshonneur d'où le renversement des positions, quand l'homme jette Irène sur le sol. En effet, « *il veut retrouver sa masculinité dérobée*² » afin de récupérer sa prétendue supériorité que la société et la nature lui ont accordée et par là, effacer sa honte du moment où « *il se prête comme objet complaisant au plaisir de l'autre*³ ». Nous relevons dans cette même étreinte, d'abord la passivité déroutante de l'homme qui subit presque en silence ce qui lui arrive :

Je crois entendre des sanglots surgir de sa gorge : « *Non, non, non* » [...] J'ai le vertige en brusquant sa virilité, en la violant presque. Il soupire et laisse échapper l'émerveillement qu'entraîne l'imprévu [...] ⁴

Le silence de l'homme peut être perçu comme preuve de consentement et de participation au plaisir de la femme, ce qui accroît son sentiment de honte d'avoir approuvé la transgression du jeu de valeurs admis par la nature et par la société. Dans ce roman, c'est la femme qui provoque l'acte sexuel et inverse les rôles en soumettant l'homme aux règles qu'elle impose : assouvir son propre plaisir.

Et lorsque je le déculotte, que ma langue s'enroule autour de son plantain dans un large mouvement circulaire, il ne bouge pas. Sa bouche écume des paroles incompréhensibles. Les mots clignotent dans sa gorge et le narguent. Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala qui se tend comme un bras autoritaire.⁵

En inversant les rôles sexuels, l'auteure bouscule la norme imposée par la société et la nature. Ainsi, l'écriture de Beyala privilégie la marginalité, le hors-norme sur les règles communes. Mais la littérature n'est-elle pas avant tout l'espace

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, op.cit, p. 280.

² *Femme nue, femme noire*, p. 21.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II*, op.cit, p. 280.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 20.

⁵ *Idem*, p. 20-21.

de la liberté absolue où tout écrivain peut déjouer les normes sclérosées auxquelles il fait semblant de se conformer¹ ?

En ce sens, Rachid Boudjedra affirme que « *toute littérature est celle de la transgression ; parce qu'en tant qu'expression de l'opacité du monde ou de son flou mirifique, elle débusque le non-exprimé dont la sexualité est le type même* »². La sexualité devient pour Irène une arme de lutte et de révolte contre ce « bras autoritaire »³ qu'elle tente de destituer. La réussite de son projet de contrecarrer les règles figées de la société qui attribue à l'homme une suprématie accablante pour la femme, se lit dans cette scène à travers l'immobilité de l'homme et sa dyslexie langagière, provoquées par la prise de pouvoir de la femme.

Cette technique d'écriture où la sexualité est représentée de façon excessive peut être destinée, comme le pense Ambroise Kom, « *à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme bon marché* »⁴. Ce qui explique aussi pourquoi les romans de Beyala sont édités en format de poche, se vendent sans aucune difficulté et rappelle le compromis « mercantile » dans tout ce qui touche à la littérature grand-public, populaire, érotique. Aussi, devrions-nous rappeler qu'en publiant son œuvre, l'auteur ne peut se protéger des jugements d'autrui, il ne peut plus maintenir les enjeux de ses choix littéraires. Mais nous ne pouvons ignorer tout comme l'affirme Daniel Delas que « *toute œuvre littéraire, si éthérée paraisse-t-elle, a à voir avec la sexualité parce que la relation des êtres humains entre eux, qu'elle soit d'attrait ou de répulsion, est toujours sexualisée* »⁵. » Partant de cette idée, nous

¹ « Dans une Afrique encore très conservatrice et dont la littérature est le porte-parole, la femme prostituée décrite de la plume de l'homme n'est qu'une immorale, une débauchée, victime des abus de la civilisation européenne [...] Mais au regard accusateur porté par la société sur la femme qui décide de choisir son mode de vie, s'oppose graduellement la parole des femmes écrivains qui se fait de plus en plus agressive, revendicatrice sur un mode d'autoreprésentation plus élaboré. » In. Laditan Affin. O., 2002, « La 'prostitution' comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique Noire », *Neohelicon*, Vol. 29, n°2, p. 93.

² Rachid Boudjedra, « Textualité, sexualité et Mystique », *Le matin*, n°3407, 30 avril 2003, p. 24.

³ *Femme nue femme noire*, p. 20-21.

⁴ Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *op.cit*, p. 65.

⁵ Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *Notre Librairie* n° 151. 2003, p. 10.

dirons que si les romans de Beyala et de Miano se veulent représentatifs de la réalité, ils se doivent d'être les plus fidèles possibles dans leur description des diverses relations existant entre les individus.

Femme nue, femme noire qui emprunte son titre au célèbre poème de Léopold Sédar Senghor, peint l'image d'une femme « zombifiée ¹», pour reprendre le terme d'Ambroise Kom, différente de la femme « princesse » chantée par le poète sénégalais. D'ailleurs, cette contradiction a été constatée par Augustine Asaah dans sa comparaison entre l'écriture de Beyala et celle de Senghor : « *Si les romans de Beyala se prêtent au prosaïsme, à la concrétisation fictionnelle du vécu et au tableau grotesque du quotidien, la poésie de Senghor se fait souvent une création de l'esprit. [...]*² ». Nul n'ignore que Senghor représente une source d'inspiration pour Beyala qui n'a pas hésité à créer le néologisme « féminitude³ » qu'elle définit comme le croisement entre « féminisme » et « négritude » afin de s'écarter de toute forme de stigmatisation. L'auteure insère également les premiers vers du poème de Senghor dans son roman en épigraphe, une manière d'afficher avec fierté son attachement à une tradition littéraire qui a glorifié la femme.

« Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est
beauté
J'ai grandi à ton ombre, la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre,
Terre promise, du haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur comme l'éclair d'un aigle. »
« Femme noire », Extrait de Chants d'ombre
de Léopold Sédar SENGHOR,
de l'Académie française.⁴

¹ Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala » op.cit,

² Augustine H. Asaah, « Entre Senghor et Beyala : Une affaire de controverse, de divergence et de résonance », in. *Francofonía* 15, 2006, p. 7-8.

³ Interview accordée à Jean-Bernard Gervais, "Calixthe Beyala: Africaine et rebelle" *Amina* 304 (1995), p.16. in. <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABeyala95.html> consulté le 17 août 2017.

⁴ Epigraphe du roman *Femme nue, femme noire*, p. 9.

Cependant, dès l'incipit, la narratrice/personnage Irène Fofo nie explicitement son rattachement à un patrimoine culturel et s'écarte délibérément de cet héritage ancestral :

« Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... » Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes.¹

En effet, dans le poème de Senghor la femme est représentée comme la belle bien-aimée et semble être l'objet tant convoité par l'homme qui lui procure les plaisirs de la vie. Beyala, quant à elle, lui assigne sa véritable place, loin de la réification masculine, elle lui donne le droit de se réapproprier son corps et de choisir son destin. Aussi, pourrions-nous établir le parallèle entre la femme chantée par Senghor et l'Afrique représentée comme une belle « terre promise ». L'Afrique décrite par Bayala est une Afrique « *de l'excès, de la luxure et de la débauche*² » où le chaos ne semble pas connaître de repos, une Afrique symbolisée par Irène Fofo, un personnage très ambigu puisqu'il est à la fois l'image de la dépravation des mœurs dans la société africaine, mais il est également un éveilleur de consciences sur la dure réalité africaine. Son rêve est de pouvoir changer les mentalités :

Je sors des abords enchantés de l'univers et je retrouve la même souffrance. Je suis une sans-cervelle qui voudrait que le monde change rapidement et de fond en comble³.

Cette jeune adolescente désenchantée qui mène une vie extravagante de cleptomane et de nymphomane représente, semble-t-il, un échantillon de la société désabusée qu'elle critique avec des mots qui « *tressautent et cliquettent comme des chaînes*⁴ ». Le bruit des chaînes symbolise peut-être le joug qui entrave l'émancipation du peuple africain : l'ignorance. Malgré ses rêves de changer le monde, le protagoniste dénonce avec lucidité le peuple africain qui se complait dans

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 11.

² *Idem*, p. 20.

³ *Idem*, p. 184.

⁴ *Idem*, p. 11.

sa léthargie et ne fait rien pour donner un autre cours à son destin : « *j'ai attendu quinze ans dans ce bidonville où l'homme semble avoir plus de passé que de futur*¹ », dit-elle dès l'incipit à la première personne du singulier en narratrice homodiégétique de la fiction, pour ne pas cacher son implication dans l'histoire qu'elle relate, son statut de rebelle anarchiste est annoncé dès les premières lignes où elle signe un pacte avec les lecteurs sensibles qui risquent d'être froissés : « *que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route*² ».

Le lecteur est donc interpellé par Irène et convié à participer à l'activité de la lecture et à analyser ses « mots » qu'elle qualifie d'emblée d'agressifs et de dérangeants. En ce sens nous nous référons à Michel Picard qui s'interroge sur le rôle de la lecture littéraire. En effet, il affirme la nécessité de s'éloigner de la « lecture aliénée³ » et considère l'activité de lecture littéraire comme des « *jeux éducatifs*⁴ » dont la visée première serait ludique mais surtout didactique car elle cible la « *construction positive du lecteur, la construction de ce que les psychanalystes appellent son moi*⁵ ». Picard envisage donc le processus de lecture littéraire comme étant un moyen de prendre du plaisir à s'instruire (comme dans les jeux d'amusement qui ont un rôle d'apprentissage) tout en permettant à cette lecture d'être « *plus proche [...] de la conscience, de la réflexion*⁶ ». Le but de la « *la lecture positive*⁷ » est de se positionner dans la perspective qui interroge au lieu de tout prendre pour argent comptant en « *s'immerge[ant] dans le fictif mais sans*

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 12.

² *Idem*, p. 11.

³ Michel Picard qualifie la lecture « aliénée/aliénante » de lecture passive dans la mesure où le lecteur passif est « *invité à une sorte de régression, [...] descendant différents stades de son psychisme, dans le temps jusqu'à des situations extrêmement archaïques où il demeure piégé* ». Ainsi le lecteur aura du mal à se détacher de la fiction sans pouvoir mettre en rapport sa lecture littéraire avec une réflexion intellectuelle sur la réalité. Picard Michel, « La lecture comme jeu » Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi? », mai 1984, p. 8.

⁴ *Idem*, p. 9.

⁵ *Idem*, p. 8.

⁶ *Idem*, p. 9.

⁷ *Idem*, p.8.

*jamais y tomber complètement [...] jamais oublier que le fictif est fictif*¹», c'est en ce sens qu'Irène prévient dès l'incipit les lecteurs aliénés de passer leur chemin car la vie de débauche qu'elle mène ainsi que ses mots qui dérangent vont vite la condamner dans un statut marginal mais « *rien n'est plus curieux que les évidences* »², pour reprendre les termes de Michel Picard.

Dans ce roman, la sexualité permet à Irène une libération d'une certaine réclusion sociale mais lui offre également la possibilité d'entreprendre de grandes œuvres pour améliorer le monde, c'est d'ailleurs le rôle que s'octroie Irène Fofo :

ces fesses, [dit-elle], sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle république ! [...] C'est ça une vraie femme, vous pigez ? Elles délivrent le monde de grandes calamités³.

Le lecteur est interpellé et mis dans une position équivoque car il prend conscience du caractère transgressif de cette fiction et constate le contraste qui réside entre la prétendue « parfaite » femme noire chantée dans le poème de Senghor et celle qui s'engage délibérément dans l'univers romanesque de Beyala à entreprendre des entorses excessives aux règles sociales et morales. Il s'agit donc pour le lecteur « positif » de mettre en rapport la fiction qu'il lit avec la réalité du monde qui l'entoure et c'est là, la fonction primordiale de la lecture. Ainsi, sous cette image de dévergondée, Beyala nous dépeint une Afrique sombre où règnent la souffrance et la débauche et où le commerce de la chair reste la seule issue pour « sauver sa peau » des misères de la vie, ce que démontre aussi Miano dans l'un de ses romans :

Une très jeune fille a remonté la jupe de son uniforme. L'ourlet lui balaie le bas des fesses, et rien n'indique qu'elle porte une culotte. Elle a ouvert les trois premiers boutons de son chemisier. Ses seins ne sont que deux petits bourgeons secs, mais cela ne fait rien. Elle ira peut-être au collège cet après-midi. Pour l'heure, il s'agit de trouver de quoi se payer des vêtements, une nouvelle paire de chaussures. Elle avance d'un pas déterminé vers un endroit quelconque où

¹ Michel, « La lecture comme jeu », op.cit, p. 9.

² *Ibidem*.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 30.

passeront des voitures. [...] Elle marche seulement jusqu'au bout de la rue, où son enfance s'est perdue avant d'éclore.¹

Si la femme se prostitue dans l'univers peint dans nos romans, c'est parce qu'elle est confrontée à « *la souffrance et l'écœurement quotidien* »². Mais c'est aussi parce qu'elle est en quête de liberté et d'émancipation car ce statut lui permet de gagner son autonomie et de ne dépendre de personne. D'ailleurs, c'est en cela que dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Le boulevard de la Liberté* est symbolique de l'évasion d'Ateba car « *quand elle souffre de la misère, c'est sur boulevard qu'Ateba vient rêver* »³. Dans ce Boulevard, ce sont les règles figées du QG et l'austérité de sa condition sociale défavorable qu'Atéba fuit. La liberté qui règne dans ce quartier (suggérée par son nom même) est assurée par le confort du statut social des habitants « blancs » qui se lit d'emblée dans le silence qui caractérise les lieux.

Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe* développe l'idée de la « femme libre » qui trouve son émancipation et son indépendance grâce à la prostitution :

Par ce chemin, la femme réussit à acquérir une certaine indépendance. Se prêtant à plusieurs hommes, elle n'appartient définitivement à aucun ; l'argent qu'elle amasse, le nom qu'elle « lance » comme un produit, lui assure une autonomie économique.⁴

La prostitution devient donc un moyen par lequel la femme se fraye une place dans la société, en ayant un métier, une rémunération, et plus symboliquement, une liberté. Mais, la prostitution n'exprime pas seulement la libération de ces femmes sur le plan économique mais également sur le plan érotique. La femme exploite donc au maximum sa « féminité » pour être plus libre et échappe à l'autorité du

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 139.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 61.

³ *Ibidem*.

⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949, p. 391.

mâle et aux dures conditions de la vie que les normes traditionnelles lui imposent. Simone de Beauvoir assure également que :

Faire payer l'homme [...] c'est le changer en instrument. Par là, la femme se défend d'en être un ; peut-être croit-il « l'avoir », mais cette possession sexuelle est illusoire ; c'est elle qui l'« a » sur le terrain beaucoup plus solide de l'économie.¹

La femme dans les romans étudiés devient la seule responsable de son corps et de sa destinée. La révolution du corps féminin libéré se déploie à travers l'image de la femme prostituée assoiffée de plaisir qui renverse la relation dominé/dominant, telle qu'elle est présentée par M. Foucault. A travers le thème de la sexualité, l'auteure insiste ainsi sur la libération de la femme qui passe d'abord par son épanouissement physique et de son indépendance corporelle.

Cependant, même si les provocations d'Irène semblent lui donner une grande force de caractère et lui assignent un statut de rebelle insoumise certain, on ne peut ignorer le fait qu'elle soit avant tout une victime à plus d'une occasion dans le roman, notamment, dans la scène de viol collectif à la fin du roman. Autrement dit, il ne semble pas adéquat de dire qu'Irène soit une femme autonome et parfaitement équilibrée car si elle en est arrivée là, c'est parce que la société dans laquelle elle évolue est gangrénée de l'intérieur. En renversant l'image sociale de la femme opprimée et obéissante, Irène confirme la misogynie de la société patriarcale qui refuse la liberté de la femme et le viol tragique final est l'expression de l'aversion machiste envers la femme libérée. Le monde auquel aspirait Irène tombe en ruine avec la fin du roman, car la violence et l'inhumanité du pouvoir en place l'emportent sur toute tentative de rébellion et de courage.

Dans leurs regards le monde est en feu, mais je ne recule pas. Je sais que mon destin se joue là, entre les mains de ces hommes qui tiennent des barres de fer. Je ne baisse pas la tête parce que jamais personne ne s'est soucié de mon bonheur.²

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Gallimard, Paris, 1976, p. 443. (1^{ère} pub 1949).

² *Femme nue, femme noire*, p. 187.

Ses souffrances ne cessent que quand elle quitte enfin la vie cruelle à laquelle elle était trop attachée et à laquelle elle tentait vainement d'arracher des plaisirs insaisissables. C'est enfin dans la mort qu'Irène retrouve la paix bercée par la voix de sa mère. Cette mort est comme une seconde renaissance qui l'écarte des « *mystères d'un monde qui [lui] est devenu étranger*¹ ».

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Atéba est une jeune fille indomptable est classée tout comme Irène dans la catégorie des femmes rebelles, ne cachant pas la puissance de leur désir, elles se placent en marge de la société. Béatrice Didier affirme en effet, que « *parvenu à un certain degré d'intensité, le désir ne peut être que transgression*² ». Mais ce qui différencie Atéba d'Irène Fofo, c'est l'intérêt qu'elle trouve dans la prostitution. En réalité, Atéba se lance dans les relations de la chair pour sauver la femme du néant :

Elle a inscrit en lettres capitales trois phrases qu'elle a soulignées d'un trait rouge :

REGLE N°1 RETROUVER LA FEMME.

REGLE N°2 RETROUVER LA FEMME.

REGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANEANTIR LE CHAOS.³

Son corps sera donc une arme de vengeance parce que la femme qui, « *après des siècles d'oppression, a fini par progresser comme une ombre entre ruines et décombres*⁴ ». En effet, son projet était de « posséder » l'homme qui l'a déçue à maintes reprises pour prendre sa revanche car elle conçoit que c'est lui qui a opprimé la femme et l'a condamnée à vivre dans l'ombre : « *Elle a cherché l'homme, elle a trouvé des ruines de statues et de monuments historiques*⁵ ». La scène de crime à la fin du roman, quand Atéba tue l'homme pendant l'acte sexuel, est symbolique de l'anéantissement des règles sociales oppressives, le déclin de l'homme étant synonyme de l'abolition de l'autorité patriarcale. La sexualité

¹ *Femme nue, femme noire*, p189.

² Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981 (Rééd. en 1991), p.285.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 88.

⁴ *Idem*, p. 148.

⁵ *Idem*, p. 122.

devient le moyen par le biais duquel la femme acquiert sa liberté : « *Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses reins. Il les mange [...] je vois la femme déployer ses ailes.*¹ » Mais cet homme joue un rôle négatif dans le roman et est qualifié d'« *imbécile... Tous les hommes étaient des imbéciles.* »² Le mâle représente donc pour Atéba un être maléfique qui n'apporte que désordre et chaos, et pour sauver la femme de sa malédiction il fallait se venger de lui : « *dans les prunelles de l'homme, elle cherche les pas de la femme*³ ».

Betty, la défunte mère d'Atéba était prostituée donc la fille a dû être confrontée très jeune à l'absence de sa mère souvent fatiguée par un travail avilissant. D'autant que le père inventé par Betty les aurait reniées toutes les deux. Quant à sa tante Ada qui l'a élevée, elle est le prototype de la femme maltraitée, délaissée et résignée.

Atéba réfléchissait, défalquait et arrivait à la déduction que ce « mauvais sang » correspondait à la saleté et aux miasmes qu'ils déversaient dans le corps de sa mère. Elle aurait voulu s'introduire en elle, afin de purifier chaque veine, chaque artère, du mauvais sang, leur sang qu'ils déversaient en elle pour se décrasser. Elle aurait voulu les battre, les broyer, les mordre, les mutiler [...]»⁴

La haine nourrie par Atéba envers les hommes a été engendrée par la souffrance de ces femmes avilies par l'homme qui les exploite pour assouvir son propre plaisir. La description dépréciative de l'homme nous montre que ce dernier est à son tour dégradé et rabaissé au stade de « déchets » afin de montrer son caractère néfaste sur la femme. L'aversion d'Atéba pour l'homme s'est amplifiée en outre, le jour de la mort de son amie Irène – elle aussi prostituée – suite à un avortement. L'inscription de la révolte contre le machisme de l'homme se lit à travers la pensée d'Atéba. Elle refuse donc de laisser la femme entre les mains de celui qui pense que « *Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme*⁵ ». La scène finale du roman est symbolique de la « rupture » entre la femme et l'homme : La révolte de la femme

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 152.

² *Idem*, p. 58.

³ *Idem*, p. 149.

⁴ *Idem*, p. 90.

⁵ *Idem*, p. 151.

est symbolisée par son passage à l'acte : « anéantir le chaos » synonyme de « anéantir l'homme » afin de « retrouver la femme ».

Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne. Je le vois tanguer plusieurs fois devant l'assaut répété de la femme, puis se fracasser par terre. [...] Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups [...] ¹

Et ce n'est que là qu'elle « *avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir* » ². Désormais, la quiétude et la liberté qu'elle a retrouvées sont aussi celles de toutes les femmes. Et pour apprécier à sa juste valeur la parole militante de Beyala contre la société phallocratique et la marginalisation de la femme, il faut contextualiser la scène de crime.

« J'en veux pour mon argent, dit-il en frottant son sexe sur sa bouche. Prends-le. »
Il l'empoigne par les cheveux, il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair. [...] ³

Dans cette scène, l'homme veut forcer la femme à se mettre à genoux et veut donc la dominer comme le rappelle la théorie de Michel Foucault qui atteste que dans le rapport sexuel, celui qui soumet est celui qui domine. Le crime d'Atéba est ainsi le symbole de sa révolte et de son rejet de l'homme et de son refus du statut inférieur qu'il lui impose : « *Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne* » ⁴.

Une relation étroite existe entre le charnel et le mental de la femme car en tuant l'homme, la femme est élevée au grade supérieur lui permettant de réconcilier son corps et son esprit qui étaient séparés. L'esprit représenté par la voix de la narratrice se dissout enfin dans la chair d'Ateba et lui dit : « *c'est moi ton âme* [...] »

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 152.

² *Idem*, p. 153.

³ *Idem*, p.151.

⁴ *Idem*, p. 152.

l'héroïne... » (p. 153). En effet, contrairement à son esprit, « *que nul ne voulait voir ni même écouter* ¹ », seul le corps d'Ateba était perçu par la société phallocratique mais de manière à le réduire en objet défendu/exploité. « Défendu » dans la mesure où sa valeur était garantie par sa virginité que toute la société est décidée à défendre, et à « exploiter » car il devient la propriété de l'homme acquise par la volonté divine. La libération de la femme de la servitude misogyne qui la réduit à un simple corps dépourvu de conscience se réalise par l'annulation du mâle/mal échappant ainsi au « *germe du désordre* ² ».

En somme, les romans étudiés semblent empreints d'une thématique éminemment subversive. Beyala et Miano ont fait du corps féminin un prétexte à une réflexion sérieuse d'ordre social et politique. Pour exprimer leurs revendications quant à la place défavorable qu'occupe la femme dans la société africaine, elles la placent au centre de leurs romans et en font une prostituée, autrefois figure marginale dans la tradition littéraire africaine, une femme libérée de toute contrainte quelle que soit sa nature.

Il y a bien une relation entre la sexualité et l'idéologie dans *Tels des astres éteints*, qui se lit à travers l'incompatibilité sur le plan sexuel entre Amok et Amandla qui est synonyme de l'impossibilité d'une harmonie et de « *partage total, [d'] explosion géante et simultanée* » (p. 253) Le couple est constitué de deux militants antagonistes car Amandla est kémististe³ et prône le retour à la terre promise quant à Amok, il a fui le Continent et milite désormais pour l'effacement de la lignée. L'absence de complicité physique dans ce couple se lit dans leurs conduites sur le plan charnel : Amandla aime que son partenaire lui parle durant l'acte sexuel « *parce que j'aime tant le son de ta voix*⁴ », révélait-elle à Amok,

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 5.

² *Idem*, p. 22.

³ Le kémistisme qui vient de Kemet, est une croyance et une pratique qui prône le retour aux origines de l'Égypte antique.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 253.

tandis que ce dernier « *ne disait rien. Il devait faire abstraction de la réalité*¹ ». De plus, l'impuissance sexuelle d'Amok est engendrée par son angoisse de donner naissance à un enfant qui porterait le sang kémite, ce qui serait une transgression regrettable à ses principes. A travers ce couple disharmonieux, l'auteure pointe du doigt la réification de la femme par l'homme qui ne voit en elle, qu'une matrice « *abritant déjà une descendance*² » et dénonce de manière transgressive, le regard répressif masculin envers la femme à travers des expressions symboliques de sa chosification, telles que : « *S'introduire là-dedans* », « *faire comme s'il n'était pas en contact avec un corps véritable* », « *Vivre la situation comme une performance physique n'impliquant que lui seul*³ ». Le déséquilibre transparait aussi, dans le « *plaisir [...] incomplet*⁴ » d'Amandla qui rend compte encore une fois, de l'égoïsme masculin dans l'acte sexuel où seul son épanouissement individuel compte. La révolte d'Amandla contre le narcissisme d'Amok se traduit à la dernière page du roman par son départ définitif à Kemet et leur rupture annoncée simplement par une lettre postée à l'aéroport.

Le recours au thème de la sexualité considéré comme tabou dans l'imaginaire collectif permet donc à nos romancières de renverser les normes et les valeurs qu'impose la société et de revendiquer ainsi un statut plus reluisant pour la femme africaine. En effet, le choix de ce thème subversif est un jeu poétique et créatif mais aussi un moyen efficace pour ces écrivaines d'exprimer leur révolte contre les pressions sociales. C'est dans ce sens que Béatrice Rangira Gallimore⁵ et Odile Cazenave⁶ ont parlé de projet antipatriarcal, pour le cas de Calixthe Beyala essentiellement, car elle cherche par cette audace scripturale à démolir les assises

¹ *Tels des astres éteints*, p. 253.

² *Idem*, p. 252.

³ *Idem*, p. 252-253.

⁴ *Idem*, p. 253.

⁵ Béatrice Rangira Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L' Harmattan, 1997, p. 92-103.

⁶ Odile Cazenave, *Femmes rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. L'Harmattan, Paris, 1996, p. 209-222.

phalliques des sociétés dans le but de changer les mentalités et le fonctionnement du système en refusant « *de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire*¹ ». L'écriture de ces auteures est donc empreinte de violence tant celle exercée sur la femme, avant d'être éprouvée sur le plan psychologique, s'est tout d'abord exercée sur son corps.

I-2.2. Le corps scindé entre érotisme et violence

Le terme d'érotisme est défini par le dictionnaire Larousse comme la « *description et [l']exaltation par la littérature, l'art, le cinéma, etc. de l'amour, de la sexualité*² ». Ellen Willis associe l'érotisme à l'expression d'une sexualité délicate, basée sur le désir sexuel mutuel et l'affection entre les partenaires.³

Dans les œuvres données à l'étude, les scènes sexuelles sont virulentes. Dans *Amours Sauvages* seulement, est figurée l'image du couple harmonieux représenté par Eve-Marie/Pléthore. L'épanouissement physique de ce couple dans l'acte de l'amour cristallise le sentiment de confiance et de complicité entre l'homme et la femme.

Il a [...] inondé mon corps de joie [...] nous avons tambouriné et nous nous sommes conté des délices, à l'office des feux. Nous avons joué du grelot et des extases conjointes. Nous avons échoué en transpirant l'un contre l'autre et dégagé des odeurs de connivence.⁴

Le corps de la femme dans notre corpus d'étude possède deux états antagoniques : il est tantôt un corps érotisé, tantôt un corps violenté. La symbolique de la peau noire charnelle et sensuelle est rappelée dans le *titre Femme nue, femme noire* qui glorifie la peau noire de la femme africaine. De même que dans la

¹ Madeleine Borgomano, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », op.cit, p. 72.

² © Dictionnaire Larousse.

³ Traduction de : « *Erotica [...] expresses an integrated sexuality based on mutual desire and affection.* » in. Willis, Ellen, « Feminism, Moralism and Pornography », in. Ann Snitow (et al.), *Powers of desire. The politics of sexuality*, Monthly Review Press, New York, 1983, (p. 460-467), p. 464.

⁴ *Amours sauvages*, p. 184.

fameuse formule « *Je suis noire et pourtant belle* » citée dans l'épigraphe de *C'est le soleil qui m'a brûlée* extraite du « cantique des cantiques », on retrouve l'image de la femme noire dont la couleur de la peau est un critère de beauté que rappelle également le titre du roman *Femme nue, femme noire* de Beyala inspirée du poème de Senghor qui valorise la femme noire « *vêtue de [s]a couleur qui est vie, de [s]a forme qui est beauté* ». La peau est en effet, la partie du corps la plus sensible chez la femme comme le souligne Francesco Alberoni ; elle est « [...] *par excellence, la zone érogène féminine*¹ ». De fait, par le biais de la peau, nous repérons l'expression de l'érotisme : « *c'est plus doux à caresser une peau minuit*² », attestait Eve-Marie, pour glorifier la beauté de la femme noire. En outre, un caractère lyrique semble se dégager du texte biblique traduisant le chant de l'amour entre deux amants. Ce poème prône, en effet, la complicité, la passion et constitue : « *l'un des plus beaux chants d'amour de la littérature universelle. Il célèbre un couple, le bien-aimé et la bien-aimée, qui se rejoignent et se perdent, se cherchent et se retrouvent*³ ».

L'érotisme est comme le souligne le dictionnaire, « *la propriété de certaines zones corporelles à susciter le désir sexuel*⁴ ». Certaines descriptions du corps de la femme renvoient en effet à cette finalité, comme le démontre le passage suivant :

C'était le genre de fille dont la sensualité peut rendre un homme aussi dépendant d'elle que peau et chemise. [...] cette blondeur à teinture et ce nez court aux ailes larges éclaboussées de tâches de rousseurs. [...] sa jupe rose laissait deviner les plaisirs cachés sous. Ses seins ronds étaient déjà une invitation à l'orgasme. [...] Elle mangeait un sandwich et sa langue l'enfourchait avec une voracité qui donnait à croire qu'elle était capable de mettre de l'huile sur le destin de n'importe quel mâle.⁵

Les expressions référant au corps de la femme tel que nous les lisons dans cet extrait sont à l'origine du projet de l'homme, celui de s'emparer d'elle. Il apparaît

¹ F. Alberoni, *L'érotisme*, Ed. Ramsay, Paris, 1987, p. 10.

² *Amours sauvages*, p. 144 – 145.

³ Universalis, Sandoz, Jean-Pierre, en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/cantique-des-cantiques/#i_0 consulté le 09/10/2017.

⁴ Wikitionary. In. www.fr.wikitionary.org Consulté le: 09/10/2017.

⁵ *La plantation*, p. 136.

donc que l'érotisme est différent chez l'homme et chez la femme tel que l'entend Béatrice Faust car selon elle, « *l'érotisme masculin est visuel et génital* », contrairement à l'érotisme féminin qui est, « *plus tactile, musculaire, auditif, lié à l'odorat, à la peau, au contact*¹ » ainsi que nous pouvons le constater dans le passage suivant : « *Déshabille-toi, dit-il le cœur battant. J'ai besoin du nu de la femme sous mes mains...J'ai envie de me fondre en elle....Dépêche-toi*² ». Le plaisir de l'homme semble être imminent et son désir devrait être assouvi très vite, peu importe le partenaire. Mais, l'érotisme serait aussi ce mélange de volupté et d'impétuosité où l'homme et la femme sont partenaires consentant tous deux à s'unir dans la complicité.

Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses seins. Il les mange, il les taquine, il commente leur fermeté, la finesse de l'aréole. Puis, brusquement, il saisit les jambes et les pose sur ses épaules, attrape les reins à bras-le-corps, avant de s'enfoncer en elle avec un rôle de plaisir.³

D'un autre côté, le corps est représenté dans la majorité des cas comme violenté, abusé, voire même subversif lui-même. Les scènes sexuelles représentées sont plutôt brutales s'éloignant ainsi de toute forme d'érotisme : « *Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue : 'Garce ! Garce ! Chienne ! Je vais te dresser moi !'*⁴ ». La violence est ici apparente dans les actes mais aussi dans le verbe, traduisant une haine envers le partenaire, ce qui vient contredire la définition initiale de l'érotisme qui s'accompagnerait nécessairement de complicité et d'affection.

Dans les romans de Beyala, les relations charnelles sont souvent empreintes de force et de sauvagerie dans des scènes où la femme est malmenée par l'homme : « *ils la pénétraient à tour de rôle avec une violence inouïe*⁵ ». Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'exercice de la violence sexuelle semble procurer un grand

¹ Béatrice, Faust, *Women, sex and Pornography*, 1981, in. Francesco Alberoni, *L'érotisme*, op.cit, p. 10.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 150.

³ *Ibidem*.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 21.

⁵ *Idem*, p. 71.

plaisir aux personnages masculins, même les femmes ne sont pas épargnées quand elles subvertissent et inversent les rôles assignées par la société pour prendre, semble-t-il, leur revanche sur les hommes :

– Prends-le, vite ! Râle-t-il. Dépêche-toi !

J'écarte mes dents, puis, sans que j'en prenne vraiment conscience, je le mords. Il fait trois bonds en arrière, danse sa douleur sous la lune ahurie [...] Je suis envahie de bonheur ineffable. Un plaisir inexplicable me fait toujours vibrer lorsque je prodigue la douleur.¹

Le plaisir de la femme procuré par la souffrance physique ressentie par l'homme serait synonyme d'un prétendu triomphe.

En outre, les actes ignominieux et les esprits abjects des protagonistes beyaliens se trouvent souvent mêlés d'obscénité et d'immoralité. Irène Fofu dans *Femme nue, femme noire* dit être « *fascinée par ce monde des relations anarchiques*² » et se demande souvent en transpirant « *de quelle couleur, de quelle texture est faite (leur)[le] sexe [de l'homme]*³ ». Toute la violence réside dans cette indécence qui se traduit à travers « *[ses] pensées obscènes*⁴ » ainsi que dans les relations les plus simples de la vie où la brutalité remplace toute forme de sentiments d'amour ce qui est remarquable tout au long du roman :

Soudain, deux bras ceignent mes reins. Je me retourne, vois un gros moustachu. Il est si halluciné de désir que son eau de Cologne brave l'odeur entêtante des amandes grillées que je connais. Ses yeux sont congestionnés par une agitation extrême. Au renflement de son pantalon, je m'aperçois que son igname est au bord de l'explosion.⁵

La description quasiment dérisoire de cette scène de rencontre accentue le caractère bestial des rapports charnels que l'auteure tente de mettre en relief et qui s'éloigne vraisemblablement de la définition de l'érotisme telle que nous la connaissons : « *propriété de dire, gestes, comportements ou tenues qui suggèrent*

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 42.

² *Idem*, p. 41.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

*l'amour physique afin de susciter, accompagner ou augmenter le désir sexuel*¹ ». Une réelle contradiction réside donc entre l'érotisme tel qu'il est défini et celui qui est peint par Beyala. Celle-ci libère sa parole et s'autorise des formules audacieuses en optant pour des descriptions fulgurantes dénuées de pudeur. Dans cette scène, le désir de l'homme caricaturé accentue son caractère burlesque.

La violence est aussi l'abus de pouvoir contre les plus faibles ou ceux qui sont sans défense, comme dans le passage où l'homme use de sa force afin de profiter de l'impuissance d' « *une gamine engourdie par la peur des manifestants*² » qui est montée dans la voiture de celui-ci pour se mettre à l'abri :

Quand il eut achevé le déshabillage intime, elle se sentit mieux. Elle sortit précipitamment de la voiture, rajusta sa robe et se mit à courir. Il la regarda s'éloigner, porta le slip à son nez douloureux, le renifla avec délice [...] ³

Le corps féminin (de la femme ou ici de la fille) est décrit encore une fois, comme un objet qui attire l'homme et suscite son désir. « *Il poursuivait des jeunes filles en bouton qui, dans ses bras, devenaient des roses d'un autre nom*⁴ ». En effet, l'homme veut prendre possession de ce corps qui ne lui appartient pas, d'ailleurs « *tout en la caressant, il tente de brutaliser ses lèvres serrées [...] Il l'agrippe par les cheveux, il l'oblige à se baisser [...]*⁵ ». Se trouvant en position de force, l'homme exerce son plein pouvoir sur la jeune fille sans défense qui se voit contrainte de se laisser dominer.

Une certaine volupté se dégage de la relation plus qu'ambiguë entre l'homme et la femme car celle-ci est parfois aussi complice de l'homme dans ce jeu de séduction et tient une part active dans la conduite de son propre malheur : « *reins*

¹ Wikitionary – <http://fr.wikitionary.org>

² *La plantation*, p. 126.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 13-14.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 36.

cambrés, poitrine rebondie, Ateba se déhanche avec application. Elle se tortille, elle tourne [...] des roulements de reins qui soulevaient le désir de l'homme¹».

Irène Fofo représente aussi l'image de la marginalité car elle enfreint les règles de la morale, ce qui la rend méprisable aux yeux des hommes de son quartier qui la violent et la violentent faisant de son corps un objet-défouloir-mutilé.

Ils redoublent leurs coups. J'ai mal, atrocement mal. Très vite le sang m'aveugle, exalte leur envie de frapper avec plus de violence. Et le sang, le sang rouge sur la terre les excite de plus belle. [...] Silencieux, ils me trainent entre les vieux pneus. Ils déchirent mes vêtements. Ils me violent pour exorciser leur colère. Je perçois les mouvements de leurs sexes dans mes entrailles douloureuses. Je sens leurs souffles chauds. Ensuite ils me ramènent au bord de la route et m'abandonnent, nue, les jambes écartées.²

La répétition du mot « *sang* » trois fois accentue l'idée de la violence physique et offre aux lecteurs un spectacle des plus horribles. Ces hommes font « *exorciser leur colère* » envers la femme par l'acte du viol sans tenir compte de ses souffrances. Ainsi, la sexualité, censée être accompagnée d'érotisme et d'affection, est ici motivée par l'animosité et exercée avec cruauté, bouleversant ainsi les règles de la nature. L'homme, par sa violence, semble exiger le consentement de la femme et voudrait qu'elle admette le plaisir qu'il lui procure. Seul l'homme semble avoir le droit de déclencher l'acte sexuel et la soumission de la femme symboliserait la défaite de celle-ci.

Brusquement, il l'avait retournée et l'avait obligée à se cambrer. [...] Elle gémissait, elle sanglotait, il criait que ce qu'il leur fallait à toutes, c'était leur rentrer dedans jusqu'à ce qu'elles demandent grâce.³

L'image négative que se fait l'homme de la femme est récurrente dans les romans de Beyala et cette stigmatisation constante semble mettre en évidence l'injustice dans laquelle se trouve la femme, mais aussi la nécessité pour celle-ci de contrebalancer ces stéréotypes misogynes pour sortir de sa condition défavorable.

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 121 – 122.

² *Femme nue, femme noire*, p. 188.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 59.

Et Jean parle, parle. Il divise les femmes en deux groupes : les épousables et les autres. Les premières sont belles et distinguées, fortes et fragiles. Elles aiment les fleurs, les oiseaux, les enfants. Elles sont douces. Elles savent prodiguer le bonheur autour d'elles. « Comme ma mère », précise-t-il.¹

Cette différenciation contribue à la construction de l'image que la femme se fait d'elle-même : « *Suis-je son idéal féminin ?* », s'interroge Atéba dans son for intérieur. Simone de Beauvoir affirme que :

la « vraie femme » est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats ; ses prétendus « instincts » de coquetterie, de docilité, lui sont insufflés comme à l'homme l'orgueil phallique³.

Atéba fait résolument le constat qu'elle appartient au clan des *autres*, « *celles que la tradition récuse [...] ; que la coutume proscriit* ⁴ ». Ainsi, l'auto-image qu'elle se construit est vraisemblablement le résultat du regard de l'homme qui trouve que « *la femme n'était bonne que le soir, fondue dans le noir* ⁵ ».

La révolte de la femme contre l'ordre des choses devient, dès lors, une menace pour la virilité de l'homme et sa prétendue suprématie, ce qui est le cas pour Atéba et Irène Fofa car « *les compensations offertes par la société ne sont pas jugées suffisantes* ⁶ ». La brutalité ponctue donc les relations entre les protagonistes essentiellement contre ce qui dérange. La femme qui ne se veut pas « sujet » du désir de l'homme devient une *proie* qu'il doit détruire et humilier pour démontrer sa supériorité ou une sorte de trophée dont il doit se saisir et exhiber pour fêter sa victoire. Simone de Beauvoir écrit en ce sens :

[...] selon l'opinion publique, c'est l'homme qui vainc, qui a la femme. On n'admet pas qu'elle puisse comme l'homme assumer ses désirs : elle est leur proie. [...] On refuse de penser qu'elle soit simplement libre.⁷

La femme rebelle telle qu'elle se donne à lire dans les romans beyaliens refuse

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 61.

² *Ibidem*.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 195

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 61.

⁵ *Idem*, p. 58.

⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 197.

⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe 1*, op.cit, p. 600.

d'être réifiée donc par l'homme et décline le statut d'objet et de femme soumise ; elle préfère renverser les rôles « *que ferait la femme de l'homme ? Rien... Rien...*¹ ». Cependant, elle semble bien loin de s'en échapper totalement, « *elle essaie plutôt d'en faire l'instrument de son plaisir*² », pour reprendre encore l'idée de Simone de Beauvoir. Le corps de la femme devient donc pour elle le moyen de se révolter contre un ordre oppresseur et de revendiquer son indépendance. Les différentes représentations du corps et de la sexualité étudiées s'accompagnent d'une écriture empreinte d'un lexique « près du corps ». Une écriture qui fait du corps féminin un lieu de tension et de contestation.

I-2.3. La « Corporéité » de l'écriture : Corps féminin, lieu de pouvoir

Nous assistons avec Beyala et Miano à l'émergence de formes d'expressions qui puisent sans détours dans la discontinuité et se nourrissent essentiellement de défis, à commencer par le recours à une écriture qui n'hésite pas à scandaliser. Les préoccupations de ces romancières vont de plus en plus cibler l'inscription du corps en général et le corps féminin en particulier ainsi que les modalités de sa mise en texte. Afin de mieux cerner les modalités de l'écriture de Beyala et Miano, nous examinerons les images récurrentes dans leurs textes.

Compte tenu des thèmes symptomatiques analysés dans les premiers points de ce volet, il a été relevé de façon très explicite que la chair occupe une place importante dans notre corpus d'étude. Les femmes dans les romans étudiés sont à lire dans leur corps, dans ce qu'elles offrent au regard. Nous rappelons par exemple la scène qui met en exergue le corps d'Ateba se mouvant sur la piste de danse le jour de la célébration du septième jour de la mort du personnage Ekassi :

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 57.

² Simone de Beauvoir, *Les deuxième sexe 1*, op.cit, p. 199.

Les **hanches** roulent lentes, **sensuelles**, incitant les danseurs à des ondulations immobiles. **Odeurs de sueur**, d'eau de Cologne, de brillantine, **d'urine**, de **sexe** [...] **Reins** cambrés, **poitrine** rebondie, Ateba se déhanche avec application. Elle se tortille, elle tourne, les yeux révulsés.¹

La description s'appuie sur les parties érogènes de la femme : « hanches », « poitrine ». Atéba déchaînée ne semble plus contrôler son corps. Une véritable transe est provoquée par les « bavardages² » d'un homme sans intérêt. En effet, dans cette scène, un homme approche Atéba et l'agace avec son discours : « *elle l'écoute déballer ses salades, parler, parler, les yeux déments, les narines folles, il ne se contrôle plus.* »³ Les sens d'Atéba sont perturbés par ces propos vides de sens qui demeuraient au stade de monologue.

Si elle ne fait pas attention elle va s'effondrer, ivre de mots. [...] **Pœil** qui bouge, qui cherche des images sans s'y fixer ; **les doigts** qui tripotent les **joues** ; l'écume au coin des **lèvres**. Soudain, ses **oreilles** ne peuvent plus rester là, elles veulent partir.⁴

Nous noterons que chaque partie du corps d'Atéba – ou du moins celles citées dans le passage – réagit et annonce son indifférence pour cet homme. L'expression du corps est révélatrice de l'état d'âme d'Atéba. Nous voyons que l'auteure confère au corps une importance éminente dans son texte qui devient une réserve « *de sensations et d'images plus que de mots...* »⁵ Le corps d'Atéba est son moyen d'expression car elle reste silencieuse « *elle se tait, elle continue de se taire* »⁶. La parole d'Atéba serait d'une grande inutilité face aux palabres de l'homme qui « *ne comprendrait pas ses mots* »⁷. Michela Marzano dans son ouvrage *La philosophie du corps*, parle du corps qui est « *ce par quoi chaque individu peut concrètement s'exprimer* »⁸. En effet, le corps d'Atéba exprime toute sa répugnance envers cet homme incapable de comprendre la pensée de la femme : « *L'homme a posé sa*

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée* p 119-121. (C'est nous qui soulignons).

² *Ibidem*, p. 121.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. (C'est nous qui soulignons dans l'extrait).

⁵ Béatrice Didier, *Écriture-femme*, op.cit, p. 25.

⁶ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 121.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Paris, 2009, p. 44.

main calleuse sur son bras. [...] La main la rattrape, possessive, encombrante, sourde aux réactions de son corps, au dégoût qu'elle jette dans ses reins.¹ » Cette dernière phrase que nous soulignons résume bien l'idée que l'auteure veut mettre en relief : l'incommunicabilité entre l'homme et la femme.

Nous relevons également des représentations de contacts physiques invitant à des spectacles du sexe offerts aux regards des lecteurs. Beyala semble insister sur la corporéité de son écriture, notamment dans *Femme nue femme noire* :

Les reflets du soleil dessinent des ombres compliquées sur **le corps** de mon amant. Mes **doigts** tracent sur chaque parcelle de **sa peau** des enchevêtrements magnifiques jusqu'à ce que son **sexe se dresse et indique le zénith**. Très lentement, j'attrape son **gland** et l'appuie par minuscules touches au milieu de **mon saule pleureur**. Des vagues de plaisirs se versent entre mes **cuisses**. Presque aveuglément entre les poils de mon pubis, son pénis cherche à s'engouffrer.²

Les termes tels que « sexe », « gland », « cuisses », « pubis », « pénis » ponctuent le texte et brisent le mur du silence (et du tabou) en désignant de manière explicite l'ineffable. Les parties intimes du corps de l'homme et de la femme sont évoquées sans détours ce qui met le lecteur en situation de voyeurisme. La description est explicite, voire, licencieuse même quand des analogies sont employées, la signification est patente, notamment la périphrase « mon saule pleureur » – grand arbre dont les branches longues et flexibles retombent vers la terre ou dans l'eau – qui indique clairement le sexe féminin.

Dans les romans étudiés s'exprime une tension féconde entre corps féminin soumis et corps féminin rebelle. L'homme est souvent décrit comme celui qui ne pense qu'à son propre plaisir et prend « [...] *sa jouissance dans le ventre d'une maîtresse*³ ». Ainsi, cette description nous offre l'image de deux personnages de sexes opposés pratiquant un acte sexuel qui ne se fait pas dans la complicité et la

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 120.

² *Femme nue, femme noire*, p. 18-19 (C'est nous qui soulignons)

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 34-35.

complémentarité ; on remarque plutôt à travers l'énoncé cité que dans cette relation, seul le plaisir de l'homme compte.

Chez Miano également, certaines scènes exhibant le corps de façon crue sont jonchées de champs lexicaux relatifs à la chair notamment dans la scène cruciale de la purification de l'âme pécheresse d'Endalé par les jeunes endoctrinés du Temple religieux. Mais ces descriptions exagérées recèlent souvent une symbolique qui leur donne une portée sérieuse:

Ils la **forent** et se noient en elle, approchant en ses **muqueuses** cette fin des temps dont ils n'ont que les explosions à l'esprit. Je les regarde alors que leur **sexe** entre et sort de celui d'Endalé. [...] après avoir introduit leur **sexe** dans le sien, d'une main tantôt rageuse, tantôt mal assurée. [...] J'observe attentivement la scène en me disant que c'est donc cela, seulement ces quelques secousses, rien que ce rôle et ce petit filet de **liquide translucide** au bout du **gland**...¹

Le corps d'Endalé est ici un corps docile, subordonné qui ne fait rien pour que les choses changent. Elle accepte sa position passive et s'abandonne entre les mains de ces adolescents ignorants qui se croient dotés d'un pouvoir divin et se servent du corps de cette jeune femme comme d'un objet sale qu'ils s'apprêtent à purifier. La scène est relatée par la petite Musango qui assiste à la pseudo-mystification d'Endalé. Elle rend compte dans ce court paragraphe de la perdition dans laquelle se trouvent ces jeunes initiés, assoiffés de sensations luxurieuses mais qui en réalité se « noient » dans le gouffre de l'ignorance. Elle exprime elle aussi comme Atéba, un certain dégoût pour l'homme en découvrant pour la première fois le corps masculin et son pénis² et le réduit à quelque chose d'insignifiant. Simone de Beauvoir atteste que « *la longueur du pénis, la puissance du jet urinaire de l'érection, de l'éjaculation deviennent pour (lui) [l'homme] la mesure de sa valeur propre*³ ». Elle

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 88-89.

² Le phallus représente d'un point de vue psychanalytique l'*alter ego* de l'homme qui lui permet de se rendre présent à lui-même en tant que sexe. « *Le pénis est posé par le sujet comme soi-même et autre que soi-même ; la transcendance spécifique s'incarne en lui de manière saisissable et il est source de fierté ; parce que le phallus est séparé, l'homme peut intégrer à son individualité la vie qui le déborde.* » In. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 1, op.cit, p. 92.

³ *Idem*, p. 92.

ajoute un peu plus loin que « *le phallus prend tant de valeur parce qu'il symbolise la souveraineté*¹ ». De fait, la négativité qui transparait dans le jugement de Musago humilie l'homme dans sa virilité et exprimerait une volonté de domination et d'avilissement de ce dernier. On assiste ainsi dans ces romans à « *la représentation morcelée des corps masculins réduits à leurs parties génitales*² », pour reprendre les propos d'Alexandra Destais et que les femmes tentent de « dé-viriliser ». En effet, Atéba rêve aussi de désarmer l'homme et de le priver de sa virilité et de sa « transcendance³ » : « *Et si elle arrêta le cours de l'histoire en lui arrachant son sexe d'un coup de dents ? Et si de la pointe acérée de ses ongles, elle lui labourait le bas-ventre*⁴ ». En souhaitant « évincer » le phallus masculin qui symbolise le double de l'homme, la femme manifeste un désir de virilité et ce jeu créatif est pour elle un prétexte pour se soustraire à l'oppression du mâle. L'écriture du corps devient ainsi le territoire de la révolte et du refus des conventions pour que « *la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un idiot avec une idiotie entre les jambes*⁵ ». A travers cette dérision, nous constatons qu'Atéba ne cache pas sa frustration de voir pulvériser l'orgueil de l'homme ; cette idée est renforcée par l'exaltation morbide ressentie par Atéba face à un jeune circoncis : « *Atéba a assisté à la circoncision sans qu'un frisson de dégoût vienne perturber le plaisir trouble qu'elle a ressenti à voir le sang jaillir du membre mutilé*⁶ ». Le spectacle de la circoncision donné sur la place publique représente pour Atéba la célébration de la transcendance abîmée du mâle dominant. Mais la suprématie de la femme n'est pas encore accomplie ; elle demeure au stade du fantasme car le processus de prise de conscience et de libération est simplement

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 1, op.cit, p. 93.

² Alexandra Destais, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle », @nalyse, hiver 2008, p. 17.

³ Simone de Beauvoir affirme que pour l'homme « *le phallus incarne charnellement la transcendance* » car il lui garantit une pseudo-grandeur par rapport à la femme qui n'a pas d'« alter ego » physique. In. *Le deuxième sexe* – tome 1, op.cit, p. 92.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 36. (C'est nous qui soulignons)

⁵ *Idem*, p. 122.

⁶ *Idem*, p. 33.

en cours de réalisation, ce que nous pouvons relever en filigrane dans tous les romans de Beyala et Miano.

Mais Atéba Léocardie ne fait rien, ne dit rien, elle n'a plus que ses larmes qu'elle tente de retenir et qui, comme d'habitude forment un écran derrière lequel elle contemple son impuissance.¹

Les rêves d'Atéba prendront forme dans la réalité. Nous verrons dans la suite du roman que l'écran qui la sépare de son projet sera brisé. Elle réussira à vaincre son impuissance et ses souhaits seront les prémices d'un dessein qui lui permettra de « *juguler les contradictions du monde*² ».

La petite Musango rêve elle aussi du renversement des conventions et des contraintes sociales patriarcales qui déterminent le rapport de la femme à la sexualité. Cette fois, dans son imagination, ce sont les femmes qui viennent à leur tour purifier l'âme souillée de l'homme.

J'imagine que la scène s'inverse, que de jeunes femmes viennent en file indienne chevaucher le corps d'un adolescent afin de le sauver de la perdition, afin que lui soit accordée la rémission de sa faute. Qu'elles assoient sur sa **verge** leur **sexe** ouvert, qu'elles l'avalent sans le regarder, qu'elles fassent bouger leurs reins jusqu'au spasme vide d'émotion et qu'elles s'essuient avec du papier rose, comme après avoir fait leurs besoins. J'imagine qu'elles lui tournent le dos, persuadées d'avoir été un instant l'instrument de la grâce divine et que, allongé par terre, il consente à cela et se sente redevable.³

Dans cet extrait provocateur et à tonalité ironique, le corps féminin change de fonctions : d'objet instrumentalisé, il devient sujet agissant ce qui dénote une révolte explicite sur le plan scriptural car le texte se désaliène de sa simplicité affligeante. Il n'est pas question d'écriture hésitante : la romancière choisit de montrer qu'elle assume sa prise de position qui consiste à renverser l'ordre des choses. La femme rêve de faire subir à l'homme la servitude dont elle a toujours été victime pour qu'il mesure sa douleur et pour qu'elle puisse enfin récupérer « ce

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 36.

² *Idem*, p. 89.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 91-92. (C'est nous qui soulignons)

corps qu'on lui a plus que confisqué¹ ». Pour une fois, la femme peut revêtir le rôle de l'homme en le réifiant avec mépris tel que le démontrent les expressions employées dans l'extrait : « *Sans le regarder, spasme vide d'émotion, s'essuient avec du papier rose, comme après avoir fait leurs besoins, elles lui tournent le dos,* ». De façon inversée, il s'agit dans ce passage, de la dénonciation des abus de l'homme sur la femme et du statut inférieur de celle-ci, humiliée et refoulée par la société phallocratique.

L'écriture est empreinte de « *chair linguistique²* », concept introduit pour la première fois par Chantal Chawaf pour désigner incontestablement l'inscription du corps dans le texte. Cette forme d'écriture cherche à ignorer les limites et les contraintes des règles sociales de la langue qui interdit au « langage privé » d'exister. En effet, la « corporéité » de l'écriture semble être une caractéristique dominante de l'écriture des romancières du corpus comme nous avons pu l'étudier, ce qui lui a d'ailleurs offert une dimension subversive : « *parler de son corps, de son désir, constitue donc pour la femme écrivain, en particulier africaine, un acte d'audace³* ». Mais quelles seraient donc les raisons d'une telle obsession pour la « chair linguistique⁴ » pour reprendre la formule de Chantal Chawaf ?

Béatrice Didier atteste que « *si l'écriture féminine apparaît neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même⁵* ». En effet, l'inscription du corps dans le corps textuel est une stratégie créative et innovante qui pourrait traduire l'image de la transgression grâce à l'annulation des règles sociales, morales et traditionnelles. Si le souci principal des romancières est tourné vers des problématiques d'ordre thématique, telle que la sexualité et la violence, le lecteur est confronté à des intrigues alambiquées dont les

¹ Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », in *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 43.

² Chantal Chawaf, « La chair linguistique », *Les Nouvelles Littéraires* 2534, 1976, p. 18.

³ Odile Cazenave., Kingué À., 1997, « Pour l'enseignement des écrivains femmes africaines dans le cours de français », dans *The French Review*, vol. 70, n° 5, p. 178

⁴ Chantal Chawaf, « La chair linguistique », in. op.cit, p.18.

⁵ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 35.

dénouements ne sont pas toujours faciles à saisir mais qui poussent plutôt à la réflexion et dont on étudiera la symbolique ultérieurement.

Les figures masculines par exemple, sont souvent rebutantes dans les romans de notre corpus d'étude. Les auteurs ouvrent souvent des parenthèses pour analyser, critiquer et susciter des questionnements sur les dysfonctionnements sociaux, par exemple sur la place qu'occupent les femmes et les hommes dans la société africaine. Nathalie Etoke souligne dans son étude sur le corps que « *le challenge est de lire le corps féminin comme un texte social à déchiffrer dans un contexte postcolonial marqué par la dictature, le néocolonialisme, les problèmes de genre et l'émergence de comportements sexuels naguères interdits et tabous*¹ ». En effet, par l'écriture, Beyala et Miano « *libère[ent] désirs et fantasmes*² » dans des scènes telles que : « « 'Que tu es bonne' ! dit-il en amorçant un va-et-vient. [...] Soulevé par les roulements de hanches d'Ateba, le plaisir grimpe et débouche dans la fange. Il crie : 'Salope ! Putain' [...] »³ » et font le triste constat de l'incommunicabilité entre l'homme et la femme qui est encore une fois signalé avec une certaine audace par Miano :

C'est seulement pour cela que des hommes hantent les ruelles obscures des villes du monde, à l'affût d'un orifice capable d'engloutir le néant qui les habite, d'un trou qui puisse recevoir leur misère, comme le fond d'une poubelle sur lequel on ne se retournera pas, après y avoir déposé ses ordures.⁴

L'homme veut posséder le corps de la femme qui devient ainsi objet désiré. « *Tu es bonne [...] Ton corps m'appartient jusqu'à l'aube*⁵ », le rôle que peut jouer le corps de la femme éveillant les fantasmes et les désirs de l'homme. Michela Marzano atteste que « *celui qui est désiré devient bien un 'objet' du désir*⁶ » mais il y a là, un double désir, un jeu de possession/dépossession. En possédant la femme,

¹ Nathalie Etoke, 2006, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis », dans *CODESRIA Bulletin*, n°3 et 4, (p. 43-47), p.43.

² Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 36.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 150.

⁴ *Contours du jour qui vient*, pp88-89.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 150-151.

⁶ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, op.cit, p. 109.

l'homme va également la déposséder de son propre corps qui par ce fait ne lui appartient plus.

Cependant, la réaction d'Atéba à l'égard de l'avidité de l'homme à la posséder comme objet, est symbolique de son refus de soumission. Après son étreinte avec l'homme, Atéba « *va dans la salle de bain, vide ses entrailles, tire la chasse d'eau¹* ». La métaphore du « rejet » est évoquée par les deux romancières et nous permet d'établir un parallèle entre l'homme oppresseur représenté dans leurs romans comme « des déchets » que le corps évacue pour se purifier de ce qui lui porte dommage.

Elles s'essuient avec du papier rose, comme après avoir fait leurs besoins.
(Miano)
Vide ses entrailles, tire la chasse d'eau (Beyala)

L'homme serait une toxine qui nuit au bon fonctionnement du corps de la femme. Cette métaphore dévalorise l'homme et le dépossède de toute humanité.

Il y a vraisemblablement dans cette écriture une volonté de s'affranchir des formes convenues de l'écriture. Ainsi, le texte déconstruit toute forme d'oppression (représentée par l'homme ou la société phallocratique) et se fait le lieu de combat, de dénonciations et de jeux créatifs. En effet, « *subordonné à un questionnement identitaire et non à la mise en scène érotique, l'élément sexuel est surtout intégré et développé au sein du projet plus vaste du roman revendicatif féminin²* ». Il s'agit d'un combat provocateur, nous l'avons démontré, qui puise dans le dire corporel afin d'arracher la femme aux images aliénantes qui l'empêchent d'être. Ces écrivaines, en tant que femmes, éprouvent le besoin de faire naître de l'ancienne femme, une nouvelle, affranchie, libérée dans une écriture du « dedans » où la langue est renouvelée. Hélène Cixous avait bien dit dans les années soixante-dix:

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 151.

² Alexandra Destais, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans op.cit, p. 4.

« *Il est temps qu'elle [la femme] disloque ce « dedans », qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans* ¹ ».

A travers le reflet que lui renvoie le miroir, Ateba se focalise sur les détails liés à son corps, celui d'une femme, avec ses formes et ses ondulations. Cette « contemplation réflexive ² » sur soi fonctionnerait comme une prise de conscience de sa personne en tant que femme. Le miroir lui renvoie son image qu'elle n'arrivait pas à concevoir elle-même, en dehors de celle que les autres ont déjà construite. Le miroir serait alors un moyen d'affirmation de son identité, il est « *pour la femme, l'instrument qui lui révèle sa dualité. Il est le témoin de la lutte intérieure d'un corps qui se forge* ³ ». Pour Ateba, le miroir est donc le refuge salutaire qui lui a permis de contempler enfin l'image qu'elle reflète, il lui montre l'image de « *La femme, rien que la femme. Son front lisse, ses lèvres, ses épaules, ses seins aigus, son ventre durci par l'effort, ses cuisses longues, fines, son sexe. Son sexe de femme au début, rouge du cadeau de lune, cloîtré dans la crainte du devenir* ⁴ ». Devant le miroir, Atéba se voit sans « masque protecteur » elle se présente enfin telle qu'elle est réellement avec ses doutes et ses craintes de l'avenir, différente de l'image de la femme forte et arrogante qu'elle renvoie ; Atéba n'a plus à porter « *le masque protecteur qu'[elle] présente sous le regard d'autrui* ⁵ ».

La société telle qu'elle est représentée dans les romans de Beyala et de Miano est extrêmement structurée dans sa volonté de serrer l'étau autour du corps féminin « sur-sexualisé ». En effet, les femmes gardiennes de la tradition sont complices du délit étouffant de la femme et encouragent la servilité de celle-ci, sa soumission et sa réduction à son corps-objet. La vérification de la virginité d'Atéba par sa tanta

¹ Hélène Cixous, *La jeune née*, « Le rire de la Méduse », in. « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 177.

² Suzanne Wilson, 1990, « Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine », dans *The French Review*, vol. 63, no 4, p. 617.

³ Yannick Resch, 1973, *Corps féminin, corps textuel*, Paris, Librairie C. Klincksieck, p.111.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlé*, p.48-49.

⁵ Yannick Resch, 1973, *Corps féminin, corps textuel*, op.cit, p.111.

Ada – avec le rituel de l’œuf – est une pratique humiliante et désuète infligée aux jeunes filles qui osent porter atteinte aux normes rigides et enferrme encore plus la femme dans cet étau. Le corps d’Atéba devient alors le lieu de la transgression, un agent de pouvoir puisqu’elle brave les interdits par son biais et prend le chemin qu’on lui a toujours interdit d’approcher. En offrant son corps à l’homme de manière « interdite », elle déshonore sa famille et son clan. Tout le monde savait qu’Ateba gardait encore sa virginité indemne, mais elle la portait comme un fardeau.

« Je crois qu’il est temps de foutre la paix aux jeunes. Après tout c’est leur corps. Elles ont le droit d’en faire ce qu’elles veulent. [...] On n’a pas besoin de la virginité des jeunes filles pour défendre nos valeurs¹ », disait l’un des personnages du roman.

Ainsi, en perdant sa virginité – signe de chasteté et de respect selon sa tradition – elle refuse de rentrer dans les rangs. De même, le choix de vie de la femme libérée telle qu’Irène Fofa par exemple, atteste de sa volonté de vivre affranchie malgré les bornes rigides prescrites et imposées par sa société. Il s’agit de déranger pour s’imposer. Le corps délictueux de la femme fonctionnerait comme un mode de revendication.

Beyala et Miano « *assument, dans leurs écrits, les problèmes féminins avec leur corps*² ». Serait-ce un besoin narcissique de ces écrivaines de combler leur soif de liberté par la mise en texte du corps de la femme renversant à son avantage sa condition sociale. Béatrice Didier atteste que « *la présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte*³ ». Ecriture et corps sont ainsi intimement liés. « *L’écriture des femmes ? Plus près du corps ? Trop ? Recherches fiévreuses ou réfléchies de notre identité, de notre différence*⁴ ». C’est cette différence que clament nos romancières à travers la corporéité de leur

¹ C’est le soleil qui m’a brûlée, p. 66.

² Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », op.cit, p. 43.

³ Béatrice Didier, *L’écriture-femme*, op.cit, p. 35.

⁴ Sommaire du n°7 : « Ecritures » consacré aux questions fondamentales du désir des écritures. In. Béatrice Didier, *L’écriture-femme*, op.cit, p. 38.

écriture, une différence qu'elles assumeraient non comme une infériorité mais plutôt comme une force subversive en explorant les formes scripturales « *qui figuraient jusque-là comme le domaine propre des hommes*¹ ». Cette écriture décline son inscription dans la norme de l'écriture héritée par les pionnières de la littérature africaine, telle que Mariama Bâ qui avait opté pour une écriture soutenue et linéaire. L'écriture de Miano et Beyala cherche ainsi son émancipation, son affranchissement. Elle cherche donc à contrebalancer les préjugés qui pèsent sur l'écriture féminine : ni sensibilité à fleur de peau, ni écriture à l'eau de rose ne rythment leurs textes, il s'agit plutôt d'une écriture qui dit le refus viscéral de toute forme d'oppression, d'assujettissement qu'il soit de l'ordre du vécu ou scriptural. Leur écriture est porteuse de la force de la femme mais aussi de sa force de création précisément. Mais cette singularité de l'écriture expose nos romancières à une confrontation douloureuse et risquée avec la société et ses intolérances car l'environnement socioculturel a souvent joué un rôle inhibiteur pour les romancières afin d'exprimer leur créativité.

Conclusion partielle

L'écriture de la sexualité n'est pas une simple technique mise en œuvre par nos romancières, « *elle indique la volonté de dire un fait social qui a pris des proportions gigantesques et qui a des conséquences directes sur la gestion politique et économique du pays*² ». Le caractère subversif que nous voudrions mettre en exergue à travers cette étude, réside dans le renversement des conventions sociales, des règles mises en place par la nature et les croyances religieuses et traditionnelles.

A travers le thème de la sexualité, les auteures nous proposent donc différentes facettes de la sexualité grâce auxquelles les rapports sociaux sont mis en relief et

¹ Odile Cazenave., Kingué À., 1997, « Pour l'enseignement des écrivains femmes africaines dans le cours de français », op.cit, p. 641.

² Mbuyamba Kankolongo, Alphonse, « Présentation du pouvoir politique post colonial dans le roman africain », in *Le Potentiel*, Quotidien d'informations générales, n° 3911 du samedi 23 décembre 2006.

analysés. Ce thème est subversif sur deux plans : il est à la fois un thème tabou qui renvoie à l'un des fléaux sociaux à l'origine de la dépravation des sociétés africaines. De plus, la prostitution est un moyen par lequel les écrivaines ont pu étudier les rapports dominé/dominateur représentés par l'homme Vs la femme.

La corporéité de l'écriture permet de mieux dévoiler les tabous et critiquer sous une forme créative la société et ses pratiques désuètes en caricaturant tout ce qui maintient la femme dans la servitude.

Ainsi, la subversion de l'image de la prostituée est employée comme jeu créatif afin de pointer du doigt l'ambiguïté qui réside dans les rapports sociaux. De fait, le thème de la prostitution dont le corps-agir n'est qu'un prétexte employé par les romancières afin de démontrer que le corps est, à la fois, symbolique des rapports sociaux entre les individus, est aussi un moyen d'exprimer, de manière mordante, la nécessité pour la femme de prendre conscience de son aptitude à s'auto-assumer afin de gérer sa propre destinée qui commence d'abord par la réappropriation de son propre corps.

En somme, l'écriture de Beyala et de Miano détient des relents de revendications qui se traduisent à travers un imaginaire virulent représentant, dans leurs romans, un univers abject dont elles dénoncent les dysfonctionnements. La poéticité de l'horreur est une modalité scripturale dominante chez les romancières qui accentue le caractère subversif et contestataire de leur écriture.

CHAPITRE 3

POETICITE DE L'HORREUR

Afin d'appréhender la poéticité de l'écriture de notre corpus, il faut croire au « *pouvoir de transcendance, enclose dans les abîmes du mot*¹ ». L'horreur, la violence et l'abject ne sont pas dans notre corpus d'étude que de simples thèmes subversifs, ils représentent également de vraies stratégies scripturales caractéristiques de l'écriture de Beyala et de Miano.

Tout d'abord, nous devons nous arrêter sur la définition du terme « horreur » que lui donne le dictionnaire. Du latin *horror*, -oris, de *horrere*, il signifie une « *très vive impression, physique ou psychique, éprouvée par quelqu'un à la vue ou à l'idée d'une chose affreuse, repoussante*² ». Ce mot porte donc le sens de « frissonner » ce qui se dit en littérature, dans le même esprit, de ce qui provoque « *une impression d'effroi, de répulsion, ou de ce qui suscite l'indignation, une très forte réprobation*³ ». Ainsi, notre intérêt sera porté essentiellement sur les descriptions et les métaphores employées dans les romans étudiés dont on va interroger la portée.

Miano dit l'horreur du sacrifice humain et revisite le passé et l'Histoire de l'Afrique à la manière de Yambo Ouologuem⁴. Quant à Beyala, elle dépeint le

¹ Del Prado Biezma, Javier. « Deux procédés de la poéticité moderne. » *Bulletin Hispanique*, tome 107, n°1, 2005, p.159.

² In. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/horreur/40405#eyrIrF7vRXmW1tWp.99> consulté le 19 août 2017.

³ *Ibidem*.

⁴ Yambo Ouologuem réécrit dans son *Devoir de violence* l'Histoire africaine. Il décrit une Afrique où la féodalité débouche sur une période affreusement barbare et sanguinaire, une Histoire marquée par l'esclavagisme sous toutes ses formes : de l'asservissement moral et physique au commerce humain. Le point commun entre les deux univers de ces deux romans est le contexte des guerres civiles, des rebellions ainsi que les massacres perpétrés sur le peuple. Ouologuem, Yambo, *Le devoir de violence*, Alger: Les éditions APIC, 2009. (1^{ère} éd. Du Seuil, 1968).

quartier général de la débandade où se meuvent des femmes dévoyées, s'éloignant incontestablement de l'écriture Senghorienne dont le souci majeur était d'embellir la femme africaine et de représenter une Afrique paradisiaque et pacifique.

Beyala et Miano donnent à lire un imaginaire morbide et créent des métaphores de la violence et de la colère qui animent leur révolte. Leur écriture voudrait exercer le même effet répulsif chez le lecteur que provoquent les violences abjectes qu'elles décrivent dans leurs fictions. Par exemple, le thème de la violence sexuelle chez Calixthe Beyala rappelle l'oppression sociale dont est victime la femme dans les sociétés africaines, ou encore, le thème du cannibalisme au cœur de *L'intérieur de la nuit* de Miano donne à ce roman une dimension sombre et obscure développant tout le sens enclos dans son titre.

Les œuvres de Beyala et de Miano tiennent leur poéticité de l'horreur et de la violence qui les anime. En adéquation avec le thème de la tragédie et de la violence, les romans étudiés sont traversés par tout un champ lexical de l'horreur et de la terreur qui témoigne de la prétendue suprématie masculine pour l'une et de la bestialité des « FORCES DU CHANGEMENT¹ » pour l'autre. Le chaos dépeint dans leurs romans pourrait être l'expression de leur action révolutionnaire et dénonciatrice. C'est ce que Marc Gontard semble désigner dans sa formule : « *la colère donne au tissu métaphorique la coloration de sa propre violence*² ». La poéticité de l'horreur imprimée dans les romans serait-elle un moyen de rejeter l'abjection en la nommant et en la symbolisant ?

I-3.1. L'affrontement de l'innommable

A la première lecture des textes, l'impression que nous avons d'emblée est que les deux écrivaines font apparaître l'immonde dans leurs romans comme menace

¹ L'expression figure en majuscule dans le roman *L'intérieur de la nuit*, p. 58.

² Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 32.

permanente, à travers par exemple, les lieux dans lesquels évoluent les protagonistes mais aussi à travers un langage franc qui tend à décrire crument les événements d'ordinaire perçus comme cruels. La perspective de dire l'indicible fait de ces auteures, à la fois, des « *juge(s) et complice(s) de l'abjecte*¹ » comme le constate à juste titre Julia Kristeva. *Juges* car elles dévoilent l'aspect néfaste de ces atrocités, voire tragique pour l'humanité, et *complices* dans la prise en charge même de ces violences dans leurs créations littéraires qui se voient elles-mêmes devenir aussi subversives que ce qui y est dénié. Ainsi, le choix d'un lexique relatif à l'horreur et à l'abject est lié au projet des romancières d'affronter ce qui effraie ou dérange, de réfléchir et de faire réfléchir sur l'impensable, l'inconcevable.

I-3.1.1. Imaginaire subversif : Lexique et rhétorique de l'horreur

Le lexique employé dans notre corpus est relatif à un univers lugubre et angoissant loin d'inspirer quiétude et sérénité. L'arrivée des miliciens au village d'Eku est annoncée par des tournures imagées auxquelles Miano a recours pour représenter des événements tragiques vécus dans le village d'Eku. Les rebelles sont décrits tels des monstres menaçant la tranquillité des villageois et provoquant l'effroi dans leurs esprits:

« La source des convulsions. Elles se rapprochaient. [...] Bientôt, dans le fracas de ces secousses, on entendit un chant. » (p71), « ils arrivaient, et ils chantaient ; bientôt, on les vit, sur la crête des collines. Comme des criquets géants. » (p71), « leurs chants roulaient, frénétiques et profonds. Ces voix dans les prémices de la nuit ressemblaient aux grondements du tonnerre. » (p71) « cohortes portant lanternes et fusils, ces mélodies comminatoires dans la bouche » (p72) « l'un d'eux, qui tenait une lanterne dont l'éclat puissant mutilait le crépuscule » (p73) « celui qui semblait être le chef de la troupe lui sourit, de ses lèvres aussi rouges que des piments. » (p75) « il balaya le groupe d'un regard qui leur glaça le sang. Un gamin croisa ses yeux et se mit à pleurer [...] tout dans l'attitude de ces miliciens suscitait l'effroi » (p84)

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 23.

Cette description dépréciative des rebelles et de leur arrivée, s'étale sur une vingtaine de pages. Elle est amplifiée grâce à l'abondance¹ des figures de rhétorique dont l'effet emphatique accentue l'horreur annoncée par les chants menaçants de cette « *hydre tricéphale*² » constituée des frères triplés Isilo, Ibanga et Isango, suivis d'une armée de rebelles dont la posture, la démarche et les chants annoncent un chaos certain. Le portrait de ce trio malfaiteur rappelle fortement les caractéristiques de l'écriture d'épouvante qui suscite l'effroi, telles qu'elles ont été recensées par Adeline Lesot³, dans son étude sur la poétique de l'horreur.

L'horreur est exprimée à travers, notamment, l'allégorie⁴ de la douleur dans « *la terre semblait prise de spasmes. C'était un gigantesque hoquet, inattendu* » (p. 70). Les termes « spasmes » et « hoquet » sont relatifs à une souffrance digestive que seuls les êtres animés peuvent endurer. La terre semble donc subir une pénible épreuve dans une métaphore euphémique de l'inéluctable horreur qui surviendra par la suite chez les Ekus : « *quelque chose martelait le sol* » (p. 70), « *secousses, [...] convulsion, fracas* » (p. 71).

La parole de Miano puise dans l'imaginaire géologique et des phénomènes naturels destructeurs et se déploie, elle-même tout en éruption, pour traduire l'horreur d'une explosion sismique, d'un réel en ruines. Les images employées par l'auteure rappellent l'ampleur des dégâts mais aussi l'impuissance de l'homme face au désastre d'une époque chaotique symbolisé par les bouleversements des lois de la nature qui échappent complètement au contrôle de l'homme.

¹ L'abondance « est le signe et la matière de l'amplification » in. Michèle Aquien et Georges. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 37.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 76.

³ « [...] lieux (**forêts, grottes**, montagnes, Enfers), circonstances temporelles (tempêtes, **obscurité nocturne, orages**, incendies, vents violents, **tremblements de terre**), violences (**guerres, tortures, massacres**), personnages (**chefs**, rois et **tyrans, barbares, guerriers, allégories, monstres** et divinités) et phénomènes divers relevant du merveilleux divin. » in. Adeline Lesot, « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », *L'information littéraire* 2006/2, Vol. 58, p. 29.

⁴ L'allégorie « consiste en une suite de métaphores [...] continuées, dont le comparant (ou le noyau central des termes comparant) désigne des êtres animés », in. Michèle Aquien et Georges. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 48.

Les images de l'horreur en similitude avec les symptômes de troubles digestifs se multiplient et se succèdent chez les romancières dans le but de représenter une Afrique chaotique dont « *la terre, gavée, dégorge son trop plein en une vomissure de boue. Partout, elle s'insinue, gluante*¹ ».

La métaphore de la catastrophe naturelle qui renvoie au désastre, joue dans la description de cette scène, un rôle indispensable dans la mise en analogie de deux images complètement différentes en fournissant une information nouvelle sur la réalité : la première est celle de l'arrivée des miliciens rebelles et la seconde est celle du séisme apocalyptique. La métaphore, comme figure de rhétorique, ne remplit pas seulement une fonction ornementale, elle est une véritable « innovation sémantique² », pour emprunter la formule de Paul Ricoeur, grâce aux « *nouveaux champs sémantiques (qui) procèdent des rapprochements neufs*³ ».

L'esthétique de la subversion devient plus concrète dans *L'intérieur de la nuit*, grâce aux métaphores employées par Miano et dont « *l'interprétation métaphorique présuppose une interprétation littérale qui se détruit*⁴ ». Les soldats du Yénépasi, par exemple, ne sont pas de vraies sauterelles puisque les premiers sont des humains et les seconds des insectes, ce qui fait que l'association de ces deux catégories devient saugrenue. Cependant, l'interprétation de cette figure analogique consiste à détruire cette contradiction et à la rendre signifiante. Paul Ricoeur appelle cette transformation du sens littéral une « torsion » et explique la nécessité d'attribuer au mot « *une extension de sens, grâce à quoi nous pouvons 'faire sens', là où l'interprétation littérale est proprement in-sensée*⁵ ». D'ailleurs, l'image de ces sauterelles ravageuses est une indication métaphorique de l'horreur qui s'abattra sur

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 55.

² « En appelant la métaphore une innovation sémantique, nous soulignons le fait qu'elle n'existe qu'au moment de l'invention ; n'ayant pas de statut dans le langage établi, la métaphore est, au sens fort du mot, un événement du discours. », in. Paul Ricoeur, « Parole et symbole ». *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49, fascicule 1-2, 1975, p. 156.

³ *Idem*, p. 148.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 146.

les Ekus. En effet, tout chez ces « criquets géants » annonce le désastre et estompe le moindre espoir d'un lendemain possible puisque « *la lumière du jour avait tout d'un coup déserté* » (p. 69) l'horizon. La mort était même dans la démarche de ces étranges visiteurs et « *leur cadence rappelait celle des tambours funéraires* ». (p. 71). Ces énoncés symboliques découlent d'un besoin imminent de dire l'horreur ; ils poussent les limites des mots et nous amènent à établir des extensions de sens. Il est possible d'établir de nouvelles connexions catégoriales à travers les images métaphoriques représentent dans la langue une forme de discordance sémantique. En effet, l'innovation sémantique consiste justement à mettre en rapport deux images appartenant à deux catégories complètement distinctes : les crimes atroces que les rebelles s'apprêtent à accomplir sont comparés aux dommages causés par une catastrophe naturelle, notamment, le tremblement de terre ou encore les ravages des sauterelles. Le recours à ces figures traduit la nécessité pour l'auteure d'enrichir sa parole de nouvelles redescriptions du réel et par là, nous pousser, en tant que lecteurs à concevoir de nouvelles manières d'appréhender le monde puisque dans l'énoncé symbolique les limites sont annihilées « *entre les choses et entre nous et les choses*¹ ».

En outre, l'horreur est surtout remarquée dans l'univers fictif de Miano dans les pulsions qui agissent les protagonistes, notamment les rebelles. En effet, pour ces derniers, l'acte de tuer un humain est banalisé et comparé à l'action d'abattre un animal: « *se penchant dans sa direction, le jeune homme le saisit et lui **trancha** la gorge. Au fond, ce n'était pas plus difficile que de tuer une chèvre*² ». Ce passage rappelle encore une fois l'inhumanité des miliciens. L'horreur imprime ses couleurs à l'écriture de Miano qui devient aussi rouge de colère que le sang versé par ses protagonistes-victimes et aussi noire et obscure que l'esprit perfide de ces rebelles. Ces mêmes couleurs sont annoncées métaphoriquement dans les titres de ses

¹ Paul Ricœur, « Parole et symbole », op.cit, p. 150.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 87.

romans : *Les aubes écarlates*, *L'intérieur de la nuit*, *La saison de l'ombre* contribuant à la poéticité de l'horreur qui caractérise ses fictions.

La description de la scène horrifique de la décapitation du chef du village sur la place publique est chargée de détails minutieux et d'images transgressives qui font frissonner le lecteur, comme ce que nous pouvons encore lire à travers les extraits suivants :

Le corps s'affaissa. Le sang s'échappa à gros bouillons. Le vieux émit un dernier râle (p87) L'ancien resta là, décapité. [...] Ils avaient extirpé le cerveau de sa cavité et conservé l'os frontal. [...] sanguinolent, [...] la cervelle tremblante du vieux. (p91) (C'est nous qui soulignons)

Les détails de la description du meurtre d'Eyoum et des étapes de sa décapitation versent dans l'abject. Ce paysage de l'horreur est une représentation mimétique des crimes perpétrés dans le passé par les colonisateurs en Afrique où le noir du cœur des tortionnaires assaille ses proies et altère le texte. Beyala dénonce dans *La plantation*, les génocides coloniaux en Rhodésie l'actuel Zimbabwe et nous permet de pénétrer l'âme criminelle tissée de contradictions et de paradoxes entre l'idéal affiché et les actes ignominieux exercés sur les peuples autochtones :

On éventrait les femmes enceintes, puis on expédiait les fœtus chanter « Doux Jésus » avec les étoiles. On déchiquetait l'âme des fillettes et leurs entrailles rendaient l'air irrespirable jusqu'au fond de la galaxie. Quand on eut achevé de poignarder les vieillards, que les uniformes des colons furent rouges de sang des autochtones [...] ¹

Les verbes employés puisent dans l'horreur et le corps macabre et décapité devient dans le roman, l'une des figures majeures de l'abject. A juste titre, J. Kristeva atteste que « *le cadavre, le plus écœurant des déchets [...] est le comble de l'abjection*² ». Miano et Beyala nous livrent un vrai spectacle de l'horreur qui rend compte de toute la noirceur de l'âme humaine et qui surtout, produit un effet d'électrochoc dans l'esprit du lecteur. Ainsi, la violence et l'horreur générées dans

¹ *La plantation*, p. 83. (C'est nous qui soulignons)

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 11-12.

le texte seraient, selon la théorie de Bakhtine¹, des mécanismes de défense et de dénonciation de nombreuses injustices politiques, sociales et historiques. L'affrontement de l'horreur semble donc exprimer « *une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace*² », en l'occurrence ici, contre la violence effective dans laquelle se débattent les sociétés africaines actuelles. Tout un champ lexical relatif au crime peut être relevé également à travers la description du meurtre de l'enfant sacrifié :

Après l'avoir dépouillé de ses vêtements, on étendit à terre le jeune Eyia. Il avait cessé de se débattre. [...] Esa voulut lui couvrir la bouche de sa main pour l'empêcher de crier, pendant qu'il lui perforait la poitrine. Isango s'approcha et lui fit signe d'ôter sa main, et de prélever en premier lieu les organes génitaux de l'enfant. [...] Le petit poussa un cri aigu, qui devait s'imprimer à jamais dans la mémoire de chacun. [...] Ibanga sortit le bocal d'on ne savait où. Il y introduisit les parties génitales du petit. [...] On avait recueilli le cœur du garçonnet et certains de ses viscères. [...] Il fut demandé à Ebé de prendre sa part du sacrifice en détachant à la machette la tête du corps, puis en découpant les cuisses dont il faudrait séparer la chair des os.³

D'emblée, nous repérons les termes « *couteau, lame, sang, perforait, machette, découpant, mort* » qui renvoient sans conteste au thème de l'horreur, d'autant que l'enfant est lui aussi découpé en morceaux pour ensuite faire guise de repas mythique et spirituel.

De plus, ce qui amplifie l'effroi est incontestablement le cri de l'enfant dont on arrache les organes alors qu'il est encore en vie, évoqué maintes fois dans le roman, de façon à marquer profondément l'esprit du lecteur : « *Le hurlement envahit la nuit, grimpa par-delà les collines, sembla atteindre la cime des arbres, et chaque*

¹ Mikhaïl Bakhtine explique que des « intuitions cognitives » manifestées par le chercheur face au produit esthétique qu'est l'œuvre littéraire, ne sont pas attribuées de façons isolées mais elles sont « *obligatoirement liées à l'aspect éthique du contenu, au monde de l'acte et de l'événement* » (p52). Ainsi, pour interpréter le sens des formes esthétiques dominantes dans notre corpus, nous devons les mettre en rapport avec le contexte de leur apparition mais aussi avec la réalité qui entoure l'œuvre. Le travail d'investigation et d'interprétation de ces procédés pourrait révéler que ces derniers sont l'expression de « *la position morale (de l'auteur) devant la vie* » (p53) in. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit,

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 9.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 119.

*villageois le reçut en plein cœur*¹». Le cri de l'enfant est d'une puissance telle qu'il devient de l'ordre du surnaturel. Cette figure symbolique semble « signifier plus² » qu'il n'y paraît car elle fait du cri d'horreur de l'enfant agonisant, le fantôme qui hantera à jamais les esprits et qui sera l'empreinte indélébile d'une profonde blessure, celle qui marquera le début d'un tournant tragique dans l'histoire du pays, du Continent. Pour Ayané ainsi que pour tous les villageois, le cri du sacrifié qui lui a glacé le sang « *ferait de toutes les sonorités de son existence un pathétique bruit de fond* »³, comme pour les culpabiliser à jamais de n'avoir pas réussi à le sauver des mains des rebelles.

Ce qui est dénoncé par ce rituel est le cannibalisme et nous pouvons lire la condamnation de cette pratique notamment à travers les personnages épouvantés face à ces atrocités ou encore à travers la prise de position de l'auteure-même par le biais du discours autorisé de l'instance narrative dénonçant la barbarie de cet acte :

Il ne souhaitait rien savoir de plus que ce qu'il savait déjà, à propos du cannibalisme. Il n'y voyait rien d'autre qu'un crime. Le goût de son propre sang lui vint en bouche, mêlé d'un peu de bile.⁴

En effet, il s'agit concrètement de la récupération littéraire du thème du cannibalisme par Miano pour pointer du doigt les crimes commis délibérément dans les guerres civiles en Afrique servant des fins perfides. Le rituel mythique exercé sur la victime est censé purifier les habitants du Mboasu et les amener à renouer avec leurs ancêtres. Comment la mort d'un enfant pourrait-elle sauver le peuple de l'égarement et lui permettre de trouver le chemin de la vérité ? Les longs passages expliquant la procédure du sacrifice s'attardent sur les moindres détails et la description de « *la nuit macabre* »⁵ vécue à Eku ainsi que du rituel de cuisson de la

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 119.

² Paul Ricœur, « Parole et symbole », op.cit, p. 149.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 127.

⁴ *Idem.*, p. 118.

⁵ *Idem.*, p. 167.

chair humaine est si minutieuse, qu'elle rebute le lecteur par l'horreur qu'elle suscite. « *A vouloir tout nommer [l'auteure] se heurte [ainsi] à de l'innommable¹* ».

Cette analyse nous amène à constater que l'imaginaire subversif des auteures puise dans le funeste et le macabre. D'ailleurs, l'apparition récurrente du motif de la mort dans les romans peut susciter l'angoisse chez le lecteur mais aussi chez les protagonistes. Cependant, la participation des villageois « impassibles² », à la préparation du festin à base de chair humaine révèle l'ampleur de l'impact de l'effroi ressenti et invite à une lecture plus minutieuse, plus avertie des implicites du texte.

I-3.1.2. L'allégorie de la mort

Dans les romans étudiés, la mort est le symbole de la déchéance de l'Afrique post-coloniale et l'allégorie d'un continent à la dérive. Les descriptions et le lexique choisis accentuent le drame régnant au pays :

De son point de vue, la vie entière des Africains se passa à échapper à la **mort**. Ils ne semblaient même pas se rendre compte qu'elle les environnait. Elle était dans les cours d'eau au fond desquels proliféraient des vers. Ces derniers causaient des ulcères qui rongeaient les chairs des enfants. Elle était dans l'eau de boisson, dans les mares qui stagnaient aux abords des habitations, envoyant des nuées de moustiques couvrir le monde à la nuit tombée. La **mort** était partout dans l'ignorance des populations. Et la **mort** était dans les traditions. Dans ces comportements nécrophiles qui impliquaient souvent la conservation des crânes des trépassés. Dans les pratiques de sorcellerie, où des potions étaient fabriquées avec de la poudre d'ossements humains ou avec des viscères. [...] La **mort** avait fait de l'Afrique son royaume.³

Dans *L'intérieur de la nuit*, la mort est omniprésente dans tous les coins du pays de façon récurrente. L'auteure crée une atmosphère angoissante par la répétition du terme « mort » et l'accumulation d'énoncés métaphoriques dont l'effet emphatique amplifie l'idée du chaos de la vie menée dans cette Afrique et auquel les habitants

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 45.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 123.

³ *Idem*, p. 161.

ne tentent même pas d'échapper : ils « *vivent baignés dans les insoutenables effluves de leur mort* ¹ ». La passivité des africains et leur complaisance dans la léthargie sont ici condamnées.

L'idée de la présence de la mort dans l'eau, par exemple, est littéralement incohérente car elle représente une discordance sémantique. La mort étant un concept abstrait, elle ne peut pénétrer dans l'eau. Mais cette analogie manifeste un sens symbolique qui nous permet d'établir des connexions catégoriales en concevant que la mort représentée dans cette figure renvoie aux microbes et aux virus qui infestent l'eau et qui sont à l'origine des épidémies mortelles telles que la diphtérie. Il s'agit manifestement de la dénonciation des conditions défavorables dans lesquelles vivent (ou survivent) les villageois. A travers cette figure, Miano revisite la réalité en renversant l'ordre des choses ordinaires. L'eau censée symboliser la vie, devient dans cet univers d'horreur, une menace de mort pour les habitants. De plus, la présence de la mort dans les traditions renvoie aux rituels imposés par celles-ci, tels que les pratiques désuètes et mortelles :

Personne ne s'émouvait outre mesure devant le décès de cette femme qui n'avait pas été suffisamment endurante, suffisamment femme, pour retenir les flots de sang répandus lors de son excision.²

Au travers de cette image, nous constatons la gravité de la situation qui règne en Afrique, une vie qui sent le cadavre³. C'est en fait le fonctionnement intérieur corrompu, l'organisation politique véreuse ainsi que la mauvaise gestion économique qui sont ici pointés du doigt. La mort peut prendre différentes formes, d'ailleurs « *elle s'incarnait dans des chefs. Elle prenait forme humaine, tenait le chasse-mouches, arborait la chéchia en peau de panthère, et sévissait tout son soûl* ⁴ ». La poéticité de l'horreur a essentiellement recours à des procédés rhétoriques qui permettent à l'auteure de réaliser des ruptures fondamentales sur le

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 213.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 161.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 213.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 162.

plan thématique à travers la dénonciation de la dictature en Afrique post-coloniale mais aussi sur le plan esthétique à travers l'allégorie de la mort qui anime la vie en Afrique et menace la vie des habitants. Même les traditions sont remises en question car elles semblent être à l'origine de « *l'ignorance des populations*¹ ».

Par ailleurs, l'idée de la mort inspire l'anéantissement des frontières dans la mesure où la mort nous permet de fuir les bouleversements vécus, c'est ce que Maurice Blanchot affirme : « *mourir nous donne parfois, le sentiment que, si nous mourrions, nous échapperions au désastre* ² ». La mort offre ainsi symboliquement une seconde chance, une seconde vie, de non-vie que nous allons développer dans ce qui suit.

La conception que l'on peut se faire de la mort peut être très paradoxale car la mort nous délivre en mettant fin à nos souffrances, mais elle met, à la fois, fin à toute forme de vie. En effet, L'univers apocalyptique dépeint par Miano particulièrement est un univers d'horreur peuplé de gens qui sont comparés à des spectres : « *il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elles*³ », dit Musango dans *Contours du jour qui vient*. Les mêmes êtres-spectres existent dans l'univers de Beyala notamment dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* où règne « *le souffle de la mort* » (p. 5). La vie dans le QG est assimilée au « vide », au « drame » et les habitants à des « vampires » (p. 32).

L'esprit d'Ateba dont « *les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible* » (p. 7) représente l'instance narrative qui nous relate l'histoire. Sa voix a été étouffée par les ténèbres car les questions qu'elle pose sur le statut de la femme dans la société menacent la tranquillité de ceux qui font les règles. Son mutisme la condamne à rester morte « *entre les mortes* » (p. 7), mais cette position

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 162.

² Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit, p. 9.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

de « zombifiée¹ » lui octroie le don d'ubiquité puisqu'elle se déplace en toute liberté et maîtrise les moindres pensées des protagonistes dont elle relate l'histoire.

En effet, dans l'univers fictif de Beyala et de Miano, les vieilles dames sont « *momifié(es) par l'attente de la vie*² » et les jeunes femmes « zombifiées », émigrent clandestinement et sont vendues pour exercer le plus vieux métier du monde. Elles croient pouvoir détourner le cours de leur destinée en « *fai[sant] l'Europe*³ », mais ces femmes deviennent des mortes vivantes qui « *port(ent) le deuil d'elles-mêmes et sav(ent) où leurs cadavres (ont) été abandonnés*⁴ ». L'horreur qui règne dans cet univers semble vider les protagonistes de leur âme et les démunir du sens de la vie. Cette société fictive est si cruelle et morbide que les êtres vivants ou plutôt non-vivants sont « *baignés dans les insoutenables effluves de leur mort*⁵ ».

Par ailleurs, la mort désigne, selon Maurice Blanchot, « *pouvoir et même puissance*⁶ ». Elle devient une échappatoire et affranchit ceux qui cessent d'exister dans le monde des vivants des contraintes de celui-ci. Elle donne aux protagonistes la possibilité de fuir l'horreur qui règne dans leur univers. C'est ainsi que mourir signifie pour les Ekus « *cesser de vivre sur la terre des hommes et passer dans une autre dimension*⁷ ». La mort des autres peut aussi représenter une étape charnière, un passage décisif, d'une époque où dominaient souffrance et incompréhension vers un autre temps de gloire. La mort de l'homme qui clôt le roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Beyala, annonce une nouvelle ère prometteuse puisque ce mâle représente pour Atéba, la figure de la domination masculine dans la société africaine. La mise à mort de cet obstacle représente pour Ateba tout simplement,

¹ Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », op.cit,

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 11.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 71

⁴ *Idem*, p. 73.

⁵ *Idem*, p. 213.

⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit, p. 81.

⁷ *L'intérieur de la nuit*, p. 67.

l'anéantissement de cette oppression dont la femme est victime même si paradoxalement, la scène du meurtre est évoquée avec un lexique dépeignant crûment l'horreur :

Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, [...] elle ramasse un canif, et envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces. Enfin, le dernier spasme. Ses reins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle.¹

Cependant, la disparition de l'homme dans ce roman est loin d'être tragique, elle permet à la femme de sortir de l'ombre. Il en est de même pour le meurtre qui revêt ici une valeur salvatrice pour la femme puisque le lendemain elle se lève « *lavée de (ses) angoisses*² ». La mort n'est donc pas toujours synonyme de malheur ; elle est l'ultime issue qui affranchit des contraintes de la vie : « *je suis morte. Délivrée du mal. Je suis belle à l'intérieur*³ », dit la petite Musango durant son coma transitoire, dans *Contours du jour qui vient*. Cette mort momentanée physique et non cérébrale – puisque Musango garde toute sa conscience et entend tout ce qui se passe autour d'elle – lui offre le repos et la tranquillité qu'elle ne parvenait pas à trouver avec sa propre mère. La mort est rêvée comme un lieu de refuge et affectionnée comme le substitut d'une mère puisqu'elle peut offrir l'attention que celle-ci est incapable de donner. C'est le cas d'Ateba qui s'adresse à la mort directement comme à une personne réelle et dont elle espère le réconfort : « *Madame la mort. Je vous vois m'attirer vers vous avec douceur. Je sens votre chaleur*⁴ ». C'est aussi ce que ressent Irène Fofu au moment de sa mort suite au viol collectif dont elle a été victime : elle a « *l'impression d'être dans une bulle, un lieu ascétique où disparaît la souffrance, une boîte magique où d'étranges pouvoirs (la)*

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 152.

² *Idem*, p. 152.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 45.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 20.

*mettent en lévitation*¹». La mort lui donne la possibilité de renaître à nouveau, bercée par l'odeur de sa mère dans un monde fabuleux suspendu dans les nuages.

La mort de Shrapnel dans *Tels des astres éteints* est décrite aussi comme un état de non-existence car on parle de lui sans le voir réellement. On parle de son corps inerte que les pompiers palpent et qu'ils transportent à la morgue. Mais la mort offre à ce personnage un état de conscience élevé même après son arrêt cardiaque et une sensation de bien-être : « *là, il allait bien.* » (p. 337) La mort a certes mis fin à sa vie terrestre et à son projet primordial de redorer l'identité africaine et la couleur noire mais lui a aussi permis paradoxalement d'entamer un voyage initiatique dans sa nouvelle existence céleste. Ainsi, la mort lui a donné le pouvoir de se déplacer dans l'espace et de rendre visite à ses proches pour percevoir leur chagrin mais aussi de constater l'inexistence de l'Enfer après la mort étant donné que c'est la vie terrestre qui en est l'allégorie. En effet, le voyage dans le Ciel décrit dans ce roman, permet au défunt de voir « *la vie des subsahariens. La passivité. La capacité de révolte perdue. L'Histoire foulée aux pieds* ». (p. 347) La mort de Shrapnel revêt un rôle salutaire en révélant ce qui est dissimulé dans la vie terrestre. La mort de Shrapnel est loin d'être tragique car elle lui permet d'échapper à l'Enfer terrestre et représente, en outre, une porte d'accès à la vérité dévoilant l'ineffable.

Cette étude nous amène à considérer la poéticité de l'horreur comme un procédé de subversion employé par Beyala et Miano. L'effet de leur écriture sur le lecteur est de susciter l'interrogation produite par l'excès des figures de représentation subversives. L'imaginaire des auteures recourt à l'allégorie de la mort comme procédé esthétique de subversion qui donne aux textes une dimension spirituelle puisque croire à la mort implique une croyance immatérielle en une chose abstraite impalpable, voire même surnaturelle.

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 188.

I-3.1.3. Imaginaire surnaturel

Les auteures semblent refaire le monde à leur guise et leur imaginaire traduit un réalisme quasi-merveilleux. Nous pouvons d'emblée souligner le rapport oxymorique qui réside dans le concept du « réalisme merveilleux » dans la mesure où le caractère « merveilleux » ou « magique » s'oppose indubitablement au réel. En effet, les récits merveilleux sont définis par Tzvetan Todorov comme « *des récits où le surnaturel est accepté comme tel à côté du naturel. Il n'y a pas de rupture entre les deux*¹ », ce qui plonge le lecteur dans une perplexité certaine hésitant entre « *une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués*² ». L'écriture du merveilleux serait donc la subversion de l'ordre naturel des choses acceptées à travers l'irruption de l'insupportable au sein du supportable, de l'indicible dans le dicible.

I-3.1.3.1. Le « procédé de l'innommé »

Un imaginaire surnaturel se donne à lire dans notre corpus d'étude et l'une des techniques utilisées par les romancières pour créer un univers horrifiant est le « procédé de l'innommé³ ». Cette image du mal qui n'a pas de visage mais que l'on retrouve un peu partout dans les romans étudiés sous différentes apparences contribue à enrichir leur poéticité de l'horreur.

Le « procédé de l'innommé » consiste justement à « *ne pas appeler explicitement le phénomène anxigène, mais à décrire sa nature en termes vagues*⁴ ». Ainsi, l'allégorie du désastre ne cesse d'alimenter les moindres composantes du roman, notamment à travers « *la voix [qui] marche à travers la*

¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Du Seuil, Paris, 1970, p. 37.

² *Ibidem*.

³ Kartazyna Gadomska, *Les techniques anxigènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante : échanges, parallélismes, passages* (sur l'exemple de la prose de JeanPierre Andreon), Université de Silésie, January 2017, p. 404.

⁴ *Idem*, p. 403-404.

ville. *Peu importe son visage. Elle est le spectre que tous abritent au plus profond, le prétexte à la haine*¹ ». La voix représente l'image allégorique de tous les imposteurs qui prêchent pour rassembler le peuple sur le chemin de la félicité, mais qui, en réalité, sèment la discorde et la haine dans les cœurs de leurs fidèles. L'ignorance et l'impuissance du peuple est encore une fois pointée du doigt et dénoncée comme étant à l'origine du gouffre dans lequel ils ont été happés. Leur résignation, condamnée fortement par l'auteure, viendrait de leur intime conviction que l'obscurité qui recouvre leur pays leur « *masqu(e) pour jamais la vue du ciel* »². En effet, le mal qui sévit dans la région du Mboasu n'a visiblement pas de nom ni de visage dans le roman. En recourant à ce procédé « anxigène », Miano met en valeur dans ses romans, toute « *une dimension inhumaine du phénomène* »³.

L'invisible occupe une place de choix dans les romans de Miano et contribue à l'élaboration d'une esthétique d'épouvante subversive. Les lieux décrits suggèrent une atmosphère oppressante où les images de l'obscurité, de l'orage et du séisme apportent une symbolique angoissante au roman. L'image métaphorique de l'obscurité représentée par la lune et l'ombre devient un ogre monstrueux menaçant la population.

La nuit avait maintenant **dévoré** le jour, d'un coup. Il en allait ainsi, dans cette Afrique équatoriale. L'instant intermédiaire du crépuscule ne durait pas. A peine se serait-on rendu compte de la présence d'une étoile dans un ciel indigo et encore sans lune, que l'ombre se jetait **goulûment** sur les derniers restes de l'éclat diurne. Elle n'en faisait qu'une **bouchée**, et la lune prenait place sur le trône que le soleil avait déserté.⁴

La thématique du cannibalisme évoquée dans les points précédents est rappelée par les mots mis en relief dans l'extrait. L'image de la nuit porteuse d'horreur traverse les romans de Miano et recouvre l'histoire d'une atmosphère lugubre et

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 138.

² *Idem*, p. 72.

³ Katarzyna Gadowska, Les techniques anxigènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante, op.cit, p. 403-404.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 116.

écrasante qui plonge les habitants dans une léthargie absolue et dans une angoisse incommensurable. L'intérêt que nous avons porté à la poéticité de l'horreur dans notre corpus nous a amenée à comprendre que « *tout mot porte en lui sa propre transcendance*¹ ». En effet, la nuit qui est synonyme du « *règne de l'invisible* ² » est la même qui, chez Beyala annonce « *le règne du Rien* ³ ». Une oppression accablante pèse sur les protagonistes accentuée par la présence d'un ciel ambigu et tyrannique : « *par cette aube claire, mais sans soleil*⁴ » ou encore « *ciel blanc hypnotique* ⁵ », ce qui rappelle comme un leitmotiv l'atmosphère oppressante des romans étudiés et que nous étudierons de manière plus approfondie dans la seconde partie de cette recherche. La présence de la nuit contribue, à l'accentuation de la poéticité de l'horreur comme le rappelle Adeline Lesot⁶ dans son étude car elle crée une circonstance temporelle anxiogène comme dans cet exemple : « C'était vraiment une **nuit** frémissante d'horreurs. Des reptiles se battent dans la **broussaille** déchirée par les cris des hiboux. [...] Les chauves-souris courcaillent [...] ⁷ » Les animaux soulignés dans l'extrait sont d'autant plus angoissants que la brousse qui constitue déjà un lieu anxiogène, et représentent, dans l'imaginaire fantastique, des créatures de la nuit et annonceurs de malheur. Les chauves-souris et les hiboux⁸ jouent un rôle maléfique du fait qu'ils « *véhicul[ent] une symbolique elle-même liée aux attributs de Dracula* ⁹ ». Dracula est lui-même une créature fantastique qui suscite l'effroi car il est le « *disciple du Diable initié à ses sombres secrets, homme fait démon, sorcier surpuissant* ¹⁰ ». Cette description oppressante est donc la

¹ Del Prado Biezma Javier. « Deux procédés de la poéticité moderne », op.cit, p. 159.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 69.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 149.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 159.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p.11.

⁶ Adeline Lesot, « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », op.cit, p.29.

⁷ *Femme nue, femme noire*, pp148-149.

⁸ « Le hibou a une vision qui lui permet de voir dans les ténèbres, mais qui très affaiblie dès que pointe le jour ; la chauve-souris vampire [...] connue [...] pour sucer le sang du bétail endormi ». in. Pierre Brunel, Juliette Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2003, p. 97.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

représentation d'un univers chaotique et le recours à l'imaginaire fantastique, véhicule le fléau, la destruction de l'humanité.

I-3.1.3.2. Une description oppressante

La description joue un rôle indispensable dans l'inscription de l'horreur dans le texte. Elle contribue à la représentation signifiante des lieux et des personnages par le biais de procédés purement littéraires : figures rhétoriques et discours narratifs. Nous avons pu voir comment la figure du mal ainsi que celle de la nuit pouvaient symboliser le mal et susciter l'effroi.

En effet, Jean-Michel Adam et André Petitjean pensent que la description est « *toujours le produit d'un acte de sélection rigoureux qui engage totalement une subjectivité énonciative¹* », ce qui nous amène à dire que le choix d'un lexique de l'horreur et de la violence ainsi que les procédés rhétoriques lugubres et angoissants qui saturent notre corpus, sont motivés par une certaine subjectivité (ou une subjectivité certaine) des auteurs dans le but de créer une esthétique bouleversante, voire subversive. Ainsi, Beyala et Miano assignent à leur description, en dehors des fonctions ornementale et expressive, un rôle producteur, du fait qu'elle contribue à la construction du sens en complétant la narration.

L'ampleur que prend la description chez Beyala et Miano, lui permet de se « narrativiser », même si narration et description ont souvent été opposées : « *Enveloppés dans l'**obscurité épaisse** des **nuits** d'Afrique équatoriale, ce **noir** si compact que les bougies et les lanternes ne parvenaient pas à le percer²* ». La fonction narrative de cette description permet à cette dernière de contribuer à l'édification du sens de l'obscurité qui est très symbolique ici du désastre qui règne en Afrique. La description de cette Afrique va de pair avec la représentation des

¹ J-M Adam, A Petitjean, « Les enjeux textuels de la description » et « Introduction au type descriptif. », in. *Pratiques*, n°34, juin, Metz, 1982, p. 93 - 117.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 154.

personnages obscurs qui n'ont « d'yeux [...] pour rien d'autre que les **ténèbres** qui s'épaississaient à mesure qu'ils les contempl[ent]¹ ». La description revêt donc une fonction emblématique car elle tend à signifier et à amplifier le sens du sacrifice humain qui constitue le nœud de toute l'intrigue. Notons, en outre, que la densité de l'obscurité qui enveloppe le pays s'accroît au fil des descriptions et rend compte encore une fois de l'atmosphère oppressante représentée.

En outre, la manifestation chez Miano de « schème stylistique récurrent ² » produit par les images stéréotypées autour de l'opposition systématique du jour et de la nuit amplifie l'image de l'horreur dans le roman. Les exemples sont très nombreux. Nous n'en citerons donc que quelques uns :

« La **nuît** tombe alors d'un coup, comme une **vague noire** se jetant en silence sur le monde.³ », « Le **jour** et la **nuît** ne sont que des **couleurs**, un **déguisement**, des **facéties** de l'éternité⁴ ». « Le **jour** se lève et c'est encore la **nuît** [...] c'est la **nuît** dans mon esprit, où tu prends toutes les formes du **chagrin**⁵ »

Les symboles récurrents de la « nuit » et du « jour » comme repères temporels constituent une certaine esthétique du céleste avec des expressions comme « l'aube levait son rideau gris⁶ ». Le symbole « nuit » renvoie au désastre, tandis que « lumière » et « jour » symbolisent la fin du drame ou le renouveau. Nous pouvons en effet parler de relation de correspondance résultant d'une simple extrapolation manichéiste. André Lalande définit à juste titre le symbole par « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique⁷ ». Mais le contexte dans lequel apparaît le symbole est à prendre, certainement, en considération pour la construction du sens de l'analogie.

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 25.

² Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 44.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 232.

⁴ *Idem*, p. 159.

⁵ *Idem*, p. 113.

⁶ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p5

⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 9^{ème} éd., 1962, p. 1080-1081.

En effet, un signifié peut avoir plusieurs signifiants en fonction de la réalité qu'il veut peindre. Par exemple, si la lumière en opposition à l'ombre, peut connoter une symbolique positive puisque la nuit est synonyme de drame, comme dans « *La nuit avait maintenant dévoré le jour, d'un coup* ¹ », la nuit semble féroce, sauvage, comme le suggère le verbe « dévorer ». Cependant, le soleil qui est l'astre du jour et source de lumière, peut représenter dans un contexte différent une figure négative :

L'astre du jour élit domicile en bordure, puis en plein milieu du ciel. Installé sur son **trône**, il ferait descendre une chaleur implacable sur la terre. Ici, les éléments étaient sans merci. *Le soleil* s'arrogeait les **pleins pouvoirs**, quand arrivait la saison de son **règne**.²

Les symboles « trône », « pouvoirs » et « règne » renvoient à la tyrannie d'un roi despote représenté dans ces lignes par le soleil. Tous ces ciels sont symboliques d'un lieu labyrinthique où évoluent des protagonistes errants et léthargiques. Une description oppressante est mise en œuvre par les deux romancières pour expliquer la psychologie des protagonistes mais aussi pour renforcer le malaise chez le lecteur car même quand la nuit anesthésiante prend fin, « *le jour se lève sur un paysage bourbeux* ³ ».

I-3.1.3.3. Des personnages monstifiés

L'intrusion du « magique » dans le réel ne peut pas dominer toute l'œuvre mais se fait de manière discontinue car comme le souligne Daniel-Henri Pageaux dans sa préface à l'ouvrage de Charles Scheel « *il n'y a que des passages qui illustrent le réalisme merveilleux ou magique. [...] Mais l'effet de réalisme magique ou merveilleux une fois produit, engage le texte, son auteur et ses lecteurs* ⁴ ». En effet, le recours aux figures mythiques dans la « monstrification » des personnages par

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 116.

² *Idem.*, p. 12. (C'est nous qui soulignons)

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 44.

⁴ Préface de Daniel-Henri Pageaux, in. Charles W. Scheel, *Réalisme magique et Réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*. L'harmattan, Paris, 2005, p. 9.

exemple par Beyala et Miano ainsi que la subversion de la figure humaine invite le lecteur à franchir la frontière entre le réel et l'imaginaire et le pousse à cerner ce qui est dissimulé derrière cette modalité d'écriture. La description peut apparaître poétique ou plus largement symbolique, quand celle-ci tend à dépasser « l'effet de réel ¹ » et qu'elle s'ouvre à un horizon imaginaire. La description de l'un des trois rebelles Isango est proche de l'univers surnaturel, son rire insolite et ses yeux rouges lui donne un caractère quasi-démoniaque que rappelle l'image de « l'hydre tricéphale » (p76). L'arrivée de cette redoutable créature de la mythologie grecque dont l'haleine est un poison mortel n'augure que malheur et horreur.

« il fit sortir de sa gorge un rire sonore qui emplit le crépuscule et sembla atteindre le ciel. » (p76) « Isilo rit d'un rire guttural qui fendit l'air comme un rugissement de Shango » (p86) « les trois étrangers qui semblaient une hydre tricéphale » (p76)

Isilo est lui aussi associé à une puissante figure de la mythologie africaine : « Shango » le roi du Niger. Il devient une divinité en épousant Oya la déesse du vent et de l'eau, capable de provoquer des tornades et des averses.² L'image d'Isango est donc symbolique du désastre. Aux dires de Pierre Brunel, « *la présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiante. [...] L'élément mythique, même s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation*³ ». La double inspiration mythologique de Miano semble relever d'un héritage européen assumé sans vouloir renier la richesse de l'héritage africain.

Le réalisme merveilleux des auteures, serait due à la difficulté de l'auteure de dire l'indicible et de définir toute la noirceur de l'âme humaine en puisant dans leur imaginaire culturel. C'est aussi en ce sens que Charles Scheel déclare que la

1 Roland Barthes, « L'Effet de réel », in. *Communications*, n° 11, 1968 (p. 84-89).

« L'effet de réel » est un procédé propre de l'esthétique réaliste. Nous l'employons ici pour désigner l'effet de vraisemblance produit dans le texte dont la fonction est d'assurer la rencontre du texte avec le monde réel. Cependant, il s'agit dans ce cas précis d'un effet contraire, celui du « merveilleux » qui éloigne le texte du monde concret et reconnu.

² <https://thesevenworlds.wordpress.com/2014/09/27/oya-shango-oya/> consulté le 22 novembre 2017.

³ Brunel Pierre, *Mythocritique Théorie et parcours*, Ed. PUF, Paris, 1992, p. 82.

manifestation du réalisme magique se réalise à travers « *les techniques d'écriture par lesquelles des écrivains issus de cultures tiers-mondistes pourraient exprimer, dans la pratique de la prose fictionnelle, des "mentalités populaires" qui accepteraient, au même titre que l'expérience perçue rationnellement, diverses formes de mythes ou de manifestations du surnaturel*¹ ». En effet, le sacrifice de l'enfant cette nuit-là et mangé par les villageois est un gage de retour vers une Afrique glorieuse et mythique entrepris par le chef des rebelles « *se prenant pour l'architecte du monde nouveau*² ». Les miliciens puisent dans la tradition orale et l'épopée et leur discours réécrit l'histoire bafouée par la colonisation. Ils profitent de l'instabilité émotionnelle et la peur des villageois pour les obliger à participer à l'accomplissement de ce rituel mystique censé ressusciter le lien perdu avec les ancêtres.

L'apparition de phénomènes merveilleux divins est récurrent dans notre corpus aussi bien chez Miano que chez Beyala. La narratrice lugubre de *C'est le soleil qui m'a brûlée* qui est une voix-esprit a le rôle de voyeuse-visionnaire grâce à sa focalisation zéro mais aussi à son invisibilité. Sa présence donne au roman de Beyala une dimension surnaturelle qui subvertit le réalisme représenté dans son œuvre : « *Moi la bête à jamais cachée dans la grotte des pensées à naître* », (p. 5) dit la narratrice. Katherine Roussos atteste que le réalisme magique est une technique de l'esthétique de la subversion dans la mesure où ce procédé scriptural « *représente l'affranchissement de l'imaginaire face à la répression culturelle et politique*³ ». En effet, en introduisant le merveilleux et le magique dans le réel, l'auteure peut fuir ou affronter les contraintes du monde en représentant sa vision de ce monde de manière distanciée. La poéticité de l'horreur produit ainsi, une esthétique du désordre de qui installe le roman, à mi-chemin, entre le vraisemblable et l'invraisemblable.

¹ Charles W. Scheel, *Réalisme magique et Réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*, op.cit, p. 25.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 131.

³ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 8.

Le merveilleux se manifeste, en outre, à travers des portraits de femmes « zombifiées » évoqués plus haut rendant compte des victimes d'une Afrique chaotique qui sacrifie ses propres enfants mais aussi à travers les positions spirituelles de certains protagonistes qui « *cro[ient] si fort que les morts sont vivants¹* » offrant une représentation réelle de l'attachement spirituel tragique des peuples d'Afrique qui les maintient dans l'ignorance et les enfonce dans l'obscurité.

L'esthétique de l'horreur qui traverse notre corpus d'étude va engendrer la peur et l'angoisse aussi bien chez les protagonistes que chez le lecteur lui-même. C'est pourquoi, nous devons cerner l'expression de l'horreur et de la terreur dans les textes grâce au lexique de la peur et les diverses formules qui soulignent l'intensité inhabituelle de cette émotion.

I-3.2. L'expression de l'horreur et ses enjeux esthétiques

L'expression de l'horreur peut être lue à travers l'impact de celle-ci sur la psychologie des protagonistes qui vivent un certain déséquilibre mental. En effet, l'abandon de Musango par sa mère ainsi que les sévisses qu'elle a subies causent chez elle des troubles psychologiques qui se répercutent aussi sur sa santé physique. Sa souffrance se manifeste par une fièvre et un coma passager.

Une douleur aiguë me terrasse. Je la sens dans mes os, comme si quelque chose voulait me les briser de l'intérieur. Parfois, je fais des rêves somptueux. J'implose. Mes os s'émiettent. Un souffle en propulse la poudre dans mes chairs qui se lézardent avant de craquer. Mon sang ressemble à des myriades de paillettes rouges. Il tombe en poussière sur le sol d'une pièce toute de métal argenté. C'est mon sang.²

La frontière entre le réel et l'imaginaire est franchie par le biais du rêve de Musango qui donne à sa maladie une dimension plus apaisante, rassurante. L'implosion étant dans le domaine de la physique, « *une irruption brutale d'un*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 113.

² *Idem*, p. 45.

*fluide dans une enceinte qui se trouve à une pression beaucoup plus faible que la pression du milieu extérieur*¹». L'implosion du corps de cette petite fille, rend compte de l'état de son âme abîmée par le poids insurmontable de l'horreur exercé sur elle. L'horreur peut se lire également dans le comportement mimétique de celui de ses ravisseurs qui peut se lire, en outre, à travers la conduite de Musango dans sa captivité. Son enfermement, durant de longues années, dans un lieu lugubre et angoissant tel que la brousse, a bouleversé sa conception des choses.

Des crapauds y venaient. On voyait leurs têtards noirs et lisses nager au fond, [...] Je les attendais patiemment et en captuais un parfois, du plat du pied fermement posé sur sa tête. [...] Il m'arrivait de les relâcher, pour les voir s'en aller étourdis vers une destination indéterminée [...] A d'autres occasions, selon mon humeur, je les enfouissais entiers sous mon pied, **jouissant de les tenir en mon pouvoir, mue par le désir irrépessible de mettre fin à leurs jours**. Je les écrasais alors, m'appuyant de tout mon poids sur leur existence fragile, et la sensation des viscères et du sang qui s'échappaient de leur corps m'instruisait sur la réalité de ma puissance. Ils mouraient et je vivais.²

L'abus du pouvoir de supériorité de Musango sur des créatures sans défense semble lui procurer une forme de satisfaction. Cette description démontre ce que ressentent certaines personnes en position de force, par rapport aux plus vulnérables. Ce passage révèle symboliquement la réalité terrifiante de la traite des jeunes filles dont l'existence est aussi dérisoire que la valeur de ces créatures.

Par ailleurs, l'esprit sanguinaire des milices dans *L'intérieur de la nuit* est dépeint au moyen d'un lexique sinistre qui fait planer l'inquiétude chez le lecteur et rappelle aussi celle des villageois détenus en otage devant le spectacle de l'horreur auquel ils assistent. Même le chef du village n'a pas pu échapper à la barbarie des rebelles qui l'avaient décapité, tué des hommes mais aussi sacrifié un jeune enfant d'une façon inhumaine. En liant l'horreur à la violence armée des milices rebelles, Miano met en exergue les liens problématiques qui unissent l'horreur à la souffrance psychologique des Ekus qui ont vécu cette expérience traumatisante.

¹ Dictionnaire de Français Larousse, © Larousse-Bordas, Paris, 1997.

² *Contours du jour qui vient*, p. 60-61.

Des expressions traduisant l'effroi mêlé de dégoût et de répulsion ponctuent le texte :

« Je sens mon cœur se transpercer d'effroi et mon sang de coaguler comme du lait caillé¹ », « Interdits, muets et terrassés par la même inquiétude² », « Je ferme les yeux, je me bouche les oreilles, je sens l'apocalypse venir³ ». « Pétrifiés de crainte, ils ne voyaient pas, ou feignaient de ne pas voir Isango et Ibango séparer la tête du vieil Eyound de son corps⁴ ». « Les horreurs qui déferlaient sans cesse à mes yeux m'avaient appris l'art de voir sans voir, et de ne voir que ce que j'ordonnais à mes yeux de prendre. » (clsmb, p.5)

La terreur incommensurable cause la pétrification des protagonistes. La cruauté des miliciens semble ne pas avoir de limite et les hommes témoins de ce massacre ne pouvaient qu'être « *immobiles et silencieux*⁵ » pendant que les femmes et les enfants étaient horrifiés. Tout un lexique de la peur peut être relevé tout au long du roman :

Une jeune fille, Ison, qui n'en pouvait plus de **ne faire que trembler, ne put réprimer un cri**, et bientôt, des enfants se mirent à **pleurer de toutes les forces** qui ne tarderaient pas à leur faire défaut. Isango calma la jeune fille d'une balle dans la poitrine, et son corps s'affaissa sur les autres adolescentes **qui osèrent à peine s'en écarter**.⁶

Les pleurs, les tremblements, les cris ainsi que la stupeur sont des réactions physiques à l'horreur. D'autres effets peuvent être exprimés par les protagonistes face à l'épouvante, tel que les vomissements d'Epa après avoir assisté à l'assassinat de douze nonnes blanches du couvent du *Perpétuel-Secours*. Il avait également eu les « *mains qui tremblaient [et les] oreilles [qui] bourdonnaient de[s] cris*⁷ » des promoteurs étrangers abattus dans une mine de diamants. Ces réactions physiques permettent au lecteur de percevoir toute la barbarie des actes commis par ces rebelles, sans la présence d'une description minutieuse exposant les faits. D'ailleurs, Epa en rapportant à Ayané ses mésaventures dans l'armée rebelle, lui « *passé les*

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 152.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 69.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 152.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 91.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Les aubes écarlates*, p. 78.

détails concernant la manière dont Eso a massacré ¹» toutes ses victimes pour lui épargner le spectacle de l'horreur, mais ne manque pas de lui rappeler l' « odeur de sang, de chair carbonisée² » qu'ils portaient sur eux en quittant les lieux du délit, comme on traîne le fardeau d'un péché irréparable.

Dans *L'intérieur de la nuit*, la violence des rebelles fige les habitants d'Eku de peur et les pousse à refouler leur souffrance, rappelant la Méduse³ – monstre de la mythologie grecque à la chevelure en forme de serpent et dont le regard avait le pouvoir de pétrifier celui qui la regardait – qui paralyse d'horreur ceux qui la bravent. Méduse est décrite par Homère dans *l'Illiade* comme un « monstre effroyable, terrible, grimaçant [...] ⁴ » ; elle a « un terrible visage, jetant de farouches regards, tandis que l'entouraient Déroute et Terreur⁵ ». La méduse est représentée dans le roman par les rebelles sanguinaires qui terrorisent les Ekus. Croiser le regard de la créature, c'est s'exposer à la mort. Etant donné que voir est mortel, il vaut mieux fuir et se cacher, ce qui explique l'angoisse viscérale des villageois qui les tétanise et les astreint au silence. La Méduse est aussi incarnée par l'auteure dans *Contours du jour qui vient*, à travers la personnification de la brousse dont « les parties hautes se meuvent, poussées par le vent ⁶ », comme une chevelure angoissante l'assimilant à « la Gorgone ⁷ ». L'angoisse suscitée par la brousse chez les humains est ineffable tant la puissance du monstre mythique se matérialise dans l'obscurité des pratiques de sorcellerie de ceux qui pactisent avec le diable. L'affreuse brousse est en fait la mise en abyme de l'horreur qui enveloppe tout le pays, engendrée par une spiritualité tragique :

¹ *Les aubes écarlates*, p. 88.

² *Idem*, p. 78.

³ Sylvain Détoç, « La gorgne Méduse. De L'effigie archaïque à la figure mythique » in. Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand, Paris, 2008, p. 95.

⁴ Homère, « Chant V », *Illiade*, 9e éd., trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1937], v. 740. In.<http://iliadeodysee.texte.free.fr/aatexte/meunier/iliadmeunier/iliadmeunier11/iliadmeunier11.htm> consulté le 19 juillet 2016

⁵ Homère, « Chant XI », op.cit, v. 36-37.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p.70.

⁷ *Ibidem*.

En traversant la brousse [...], nous avons trouvé les restes d'une cérémonie. Il y avait une tête de chèvre attachée au tronc d'un arbre, avec une liasse de billets dans la bouche. [...] Ils ont vendu quelqu'un, c'est tout. Ils ont sacrifié quelqu'un à un esprit qu'ils ont payé et nourri pour ses services. [...] ¹

Dans *L'intérieur de la nuit*, c'est le personnage d'Ayané qui pose les questions qui interpellent le lecteur et le pousse à réfléchir sur toute la barbarie qui règne en Afrique confirmant ainsi les stéréotypes occidentaux concernant ce continent. Mais à travers ces critiques, il y a un réel besoin de remise en question et de conscientisation du « citoyen-lecteur » quant à l'état de l'Afrique actuelle. C'est ce qu'explique Mwatha Ngalasso à juste titre :

L'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion [...] exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs et recèle une dimension thérapeutique indéniable.²

De ce fait, le premier roman de Miano aborde des sujets tabous et dépeint une réalité dérangeante par le biais d'un imaginaire poétique. La barbarie vécue dans ce village provoque la mort mentale des habitants, c'est le trauma qui les conduit à assister en simples spectateurs de leur propre malheur.

Jean-Richard Freymann, psychanalyste et psychiatre, s'intéresse au cas clinique de déshumanisation de manière particulière et parle d'« *enkystement subjectif, d'une sidération face à la déshumanisation par l'événement*³ », ce qui explique le mutisme et le refoulement de l'événement traumatique mais aussi la position d'Ayané sur l'arbre en spectatrice passive de l'horreur. Tout un ensemble d'adjectifs et d'expressions dans le texte décrivent sa tétanisation : « *Ayané demeurait perplexe sur la place du village*⁴ », elle est aussi « interdite⁵ » et ne « bougeait toujours pas⁶ », « *il lui semblait que le monde autour d'elle s'était*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 72.

² Ngalasso Mwatha, M., 2002, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », dans *Notre Librairie*, n° 148, p.75-76.

³ Jean-Richard Freymann, « déshumanisation et fantasme de réhumanisation » dans *Clinique de la déshumanisation*, JR. Freymann (dir.), Toulouse, Ed. Erès, 2011, (p. 13-15), p. 14.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 141.

⁵ *Idem*, p. 137.

⁶ *Idem*, p. 125.

figé¹ ». Quand enfin descendue de l'arbre, elle cherche vainement à comprendre ce qui s'est réellement passé. Tout le monde semble avoir oublié l'événement traumatique et retourne naturellement à sa vie ordinaire : « *[s]a question demeurait, amplifiait l'angoisse²* ». L'amnésie des Ekus est la conséquence directe de l'horreur qui a enveloppé leur région mais le souvenir refoulé de cette nuit « noire³ » et « sans fin⁴ » aura à jamais changé leur destinée.

Cependant, bien que Méduse soit de sang divin – elle est la petite-fille de Gaïa (la Terre) et de Ouranos (le ciel) – elle est la seule à être mortelle. Ainsi, si l'ennemi des Ekus les a médusés, ils ne devraient pas rester pétrifiés indéfiniment. L'espoir d'un revirement de leur situation reste possible.

Un mythographe du nom d'Apollodore⁵ mentionne dans son récit de la méduse, le bouclier utilisé par « Persée » comme un miroir afin de détourner son regard de la Méduse. Celle-ci va s'auto-pétrifier en croisant son reflet dans la surface réfléchissante du bouclier. Telle semble être la visée de la poéticité de l'horreur : l'affrontement de l'innommable et de l'horreur, réfléchit l'image de la violence réelle, il s'agit de l'« *élaboration métaphorique [...] de l'objet phobique⁶* » pour mieux le dénier et le vaincre.

L'abject est donc donné à lire dans notre corpus pour être rejeté et condamné de manière imagée. L'écriture subversive de nos romancières a, par conséquent, un effet cathartique dans le sens de la purification, de l'expulsion de ce qui dérange. L'écriture des romancières semblent obéir au principe de guérir le mal par le mal.

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 125.

² *Idem*, p. 144.

³ *Idem*, p. 145.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Apollodore, *La bibliothèque*, II (4, 2-3), trad. par Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonnie, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Les Belles Lettres, 1991. In. Sylvie Anahory, « Méduse ou le miroir des abîmes » dans *MuseMedusa. [En ligne]* : http://musemedusa.com/dossier_1/anahory/ (Page consultée le 19 août 2017).

⁶ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p.47.

Ainsi, il s'agit d'écrire l'abject pour le combattre et pour se purifier de ce qui est abject.

Conclusion partielle

L'analyse esthétique de notre corpus nous amène à produire quelques « intuitions cognitives¹ » – comme le souligne Bakhtine – qui nous permettent d'apprécier la portée idéologique et historique de ces textes littéraires.

Le thème de l'horreur qui traverse les œuvres de Leonora Miano de façon obsessionnelle semble donc être le reflet de la violence existant « *dans l'expérience historique des peuples africains*² ». Le trauma de la traite négrière, de l'esclavage, du racisme et du colonialisme est rappelé dans des formules comme : « *les colons avaient donné le pouvoir aux nordistes [...] analphabètes qu'ils savaient actionner comme les manettes d'un jeu*³ ». Le lourd passé d'assujettissement et de dépossession de soi est représenté par « *le sang noir*⁴ » de l'enfant sacrifié dans *L'intérieur de la nuit*. Cette métaphore est une véritable création de sens car en substituant le noir au rouge l'auteure symboliserait le sang versé de toutes « *les âmes enchaînées*⁵ » des noirs africains depuis la tragédie de la traite négrière, de l'esclavage et de l'histoire coloniale. Le noir serait la couleur de la colère de ces derniers qui « *deviennent le tumulte, la déraison, le chaos, la misère*⁶ », plongeant le Continent dans l'obscurité et entravant la vue de l'horizon, tant que leur mémoire demeurera inavouée, tant que l'Occident n'aura pas admis ses crimes en Afrique. C'est ce que clament les voix des exhalaisons dans *Les aubes écarlates* qui

¹ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 52.

² Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », in *Notre librairie* n°148, « Penser la violence », juillet-septembre 2002. « A travers la traite et l'esclavage, la colonisation et la décolonisation, l'apartheid, les guerres particulièrement atroces dont certains Etats africains ont été le théâtre depuis 1960, les génocides. »

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 57.

⁴ *Idem*, p. 119.

⁵ *Idem*, p. 13.

⁶ *Ibidem*.

menacent de maintenir l'obscurité dans l'univers « *tant qu'on [leur] a pas fait droit* » (p.14)

Un discours idéologique cohérent transparaît à travers les représentations de l'horreur que l'auteure propose au lecteur. Ce discours donne à déchiffrer les traumatismes engendrés par le passé douloureux de l'Afrique marqué par la traite négrière, l'esclavage et la colonisation, et aggravés par un présent abîmé par de nouveaux maux tels que la discrimination raciale ainsi que le chaos sociopolitique du Continent. L'expression de l'ineffable est ainsi métaphorisée par une esthétique de la subversion dont l'analyse se poursuit dans la seconde partie de notre thèse, avec l'exploration de la langue d'écriture de Beyala et de Miano qui se livre à une quête identitaire pulvérisant l'ordre linguistique et narratologique des œuvres. Le choix du chaos textuel remplirait aussi un rôle salutaire ; il n'a pas pour vocation de donner des réponses ou de clamer des certitudes, mais au contraire d'installer le doute, de questionner les consciences. N'est-il pas un moyen de rebondir contre la douleur sur le chemin sinueux de la résilience ?

DEUXIEME PARTIE

DU CHAOS A LA RESILIENCE

Le moment constant de l'échange :
oscillation paisible qui permet de se
laisser affecter par l'autre, sans être
phagocyté par lui.

Leonora Miano.

La parole contestataire demeure inséparable d'une subversion textuelle sur le plan linguistique et narratologique. L'engagement de Beyala et de Miano se lit à travers des dispositifs formels et narratologiques qui produisent une signifiante subversive dans le texte. Nous avons pu constater, dans la première partie, l'inscription de leur écriture dans un mouvement d'affranchissement des pressions les plus archaïques qui entravent le progrès social. Dans ce combat intellectuel, leurs romans se déploient comme une quête de soi, dans une perspective de revalorisation, de reconnaissance de la femme dont les capacités sont souvent minimisées par les mentalités misogynes¹. Leurs fictions témoignent, par conséquent, de leur engagement face à l'Histoire de leur pays, à la mémoire collective et aux racines d'une identité à laquelle elles appartiennent.

Dans la même optique, nous démontrerons dans cette seconde partie, à travers notre corpus, l'esthétique de la subversion qui transparaît à travers les ruptures opérées sur le plan narratologique mais aussi sur le plan linguistique/langagier. Ces distorsions en « *fai[sant] éclater l'écriture*² » forment une littérature « à part » car elles représentent une innovation esthétique emblématique.

Ainsi, nous tâcherons de confirmer le caractère engagé des romans étudiés et nous nous inspirerons de l'étude d'Odile Cazenave dans laquelle l'auteure fait des écrivaines africaines contemporaines dites « rebelles » des « visionnaires³ » dans la mesure où le message transmis à travers leur écriture subversive serait « porteur

¹ Cette idée nous a été inspirée par le témoignage d'Assia Djebbar : « J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie. » in. Armel, Aliette. « Assia Djebbar: La mémoire des femmes », *Magazine littéraire*, n°410 (2002) (p. 98-103), p. 103.

² Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 38-39.

³ Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, op.cit, p. 14.

*potentiel de changements prometteurs*¹ ». Nous démontrerons donc dans le second volet qui est en complémentarité avec le précédent, comment la voix littéraire de Beyala et de Miano cède la parole au discours politique et comment ces auteures font de l'écriture, une aventure collective dont le souci est de remédier aux maux de l'Afrique postcoloniale tout en revendiquant essentiellement « *le respect des droits fondamentaux de la femme* »².

¹ Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, op.cit, p. 14.

² Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, L'Harmattan, Paris, 2001.p. 355.

CHAPITRE 1

DISTORSIONS ET INNOVATIONS LANGAGIERES

Le caractère subversif du corpus sera mis en relief à travers une « *esthétique du grotesque*¹ » qui semble désigner un ensemble de procédés scripturaux servant à affranchir l'écriture de Beyala et de Miano de toute norme et tradition conventionnelles. Ces procédés consistent en de nouveaux jeux créatifs que les auteures ont mis en œuvre dans leurs romans tels que le « *français créolisé, bouffonneries d'écriture, irréalisme de certaines situations, énonciation indécise [...]*² ». Autant de ruses qui rompent la linéarité de l'écriture ordinaire et disent tout le « *Moi-nègre*³ » des auteures.

L'écriture de Beyala et de Miano s'insère dans un espace africain francophone où réside une pluralité culturelle. Se situant à l'intersection de plusieurs langues, plusieurs cultures, les romans donnés à l'étude portent nécessairement la marque d'une double appartenance qui se lit d'emblée à travers les créations socioculturelles qui puisent dans cette pluralité culturelle. Ces romans semblent donc marquée par une dualité constituante : parallèlement à l'emploi de la langue française héritée du colonisateur comme langue de création, ils offrent une écriture traversée par « l'oralité, les mythes et les légendes, le recours à l'art du conteur, l'inscription des africanismes et la doxa africaine (proverbes, dictons, maximes, aphorismes)⁴ ». Ce mariage du culturel et du politique représenterait un

¹ Formule empruntée à J.- L. Joubert, évoquée dans *Les littératures francophones depuis 1945*, Bordas, Paris, 1986.

² J.- L. Joubert, et al., *Les littératures francophones depuis 1945*, op.cit, p. 73.

³ Aimé Césaire avait déclaré dans un entretien avec Jacqueline Leiner : « *Mon effort a été d'infléchir le français, de le transformer pour exprimer, disons : ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole [...]* ». In. *Revue Tropiques*, Paris : J-M. Place, 1978, p. xiv. 1978.

⁴ Augustine H. Asaah, « Entre Senghor et Beyala : Une affaire de controverse, de divergence et de résonance », op.cit, p. 12.

principe majeur de la théorie postcoloniale que nous allons essayer d'expliquer en parallèle pour justifier les distorsions qui saturent notre corpus d'étude.

Il s'agit donc de faire ressortir, dans ce chapitre, ce qui constitue l'originalité des créations esthétiques de nos deux romancières et de comprendre comment se manifestent les ruptures de l'écriture sur le plan linguistique essentiellement, notamment, à travers les créations néologiques¹.

II-1.1. Créations néologiques et résonances socioculturelles

Dans le corpus d'étude, l'écriture est polymorphe car elle est issue de plusieurs langues, essentiellement, le français mais aussi l'anglais et la langue maternelle² représentée par l'éton et le pidjin pour Calixthe Beyala ainsi que le douala pour Léonora Miano. Les auteures d'origine camerounaise emploient la langue française comme une langue d'écriture. La double appartenance de ces auteures représente « *la caractéristique essentielle de l'expérience culturelle historique*³ » et leur choix d'écrire en français suscite des interrogations à propos de leurs identités hybrides. En effet, pour nos deux romancières, le français a été un « instrument imposé » par l'Histoire qui est devenu pour elles, un moyen d'expression sur lequel, les auteures opèrent une refondation par le croisement de différentes langues et cultures créant ainsi « *une écriture à la fois plurielle et multirelationnelle*⁴ ». Derrière le renoncement de ces écrivaines à leur langue maternelle se manifeste en filigrane son existence immuable s'immisçant obstinément dans le langage de l'autre. Ainsi, à

1 Un néologisme désigne un « mot nouvellement introduit dans la langue ». Les néologismes peuvent, en outre, « être le résultat d'une création individuelle [...] ressentis comme des éléments marginaux ». in. Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1996 (1^{ère} éd. 1993), p. 133.

² En Afrique, la présence de la langue française imposée par l'histoire et intégrée par la politique comme langue officielle dans certains pays, s'est ajoutée à un contexte africain d'emblée plurilingue, notamment au Cameroun, il existe 300 langues ou parlers. Le français vient donc se superposer à ces langues déjà existantes et fait désormais partie du patrimoine culturel de ces pays francophones.

³ Georges Ngal, *Créations et rupture en littérature africaine*. L'Harmattan, Paris, 1994, p. 50.

⁴ Ngalasso, Mwatha-Musanji. « Langues, littératures et écritures africaines ». *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, 27, 1984, p. 34.

quoi renvoie cette écriture « entre-deux-langues » que nous retrouvons chez Beyala et Miano ?

Robert Escarpit assure qu' « *on ne peut jamais entièrement refuser le langage, mais on peut refuser, nier le système conceptuel, on peut lui faire franchir les frontières du réel et de l'imaginaire, on peut même refuser la systématisation et la remplacer par un autre processus intellectuel*¹ ». En effet, partant de cette citation, nous entendons attester de l'élan révolutionnaire qui se dégage de notre corpus et qui rend compte de la vision du monde que les romancières tentent de théoriser dans leur travail littéraire par le biais de modalités stratégiques mises en œuvre. La problématique de la subversion semble être, en effet, un puissant générateur d'écriture chez Beyala et Miano. Diverses tournures langagières bousculent la norme de la langue d'écriture (le français) représentant une certaine innovation de l'écriture littéraire.

Beyala trouve, en effet, du plaisir² à jouer avec le français qu'elle considère, à la fois, comme langue d'expression et de travail. Le « moi africain » est donc exprimé par le biais d'une nouvelle langue chargée de créations lexicales, d'inventions verbales, de traductions de la pensée africaine, tout « *en y ajoutant des éléments mythiques personnels*³ ». La création néologique désigne « *une forme de pénétration par effraction dans le corps des mots et des sens*⁴ » et elle se manifeste donc comme « *une intrusion dans 'la langue de l'autre'*⁵ », en mettant au défi cette dernière de résister à tous les bouleversements subis. Les écrivaines s'approprient tellement la langue française au point d'en user pour produire du sens africain et projeter une

¹ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, op.cit, p. 17.

² « Cette langue est belle, elle est élastique, elle me permet de travailler en y ajoutant des éléments mythiques personnels, c'est-à-dire, la mémoire ancestrale. [...] elle est très réadaptable, elle est très malléable à souhait. » Propos de C. Beyala recueillis dans une interview sur : <http://www.africavivre.com/cameroun/aligne/romans/la-plantation-de-calixthe-beyala.html> consulté le 21/11/2015.

³ *Ibidem*.

⁴ Musanji Ngalasso Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », op.cit, p. 76.

⁵ *Ibidem*.

vision du monde africaine. Certains spécialistes parlent même de « francographie ¹ », notion qui a été employée par Jean-Claude Blachère qui traduit bien toutes les stratégies d'énonciation que Beyala et Miano mettent en œuvre dans leurs romans, en employant le français comme simple instrument graphique traduisant leur âme africaine. Ainsi, nous étudierons la subversion de la langue d'écriture chez ces auteurs sur différents plans.

II-1.1. 1. Eclatement syntaxique et lexical

Des mutations morphologiques saturent les romans à travers des jeux de suffixes et de préfixes, amalgames de mots et structures syntaxiques inaccoutumées, mêlant les catégories du nom à celle du verbe, ce qui rend compte de tout le travail effectué sur la grammaire et représente une rupture sur le plan formel du langage. Le vocabulaire subit la même violence que nous avons pu relever à travers les figures subversives étudiées précédemment.

La subversion survient quand l'hétérogène vient rompre la structure syntaxique des mots. Elle réside, en effet, dans le refus de conformisme qui fonctionne comme un acte d'affranchissement de l'écriture de toutes les contraintes grammaticales créant ainsi ce qu'Henri Meschonnic appelle des « formes-sens ² ». En effet, en déconstruisant des formes habituelles de l'écriture, l'auteure procède à la construction de nouveaux sens.

La présence de phrases courtes dans le texte qui renvoie à un renouvellement stylistique de la prose, tronque la narration et crée une rupture rythmique dans le tissu textuel. Ces courts énoncés produisent un certain suspense et un effet haletant qui tient le lecteur lucide quant à ce qui est raconté.

¹ Blachère, Jean-Claude, « Pour une étude de la *francographie* africaine », in. *Travaux de Didactique du FLE*, n°25, Montpellier, juillet 1990, p. 75-88.

² « Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre ». in. Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970, p. 176.

En fermant la porte de son appartement, il entendit descendre l'ascenseur. Quelqu'un venait de l'appeler. Pour une fois qu'il fonctionnait. Tant pis. Il prit l'escalier. [...] Il espérait que le plafond s'écroule. Que ces longs couloirs deviennent des catacombes. Il se voyait sous les gravats. Les narines pleines de calcaires. La catastrophe le délivrait de sa destinée. Elle ne s'était jamais produite. Des années qu'il arpentait ces souterrains.¹

Ces courtes phrases se succèdent dans un même paragraphe et traduisent, en outre, l'état d'esprit d'Amok qui passe ses journées à broyer du noir. D'ailleurs, la noirceur de ses pensées va de pair avec sa descente des escaliers de son immeuble quand l'ascenseur était occupé, ensuite des escaliers de la bouche de métro en panne, représentant un nivellement vers le bas. Ces formules réduites juxtaposées nous rappellent également les croches qui rythment les phrasés jazzistiques dont s'inspire Miano pour créer une esthétique singulière. Le choix d'une structure phrastique estropiée dans la narration reproduit la symbolique de l'idée même représentée dans le passage comme dans le passage suivant :

Il s'agissait d'un gentil monsieur. Au demeurant. Amok s'arrêta. Se retourna. L'homme avançait comme il pouvait. Le chien n'était pas docile. Le jeune homme compta mentalement les minutes. Il sourit néanmoins. Parvenu à sa hauteur, l'homme reprit son souffle.²

Ce bref passage traduit le malaise ressenti par le gardien de la résidence qui venait de prononcer difficilement le patronyme d'Amok dévoilant son origine subsaharienne et la gêne d'Amok qui a développé un complexe vis-à-vis de ce nom un peu trop ethnique à son goût, lui qui veut s'intégrer à part entière au pays des Nordistes. Cependant, le train de vie mené par ce jeune homme l'enferme dans une triste monotonie où le temps semble se figer ou tourner dans le vide, à l'image de sa personnalité.

Devant le boulodrome. Plongea dans la bouche de métro. Il ne les vit pas. Il n'y avait plus que l'heure qui tournait. [...] Cette chose dans la voix de la fille. Il savait ce que c'était. Il n'arrivait pourtant pas à lui donner un nom. C'était cela

¹ *Tels des astres éteints*, p. 51.

² *Idem*, p. 204.

qui l'attirait. C'était comme un souvenir ancien. Un terrain connu. [...] Le métro arriva. Grinçant sur les rails.¹

Les courtes phrases du narrateur traduisent inéluctablement l'état d'âme d'Amok, son errance dans les dédales de la ville et son incapacité à se fixer quelque part car « *aucun espace ne lui paraissait habitable. Aucun n'était le sien.* » (idem. p.205)

Par ailleurs, Beyala adopte une écriture aussi singulière que celle de Miano, où elle procède à une sorte de refondation de la langue française en enrichissant le dictionnaire de français de nouveaux verbes et substantifs transformés. Des dérivations sont créées à partir d'une base verbale ou nominale offrent à l'écriture un caractère individuel, citons quelques exemples :

« La bouche viandée de tendresse » (p.126) « têtes enchignonnées. » (p.16) « s'auto-malheurer » (p.91), « ils dérespectent les adultes » (p.104), « malparlances » (p.22), « désambiance » (p.21) « ses pensées saute-moutonnant » (p.105), « les femmes bikinisées » (p.109), « il avait mille malmenances à l'imaginer [...] » (p.121), « ses pieds étaient haut-talonnés » (p.166), « ça hiboutait au loin » (p.169), « on héroïsait » (p.172), « ses cheveux tire-bouchonnaient sur sa tête (p.187) », « elle hypocrisa comme elle put » (p.166), « un intellectuel boubouté » (p.122), « avion-poubelle » (p.45) « désamour sœural » (p.147)² « ville siestante »³, « la gâ la plus platinée du monde⁴ ».

La syntaxe devient éclatée mêlant toutes les catégories des noms, des adjectifs et des verbes ce qui révèle, en effet, l'aspiration de l'auteure à la construction/destruction de la langue française. Cependant, malgré ces néologismes créés de toute pièce par l'auteure, le lecteur peut aisément comprendre le sens qu'elle a voulu exprimer en fonction du contexte de leur insertion notamment. D'ailleurs, pour Michael Riffaterre, « *la production du sens d'un texte littéraire résulte de la compréhension du mot selon les règles du langage et les contraintes du*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 205.

² Dans *La plantation*.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 22.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 11.

contexte¹ ». Les créations syntaxiques beyaliennes obéissent au même fonctionnement comme dans « *Thomas s'incapacitait à allumer un feu de brousse* ² » où le nom « incapacité » est transformé en verbe pronominal dont le sens est saisi sans difficultés. Ou encore le néologisme « *ils malédictionnaient* ³ » : nous comprenons le sens de cette création verbale à la base créée à partir d'un mot de base « malédiction » qui est l'action de « maudire » auquel l'auteure a ajouté la terminaison verbale de l'imparfait « aient » conjugué avec la troisième personne du pluriel « ils ». Ainsi, « *ils malédictionnaient* » signifierait : ils maudissaient avec haine, blasphémaient, injuriaient ou encore annonçaient une malédiction, un malheur. Ainsi, si l'on prenait toute la phrase dans laquelle apparaît l'expression analysée, nous arriverons à saisir le contexte et ainsi comprendre le sens de la création en question :

Quelques mendiants les hélaient, les yeux torves : « Patron ! Patron ! Donnez-nous un morceau de paradis, patron ! » Ils bénissaient ceux qui leur jetaient des pièces et malédictionnaient ceux qui serraient les cordons de leurs bourses : « Sale pingre ! Sale macaque de ta mère ! »⁴

Il en est de même pour les formes verbales pour le moins « insolites » qui dérivent de mots ou de verbes déjà existants tels que : « *venter, tempêter* » et dont le sens est compris grâce au contexte dans lequel ils ont été insérés par l'auteure : « *elle n'avait pas envie de venter, de tempêter c'était, trop d'énergie à perdre* ⁵ » ; ou encore la création d'une forme verbale inédite et comique à l'aide d'un jeu de combinaison de mots comme dans : « *en je m'en foutant* ⁶ » ou d'adjectifs suivant le même procédé avec « *Caroline très je-ne-sais-que-faire s'excusa* ⁷ ». Ces créations néologiques sont naturellement assimilées par le lecteur en dépit de la rupture qu'elles produisent dans la langue française. De plus, une double subversion peut

¹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature* n°41, *Intertextualités médiévales*, février, 1981, p6.

² *La plantation*, p. 148.

³ *Idem*, p. 127.

⁴ *La plantation*, p. 127.

⁵ *Idem*, p. 91.

⁶ *Idem*, p. 144.

⁷ *Idem*, p. 147.

être relevée à travers ces mutations morphologiques. En effet, la destruction syntaxique et les dérivations sémantiques violentent la structure normative de la langue française et rompent également la continuité du discours. La force de ces créations subversives produit une réaction particulière chez celui qui la reçoit car elle « *agresse/percute l'espace du narrataire*¹ ». Le choix de ces procédés scripturaux est réalisé donc dans le but de « *détonner bruyamment donc de créer un électrochoc chez la victime-cible*² » que représente le lecteur.

Beyala et Miano laissent libre cours à leur imagination, en jouant avec les mots, avec la syntaxe, elles créent des dérivations à partir d'un mot de base existant réellement dans la langue française ; mais aussi des créations à partir d'un mélange de différents registres de langue. Le recours à ces tournures néologiques relève d'un souci de créativité mais aussi d'enrichissement de la littérature africaine.

II-1.1. 2. Xénismes et « camerounismes »

La néologie peut aussi se faire par emprunts aux langues et cultures locales. L'intrusion de mots issus de la culture et des langues africaines est très récurrente dans les données recueillies. Ces emprunts viennent comme pour « bouleverser » la langue française. Les exemples d'emprunts saturent les textes et nous en étudierons les plus importants qui sont souvent intégrés et fondus dans la langue française sans aucun marquage, tels que *Nganga*³, *Ngô*⁴ ou d'autres termes plus évidents à comprendre car couramment usités en littérature africaine tels que *Gâ*⁵ pour dire

¹ Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 36.

² Musanji Ngalasso Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », op.cit, p. 72-79.

³ Dans *La plantation*, p. 130. Ce mot signifie « le sorcier ou celui qui interprète l'oracle » in . Paul Helmlinger, *Dictionnaire Duala-Français. Suivi d'un lexique Français-Duala*. Ed. Klincksieck, Paris, 1972. p. 352.

⁴ Dans *Femme nue, femme noire*, p. 172. Ce mot signifie « une fourmi comestible » désignant dans le roman, une prostituée, in. *Ibidem*, p. 356.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 58.

femme ou encore *Case*¹ qui renvoie à maison. Certaines intrusions africaines peuvent être comprises dans leurs contextes d'apparition tel que « Tirer au *Ngoti* les enfants ² » signifie tirer au sort ou encore l'expression idiomatique camerounaise « *Enguingilaye*³ » que prononce la vieille Mbambé à la fin du roman et qui désigne en langue Duala « une expression pour introduire une devinette ⁴ » à laquelle, Musango et Mbalé donnaient suite en répliquant en chœur « *éwésé*⁵ ».

Ces **xénismes**⁶ subvertissent l'écriture des deux romancières sur le plan linguistique car la langue française se trouve tiraillée dans tous les sens et, par la présence des langues africaines, elle est habillée aux couleurs de l'Afrique. Un certain nombre d'« africanismes » inscrivent, en effet, les œuvres de Beyala et Miano dans un univers « tropical ». Les xénismes sont souvent employés directement dans la narration qui se faisait initialement en langue française. La compréhension et le déchiffrement de ces emprunts par le lecteur étranger dépendent du contexte de leur apparition car souvent ils ne sont pas traduits par les auteures. Le sens de ces xénismes est donc assimilé à l'ensemble du texte, comme dans l'énoncé : « elle mettait du *kotimanjo* dans l'eau de son bain ⁷ », le mot « *kotimanjo* » n'est pas un mot français mais il apparaît au milieu de la phrase sans traduction. Ce xénisme africain est mis, cependant, en relief par l'auteure car il apparaît en italique par rapport au reste de la phrase. Ce terme est en fait intraduisible, du fait qu'il n'existe pas d'équivalent dans la langue française, mais il renvoie dans la culture africaine à un ingrédient utilisé par les femmes dans le bain pour obtenir une fragrance acidulée. Les éléments qui entourent cet africanisme

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 104

² *Idem*, p. 106.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 236.

⁴ *Dictionnaire Duala-Français*, op.cit, p. 150.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 236.

⁶ Les xénismes sont les emprunts lexicaux de mots ou d'expressions issus des langues étrangères comme l'anglais ou encore les langues maternelles africaines et que les écrivaines insèrent dans la langue française de leur écriture.

⁷ *L'intérieur de la nuit*, p. 191.

nous permettent donc d'avoir des informations complémentaires nécessaires à la construction du sens : « *l'eau de son bain [...] sa sueur avait une odeur acidulée*¹ ».

D'autres insertions africaines qui ne sont pas mises en relief par l'auteure empruntent la même graphie que les autres mots en langue française, comme dans l'exemple :

Les bayam-sellam s'étripent et les morceaux de leurs haillons volettent comme des bouts de papier dans le vent². (Selon la graphie du texte).

Aucune note explicative n'est fournie par l'auteure dans le roman, mais des détails contextuels nous permettent de comprendre qu'il s'agit bien de personnes se trouvant au marché : « *J'entre au marché [...] des tas de boutiques*³ ». Irène a, en outre, du mal à se déplacer dans les ruelles de ce marché « *grouillant de monde*⁴ ». L'expression « Bayam-sellam⁵ » signifie « acheter et vendre⁶ » et renvoie donc aux marchands qui semblent vendre leurs articles à grande vitesse. Cette interprétation est renforcée par l'image de morceaux de papier qui volent en symbolisant la marchandise vendue rapidement – qui pourraient être des vêtements – mais aussi le choix du verbe pronominal « s'étriper » qui symbolise l'action de se vider. Ce verbe suggère aussi l'idée de la difficulté de la vie qui fait que le travail devienne, pour ces vendeurs, synonyme de combat. Ce portrait offre donc aux commerçants un caractère affligeant car ils souffrent d'un dénuement avéré et le terme « haillons » choisi par l'auteure pour désigner la marchandise vendue, accentue cette idée de pauvreté.

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 191.

² *Femme nue, femme noire*, p. 160.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Des recherches complémentaires sont aussi nécessaires à la compréhension de ces termes « étrangers » pour un lecteur qui ne maîtrise pas les langues et dialectes africains. Nous pouvons apprendre par exemple, que le mot bayam-sellam par exemple, est issu du pidgin local parlé par les marchands.

⁶ Le terme « Bellam-sellam » serait lui-même une transformation de l'anglais. D'après sa consonance, il pourrait être à l'origine issu de l'expression « buyer-seller » transformé par les commerçants africains en situation de contact linguistique avec d'autres commerçants étrangers.

Cette expression n'est pas une faute ni un écart linguistique par rapport à une norme donnée, il s'agit d'un « camerounisme ». Cette notion désigne « *des usages particuliers du français [ou de l'anglais pour ce cas] [...] entre Camerounais ou tout locuteur compétent. [...] Le camerounisme peut alors s'observer au niveau de la prononciation, d'un lexème ou d'une locution¹* ».

La présence des xénismes et des camerounismes africains redonne, un nouveau souffle à la langue française héritée du colonisateur en lui insufflant toute l'âme africaine des romancières. Beyala et Miano font, en effet, « *éclater les mots pour exprimer [leur] tropicalité²* » et de façon plus précise leur « français camerounais³ ».

L'écriture plurielle qui se place à l'intersection de plusieurs univers culturels, se proclame comme l'atteste Mwatha Ngalasso à juste titre « *incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellectuel africains⁴* ». Le « créole » chez Beyala et Miano serait en fait, un « idiolecte littéraire⁵ » spécifique qui subvertit la langue française en lui faisant subir des restructurations que le lecteur arrive à traduire malgré l'absence d'explication. Cet idiolecte propre aux écrivaines façonne la particularité de leurs œuvres car elle « *transforme le phénomène linguistique, verbal, en une unité stylistique⁶* », ce que Mikhaïl Bakhtine appelle aussi l'« individualité du locuteur ⁷ » responsable de la création et de la découverte d'un certain « style » propre au romancier.

¹ G.G. Atindogbé, C. Bélinga b'Eno, « Les camerounismes : Essai d'une (nouvelle) typologie. » in. *Structural and Sociolinguistic Perspectives on Indigenisation*, Springer Science & Business Media, 20 déc. 2013, p. 64.

² Georges Ngal. *Créations et ruptures*, op.cit, p. 37.

³ « Le français parlé au Cameroun a acquis des traits si spécifiques que l'on ne saurait faire autrement que de le qualifier de français camerounais », in. G.G. Atindogbé, C. Bélinga b'Eno, « Les camerounismes : Essai d'une (nouvelle) typologie. », op.cit, p. 66.

⁴ Ngalasso, Mwatha-Musanji. « Langues, littératures et écritures africaines ». *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, 27, 1984, p. 34.

⁵ L'idiolecte est en linguistique la « particularité langagière propre à un individu donné », in. Wikitionary ©. En littérature, on parle de « style ». Nous employons cette notion par extension pour parler de la création d'une spécificité langagière de l'écriture propre à Beyala et à Miano.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 89.

⁷ *Ibidem*.

D'autres transformations sont aussi relevées à travers les nombreuses expressions encore plus improbables issues, essentiellement, de la pensée locale africaine que représentent les nombreuses dérivations et socioculturelles créées par l'auteure.

II-1.1. 3. Dérivations et périphrases socioculturelles

Des glissements de sens caractérisent l'écriture des romans étudiés à travers l'emploi de la figure de la périphrase ce qui produit un effet décalé par rapport à ce qui est exprimé. La périphrase est une figure de rhétorique qui consiste à désigner « *des objets non par leur dénomination habituelle mais par un tour plus compliqué, généralement plus noble, présentant spécialement l'objet sous une qualité particulière*¹ ». Des périphrases sont utilisées par exemple pour qualifier des faits, des objets ou des personnages avec emphase et souvent avec une pointe d'humour, comme chez Beyala, l'expression « nanas Benz² » pour désigner les femmes qui conduisent des voitures Mercedes haut de gamme, les « jambes aussi longues que le chemin de l'espoir ³ » pour décrire la taille d'une jeune femme élancée avec un clin d'œil ironique à sa condition peu reluisante de femme avilie par la prostitution.

Par ailleurs, les romans étudiés sont saturés de nombre d'expressions pouvant sonner comme des formules idiomatiques mais qui ne le sont pas en réalité car elles sont créées de toute pièce par les auteures, telle que :

« des mulâtresses d'une beauté à vous ferrer les tripes. » p121, « Pas de quoi fouetter trois chats » p122, « sa bouche lippue et aussi rosée qu'une fesse de chimpanzé » p122, « lançant des paroles fondantes comme chocolat au soleil » p92. (In. La plantation)

Le caractère humoristique de ces « drôles d'expressions » dénote, en outre, de la maîtrise des auteures de la langue française et de leur capacité à créer des jeux de

¹ Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 310.

² *Femme nue, femme noire*, p. 160

³ *Idem*, p. 162.

mots mais aussi de leur imaginaire débridé et hyper imagé. En effet, nous pouvons relever des détours métaphoriques tels que « *c'était trop d'énergie à perdre pour cet amant fast-food*¹ » qui mettent en analogie deux images où l'amant est qualifié de « fast-food » faisant référence, de manière moqueuse, à la consommation rapide. Ou encore dans la phrase « *elles roucoulaient des idioties*² » où les femmes sont traitées de « pigeons » en leur attribuant la faculté de « roucouler » afin de mettre en exergue leur « stupidité ».

En outre, des expressions socioculturelles ne sont pas non plus mises en exergue, se fondent dans le corps du texte, telle que « les pousse-pousseurs³ » qui renvoient aux jeunes gens qui poussent des charrettes à deux roues transportant toutes sortes de marchandises, une profession très répandue en Afrique. D'autres formules sont expressément inscrites en italique comme les « sans confiance⁴ » qui correspondent au Cameroun à des tongs en plastique bon marché dont la « fragilité traîtresse⁵ » faisait qu'elles s'abîmaient rapidement et dénote surtout de la caste sociale à laquelle appartient celui qui les porte. Nous retrouvons ce terme également chez Beyala sans mise en relief ni définition en bas de page à travers la description de Tante Mathilde qui porte une « *robe mauve à manches bouffantes d'où émergeaient ses bras nouveaux, aussi fins que mous, et [d]es sans-confiance jaunes*⁶ » et aussi dans « *les pauvres chaussés de leurs sans-confiance soulèvent la poussière [...] ⁷* », rappelant que ces sandales sont le signe ostentatoire et irrévocable de l'appartenance au clan des misérables et dévoile, dans *La plantation*, la solidarité de Tante Mathilde avec les africains et sa lutte contre le racisme malgré sa bourgeoisie

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 91.

² *La plantation*, p. 119.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 159.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 37.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *La plantation*, p. 392.

⁷ *Femme nue, femme noire*, p. 149.

et ses origines lilloises que seules rappellent « *les photos de famille posées sur une commode* ¹ ».

La compréhension de ces dérivations dépend essentiellement du contexte de leur apparition et peut se passer des explications souvent fournies par l’auteure en note de bas de page, comme dans les exemples suivants où les camerounismes sémantiques sont mis en italique dans le roman :

« De vieux livres achetés *au poteau*² » : les poteaux sont une sorte de « *librairies de plein air* ³ », le « poteau » électrique sous lequel se vendent des livres d’occasion à même le sol au Cameroun. « Certains déjeunaient d’un *pain chargé* aux haricots rouges⁴ » : ce qui désigne un Sandwich au Cameroun. « Il faudrait faire comme s’il y avait eu un *délestage*⁵ » : qui désigne la panne d’électricité au Cameroun.

Les glissements sémantiques employés par Miano qui sont issus de la langue française standard acquièrent un nouveau sens d’obédience camerounaise et donc il n’y a aucune entorse aux règles grammaticales de la langue française. Il s’agit, en effet, de « camerounismes simples⁶ » et ils sont considérés comme des créations néologiques dans la mesure où, comme l’explique Guilbert Louis « *tel vocable, qui n’est pas néologique dans tel domaine social, le devient par transfert dans un autre domaine*⁷ ». En effet, ces mots s’introduisent dans la langue française et opèrent une rupture au niveau sémantique pour les lecteurs « non initiés » au français camerounais. Mais nous constatons que l’emploi de ces camerounismes par l’auteure n’est pas fortuit comme déjà signalé. En effet, pour l’exemple cité plus haut, nous constatons que ces intrusions renvoient à la description que l’auteure établit d’une catégorie sociale de protagonistes qui « *ne possédaient qu’un seul ensemble [tandis que] d’autres en avaient de rechange* ⁸ ». Le jeune Shrapnel fait

¹ *La plantation*, p. 396.

² *Tels des astres éteints*, p. 64.

³ Explication donnée en bas de page dans le roman *Tels des astres éteints*.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 63.

⁵ *Idem*, p. 273.

⁶ G.G. Atindogbé, C. Bélinga b’Eno, « Les camerounismes : Essai d’une (nouvelle) typologie. » op.cit, p. 72.

⁷ Guilbert Louis, « la néologie lexicale ». *Langage*, décembre 1974 n°36, p. 46.

⁸ *Tels des astres éteints*, p. 62.

justement partie de ces « *pauvres qui n'avaient pas le choix*¹ » et l'emploi de ces camerounismes dans son portrait revient à l'intention de l'auteure de doter ce personnage d'une conscience africaine et de construire autour de lui un ensemble d'indices qui vont permettre au lecteur de cerner sa personnalité. Un parallèle est alors établi entre Shrapnel et ses antagonistes « *qui se mettaient à la solde des Nordistes*² » représentés par Amok. Cette deuxième catégorie sociale concerne les « assimilés », ceux qui auraient vendu leur âme au diable en renonçant à leur appartenance à la terre d'Afrique en échange de certains privilèges confortables chez les Nordistes comme l'atteste cet énoncé : « *Certains pleuraient un grand fromager abattu, cependant que d'autres semblaient se satisfaire de la modernité*³ ». Le fromager étant un grand arbre tropical et cousin du baobab, il est symbolique des racines africaines et de l'attachement à son appartenance identitaire. Les deux protagonistes sont des immigrés et portent leur couleur de manières différentes. Pendant que Shrapnel recherche le moyen de valoriser son africanité, Amok la renie et tente de s'assimiler aux Nordistes. L'emploi des camerounismes renforce donc le caractère bien trempé de Shrapnel, décrit dans le roman comme « *le double humain d'un grand Baobab*⁴ » et qui n'a résolument pas peur de revendiquer son origine africaine.

Par ailleurs, les créations périphrastiques étudiées plus haut, montrent que l'imaginaire créatif de Beyala et de Miano obéît à des lois spécifiques qui leur permettent de construire des déformations de phrases ainsi que des néologismes à l'aide de chaînes de dérivés, à partir d'un mot-base ou de simplement puiser dans la réalité socioculturelle africaine. Les dérivations proviennent également de traductions de la pensée locale à travers des glissements sémantiques comme dans la locution verbale « taper l'eau chaude⁵ » qui signifie mettre des compresses tièdes

¹ *Tels des astres éteints*, p. 62.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 63.

⁴ *Idem*, p. 338.

⁵ *La plantation*, p. 161.

ou stérilisées pour soigner la plaie d'un malade¹. Cette expression idiomatique est employée dans le parler oral de l'Afrique francophone et provient d'une transformation sémantique du français hexagonal. Elle est utilisée par Beyala pour dire de manière figurée la même signification telle qu'elle est exprimée dans la réalité. En effet, Nanno a préféré refuser le statut de coépouse que lui proposait son amoureux qui revenait après l'avoir abandonnée durant des années. « Vivre seule et taper l'eau chaude » signifie : panser sa blessure et tourner la page.

L'emploi d'un « sociolecte² » camerounais ou plus largement africain, revient selon Georges Ngal au « *cadre plurilingue dans lequel évoluent les créateurs* »³. En effet, l'écriture de ces romans reflète la double appartenance des auteures à l'Afrique dont elles ont originaires et où elles ont grandi mais aussi à la France, leur pays de formation et d'accueil. Le recours à un mélange de langues est comme l'avait souligné Leonora Miano, « *le moyen d'inscrire la création littéraire dans la réalité hybride – on osera même dire "créolisée"* »⁴. Les différentes variations et tournures employées par Beyala et Miano reflètent donc la réalité des sociétés africaines « francophones » actuelles⁵.

La rude mission à laquelle se sont attelées nos romancières est en fait, la conscience d'un renouveau littéraire qui s'est matérialisée dans leurs œuvres. C'est la subversion des cadres normatifs de l'écriture littéraire qui fait toute l'originalité

¹ Chiara Molinari « Francophonismes et lexicographie » : enjeux linguistiques et sociolinguistiques, in. E. Galazzi - C. Molinari. (éds), *Les français en émergence*, éd. Peter Lang, coll Transversales, Berne 2007, p. 198.

²Le sociolecte est défini en linguistique comme « *l'ensemble des formes et des moyens d'expressions d'une langue caractéristique d'un groupe social* », in. Wikitionary.org ©

³ Georges Ngal, *Créations et rupture en littérature africaine*, op.cit, p. 11.

⁴ *Les aubes écarlates*, p. 270.

⁵ Des pays africains francophones ont pu créer un écart par rapport à la norme du français hérité par le colonisateur et ont réalisé depuis les indépendances, des transformations et des évolutions linguistiques que Robert Chaudenson explique par les raisons suivantes : « L'absence de pression normative (ni école ni modèle social dominant en particulier) a favorisé le jeu des processus autorégulateurs du français et conduit à des restructurations qui n'étaient sans doute pas dans la langue des colons, même si elles en sont directement issues ». in. Robert, Chaudenson, *Les créoles*, Paris: Puf (Que sais-je? 2970), 1995, p. 74.

de leur écriture mais qui rend compte à la fois, de leur lutte contre le renoncement aux origines qui représenterait « *le basculement dans la vacuité*¹ ».

Mais, à travers l'insertion de la langue maternelle – ou des langues maternelles parlées en Afrique – dans la langue de l'écriture en français, les auteures occupent un espace autre en y imbriquant le lieu de l'origine, ce qui résume l'intention des auteures : relier l'Afrique à l'Europe. Les jeux esthétiques créatifs que nous avons étudiés sont là pour inviter la langue française à voyager et accoster sur d'autres rives et à en être socialement et culturellement diversifiée. En effet, à travers cette « hybridation² » langagière, transparaît une revendication d'une appartenance double, mixte, métisse. Ces différentes langues évoluent dans une perspective « rhizomique³ » sans la présence d'un rapport hiérarchique de dominé/dominant, même si dans les textes étudiés, nous pouvons repérer des relents de dénonciations de l'imposition de la langue française, à travers des termes qui rappellent distinctement cette relation hiérarchique de dominé/dominant, tels que : « la langue [...] des conquérants » (p64), « la langue des Nordistes.[...] la langue des vainqueurs » (p64), « le parler des envahisseurs », (p. 65), « la langue des impérialistes [...], des « colons » (p65), « l'oppresseur » (p.78), « les Babyloniens » (p80). L'insistance excessive sur le caractère « dominant » du propriétaire « légitime » de cette langue semble exprimer ironiquement la nécessité d'assumer la diversité et de reconnaître les hybridations, imposées d'abord par l'Histoire ensuite, intégrées par les peuples. La subversion réside ainsi, dans l'infléchissement de la langue française à travers la création néologique, sans pour autant tomber dans

¹ *Tels des astres éteints*, p. 63.

² Cette notion est empruntée à M. Bakhtine qui la définit comme étant « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparés par une époque par une différence sociale, ou par les deux. » in. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 175-176.

³ Le modèle rhizomique propose la théorie selon laquelle tout élément peut influencer un autre élément de sa structure de manière réciproque. Cette théorie a été développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux 2 : Capitalisme et Schizophrénie*, éd. Minuit Paris, 1980, p. 13.

l'hypothèse du « viol » où se sont inscrits certains écrivains et qui semble péremptoire actuellement¹.

Les « camerounismes » et autres vocables africains sont, en outre, accompagnés de quelques anglicismes à travers les prises de paroles de certains personnages : « *It's a good day today* ² » ou encore « *Fuck you, shit ! Move your fuckin ass !* ³ ». Ces énoncés formulés directement en anglais sans aucune explication dans le roman, sont les propos de personnages appartenant à la communauté blanche installée au Zimbabwe comme « Tante Mathilde » ou encore par des personnages affichant un statut social confortable de fonctionnaire à la mairie comme Houndette dont la « *grossièreté* » n'affichait aucun « *idéalisme ni idéologie*⁴ », ironisait le narrateur du roman.

D'autres passages peuvent être relevés. Il s'y produit un amalgame de la langue française, anglaise et zimbabwéenne fondues l'une dans l'autre dans la narration, sans aucune explication, ce que nous montre la description de Nicolas qui vient de s'enrichir bénéficiant des réformes agraires au Zimbabwe :

Il en hymnait aux étoiles des « *Simudzai mureza wedu we Zimbabwe Yakazvarwa nomoto wechimurenga* ». Les boucles de ses cheveux se dressaient au sommet de son crâne lorsqu'il « *blessesd be the land of Zimbabwe* » par ce que, en matière d'héroïsme, rien n'est incroyable. ⁵

Le passage en zimbabwéen est extrait de l'hymne national du Zimbabwe écrit en « Shona », l'une des langues bantoues parlées en Afrique australe et principalement au Zimbabwe. Ce passage signifie « *Soulevez haut la bannière, le drapeau du Zimbabwe, le symbole de liberté proclamant victoire*⁶ » et le sens de ces

¹ « Le français dans les pays africains francophones tel que le Cameroun est deven, en raison de son statut juridique et social, la copropriété de tous ceux qui la parlent [...] ». In. Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français ». op.cit, p. 74.

² *La plantation*, p. 167.

³ *Idem*, p.157. (Il s'agit d'une injure lui ordonnant de quitter les lieux.)

⁴ *La plantation*, p. 158.

⁵ *Idem*, p. 235.

⁶ Traduction personnelle.

vers est accentué par la seconde phrase en anglais qui signifie « *Bénie soit la terre du Zimbabwe*¹ ».

Il en est de même pour le roman de Miano « *Les aubes écarlates Sankofa cry* » qui fait également cohabiter trois langues : le français, l'anglais et l'akan² : « Sankofa » est un mot akan qui signifie le retour aux sources et le terme « cry » est issu de l'anglais et désigne le cri ou les pleurs. La symbolique des aubes écarlates a été étudiée dans la première partie : (Chap1, p.21). Le titre du roman *Les aubes écarlates* avec son sous-titre « Sankofa cry », présente un cas de trilinguisme. « Sankofa » est un mot akan qui signifie le retour aux sources et le terme « cry » est issu de l'anglais et désigne le cri ou les pleurs.

Un éclatement linguistique est provoqué par la coprésence de ces trois langues dans les discours des protagonistes qui traduisent la réalité « hétérolinguistique » des africains dont les parlers locaux ont été transformés en une langue panachée mêlant langues locales avec l'anglais et le français, comme nous pouvons le voir à travers les propos que Amok adresse à sa sœur Ajar :

Si le *mboa* est *strong* pour une *mouna for capo* comme toi, ça veut dire que là, là, là, je dois *back au long* [...] Résé, *how* que tu me toises comme ça ?³

Les termes « back » et « how » signifient quant à eux, littéralement « retour » et « comment ». Cependant, nous constatons que même l'anglais subit des transformations syntaxiques et sémantiques car le terme anglais « strong » qui signifie « fort » ou « solide », est employé ici dans le sens de « rude » ou « difficile ». Une déconstruction grammaticale dans la locution « back au long », provoquée par le mélange des langues française et anglaise, produit une néologie lexicale où deux mots anglais sont reliés avec la préposition « au », ce qui signifie chez le locuteur « retourner immédiatement chez nous ». Les camerounismes tels

¹ Traduction personnelle.

² Une langue africaine parlée par les Akans qui résident au Ghana.

³ *Tels des astres éteints*, p. 277-278.

que « mboa », « mouna for capo » et « résé » qui signifient « pays », « gosse de riche » et « sœur » - dont la traduction a été fournie en note de bas de page par l'auteure – viennent « africaniser » la langue d'Amok qualifiée ironiquement par sa sœur de « langage non aligné¹ ».

De plus, des anglicismes saturent le roman *Tels des astres éteints* où des termes tels que « des battles de smurf² » (p71), « Super freak³ » (p75), « upper class⁴ » (p274) sont introduits en italique dans la narration qui se fait en langue française, sans aucune note explicative. Tandis que d'autres mots relevés peuvent être compris car ils ont été intégrés dans le parler français, tels que « business » (p274) qui renvoie à un commerce ou à une activité professionnelle ou encore les « dreadlocks » (p.79) qui représentent une coiffure typiquement rastas qui consiste à former des mèches de cheveux roulées et emmêlées. Cette pluralité linguistique chez Miano et Beyala est plus qu'une préoccupation esthétique, elles cherchent surtout à provoquer une controverse sociopolitique et littéraire et rappeler et surtout assumer l'héritage culturel, linguistique et identitaire que les événements historiques passés ont engendré.

La présence de l'anglais chez Miano à travers les titres et les paroles de chansons qui font intrusion dans la narration et dont la portée intertextuelle (déjà étudié dans la première partie) représente, en outre, un trait caractéristique de son écriture et apporte, à chaque fois, un éclaircissement et de la profondeur à ce qui est raconté comme le montre le passage suivant :

Quelques instants auparavant, un collectif de chanteurs oubliés avait ouvert les portes d'un *Secret garden* où il était si bon de succomber à la tentation.⁵

¹ *Tels des astres éteints*, p. 278.

² Traduction personnelle : « des compétitions de danses de rue « smurf » organisées dans un ring de box à la façon d'un combat ».

³ Traduction personnelle : « un monstre surnaturelle ».

⁴ Traduction personnelle : « classe supérieure »

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 251.

« Secret garden » (trad. Jardin secret) est le titre d'une chanson interprétée par Barry White, un chanteur noir américain connu pour sa voix de velours et ses chansons d'amour. Ce morceau sert de musique de fond à la scène et apporte une dimension romantique à la relation d'Amok avec Amandla qui forment un couple depuis quelques mois. Une sensualité traverse, en effet, le moment où Amok « *baissa les yeux sur le visage d'Amandla. Elle s'était endormie sur son épaule* ¹ ».

L'insertion de mots issus de la langue anglaise dans une phrase obéissant à la grammaire française est le symbole du métissage culturel de l'auteure elle-même (de par sa formation universitaire) mais aussi de sa perspective de promouvoir, notamment à travers *Tels des astres éteints*, la langue parlée aux Amériques qui représente, comme pour le français, un héritage historique, certes minoritaire au Cameroun, mais qui contribue également à la construction des identités-frontières. Cette écriture plurielle tend donc à rappeler « *l'impact de la traite négrière transatlantique sur les populations africaines* ² », ce dont témoigne l'auteure, elle-même, dans un entretien. L'hétérogénéité linguistique de son écriture est productrice d'une poétique de « l'entre-deux » qui annonce un engagement dans la langue et à travers la langue. Dans l'énoncé : « Elle posa son sac de voyage. Ne gardant dans les mains que son *vanity case* ³ », le terme : « vanity-case » qui apparaît en italique dans le texte est un anglicisme qui renvoie à un petit sac de voyage servant à transporter des produits de toilette. D'autres exemples aussi de formules exprimées en anglais, telles que : « *Black Liberation Flag* ⁴ » pour désigner le drapeau symbolisant le panafricanisme ou encore, la « *Fifth Avenue* ⁵ » en évoquant

¹ *Tels des astres éteints*, p. 251.

² Entretien accordé à François Zoomevele Effa. "Le nouveau roman de Léonora Miano « La saison de l'ombre »". *Amina* 523 (novembre 2013), p.47. in. <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano2013.html> consulté le 26/03/2018.

³ *Tels des astres éteints*, p. 272.

⁴ *Idem*, p. 169.

⁵ *Idem*, p. 256.

l'avenue américaine sur laquelle ont paradé les militants de l'UNIA¹ dans les années 20 aux Etats Unis.²

Autant de procédés esthétiques que Beyala et Miano mettent en œuvre permettant à la langue française de voyager et d'accoster sur d'autres rives et d'en être socialement et culturellement diversifiée. Les romans étudiés sont, en outre, habités par des protagonistes qui portent des noms qui s'inscrivent, encore une fois, dans la même perspective de revendications des identités plurielles mais aussi dans une esthétique de la subversion par la symbolique enclose dans les jeux de dénominations.

II-1.1. 4. Dénominations et désignations

« *En tant que morphème discontinu³, le personnage est une unité de signification, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description⁴* », écrivait Philippe Hamon dans son étude sémiotique du personnage. Mais, pourrions-nous en dire autant des dénominations que les écrivains assignent généralement à leurs protagonistes ?

En effet, les dénominations font toute la particularité des romans de notre corpus, du fait que les personnages présents dans ces fictions, portent en général des noms qui reflètent l'univers représenté dans les romans. La présence de personnages portant des noms composés à l'aide de jeux de mots issus de la langue française renferment une symbolique qui semble être destinée à un lecteur universel.

¹ UNIA : Universal Negro Improvement Association est une organisation nationaliste noire créée en 1914 par Marcus Garvey appelé « le Moïse noir » (tels, p.256), prônant le nationalisme noir et la revalorisation des identités africaines avec son slogan : « One God! One Aim! One Destiny! », c'est-à-dire : « un dieu ! Un but ! Un destin ! ». In. <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/twenty/tkeyinfo/garvey.htm> consulté le 26/03/2018.

² L'explication a été donnée dans le roman *Tels des astres éteints* à la page 256.

³ « Discontinu » dans la mesure où le personnage est désigné et décrit tout au long du roman par un ensemble d'éléments épars qui constituent son « étiquette sémantique », in. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Du Seuil, Paris, 1977, p. 133.

⁴ *Idem*, p. 125.

Cependant, le signifié des dénominations issues de l'imaginaire africain est difficile à interpréter par un lecteur lambda qui devra élargir ses recherches pour parvenir à l'interprétation. Par conséquent, le recours aux langues africaines donne à l'auteure « *le moyen de tenir un discours secret, déchiffrable seulement pour une partie de ses lecteurs*¹ ». Le choix de toutes ces dénominations ne semble pas fortuit. Une onomastique motivée allégorise un signifié « *incarnant le destin historique des personnages*² » et reflète l'un des traits majeurs des personnages, grâce au procédé de la « dénomination propre » qui consiste à « *forger un nom propre en vue de désigner un personnage tout en le caractérisant*³ ». Interroger la motivation sémantique de l'onomastique choisie par Beyala et Miano nous a amenée à relever quelques noms de protagonistes que nous avons tenté de définir. En effet, dans *l'intérieur de la nuit*, le nom de la folle Epupa n'est pas un prénom de femme mais plutôt un patronyme⁴. Il s'agit d'un nom significatif car il représente à la fois le nom de famille, donc d'une lignée, mais assez paradoxal, puisque dans le roman, cette femme a été chassée par ses parents ce qui l'a forcée à errer dans les rues de la ville. Par ce prénom, cette femme allégorise la destinée des africains étrangers sur leur propre terre et condamnés à l'errance. Ce nom qui n'est pas issu d'une formation périphrastique met en relief un caractère singulier de la personnalité de cette femme qui apparaît à la fin du roman en criant son malheur et celui de tous les africains : « *Confessons la faute !* »⁵. Son prénom « la saison des pluies⁶ » en Duala symbolise, en outre, le renouveau annoncé par la pluie qui lavera la terre des humiliations et des blessures passées. De plus, d'autres recherches⁷ nous ont révélé qu'il existe une

¹ René Démoris, « La symbolique du nom de personne dans « Les liaisons dangereuses ». *Littérature*, No. 36, Sémiotiques du roman, Décembre 1979, p. 105.

² Georges Ngal, *Créations et rupture*, op.cit, p. 42.

³ Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 2016, p. 28-29.

⁴ Jean-Benoît Tsofack, « (Dé)nomination et constructions identitaires au Cameroun ». *Cahiers de sociolinguistique*, 2006/1 (n° 11), Presses universitaires de Rennes, p. 103.

⁵ *L'intérieur de la nuit*, p. 213.

⁶ Paul Helmlinger, Dictionnaire Duala-français. Suivi d'un lexique français-duala, op.cit, p. 147.

⁷ <https://www.i-voyages.net/kaokoland-epupa-pays-himba/> consulté le 20/03/2018.

région en Namibie qui porte le nom d'Epupa, ce qui donne encore plus de symbolique au personnage qui le porte et l'ancre davantage dans la terre africaine.

Chaque nom serait donc « *un abrégé du récit et du rôle qui lui est assigné dans le roman*¹ ». D'ailleurs Miano ne manque pas de signaler l'importance de la symbolique d'un nom dans ses romans, en faisant dire à son narrateur qu'un nom « *devait avoir un sens. Parce que cela avait une incidence sur le caractère, et sur la destinée. Ensuite, cela devait signifier le sang qu'on avait dans le corps*² ». Ainsi, le nom est le miroitement de l'âme et de l'appartenance. Ayané porte dans ce même roman un prénom inventé par son père composé de « *trois syllabes imprononçables*³ » par les villageois qui l'avaient trouvé absurde.

Dans *Contours du jour qui vient*, Musango porte un nom symbolique qui signifie en langue duala la « *paix*⁴ » qu'elle recherchait tout au long du roman. Sa quête consistait à retrouver sa mère pour comprendre pourquoi elle avait été rejetée. Elle retrouve sa paix intérieure à la fin du roman quand elle redonnera un sens à son existence et connaîtra l'immuable vérité incarnée par Mbalé – qui signifie « *la vérité*⁵ » en Duala –, le jeune garçon qui partagera sa vie dans la demeure de sa grand-mère Mbambé⁶. Cette dernière leur apprend à vivre dans la symbiose, à écouter leur cœur et à chasser le mal pour fusionner symboliquement « *la totalité dispersée de l'Homme*⁷ ». Elle leur enseigne surtout à méditer sur des questions existentielles en leur révélant l'histoire de la création du monde qu'elle agrmente toujours de moralités énigmatiques suscitant la réflexion : « *C'est du plus petit que part le plus grand, comme la minuscule graine qui donne naissance à un arbre le*

¹ T. Zezeze Kalonji, « Eléments pour une analyse plurielle du Pleurer-rire de Henri Lopes », in. *Peuples Noirs Peuples Africains*, no. 37, 1984, p. 30-54.

² *L'intérieur de la nuit*, p.29.

³ *Idem*, p. 20.

⁴ Paul Helmlinger, Dictionnaire Duala-français. Suivi d'un lexique français-duala, op.cit, p. 320.

⁵ *Idem*, p. 269.

⁶ « Mbambé » signifie également « les grands parents » en langue Duala, in. *Ibidem*, p. 269.

⁷ *Contours du jour qui vient*, p. 237.

*feuillage peut s'étendre d'une rive à l'autre de la Tubé*¹ », devisait-elle, en insinuant à ces enfants recueillis chez elle, qu'il est impératif pour les jeunes générations de prendre conscience de leur devoir et de leur rôle indispensable dans l'édification du pays. Miano révèle dans ce roman à travers la voix de Mbambé que « nous devons faire résonner la vibration de notre nom, car elle contient le sens de notre mission sur terre² ». Ainsi, la création des noms de protagonistes dans notre corpus d'étude s'effectue par le procédé de « la dénomination propre » qui consiste en la création de « noms propres composés intentionnellement et formant sens [...] »³ qui préfigure donc le rôle du personnage dans le roman et annonce d'emblée le destin qu'il va mener, c'est aussi ce qu'explique Philippe Hamon à propos des désignations des protagonistes comme nous venons de le démontrer, qui ont été créées par compositions néologiques ou par emprunt à la culture africaine jouant un rôle d'« ancrage référentiel et d'allusion implicite à des 'rôles' pré-programmés⁴ ». L'interprétation des effets de sens résultant de ces nominations nous amène à constater que les noms des protagonistes contribuent à l'élaboration d'une esthétique de la subversion. C'est le cas d'Ateba Léocardie dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, qui déjà par le prénom très significatif – chez les Bété du Cameroun, il est synonyme de « refus⁵ » – refuse de se plier aux lois et aux traditions de sa société qui emprisonne la femme dans un rôle peu reluisant ou encore d'Irène Fofu dans *Femme nue, femme noire*, dont le patronyme « Fofu » est révélateur de désordre : (Fofu ➔ fou-fou ➔ fofolle ➔ folie) : « [...] je suis la seule folle, d'entre les folles [...] » (p. 123). Le nom de cette femme réfère à son brin de folie qui l'a conduite à la quête d'elle-même à travers des aventures troublantes et périlleuses à la fois, refusant elle aussi de « rentr[er] dans les rangs⁶ ». Il en est de même pour

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 237.

² *Ibidem*.

³ Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p. 28-29.

⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 127.

⁵ Tsofack, Jean-Benoît. « (Dé)nominations et constructions identitaires au Cameroun », op.cit, p. 110.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 189.

« Shona » dans *La plantation*. Cette jeune femme qui a fréquenté trois hommes différents, attend un enfant dont elle ignore la filiation. Le nom de « Shona » est l'allégorie de l'identité africaine incertaine, méconnue et que l'on refuse de reconnaître. Etant l'une des langues les plus répandues et parlées en Afrique australe, Shona contribue à l'inscription de l'écriture de Beyala dans la conscience et l'histoire africaines. De plus, le flou de l'appartenance identitaire de l'enfant de Shona renvoie symboliquement à l'hybridité de la descendance des africains francophones ou anglophones à la lisière de deux – ou plutôt de trois – univers culturels distincts : L'Afrique, l'Europe et l'Amérique.

Le personnage principal de ce même roman est une jeune femme blanche qui porte le prénom de « Blues ». Comme nous l'avons démontré dans la première partie, le jazz et le blues sont des musiques noires par excellence et fondamentalement proches des problèmes vitaux des Noirs. Le choix de cette désignation pour une blanche est aussi très symbolique et accorde à ce personnage dès le début du roman un rôle déterminant dans l'histoire et lui concède des élans de revendications identitaires africaines en dépit de son appartenance au clan des Autres. Sa famille – originaire de Lille – est menacée – après l'indépendance du Zimbabwe – comme les autres Blancs de quitter leurs biens et de retourner en Europe, mais Blues fera tout pour rester sur cette terre qu'elle considère comme sienne. Son nom va déterminer sa destinée et l'amènera à reprendre *La plantation* familiale en travaillant au même titre que les cultivateurs noirs sans discrimination et en toute égalité, « *soucieuse d'apparaître à la hauteur de la confiance que les paysans lui témoignaient*¹ ». Sa position sous le Baobab pour réfléchir est aussi très significative de son enracinement et de son appartenance assumée à l'Afrique.

D'autres dénominations composées à partir d'une suite de mots formant un ensemble significatif peuvent, en outre, déterminer le caractère physique ou moral

¹ *La plantation*, p. 410.

des personnages symbolisé par le biais de combinaisons périphrastiques par le recours au procédé de l'**antanaclase**¹. Comme son nom l'indique, le personnage « *Pierre-cœur-de-pierre* » dans *Amours sauvages* de Beyala que nous pouvons facilement comparer à « *Jean-cœur-de-pierre* », un personnage de *La vie et demie*² de Sony Labou Tansi, possède nécessairement dans le roman un cœur de pierre et joue le rôle d'une brute qui violente physiquement sa femme. Par ailleurs, certaines désignations portent en elles une symbolique contradictoire au rôle asséné aux protagonistes, tels que « Don de dieu », « Lumière » et « Vie Eternelle » dans *Contours du jour qui vient*, qui sont des escrocs et des proxénètes pratiquant le trafic humain. Ces sobriquets trompeurs à connotations positives relevant du spirituel, ont été inventés par ces malfaiteurs dans le but de cacher leur perfidie et de se faire passer pour des prêcheurs chrétiens œuvrant dans les Eglises d'éveil.

De plus, des exemples témoignent de la vocation explicitement engagée des noms des protagonistes. Amandla, l'un des personnages principaux de *Tels des astres éteints* porte un prénom qui l'inscrit dans une perspective révolutionnaire et purement « africanistes ». Ce prénom lui a été attribué par sa mère qui lui a aussi enseigné les fondements du « kemitisme » qui ont forgé sa personnalité et prédéterminé sa destinée. Amandla signifie, selon sa mère « *le pouvoir, dans une des langues qui nous furent ravies. C'est un cri de guerre, un appel à la victoire* ³ ». La langue dont parle Victorine est la langue « zoulou » développé en note de bas de page dans le roman expliquant que Amandla était « *pendant la lutte contre l'Apartheid [...] le cri de revendication des combattants, qui exigeaient que le pouvoir revienne au peuple* ⁴ ». Les noms africains que Miano attribue à ses êtres de papier portent donc une charge affective et sont l'affirmation d'une appartenance

¹ « L'antanaclase peut servir à remotiver le sens d'un nom propre en rappelant une signification qu'il peut avoir comme nom commun ou comme suite de lexèmes qui le composent ». In. Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p. 28.

² Paru en 1979 aux éditions du Seuil.

³ *Tels des astres éteints*, p. 76.

⁴ *Ibidem*.

socioculturelle africaine. Victorine s'est rebaptisée « Aligossi » qui célèbre encore une fois, l'héritage culturel africain en faisant renaître des personnages emblématiques de l'identité africaine. De plus, par ce nom, la mère d'Amandla, en s'assimilant à l'« *un des corps des Amazones de Dahomey, chargé de la protection du palais royal* ¹ », glorifie la femme africaine et montre que celle-ci a joué un rôle important en Afrique en formant une armée de femmes combattantes professionnelles du royaume de Dahomey, l'actuel Bénin. Le prénom d'Aligossi sert donc à la fois « *d'ancrage référentiel et de d'allusion implicite à des rôles pré-programmés* ² » il est l'allégorie de la femme héroïne, gardienne de la terre d'Afrique. En transmettant à sa fille, son dévouement à la race noire, elle assure la continuité du combat contre l'annihilation de l'héritage ancestral africain.

Tout le travail effectué par Beyala et Miano sur la langue française – xénismes, camerounismes, dérivations périphrastiques et dénominations socioculturelles et autres traductions intégrales de la pensée locale – est innovateur dans la mesure où il subvertit le champ linguistique de base qu'elles ont choisi pour leur création littéraire. Georges Molinié explique que « *l'art verbal, plus directement encore que tous les autres arts, véhicule et exprime forcément une vision du monde, à travers des systèmes stylistiques et dans les traits d'une esthétique* ³ ». Comment les procédés stylistiques mis en œuvre dans notre corpus d'étude peuvent-ils rendre compte de la vision du monde des auteures ?

II-1.1. 5. Hybridité linguistique et « Langagement⁴ »

Tout langage littéraire est, selon Bakhtine, un « *hybride linguistique* ¹ ». La notion de *l'hybride* subvertit la règle traditionnelle de l'homogénéité linguistique et

¹ En note de bas de page dans *Tels des astres éteints*, p. 79.

² Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 127.

³ Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 23.

⁴ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, p.150-152.

favorise l'abolition des frontières entre les modes d'expression en proposant un échange interculturel. Ainsi, elle devient une source de combinaisons fécondes et inédites grâce aux repères historiques et sociaux qui sont un moyen de revendication de ce qui pourrait aider à restructurer les identités africaines bafouées par l'écart et la stigmatisation qui séparent les cultures et les races au lieu de les rassembler. L'hétérogénéité, l'indétermination ou le métissage qu'elle entraîne font que cette notion devient le lieu d'un imaginaire qui transforme les formes littéraires et linguistiques. En effet, Beyala et Miano se servent de ces stratégies linguistiques créatives pour contrecarrer les normes idéologiques d'un canon monolingue « dominant ». Le caractère subversif de leur écriture réside en effet, dans l'hétérogénéité linguistique des textes étudiés résultant de leur appartenance complexe qui nécessite un regard pluriel afin de mieux appréhender l'enjeu de cette esthétique qui traduit l'âme hybride des identités frontalières. L'écriture de l'entre-deux serait-elle la célébration d'un héritage ancestral ou dresserait-elle à travers des passerelles interculturelles entre ces deux univers distincts : l'Afrique et l'Occident ?²

En effet, la langue d'écriture de notre corpus porte « *des relents de revendication identitaire*³ » à travers l'hybridation qui la caractérise qui nous rappelle que l'écriture est le lieu d'une « intimité⁴ » au sens où Jacques Demorgon emploie ce terme dans la mesure où l'acception de cette notion associée au concept de l'entre-deux s'éloigne de celle de l'altérité car celle-ci suggère la différence alors

¹ « Tout roman, dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience *linguistique est hybride* », in. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 182.

² L'Occident est ici employé pour renvoyer aux anciens pays colonisateurs d'Europe tels que la France, mais aussi à l'Amérique qui constitue elle aussi, dans les romans de Miano, une terre d'exil pour ses protagonistes africains ou caribéens. Elle évoque dans ses romans le passé historique des transbordés transatlantiques, le trafic d'esclaves qui a engendré la blessure identitaire des Noirs d'Amérique.

³ Georges Ngali, *Créations et rupture*, op.cit, p. 59.

⁴ « L'intimité est présente dans les stratégies d'affrontement ou d'arrangement qu'elle accueille, maintient ou transforme. Elle permet de mieux comprendre que l'histoire est créatrice même quand elle est violente. » In. Jacques Demorgon, « Langues et cultures comme objets et comme aventures. Particulariser, généraliser, singulariser », *Ela. Études de linguistique appliquée*, n°140, 2005/4, (p. 395-407.) p. 396.

que la notion de l'intérité telle qu'elle est définie par Demorgon, renvoie plutôt à l'« à travers ». Cette notion n'écarte donc pas l'idée d'échange et de transformation inter-culturel, inter-linguistique et inter-identitaire.

La pluralité culturelle de notre corpus d'étude explique et situe le problème de la création littéraire en milieu plurilingue francophone qui « *se fait en réalité dans un contexte de circulation des biens culturels, c'est-à-dire, d'ouverture à l'Autre, de prise de conscience de la différence culturelle et identitaire*¹ ». Il convient cependant de souligner que l'écriture des romans étudiés s'inscrit inévitablement dans une mouvance de quête de soi et de revendications identitaires. D'où l'emploi de la notion de « langage² » pour décrire la position de Beyala et de Miano en tant que romancières africaines francophones à la croisée des langues et des cultures. Leur écriture de l'entre-deux est le fruit d'« *ineffables effilochures des identités mal définies*³ » résultant de l'impact de l'Histoire sur la culture de ce continent aux multiples facettes⁴. Ecrire devient donc pour elles « *un véritable 'acte de langage' [...]*⁵ » dans la mesure où elles développent à travers leur pluralité linguistique, une stratégie scripturale subvertissant l'écriture romanesque linéaire et célébrant de manière engagée la pluralité identitaire du continent africain.

En effet, Miano aborde dans ses romans la question du métissage et de la langue créole qui est une langue rassemblant le Même et l'Autre dans une même dialectique. L'usage de cette langue « entre-deux » nécessite, selon elle, de la « *force, pour reconnaître en soi l'esclave et l'esclavagiste*⁶ ». L'auteure avoue elle-même dans la postface de son roman *les aubes écarlates* que le choix d'une hybridation linguistique était pour elle « *le moyen d'inscrire la création littéraire*

¹ Georges Ngal, *Créations et rupture*, op.cit, p. 52.

² Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, (Québec), Canada, Éditions du Boréal, 2000, p. 150-152.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 36.

⁴ Miano espère que les peuples africains puissent arriver à une « *redéfinition consciente de soi-même* » en considérant « *la traite négrière comme élément fondateur* » de leur identité. In. *Les aubes écarlates*, p. 270.

⁵ Lise Gauvin, *Langagement, . L'écrivain et la langue au Québec*, op.cit, p. 8.

⁶ *Tels des astres éteints*, p. 161.

dans la réalité hybride – on osera même dire ‘créolisée’ [...] qui est bien celle de l’Afrique subsaharienne¹ » et d’appeler à la reconnaissance d’une interculturalité entre l’Afrique et l’Occident. D’ailleurs, la deuxième épigraphe qu’elle consacre à son roman *Tels des astres éteints*, extraite de la Bible étaye bien son propos : « Dès lors, plus de mensonges : que chacun dise la vérité à son prochain ; ne sommes-nous pas membres les uns des autres ? » Epîtres Aux Ephésiens, 4, 25.

Dans ses romans *La Plantation* et *Les arbres en parlent encore* Beyala choisit, elle aussi, de focaliser ses fictions sur la coexistence raciale et la fusion des identités culturelles. « L’Afrique devrait apporter sa part d’humanité² », disait Beyala dans une interview, à l’élaboration de la civilisation mondiale. En effet, en traitant le sujet du mariage mixte, le métissage est suggéré comme une solution salubre qui va mettre fin à la discorde existentielle entre le Blanc et le Noir : « le métissage est le seul moyen d’instaurer la paix entre les hommes³ ». Le mélange des cultures ou des races symbolisé par la figure du métisse prône l’acceptation de l’autre et l’anéantissement des clivages entre les identités.

Chez Leonora Miano, la figure du « mulâtre » est incarnée par Epupa dans *l’intérieur de la nuit* dont la peau claire fascinait et rebutait à la fois son entourage :

On racontait que les femmes de la famille maternelle d’Epupa naissaient avec ce teint clair depuis six générations. Au début, cela avait été considéré comme une malédiction. On les épousait sans les doter, et leurs parents étaient soulagés de s’en débarrasser auprès d’hommes qui les traitaient ensuite comme des esclaves.

4

Sa peau claire la mettait, elle et les femmes de sa famille, dans une situation marginale, puisqu’elles deviennent « inclassables » : elles ne sont ni tout à fait noires pour appartenir au clan, ni tout à fait blanches pour être considérées comme

¹ *Les aubes écarlates*, p. 270.

² Interview de Calixthe Beyala : “L’Afrique aux multiples visages, le nouveau combat de Calixthe Beyala”, *Culture en Sarthe*, 2005. In. <http://www.sarthe.com/Culture/culture/news0003023e.asp> (consulté le 12 février 2012).

³ *La plantation*, p. 376.

⁴ *L’intérieur de la nuit*, p. 212.

étrangères, on se contentait donc de les humilier. Ayané se trouve à la lisière de deux rives en portant, elle aussi, une couleur de peau singulière : « *pâle, disait-on, parce que sa peau n'avait pas la couleur charbonneuse des gens de ce pays* ¹ ». Son teint clair qui la rapproche un peu plus de l'Occident, lui a valu, comme pour Epupa qui finit par devenir folle, la malédiction d'être rejetée par son village car « *les femmes la disaient ensorcelée* ² », sans doute parce que sa couleur de peau représente la couleur de « l'entre-deux ». Le lien entre ces deux personnages est l'instruction. Ayant toutes les deux fréquenté l'université, elles représentent un danger pour les traditions. D'ailleurs, leur dialogue à la fin du roman est révélateur de leur prise de conscience de ce qui est à l'origine du chaos qui s'est abattu sur le pays. Et malgré la différence de leurs destins, ces deux femmes font fusionner leurs voix dans un même cri quand elles se rejoignent et s'étreignent à la fin du roman.

Le rejet d'Ayané par les habitants de son village la condamne à errer comme une étrangère³. Le refus de la couleur de peau « claire » et l'assimilation des femmes de la famille d'Epupa à la figure de l'esclave est le renversement symbolique de la dialectique coloniale.⁴

L'auteure tente de symboliser à travers la couleur de la peau de ses protagonistes, une appartenance à une terre, à une culture, à une Histoire considérant que « *la couleur n'est plus le vêtement. Elle est la totalité* ⁵ ». La chair de ces personnages devient un lieu de consensus entre deux couleurs opposées révélant par la même occasion la complexité identitaire de l'Africain. C'est aussi sur un ton incantatoire que Miano signale – dans les « exhalaisons » insérées dans son roman *Les aubes écarlates* – que la parole des esprits coïncés « *entre ciel et*

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 20.

² *Ibidem*.

³ D'ailleurs, dans le roman, elle est baptisée par les villageois « la fille de l'étrangère » car sa mère venait d'un autre village.

⁴ « Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid [...] » in. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris, 1952, p. 91-92.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 15.

*terre [...] suspendus sans être accrochés*¹» est celle des transbordés, captifs de la traite négrière qui sont morts durant la traversée de l'Atlantique. Elle aborde également le cas des sangs-mêlés, des exilés, des descendants des déportés africains aux « identités frontalières² » qui se regardent avec les yeux de l'Occident et se considèrent « *plus bâtards que métisses*³ ». Les stéréotypes négatifs à l'encontre de ces identités issues de l'entre-deux ont contribué à leur stigmatisation. La symbolique de l'impossibilité du métissage est également représentée dans *L'intérieur de la nuit* à travers l'échec du couple « atypique » Ayané/Louis à cause de leurs regards différents sur le métissage qui est considéré par l'un comme « *un trésor* » tandis que l'autre, « *était persuadée que les différences étaient toujours chouettes du point de vue de ceux qui n'étaient pas différents*⁴ », soulignant la difficulté de porter cette particularité physique de « l'entre-deux » comme une marque discriminatoire.

Le terme « créole » tel qu'il a été employé par Miano lui a été inspiré, à juste titre, par le concept de « créolisation » tel qu'il a été déployé par Edouard Glissant qui le définit comme :

un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. **C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre.** C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs⁵. (Le passage a été mis en gras par nous).

L'idée de la mutation culturelle – et linguistique – proposée dans la créolité se rapproche de celle que déploie le concept de « l'intérité » dans la mesure où les deux notions mettent en évidence l'apport mutuel et l'inter-échange sur tous les plans résumé dans cette phrase de Glissant mise en exergue dans la citation.

¹ *Les aubes écarlates*, p. 12.

² Miano dédie justement son roman *Tels des astres éteints* à ces « *identités frontalières* » qu'elle mentionne dans l'épigraphe.

³ *Tels des astres éteints*, p. 161.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 36.

⁵ Propos d'Edouard Glissant dans une interview « *Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible"* », in. http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html consulté le 13/03/2018.

Cependant, l'image du « mulâtre » et du « créole » telle qu'elle est représentée dans notre corpus d'étude par le biais des différents procédés étudiés plus haut, est en effet très paradoxale car même si l'hybridité culturelle et linguistique est revendiquée par Beyala et Miano comme « *une matrice commune*¹ », un héritage ancestral intégré (ou forcé) par l'Histoire, il est autant la marque indéniable – et indélébile – de l'esclavage et l'impact d'une politique d'acculturation coloniale offensive : « *ils n'étaient pas des égaux. L'un avait été contraint par l'autre*² », écrit Miano. De même que les concepts de « Créolité » et de « métissage » sont souvent remis en question dans les romans étudiés à travers les pensées antagonistes des protagonistes qui suscitent la réflexion, notamment Shrapnel qui considère cette langue « entre-deux » comme un héritage légué par les esclaves. Shrapnel reconnaît l'ingéniosité des déportés subsahariens qui ont trouvé grâce à l'invention de cette langue, un moyen de survie et de révolte³, d'ailleurs, il « *avait toujours éprouvé un immense respect pour ceux qui s'étaient donné une langue [...] la sédition avait produit les créoles* » (p.159). Tandis que le conférencier Mayhem « *fustigeait* » la notion de « créolité » dans son discours où il exprime explicitement que les créateurs de cette pensée « *voulaient à toute force cesser d'être des Nègres, comme si cela pouvait suffire à éradiquer le mépris dont ils faisaient l'objet. Ils se disaient métisses [...]*⁴ ».

L'« intérité » de l'écriture chez Beyala et Miano se manifeste essentiellement par les différents discours qui traversent leurs textes. Leur écriture devient « *singulière* » car elle « *synthétise les apports des cultures européennes et africaines*⁵ ». Les créations néologiques mises en œuvre par les deux auteures

¹ *Les aubes écarlates*, p. 270.

² *Tels des astres éteints*, p. 161.

³ Le roman relate l'histoire de la création de la langue créole : « Pour éviter les soulèvements, les marchands d'esclaves aussi bien que les propriétaires terriens faisaient en sorte de ne pas rassembler, sur les négriers puis dans les habitations, des individus parlant la même langue. Les subsahariens déportés devaient trouver le moyen de se parler les uns aux autres. » in. *Tels des astres éteints*, p. 161.

⁴ *Idem*, p. 160.

⁵ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique*, op.cit, p. 319.

retracent, en effet, l'Histoire des Noirs en questionnant l'apport mutuel et enrichissant des autres civilisations et cultures dans la (dé)construction – ou la (re)construction – de l'identité africaine. La revendication de cette hybridité est repérable à travers le discours explicitement assumé de la narratrice-personnage Musango qui résume cette identité « entre-deux » :

Nos traditions ne nous viennent pas uniquement de nos pères, mais également des rencontres qu'ils firent il y a longtemps déjà. L'autre a naturellement pris place en nous, et il n'est pas question de l'en déloger sans nous précipiter nous-mêmes au tombeau. **Nous sommes l'autre.**¹ (Mis en exergue par nous-mêmes)

« *Ce qui frappe d'emblée dans la création lexicale, c'est la rupture qu'elle introduit dans le discours*² », écrit Georges Ngal. En effet, les diverses pratiques de créations textuelles étudiées plus haut nous ont montré le rapport qu'entretiennent Beyala et Miano avec leur(s) propre(s) langue(s) ainsi que leur expression littéraire. Leurs fictions puisent dans la violence et leur écriture en porte les stigmates. La rupture qu'elles produisent dans leurs romans est l'expression d'un « langage »³ au sens où Lise Gauvin emploie cette notion en jouant du langage pour traduire leur engagement littéraire allégorisant le malaise et la quête identitaire de tout un peuple.

II-1.2. Le rire comme stratégie de subversion

Les auteures procèdent à un renversement de la langue littéraire par le biais d'une nouvelle stratégie d'énonciation dans le roman à travers diverses modalités scripturales suscitant le « rire ». « *Indissociables, les deux termes de comique et de rire sont liés par une relation de cause à effet*⁴ ». En effet, ce qui provoque le rire est le caractère « comique » du discours et la tournure que donne l'auteure à ce

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 162-163.

² Georges Ngal, *Créations et rupture*, op.cit, p. 69.

³ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op.cit, p. 150-152.

⁴ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 42.

dernier, c'est en ce sens qu'Henri Bergson affirme qu'« il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*¹ », en rappelant que le comique est façonné par la pensée de l'homme et sa manière d'appréhender la réalité. Mais que dissimule-t-on à travers la parole comique ? Qu'y a-t-il vraisemblablement derrière le risible ?

Le procédé du rire est avant tout une « mécanique de plaisir² » grâce aux procédés de créations néologiques étudiés précédemment, aux jeux de « récréation » du monde et de « récréation » que les auteures s'évertuent à mettre en œuvre dans leur écriture.

II.1.2.1. Amalgames de mots créatifs : des associations humoristiques

Les auteures s'évertuent à cacher savamment le sérieux de la parole subversive dans la parole comique à travers les déclinaisons des formes verbales, les catégories grammaticales subtilement amalgamées. Si l'on croit Bergson, dans ce contexte de « rire » qui prédispose « les bons sentiments³ », la parole comique s'autorise toutes les libertés tout comme la sympathie et/ou la pitié, et son caractère mordant devient légitime. Les romancières mâtinent leur écriture avec un discours empreint d'humour. Ce procédé rhétorique et littéraire consiste à « *observer et décrire le monde d'une façon neutre, parfois même avec les apparences de la rigueur scientifique, dans ce qu'il peut avoir de plus saugrenu, y compris dans l'horrible*⁴ ». Ainsi, le rire s'avère être le moyen de persuasion le plus efficace pour entraîner le lecteur selon le sens prévu par les auteures. Celles-ci détendant l'atmosphère de

¹ Henri Bergson, *Le rire*, GF Flammarion, Paris, 2013, p. 62. (1^{ère} édition par Félix Alcan en 1900).

² Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », op.cit, p. 76.

³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, PUF, 2011, p. 14.

⁴ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 95.

leurs fictions avec des combinaisons de langage innovantes dont la visée première est de plaire au lecteur, « *de lui être agréable, de le charmer, de le séduire* ¹ ».

La description détient un rôle prépondérant dans la mise en jeu de l'humour concernant notamment la peinture des banlieues ou les bidonvilles « *la cité bruiteuse avec son église en planches pourries, ses bars braillards où des femmes c'est-l'amour-qui-passe colportaient de la tendresse à prix modéré* ² ». Les caractéristiques de cette localité « *où chaque recoin était un cache-marginal* ³ » la rendent particulièrement *burlesque* ⁴ grâce aux créations des adjectifs qui la qualifient. Des formules saugrenues ponctuent l'écriture de Beyala et de Miano et donnent à leurs romans un caractère *plaisant* qui pousse le lecteur à s'y abandonner en toute confiance d'où la création d'un univers fictif comique où les gens infortunés attribuent à leurs enfants des prénoms de célébrités, tel que « Charles Bronson » en espérant leur « *transférer un peu de gloire* ⁵ », des protagonistes qui « *roule(nt) tendresse jusqu'à extraire [...] de l'amour pur jus* ⁶ » et où le passage à l'âge adulte pour les garçons est comparé de manière cocasse à « *l'enfance (qui) s'éloigne devant un léger duvet au-dessus de (leurs) lèvres* ⁷ ». Dans cet univers fictif *comique* monté de toute pièce, le désordre dans les maisons semble être un mode de vie constant. L'appartement « bric-à-brac » d'Ernest dans *La plantation* avec des « *chaussures traîna[ant] partout, à la va où je te pose* ⁸ » ressemble curieusement à celui d'Amok dans *Tels des astres éteints* qui « *pleurait pour supplier qu'on le nettoie* ⁹ ». Les auteures subvertissent le sérieux « étriqué » de l'écriture littéraire classique et se permettent des périphrases insolites qui inscrivent

¹ Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 314.

² *La plantation*, p. 139.

³ *Ibidem*.

⁴ Le *burlesque* désigne une forme de comique qui « use de la dérision, du pastiche, inversant systématiquement les signes de l'univers représenté [...] » in. Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 29.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 38.

⁶ *La plantation*, p. 37.

⁷ *Femme nue, femme noire*, p. 180.

⁸ *La plantation*, p. 37.

⁹ *Tels des astres éteints*, p. 273.

leurs textes dans un univers où règnent désordre et désamour. D'ailleurs, Beyala représente souvent dans ses romans des couples voués à l'échec et décrit avec humour et désenchantement l'absence de passion amoureuse dans les relations homme/femme ; pour elle, l' « *amour conjugal (...) tue l'espoir des femmes et les incite à péter sur la piste de danse pendant le slow¹ ?* ». L'auteure dénonce, à travers cette image hilarante, la mélancolie et la monotonie qui flétrissent les fondements de la vie conjugale et désacralise le sentiment immaculé de l'amour sur un ton sarcastique. Dans cette même scène, Irène découvre Ousmane sodomisant une poule et s'interroge ainsi, dans un monologue intérieur, sur le sens qu'elle voudrait donner à sa vie et exprime son refus de « se ranger » dans le statut de l'épouse soumise et reléguée au second plan.

L'*ironie* joue, en outre, un rôle important chez Beyala et Miano, modalité dont elles se servent pour dire le risible. Il convient avant tout, de distinguer la différence entre *l'humour* et *l'ironie* qui représentent des caractéristiques relatives au comique et qui, cependant, ne sont pas à confondre car elles se distinguent essentiellement par leur orientation. En effet, l'ironie rit des autres, tandis que l'humour rit de tout, y compris de soi. Néanmoins, il est utile de signaler que la frontière entre ces deux procédés est si infime qu'ils fusionnent. Aussi l'humour peut comprendre l'ironie car il y a souvent une pointe ironique dans l'humour. Donc l'ironie peut prêter au rire car souvent l'ironie est grinçante et critique tandis que l'humour semble avoir des vertus apaisantes.

En effet, l'utilisation d'un langage ironique chez Beyala et Miano fonctionne notamment comme un moyen de dérision des valeurs traditionnelles africaines. Fontanier conçoit l'ironie comme des figures d'expression qui sont « *des tropes² en*

¹ *Femme nue femme noire*, p. 143.

² Le terme Trope est employé ici dans le sens de figure de style exprimant un sens figuré. : « on dira qu'il y a trope, dans un segment de discours, lorsqu'un terme occurrent ne renvoie pas à son sens habituel, mais à un autre », in. Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 382.

plusieurs mots ¹». Pierre Fontanier explique cependant, que ces figures « *n'offrent pas comme les Tropes en un seul mot, une simple idée, mais une pensée, et ils la présentent avec plus ou moins de déguisement et de détour*² ». L'ironie pourrait être considéré donc comme un procédé de rhétorique qu'on emploie le plus souvent dans un sens figuré en une suite de mots ou d'énoncés et la compréhension du sens exprimé dans un énoncé dit ironique, dépend, selon Fontanier, de la manière dont ce dernier a été formulé³. Miano renverse, par le moyen de ce procédé par exemple, la représentation masculine de la femme et la retourne au profit de cette dernière. En effet, la petite Musango, narratrice/personnage du roman *Contours du jour qui vient*, dénonce le discours misogyne de Vie éternelle, l'un des ravisseurs qui exerce la traite des femmes et présumé charlatan purificateur des âmes « souillée » des femmes fautives :

Il dit [...] qu'une femme ne peut demeurer sans recevoir la semence d'un homme. [...] On peut toujours enfermer ces malheureuses, les puissances occultes [...] viennent quand même s'abriter au tréfonds des femmes [...] Que dans le temps, les veuves et les femmes non mariées étaient données au moins une fois par mois à un homme appelé nettoyeur, dont le travail était de les protéger [...] Le plus souvent, il s'agissait de l'idiot du village, un être au statut spirituel hybride : corps d'homme mais mental indéfini. Je l'écoute, résolue à ne pas lui adresser la parole, ne serait-ce que pour lui dire que tout cela m'importe peu, et que je ne vois pas ce qui empêche les forces négatives de pénétrer les hommes par l'anus, ce qui les obligerait à payer l'idiot du village pour qu'elle vienne leur ôter cette souillure. J'imagine que la scène s'inverse, que de jeunes femmes viennent en file indienne chevaucher le corps d'un adolescent afin de le sauver de la perdition, afin que lui soit accordée la rémission de sa faute⁴.

Dans ce passage miroir⁵, formule entendue comme le recommencement des mêmes actions énoncées une seconde fois mais de manière divergente, nous

¹ Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*, édit. Flammarion, Paris, 1968, p. 109. (1^{ère} édition. 1830).

² *Ibidem*.

³ Pour Fontanier, les figures ironiques apparaissent « dans toute une proposition, explicite ou implicite, principale, incidente, ou subordonnée, et tiennent à la manière particulière dont la Proposition exprime, d'après telle ou telle combinaison des mots ». in. *Ibidem*.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 91-92.

⁵ En référence au récit miroir présentant deux parcours similaires que l'on retrouve généralement dans les contes fantastiques. Souvent le premier parcours réussit car motivé par de bonnes intentions qui seront bien récompensées tandis que le second qui échoue car motivé par le mal sera chatié. Nous pouvons citer l'exemple du conte de Charles Perrault intitulé « les fées » qui propose un schéma narratif miroir présent aussi dans certains contes populaires du Maghreb et de l'Afrique noire comme le conte « Les deux filles qui

percevons, à travers l'imagination de la petite Musango qui n'a que neuf ans, toute la transparence et l'espièglerie qui caractérisent l'esprit des enfants. Elle déforme dans ses pensées le discours de ce malfaiteur qui humilie la femme en la qualifiant d'être maléfique qu'il faut exorciser. Musango renverse ironiquement la dialectique du bourreau/victime en privilégiant la femme et remet en cause la légitimité de ces abus prétendument purificateurs et en dénonçant de façon contournée la violation de l'intimité et de la liberté des femmes. A travers l'esprit enfantin de Musango, l'auteure nous propose une vision simplifiée de la vie et cherche à travers la représentation amusée/amusante de l'enfant à proposer au lecteur un ensemble de combinaisons de mises en scène comiques servant à mieux analyser la vie. Le personnage d'Irène dans *Femme nue, femme noire*, n'a que quinze ans et représente, elle aussi, la figure de l'enfant errant qui s'autorise à transgresser les limites du possible par ignorance ou par provocation. Le rire dans ce roman nous rappelle les contradictions et la bouffonnerie qui caractérisent l'univers *burlesque* que nous essayons de définir:

Tout le monde éclate de rire comme devant une scène grotesque ou de joyeux cauchemars. Un rire avec, sous-tendus, des codes prometteurs d'horreurs délicieuses, d'infamies fantastiques, d'atroces gourmandises [...]¹

Le rire est, en outre, attesté par le contraste produit dans l'extrait par cette succession d'oxymores que nous avons soulignés. Cette « *ingénieuse alliance de mots contradictoires*² », voire même, « incompatibles » si l'on croit la logique sémantique, fait saillir le paradoxe qui règne dans la vie de débauche menée par Irène et ses amis. Elle rend aussi plus saisissante l'inattendu produit par ces combinaisons qui peuvent susciter la surprise et de là aussi, l'amusement.

sont parties se faire tresser les cheveux » in. Gérard Meyer, *Contes du pays Malinké*, Ed. Karthala, Paris, 1981, p. 66-69, ou encore le conte tunisien « Hafsa, Kol kelmè bbassa » in. Bochra Ben Hassen, Thierry Charnay, *Contes merveilleux de Tunisie*, ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, p. 81-87. (1^{ère} éd. 1997).

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 116.

² Georges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 609.

Le sentiment de l'amour est redéfini dans ce roman et rappelle l'équivocité de la relation entre l'homme et la femme à travers l'interrogation de la jeune Irène : « *Parce que vous appelez amour cette chose qui lie les hommes et les femmes, qui les amène à se soumettre à un jeu cruel, tantôt maîtresse, tantôt esclave ? C'est ça l'amour ?* ¹ » L'ambiguïté qui plane autour de la « chose » traduit l'incommunicabilité qui caractérise la relation entre l'homme et la femme, basée sur le rapport de force. Cette problématique est traitée avec exagération et grossissement par le moyen de la dérision, dans le but de montrer avec distanciation que la méconnaissance de l'amour et de sa valeur est à l'origine des souffrances des africains qui « *ignor(ent) qu'[il peut] exist(er) sur cette terre de suie tant de passions et tant d'attachement réciproque entre un homme et une femme* ² ».

Les auteures choisissent ainsi d'aborder des questions sérieuses dans leurs romans tout en adoptant une tendance d'écriture particulièrement amusante en créant des personnages singuliers qu'elles choisissent de décrire avec des traits hilarants prêtant au rire qui s'adaptent parfaitement à l'univers loufoque décrit plus haut.

II.1.2.2. La description caricaturale comme modalité de dénonciation

Dans l'écriture satirique de Beyala et Miano, « *l'esprit critique s'allie à l'ironie* ³ ». L'ironie et l'humour s'avèrent être des moyens influents pour signifier des remises en question sérieuses sur un ton euphémique ⁴, moins cru. La description des personnages n'est pas épargnée par les auteures qui la caractérisent, elle aussi, par le comique produit par l'amplification et la modification des traits physiques ou des dimensions de certaines parties de leurs corps, dans un but distrayant et plutôt

¹ *Femme nue femme noire*, p. 120.

² *La plantation*, p. 139-140.

³ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 192.

⁴ Des dénonciations adoucies énoncées par le biais de procédés humoristiques tels que la caricature dans le but d'atténuer l'effet brutal de l'idée transgressive exprimée et de rendre celle-ci moins désagréable.

mordant. Beyala attribue notamment à ses protagonistes des démarches qui suscitent le rire. Ainsi, les secrétaires, dans l'univers fictif beyalien « *march[ent] comme des poules déplumées¹* » et les jeunes filles avancent « *en un balancer les hanches, tournez les fesses* ». L'auteure amplifie la féminité de ces femmes en exagérant la description des parties féminines de leurs corps et rappelle indirectement que la valeur de la femme se mesure – dans le regard masculin de la société dépeinte – par la beauté de ses formes. D'ailleurs, l'auteure rappelle que la valeur de la femme diminuera quand elle finira dans quelques années par avoir « *des hanches niagaresques et une poitrine à la Vache-qui-rit²* ». C'est en effet, la représentation de la femme objet jugée sur son apparence physique que l'auteure dénonce à travers l'image de Nanno vieillie :

Elle était aussi belle qu'au temps de leur jeunesse, une belle plante flétrie avec quelques dents en moins et une superbe poitrine aplatie. Que pouvait-elle sentir aujourd'hui ? Le vieux rose ? Oui, c'est cela, une vieille rose avec des épines tout autour pour vous érafler la main.³

Le rire est suscité encore une fois par les invraisemblances exprimées à travers les énoncés oxymoriques soulignés qui caractérisent le physique de cette femme. Les épines « blessantes » rendent compte en outre, de la rigidité du caractère mental de cette femme aigrie avec l'âge et endurcie par les nombreuses déceptions à cause de l'égoïsme de l'homme qui se croit « *capable de dompter la plus récalcitrante des femmes⁴* ».

Dénuée de sentiments, la caricature des personnages est donc neutre et produite par l'auteure de façon à titiller l'imaginaire de son lecteur tout en le distrayant. Cependant, la description caricaturale est paradoxalement « ciblée » par l'auteure en amplifiant l'un des caractères physiques de son protagoniste, c'est sa vision qu'il tente de transfigurer. A travers l'image du docteur Essomba diplômé de l'université

¹ *La plantation*, p. 133.

² *Idem*, p.32.

³ *Idem*, p.144, 145. (C'est nous qui soulignons).

⁴ *Idem*, p. 145.

de Paris, Beyala oriente la vision que se fait le lecteur de ce protagoniste en dénonçant les pratiques douteuses de ce dernier.

Il a des cheveux défrisés et plaqués en arrière selon la mode afro-américaine des années soixante. Sa moustache finement recourbée le fait ressembler à un acteur dont j'ai oublié le nom. Il est si propre que sa peau trop astiquée a perdu de son éclat.¹

L'aspect physique « soigné » de ce docteur rappelle la classe sociale à laquelle il appartient et dénote ses influences occidentales médiocres avérées par ses goûts passés de mode. Cependant l'auteure le tourne en ridicule en le comparant à un acteur inconnu ainsi que par l'absence d'éclat sur sa peau qui visiblement affirme son aliénation. Dans le même sillage, Miano critique également de manière ironique « ces gens bardés de diplômes qui ne nous servent à rien, qui ne reviennent au pays que pour écraser les ignorants d'une médiocrité portant le label *Occident*² ». Mais si Beyala caricature grossièrement le personnage du Docteur Essomba, c'est pour montrer que son retour d'Europe pour exercer sa médecine en Afrique n'est pas motivé par une nostalgie ou un « patriotisme héroïque » mais encouragé par sa cupidité afin d'exercer le trafic d'organes. Cette description est ainsi objective et affirme les propos de Bergson à propos « *des caricatures [qui sont souvent] plus ressemblantes que des portraits* ³ », ce que nous pouvons aussi remarquer à travers le couple d'escrocs Bosangui dans *Contours du jour qui vient* qui est aussi ridiculisé par Miano, à travers leurs vices, par le procédé de la caricature :

Papa et Mama Bosangui font leur entrée, vêtus de bleu et parés d'argent massif. La dame, qui a pourtant un certain âge, arbore un fourreau bleu électrique dont les bretelles strient assez féroce­ment ses épaules potelées. Un tailleur de Sombé a dû le lui coudre à même la peau. Il n'y a rien de cette taille dans les magasins.⁴

Leur parure dévoile la richesse qu'ils ont amassée grâce à leurs larcins, mais la description caricaturale faite par Miano dénote surtout de leur mauvais goût et

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 151.

² *Contours du jour qui vient*, p. 65.

³ Henri Bergson, *Le rire*, op.cit, p. 76.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 171. (C'est nous qui soulignons)

accentue l'arrivisme qui les rend si comiques. L'auteure revient avec insistance sur les accessoires excentriques qu'ils affichent fièrement comme preuve de la réussite de leur entreprise malhonnête :

C'est un vieil homme. Il ne lui reste que deux touffes de cheveux blancs au-dessus des tempes. On dirait des petits pompons de coton immaculé. Sa peau est d'un noir profond qui contraste avec la carnation jaune de sa femme. [...] Un rayon de soleil ajoute au brasillage du costume de satin bleu électrique, et c'est comme si les vêtements du vieillard n'en pouvaient plus de retenir un éclat de rire. [...] Les maillons d'argent de sa chaîne dansent sur sa poitrine, et vêtu de ce costume, affublé de cette coiffure pour le moins troublante, il a tout à coup l'air d'un proxénète sur le retour.¹

Cet humour décapant cherche à dévoiler le vrai visage de ces arnaqueurs prétendant posséder le pouvoir de guérir les maux de ceux qui fréquentent leur temple. Papa Bosangui est explicitement comparé à un proxénète ce qui révèle aussi ses activités cachées derrière ce masque-pseudo-divin, notamment, la traite des femmes.

Diverses tournures ironiques sont employées subtilement par Miano afin de dénoncer la cupidité de certains africains complices des ex-colonisateurs usurpateurs des biens du peuple et qui ont cédé à ces derniers, leur pays contre quelques compensations éphémères, comme les rebelles du Yénépasi qui « *disaient agir ainsi pour des raisons d'homogénéité culturelle, pas parce qu'on venait de trouver du pétrole dans cette région*² » ou encore à travers l'image d'un jeune homme qui « *souriait dans son costume trois-pièces, qui trimbalait son amabilité de magouilleur, s'assurant qu'il boirait toujours dans les cratères l'eau douce de la corruption*³ ». L'ironie joue donc ici un moyen de dénonciation des atrocités et des vices répandues dans la société africaine, telle que la malhonnêteté et l'avidité. Nous pouvons le voir par exemple, à travers le commentaire du narrateur tournant

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 172, 180 et 186.

² *Les aubes écarlates*, p. 22.

³ *La plantation*, p. 129.

en dérision le personnage de Nanno dont les dons de sorcellerie qu'elle prétendait avoir lui auraient donné une force démoniaque :

Sa rencontre avec Dieu lui avait fait renoncer à son plaisir de dompter des monstres que personne n'avait jamais vus [...] elle avait gardé juste une pincée de ses savoirs pour sortir ses amis et connaissances des tracasseries qui sont toujours là. Grâce à sa magie, la Plantation avait prospéré, du moins, le croyait-elle.¹

D'autres personnages aussi loufoques les uns que les autres peuplent l'univers fictif de Beyala et Miano. Leur description caricaturale offre à leurs romans un caractère particulièrement risible et plaisant, ce que nous pouvons voir à travers la caricature de Mathilde Cornu et de son frère J Claude :

Avec son petit chapeau de toile orange surpiqué de rose vertes vissé sur sa tête, sa robe mauve à manches bouffantes d'où émergeaient ses bras noueux, aussi fins que mous, et ses sans-confiance jaunes, tante Mathilde ressemblait plus à une tante dessin animé qu'à une tante tout court.²

J Claude Cornu [...] avait la taille courte, des yeux verts, le teint laiteux d'un mangeur de betteraves, le poignet mou, et ses mains remuaient dans ses poches³.

Ces descriptions jouent donc ici un rôle péjoratif dans la mesure où elles ridiculisent la famille Cornu qui représente dans le roman une famille coloniale de riches agricoles au Zimbabwe. Même leur domestique possède un « *regard vitreux et rond comme deux cadrans de montre* ⁴ ». Leur rôle dans le roman sur le plan narratologique n'est pas d'une grande importance. Cependant, leur description traduit la perspective de l'auteure de ridiculiser les usurpateurs des biens du peuple qui s'opposent paradoxalement à l'image de leur nièce Blues (la fille de leur frère Thomas) qui est valorisée dans le roman.

Les descriptions mélioratives ou péjoratives des protagonistes prédéfinissent ainsi leur statut respectif dans le roman ainsi que leurs destinées. La caricature dénote aussi du statut social des protagonistes. La description de Sonia dont les

¹ *La plantation*, p. 151.

² *Idem*, p. 392.

³ *Idem*, p. 132

⁴ *Idem*, p. 144.

« cheveux [...] collés à ses tempes, montraient qu'ils étaient fâchés avec le shampooing depuis des semaines¹ » rappelle sa condition sociale de « laissée-pour-compte² ». La pauvreté est ainsi mise en relief à travers leur physique ou encore à travers leurs vêtements qui « collaient sur eux comme des cataplasmes³ » et contraste odieusement avec les excentricités des riches qui se permettent toute sorte d'extravagance même les voyages en « avion-poubelle⁴ ».

Nous avons pu constater le rôle important que joue la description dans la représentation comique du réel. En décrivant la pratique de la sorcellerie et l'aliénation spirituelle des habitants de Sombé par des escrocs dans *Contours du jour qui vient*, Leonora Miano met l'accent sur le portrait caricatural d'une vieille dame que Mama Bosangui – une prêcheuse œuvrant dans ces sectes répandues au pays – prétend avoir guérie avec ses facultés bénies : « ce postérieur imposant qu'ont les femmes du Mboasu, cet arrière-train dont la circonférence s'accroît inévitablement au fil des ans. ⁵ » Cette description ciblée est travaillée avec exagération par l'auteure dans le but de railler le personnage qui figure dans le roman un archétype de l'ignorance des habitants du Mboasu. Le procédé de la raillerie est un élément important de la rhétorique dont la matière « naît ou des défauts corporels de celui dont nous nous moquons, ou des défauts de son esprit. [...] On tourne ces défauts en ridicule⁶ ». Le lecteur arrive donc à imaginer la corpulence de la doyenne « miraculée ».

Mme Ebabadi est, de surcroît, comparée à un éléphant car elle émet des « barrissements » et prend deux sièges pour s'asseoir. Cette dame est doublement tournée en dérision à la faveur de l'ironie qui va servir à dire « le contraire de ce

¹ *La plantation*, p. 38.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 140.

⁴ *Idem*, p. 398.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 182.

⁶ Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 332-333.

que l'on veut faire entendre ¹» et produire, de ce fait, un effet de récréation pour permettre au lecteur de rire, l'éloignant ainsi de la tension de l'horreur contenue dans le récit : « *Mama Bosangui sort un mouchoir d'on ne sait où, pour éponger le front de l'aïeule. Son geste est délicat, et révérencieux.*²» Etant une figure macrostructurale, l'ironie de cet énoncé dépend du cadre « macrocontextuel » de son apparition. En effet, « *c'est tout l'entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement*³ », notamment, l'isotopie⁴ du carnaval et du spectacle qui est à apprécier dans le texte « cirque », « spectacle », « attraction » (p.183), rappelant le genre *carnavalesque*⁵ introduit par Mikhaïl Bakhtine⁶ qui est « *joyeux et grinçant*⁷ » à la fois. L'isotopie sémantique relevée précédemment est révélatrice du caractère carnavalesque de la scène et dénote la supercherie mise en œuvre par les escrocs qui exercent dans l'église de l'endormissement du peuple et non de son éveil. C'est la théâtralité de la scène qui prouve les fausses apparences des prêcheurs et la réalité de leurs magouilles confirmées par les propos menaçants de Mme Mulonga à son égard : « *Je connais ta carnation d'origine et tout le reste. Ne m'oblige pas à m'avancer vers cette chaire, où je témoignerai de faits aussi compromettants que vérifiables te concernant.*⁸»

Par conséquent, l'étude de l'éc(r)ire de nos deux écrivaines est une satire de la vie si l'on croit Henri Bergson pour qui le comique représente « *le rapport général*

¹ Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 210.

² *Contours du jour qui vient*, p. 182.

³ Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 210.

⁴ Par « isotopie » nous entendons un ensemble récurrent de catégories sémantique qui rend possible l'homogénéité sémantique. Plusieurs termes peuvent s'apparenter formant dans un texte, un réseau sémantique commun. In. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

⁵ Le carnavalesque caractérise « un comique subversif issu de la tradition farcesque du Carnaval ou d'autres fêtes comme la Fête des Fous, qui offrent le spectacle d'un monde à l'envers, chacun pouvant momentanément quitter son rôle social et revêtir un rôle d'emprunt. » in. Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 31.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, Paris, Gallimard, 1970.

⁷ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 31.

⁸ *Contours du jour qui vient*, p. 185.

de l'art à la vie ¹». La parole de Beyala et de Miano se fait donc le réquisitoire de la société et de la politique en discutant et en dénonçant « *les travers et les ridicules des mœurs et des institutions*²» tout en atténuant la violence de leur critique par le biais de la dérision. Les auteures cherchent également à atténuer l'impact du tragique qu'elles tentent de dépeindre pourtant de manière récurrente.

La satire se traduit chez Beyala notamment, à travers le contraste que l'on peut lire entre l'attitude de Blues et la réalité accablante du Zimbabwe que le narrateur met en évidence dans son discours. Par le biais de l'humour, l'auteure dénonce l'indifférence des colons blancs qui mènent une vie festive et confortable, vis-à-vis des colonisés noirs qui pataugent dans la misère.

Elle danserait du hip-hop dans sa magnifique robe bleue. [...] Elle swingerait sur ces enfants aux ventres ballonnés, à la peau mangée par la vermine, aux intestins bouillonnants de parasites [...] après tout, ce n'était pas de sa faute si le monde marchait la tête à l'envers.³

Cette description semble manifester une attitude « neutre », dénuée de « sentiments » mais c'est justement cette position de « détachement » par rapport au réel qui fait ressortir l'aberration du propos. Le comique exige, en effet, selon Bergson « *pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur*⁴ ». L'égoïsme des compatriotes africains qui ont préféré le confort de la vie en Europe à la lutte pour la prospérité de leur pays est aussi pointé du doigt par Miano au moyen de la neutralité affective de l'humour :

Tu parles de révolutionnaires, [...] ils ont fui le pays pour vivre confortablement au Nord, débarrassés de la mouche tsé-tsé et de l'anophèle femelle.⁵

Face à une virulence élevée de l'écriture, le lecteur peut mal supporter la tension de l'intrigue et afin de le soutenir et d'atténuer la portée de la violence,

¹ Henri Bergson, *Le rire*, op.cit, p. 73.

² Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 192.

³ *La plantation*, p. 68.

⁴ Henri Bergson, *Le rire*, op.cit, p. 64.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 201.

l'auteure recourt à l'humour et à de petits moments drôles et relaxants qui fonctionnent comme un moyen de distanciation par rapport à la dureté de la réalité et représente une ruse subtile « *pour communiquer au lecteur le sentiment de l'inacceptable*¹ » tout en l'amusant. En recourant à l'humour, c'est le caractère « plaisant » du style que les auteures cherchent à créer comme moyen d'attirer le lecteur « *de capter son attention, et de favoriser (sa lecture) bienveillante*² ». Le comique de Beyala et Miano « *s'adresse à l'intelligence pure*³ ». Par le biais de ce procédé, elles proposent de subvertir les règles littéraires linéaires et figées en privilégiant « *une révolution par la forme pour mieux affirmer le contenu, les idées*⁴ ». Si l'humour fait rire, la douleur qu'elle met en image de manière détournée, est sérieuse et grave. Le rôle que joue l'humour en général et en littérature en particulier, consiste donc à atténuer la portée d'une critique acerbe et virulente, apprêtée à l'endroit de la société, de la tradition ou encore de la politique. En effet, une critique acerbe de la politique des dirigeants africains qui se complaisent dans la léthargie sans se soucier de la situation des pays est exprimée à travers une « *ironie agressive*⁵ » appelée *le diasyrme*⁶, comme nous pouvons le lire à travers la révolution culturelle imposée par le Président Mawusé :

Depuis, nous sommes un peuple civilisé, même si le président Mawusé a imposé au pays une révolution culturelle, interdisant le port des prénoms chrétiens qui attestait de notre adieu à la sauvagerie. La révolution en question n'a d'ailleurs eu que peu d'effets. Le nom du pays a été africanisé. La côte des Pierres précieuses est devenue le Mboasu. Les rues portant le nom de grands civilisateurs ont été rebaptisées, mais on n'est pas allé plus loin. On s'est vite essoufflé.⁷

¹ J.- L. Joubert : 1986, p. 73, in. Georges Ngal, *Créations et ruptures*, op.cit, p. 27.

² Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 315.

³ Henri Bergson, *Le rire*, op.cit, p. 64.

⁴ Cécile Dolisane-Ebosse « L'image de la femme chez deux écrivaines francophones du Cameroun : Lydie Dooh-Bunya et Were Were Liking ». *Palabres, "Intertextualité et plagiat en littérature africaine" Art. Littérature. Philosophie Vol.I, Nos 3&4, 1997, p. 143.*

⁵ Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 134.

⁶ Il s'agit d' « *une variété d'ironie* » qui consiste à exprimer la chose dénoncée de manière méliorative. Ce sens contraire doit être compris « *au sens d'une attaque mordante.* ». in. *Ibidem.*

⁷ *Contours du jour qui vient*, p. 183. (C'est nous qui soulignons).

L'ensemble du passage souligné fait comprendre que chaque expression emphatique et méliorative est à comprendre à l'envers. Ces énoncés ironiques particulièrement mordants révèlent la situation navrante du pays après l'indépendance : le désintérêt du président quant au sort du Mboasu dont l'ancien nom européen est révélateur de sa perfidie et de l'avidité du colonisateur qui l'a vandalisé ainsi que la passivité des habitants qui « *f(ont) semblant de vivre*¹ ». L'écriture devient donc un lieu de dénonciation par le biais de l'humour et de l'ironie qui permettent d'exprimer subtilement ce qui dérange. Ces deux procédés possèdent, en outre, une vertu thérapeutique quand le rieur est lui-même celui dont on rit.

II.1.2.3. La fonction cathartique de l'auto-dérision

La raillerie constitue un bon moyen pour faire « *ressortir le ridicule que l'on veut dénoncer*² ». Une dénonciation du ridicule se manifeste, en outre, à travers la description des femmes africaines qui cherchent à ressembler aux blanches. En dehors de Mama Bosangui qui tente de se blanchir par la quantité de « *traitements qu'elle inflige à sa peau*³ » pour travestir sa véritable identité de « *bantoue ordinaire*⁴ » et se donner une pseudo-illumination-céleste, Miano dénonce la tendance qu'ont certaines africaines de se faire défriser les cheveux. Le défrisage des cheveux « *dans de féroces accès d'automutilation*⁵ » est la confirmation de leur assimilation et de leur reniement de soi, en voulant se concevoir sur la base des canons esthétiques façonnés par « *le groupe dominant*⁶ », en l'occurrence, l'Occident. D'ailleurs, elles sont persuadées qu' « *une belle chevelure devait tomber en cascade sur les épaules, au lieu de se dresser, rigide, pour braver les vents les*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 184. (C'est nous qui soulignons).

² Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 332-333.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 173.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 83.

⁶ *Idem*, p. 84.

*plus violents*¹». Cette ironie tourne en dérision les femmes « ultramarines² » qui abusent de « crèmes éclaircissantes » pour imiter les européennes blanches et qui pensent que par ce « travestissement » de l'image, elles assureraient leur émancipation :

Se tartiner les cheveux de produits caustiques leur était une sorte d'acte militant, libérateur [...] Une belle peau devait avoir la couleur d'un miel clair, à défaut d'être laiteuse. Elles étaient prêtes à tout pour parvenir à ce résultat. [...] Quoi qu'elles fassent, leur noirceur ne reculait que très provisoirement. [...] La couleur revenait toujours.³

Tout en suscitant le rire, l'auteure tente de rappeler que ces tentatives de travestissement ne sont en réalité que la réflexion d'une profonde « *détestation de soi savamment instillée en elles au cours des âges*⁴ ». Cette attitude d'imitation du Blanc, qui relève de ce que Frantz Fanon avait appelé le « *mépris pour soi-même*⁵ », est engendrée par la politique d'assimilation coloniale dans les pays dominés en Afrique et les stéréotypes créés par les Blancs à l'encontre des Noirs.

Un impératif de glorification de la beauté africaine semble être conduit par Miano qui rappelle que l'émancipation ne réside pas dans la couleur de la peau mais dans l'acceptation et la valorisation de soi, et admire l'« *élégance racée* [de la femme africaine] *surgie d'ères antiques, où être libre, c'était être soi-même. Avant tout*⁶ ». Cette pensée anti-travestissement-à-l'occidentale est ce que Frantz Fanon a nommé le « *manichéisme du colonisé*⁷ » qui est une réaction naturelle au « *manichéisme du colon*⁸ ». Ce que Miano tente de revaloriser est l'identité et la culture africaine à travers la coiffure afro qui est pour elle « *un langage, un code*⁹ ».

¹ *Tels des astres éteints*, p. 84.

² Qui viennent de l'outremer français. (Terme expliqué dans le roman)

³ *Tels des astres éteints*, p. 83

⁴ *Idem*, p. 83.

⁵ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, éd. TALANTIKIT, Béjaia, 2015, p. 193. (1ère édition, 1961)

⁶ *Tels des astres éteints*, p. 84.

⁷ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 83.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Tels des astres éteints*, p. 85.

Cette glorification se fait par le biais de la figure macrostructurale de *l'astéisme*¹ qui représente le contraire du *diasyrme* ; donc elle est aussi une variété de l'ironie. Tous les caractères dépréciatifs et négatifs repérables dans l'extrait énoncé précédemment, s'interprètent ainsi, en discours « *d'orientation nettement positive*² ». D'ailleurs, nous pouvons voir comment le personnage d'Amandla, la métisse caribéenne de ce roman, porte fièrement sa coiffure et les couleurs panafricaines³ traduisant toute sa passion pour son origine africaine ; elle ignore les remarques de ses « frangines⁴ » qui raillent ses boucles rebelles et décontractées proclamant « *qu'elle était jolie mais qu'il fallait vraiment qu'elle s'occupe de ses cheveux* ⁵ ».

Dans le domaine de la psychanalyse, on atteste que « *l'humour est libérateur, mais aussi grandiose en ce qu'il manifeste la résistance de l'individu aux atteintes du monde extérieur* ⁶ ». Ainsi, rire de soi pourrait être un moyen de s'affranchir des stéréotypes qui nous sont adressés, comme tourner en dérision les cheveux frisés que portent les femmes africaines et le considérer comme un atout, un héritage identitaire.

Les auteures créent ainsi une forme de comique qui fait rire de ce qui ne suscite pas le rire. L'assassinat d'un groupe de religieuses européennes par les rebelles du Yénépasi est par exemple, évoqué par la narratrice de *Contours du jour qui vient* de manière ironique :

¹ L'astéisme est une sorte d'ironie analysable à l'inverse du diasyrme, c'est-à-dire que « *le discours dépréciatif (de blâme) ou négatif s'interprète, pour des raisons largement macrocontextuelles, en discours d'éloge, de faveur [...]* » in. Goerges Molinié, Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 72.

² *Ibidem*.

³ Les couleurs panafricaines sont : le vert, le rouge et le vert.

⁴ Les adhérentes de l'association la « *Fraternité* » dont l'emblème est « black and proud » : traduction « noir et fier ».

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 84.

⁶ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 95.

Le Vatican s'en est offusqué [de cet assassinat], prenant néanmoins soin de ne pas qualifier le crime de barbare. Certains mots sont vexants, mêmes appliqués à des rebelles sanguinaires : ils étaient noirs.¹

Par le moyen de la dérision, Miano dénonce l'hypocrisie explicite que nous pouvons lire dans le regard sournois de l'Occident qui cache une vision rétrograde et accusatrice de l'Afrique. Cette technique de la satire contournée, nécessite un travail de création car dans ce cas « *ce n'est pas le réel qui est drôle, mais ce qu'on en dit* »² et pour que cette dénonciation soit comique il ne faudrait pas que ce soit le but mais plutôt la façon dont l'auteure va « *rendre manifeste à nos yeux les contorsions qu'(elle) voit se préparer dans la nature* »³. Dans cet extrait, la narratrice s'attaque au siège de la papauté et du monde catholique dont le jugement est remis en question et laisse glisser dans son discours une pointe d'amertume qui laisse entendre la véritable opinion de l'Occident sur l'Afrique « barbare et sanguinaire ». La « contorsion » se traduit à travers le discours de haine discriminatoire véhiculé par le monde occidental à l'encontre de l'Afrique, tel que : « *pays pauvres, peuplés de grands singes* »⁴. Par le biais de l'auto-dérision, l'auteure remet donc en cause la crédibilité du Vatican qui a condamné les Noirs, il y a des siècles, à l'esclavage en se servant de la Bible pour appuyer son raisonnement raciste.

Beyala s'évertue à dénoncer elle aussi le racisme et l'hypocrisie religieuse à travers notamment, le personnage de la mère de Caroline qui « *se met à déblatérer contre les nègres et les juifs. Et le dimanche, [...] va à l'église* »⁵. Cette antithèse exprime tout l'antagonisme qui réside entre l'exaltation de « *la foi du Christ* »⁶ et le cœur « *rempli de haine* »⁷. Les interrogations des protagonistes soulèvent cette

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 77.

² André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique, 1654 définitions*, PUF, 2013, in. <http://www.philomag.com/les-idees/humour-par-andre-comte-sponville-8202> consulté le 10 octobre 2016.

³ Henri Bergson, *Le rire*, op.cit, p. 76-77.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 85.

⁵ *La plantation*, p. 149.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

problématique et suscitent la réflexion chez le lecteur : « *existe-t-il un dieu de la haine ?* »¹» Miano amplifie cet oxymore en développant dans une note explicative, pourquoi les Noirs « *étaient maudits par le volonté de Dieu* »² :

Le pape Nicolas V, le 8 juillet 1454, a utilisé la malédiction de Cham (Genèse, 9, 22-26), afin de justifier l'esclavage des Noirs. Cette « autorisation » ne s'inscrivait pas uniquement dans une optique mercantile. Elle visait à dire que les Noirs étaient, par nature, voués à la servitude.³

Miano dévoile ainsi la face cruelle du monde avec un certain détachement. C'est le propre de l'*humour noir* qui permet de « *faire l'économie d'une émotion* »⁴ en traitant de façon distanciée un sujet sérieux tel que la ségrégation raciale dont sont victimes les gens de couleur en Occident qui doivent toujours redoubler d'effort et faire leurs preuves afin de pouvoir s'intégrer dans le clan des Blancs « *pourvu qu'il(s) soi(ent) bon(s). Qu'il(s) fass(ent) honneur à la couleur* »⁵. L'auteure dénonce cette discrimination raciale à travers notamment, l'image d'un journaliste présentant le journal de 20h en remplacement durant l'été et qui a vite repris ses anciennes activités à la rentrée en dépit de ses compétences : « *Un journaliste noir. On ne savait même pas que ça pouvait exister. [...] C'était une performance. Il fallait la saluer : le nègre, enfin homme devenu* »⁶. La possibilité offerte à ce journaliste de passer à la télévision n'est qu'un leurre car il n'a été que le moyen d'alimenter une fausse-image positive de l'Occident qui prétend avoir réussi à créer « *une société évoluée, égalitaire* »⁷. Un humour noir propre aux noirs semble donc caractériser l'écriture de Miano et de Beyala comme le concevait il y a déjà quelques années le célèbre poète Léopold Sédar Senghor⁸. Il s'agit visiblement

¹ *La plantation*, p. 149.

² *Tels des astres éteints*, p. 89.

³ En note de bas de page, dans *Tels des astres éteints*, p. 89.

⁴ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op.cit, p. 43.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 94.

⁶ *Idem*, p. 94.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Le poème de Senghor « Lettre à mon frère blanc » est un poème qui nous fait réfléchir sur le racisme dans le monde et renverse la dialectique du blanc/noir. En s'adressant à son frère blanc, le poète affirme avec humour que, des deux, ce n'est pas lui l'homme de couleur car le noir de sa peau est immuable au fil du temps. <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/poeme-a-mon-frere-blanc> Consulté le 04/ 04/2018.

de « la capacité des Nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision [...] Le nègre a trouvé en l'humour une des réponses possibles à sa tragique destinée¹ ».

II-1.3. Outrances langagières

La création formelle subversive chez Beyala et Miano naît « d'une mise en abyme de la violence² » qui anime leurs romans. Le vocabulaire subit la même violence que la syntaxe : l'hétérogène vient rompre la structure de l'énoncé et du discours linéaire. La subversion lexicale et syntaxique chez nos romancières est une mimésis du réel africain aux prises avec des conflits sociopolitiques. En effet, derrière le discours truffé d'argotismes et de vocabulaire obscène, les auteures posent encore une fois le problème de la mal-vie et du mal-être dans une société marquée par une extrême violence : « Si la société coule, ils vont être dans la merde ³ », c'est ainsi que s'exprime Thomas, l'un des personnages de Beyala. Le choix de ces caractéristiques langagières n'entend pas heurter le lecteur mais plutôt le sensibiliser et susciter chez lui la curiosité de comprendre au-delà des mots la véritable intention de l'auteure.

I-1.3. 1. Une rhétorique de l'injure

L'écriture dans les romans étudiés est éclatée, agressive. Beyala adopte une écriture qui se veut « brutale, volontiers provocante, [et] adopte la truculence du langage parlé⁴ ». La subversion est remarquée à travers le recours aux descriptions obscènes et à un imaginaire débridé. En revisitant par exemples des sujets bouleversants tels que la sexualité et la prostitution étudiés précédemment, l'auteure

¹ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op.cit, p. 35.

² Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 40.

³ *La plantation*, p. 133.

⁴ Madeleine Borgomano, « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », op.cit, p. 74.

a pu se créer un style d'écriture propre à elle. Ainsi, « *la libération du corps féminin va de pair avec l'affranchissement du texte*¹ ». L'écriture de Miano s'inscrit, elle aussi, dans le même sillage. D'ailleurs, dans *l'intérieur de la nuit*, l'acte de manger une noix de Kola des plus amères par une femme – Ié la doyenne du village – est une transgression du cours des choses puisque les noix de Kola sont réservées aux seuls hommes : « *avait-on déjà entendu une poule faire cocorico ?*² » Ainsi, la femme serait dans l'impossibilité de se substituer à un homme ?

Nous constatons la présence de la subversion langagière dans les propos de la vieille Ié qui vient d'entraver les règles sociales en s'adressant au vieux chef du village Eyoum sur un ton provocateur : « *Ce n'est que de la kola, ce n'est pas comme si je t'avais grignoté les testicules !*³ » L'âge avancé d'Ié lui permettrait-il d'adopter un langage grossier ? La décision des villageois de prendre Ié, à la fin du triptyque, comme chef du village à la place du défunt Eyoum garantit donc le triomphe de cette femme qui s'octroie le droit « *de prendre la parole devant des hommes*⁴ » et qui parvient, par là même, à subvertir les lois figées de la société qui interdisent à la poule d'emprunter (ou d'imiter) le coquerique de son mâle.

La violence verbale constatée dans les textes étudiés se manifeste à travers un lexique relatif à la haine qui se rapporte souvent aux parties génitales ou à la matière fécale : « *Nom d'une chatte pourrie ! Le cul de ta mère !*⁵ ». L'emploi massif de termes dénigrants et injurieux, de métaphores, de jeux de mots et de néologies pour décrire « *une réalité très cul-cul fange cocotier*⁶ » est le langage virulent coutumier employé par les personnages beyaliens. Leurs invectives disent toute leur révolte contre leur société de laquelle ils se sentent rejetés. La parole licencieuse se déploie chez elle, notamment, dans le but de contredire les tabous sexuels inviolables qui

¹ Jacques Chevrier, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Nathan-Université, Paris, 1998, p. 64.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 66.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 63.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 42.

⁶ *La plantation*, p. 142.

ont été mis en place dans les sociétés patriarcales. Les appellations injurieuses vis-à-vis de la femme telle que : « *garce* », « *pute* », « *salope* » accentuent le caractère violent de l'écriture et explique la rébellion de la femme pour contrebalancer le regard de l'homme qui diminue de sa valeur. En effet, on retrouve chez Beyala un discours anti-homme qui n'est pas misandre rejetant totalement l'homme mais plutôt, une parole dénonciatrice du statut peu reluisant de la femme dans les relations de couple par exemple, en mettant en avant certains « défauts » chez l'homme qui rendent pénible son rapport avec lui. Les propos d'Atéba, par exemple, dénoncent avec agressivité la prétention de l'homme qui tient un discours misogyne, comme ce que nous pouvons lire dans les propos de Colonne du Temple, l'un des prêcheurs de la bande qui animait des assemblées, commençant son discours par un passage des épîtres de Paul :

Ce n'est pas l'homme en effet qui a été tiré de la femme, mais la femme de l'homme ; et ce n'est pas l'homme qui a été créé pour la femme, mais la femme pour l'homme¹

La femme chez Beyala ne rejette pas l'homme même si son discours dit le contraire : « *Tout ce que j'exècre chez l'homme, ce mélange d'arrogance et de vanité absurde, de sérieux et d'inanité chaotique, tout ce que je vomis*² ». La femme essaie donc simplement de renouer le contact perdu entre les deux sexes à cause de l'arrogance de l'homme comme le montre souvent le discours de ce dernier dans ses romans : « *De tout temps, la femme s'est prosternée devant l'homme*³. » Ou encore : « *C'est comme ça qu'il faut traiter les femmes [...] Toutes des vicieuses, des dégénérées, des bêtes qu'il faut sexuellement dresser en permanence*⁴. » Il s'agit inévitablement de la dénonciation de la misogynie que l'auteure entreprend à travers la singularité de son écriture qui marque la transition vers une écriture nouvelle qui rompt avec le modèle soutenu hérité de ses prédécesseurs. C'est aussi ce que semble

¹ Première épître de Paul aux Corinthiens, 11, .3 et 8-9. In. *Contours du jour qui vient*, p101.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 109.

³ *Ibidem*.

⁴ *La plantation*, p. 145.

traduire Irène Fofó en s'adressant à un groupe d'hommes qu'elle appelle les « mâles » dont elle surprend les regards et devine le sens que ceux-ci traduisent : « *bande d'hypocrites ! Vous cachez vos femmes derrière des voiles pour mieux les assujettir ! Espèces de vicelards ! Assassins ! Enculés de donneurs de leçons !*¹ ». Ces vociférations injurieuses ne sont qu'une réaction violente à leur humeur maussade, leurs regards méprisants ainsi qu'à leurs crachats et marmonnements qu'ils lancent à son passage.

L'incongruité verbale qui caractérise l'écriture beyaliennne est à la fois rhétorique, politique et idéologique, si l'on en croit à juste titre, les propos de Jacques Chevrier qui atteste que cette violence verbale « *entend faire émerger dans le corps du récit la réalité du corps féminin enfin affranchi des fantasmes et des tabous qui en ont longtemps brouillé l'image*² ». La violence que nous pouvons lire à travers les gestes et les propos d'Irène renverse l'image de la femme dissimulée et soumise par des hommes excessivement conservateurs, voire même, machistes, pour qui le rôle de la femme se limite à être « *une gardienne du foyer*³ », pour emprunter les propos d'Antinette Fouque. L'attitude subversive d'Irène est une contre-attaque de leur mépris à son égard dit-elle dans le roman : « *Pour eux, je suis une fille des rues ! Une traînée ! Une vient-me-baiser à la bouche grivoise*⁴. » La valeur d'elle-même que la femme dépeinte dans notre corpus voudrait faire reconnaître par l'homme est celle qui s'éloigne de son physique. Son image de femme devrait être le reflet de son être, la traduction de sa pensée profonde, une identification du dedans.

En effet, nous pouvons voir par exemple, que le romantisme d'Amandla dans *Tels des astres éteints*, est motivé par l'impuissance sexuelle de son compagnon

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 30.

² Chevrier, Jacques, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, op.cit, p. 64.

³ Entretien avec Antoinette Fouque par intitulé « Femmes en mouvements : hier, aujourd'hui, demain », in. *Le Débat* n°59, Gallimard, Paris, mars-avril 1990. (P. 122-137.)

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 29.

Amok, ce qu'elle considère comme « *le plus bel hommage* » qu'un homme puisse faire à une femme. Elle pense que la qualité morale se situe loin des besoins charnels et des attirances physiques et cette asthénie sexuelle « *le rendait encore plus original. Il devait être un des très rares kénites dont le membre ne soit pas en permanence au garde-à-vous¹* ».

Plusieurs critiques s'accordent à dire que l'éclatement linguistique et les diverses formes nouvelles et insolites de l'écriture ne sont que le reflet d'une situation africaine, sociale et politique complètement chaotique. Xavier Garnier explique notamment que « *la syntaxe rebelle ou le lexique outrancier seraient un effet immédiat de la violence concrète qui s'exerce ici et là sur le continent²* ». C'est, en effet, ce que Beyala semble signifier à travers son personnage Ernest qui a obtenu une bourse d'étude afin d'« *étudier l'impact de la pauvreté sur la réflexion intellectuelle³* ». Le manque d'accès à l'alphabétisation à cause de la pauvreté enfonce le peuple dans leur ignorance, les condamne à l'incapacité de changer leur sort. La misère fait ainsi, accroître la violence du peuple et est synonyme de leur rébellion contre l'ordre des choses. Leurs jurons relatifs à l'exclusion, se rapportant souvent au singe : « *Sale pingre ! Sale macaque de ta mère !⁴* », rappellent en fait, les stéréotypes coloniaux concernant cette Afrique « *peuplé(e) de grands singes⁵* ».

La violence et la misère qui sévissent en Afrique postcoloniale ne peuvent avoir d'autre impact littéraire qu'un éclatement esthétique. La parole licencieuse, injurieuse et maldisante que l'on peut relever dans les textes étudiés, représente toute la violence qui habite l'espace du quotidien africain. En effet, des études ont été effectuées dans ce sens et ont prouvé que les injures « *peuvent être interprétées, [...] comme le lieu, d'expression des frustrations nées des injustices politiques et*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 252.

² Xavier Garnier, « Les Formes “dures” du récit : enjeux d'un combat » *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 54.

³ *La plantation*, p. 34.

⁴ *Idem*, p. 27.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 85.

*sociales dont plusieurs groupes ethniques sont victimes*¹ ». Il n'y a qu'à voir de quelle façon les protagonistes considèrent le travail qui devient pour eux le synonyme de « *gagner sa misère* ² », pour comprendre le sens de la vie dépeinte par les auteures. C'est donc pour lutter contre les injustices de ceux qui sont responsables du sort du peuple africain que les écrivaines emploient les outrances langagières dans leur écriture.

L'expression de la contestation du système patriarcal peut être traduite à travers la description de la société africaine qui a adopté une tradition appartenant à l'Occident qui lui a été enseignée par le colonisateur. La misogynie ne faisait pas partie des « *cultures subsahariennes [qui] avaient toujours valorisé les femmes, ne les écartant pas des plus hautes fonctions* ³ » ; il n'y a qu'à penser aux amazones de Dahomey gardienne du Royaume de Dahomey (l'actuel Bénin) pour confirmer cette pensée. Leonora Miano en profite également pour rappeler les stéréotypes injurieux et haineux créés par le colonisateur à propos des africains pour les humilier : « *la saleté ne tue pas le Noir* ⁴. » Le renversement de ces poncifs coloniaux péjoratifs à l'endroit des Africains s'effectue par l'appropriation de cette « *injure que les colons avaient eu coutume d'adresser à leurs pères et qui se transmettait depuis, de génération en génération* ». Nous avons pu démontrer précédemment que rire de soi pouvait posséder des vertus thérapeutiques dans la mesure où l'on fait de ces injures désobligeantes un emblème de fierté. C'est justement ce qui semble être l'une des forces des africains pour lutter contre leur infériorisation et la dureté de la vie. Cependant cette fierté peut très vite se transformer en une forme de résignation ou d'autosuffisance pathétique résumée dans la phrase suivante : « *L'extraordinaire chez l'humain, c'est qu'il s'adapte même à l'atroce* ⁵ » ; la résignation est une

¹ Bernard Mulo Farenkia, « Violence verbale en contexte plurilingue : le cas du Cameroun », in. Isaac Bazié (dir.) et Hans Jürgen Lüsebrink, *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques.*, Ed. Litt Verlag. Dr. W. Hopf, Berlin, 2011. (p. 273-298), p. 295.

² *La plantation*, p. 10.

³ *Tels des astres éteints*, p. 78.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 47.

⁵ *La plantation*, p. 39.

seconde nature, et c'est aussi ce qui nous est livré par les auteures. D'ailleurs, Beyala exprime sur un ton plaisant la désillusion de l'instant magique de l'accouchement symbolique de la venue au monde et désacralise cet acte noble de donner la vie quand Blues entend une petite voix intérieure lui dire au moment où Shona accouchait : « *tu vas te bouger les fesses, oui ou non, petite mauviette ? C'est ça la vie, sale et moche*¹ ».

Marc Gontard parle, en outre, de « *la violence du texte [qui] apparaît [...] dans la mise en scène d'une pulsion organique qui manifeste la colère*² ». Les personnages africains chez Miano ont souvent tendance à « *tchip*³ » pour exprimer leur mécontentement par le moyen de l'onomatopée « tsst ». L'expression physique comme les crachats est aussi une manifestation physique de la violence : « *Kardjersi fit tourner sa mâchoire et expédia un long crachat dans la poussière*⁴ » pour chasser Blues de chez elle. C'est aussi le cas d'Ernest qui avait accordé une interview journalistique avec l'intention de « *pisser sur la tête des fermiers blancs (qu'il) avait traités de cul-terreux maniant le fouet des esclavagistes et les menteries des néocolonialistes*⁵ » ou d'Irène Fofa qui fait suivre ses injures lancées aux hommes aux regards inquisiteurs, de gestes provocateurs et injurieux en « *baiss(ant) (s)a culotte, leur montr(ant) (s)es fesses*⁶ ».

Les descriptions et les adjectifs employés sont souvent sous-tendus par une volonté de représenter les hommes politiques et les corrompus sous les traits les plus négatifs tels que les « *suppôts des dictateurs dont les couilles, à force de magouiller, de piller le pays, deviennent si molles qu'ils n'ont plus qu'une seule*

¹ *La plantation*, p. 52

² Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 37.

³ Un son émis avec la bouche qui consiste à « *appliqu[er] la langue à l'arrière de [leurs] dents du dessus, laissant échapper un long sifflement* ». in. *Les aubes écarlates*, p. 152. Ce geste de succion typiquement africain, sert à exprimer un reproche ou un mécontentement.

⁴ *La plantation*, p. 157.

⁵ *Idem*, p. 35.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 30.

*distraction : envoyer des balles dans la nuque des opposants*¹». La contestation de l'ordre des choses et la dénonciation virulente de l'inacceptable sont souvent exprimées à travers des personnages marginaux et/ou qui sont dotés de qualités indéniables de « *la parole sans trêve (et du) sens de la répartie*² ». Même les noirs assimilés sont eux aussi dénigrés et vitupérés dans le roman, telle que Nanno la domestique des Cornu qui traite mal les autres boys. Dans la plantation, une micro-société est représentée où Nanno joue le rôle de despote contre lequel se retourne le peuple qui mène des « *vies de misère que même la misère snobait*³». Le discours des domestiques traduit toute l'hostilité qu'ils éprouvent envers leur consœur corrompue et les invectives qu'ils lui lancent ont une vertu thérapeutique et les aident à « *s'arracher le courage*⁴ » de supporter sa tyrannie :

- Elle marinera dans sa purulence, dit un boy.
- Les asticots rempliront sa bouche.
- Les lombrics ressortiront par ses oreilles.
- Elle explosera comme le sac de merde qu'elle est.
- Des rats danseront sur ses intestins !
- Des cafards pondront des œufs dans son crâne !⁵

En outre, la violence langagière exprime des formes de racismes différents. En effet, l'injure « *espèce de Mukokè*⁶ » renvoie par exemple, à la canne à sucre en langue Duala du Cameroun et c'est une injure employée pour désigner les Antillais. Un racisme anti-blanc est aussi repérable dans l'univers zimbabwéen postcolonial dépeint dans *La plantation* où les Noirs veulent chasser les anciens colons blancs suite aux nouvelles réformes agraires que le président avait décrétées. « *Dégage de là, sale blanche ! [...] Petite conne*⁷ », lançaient des jeunes à Blues dans un bidonville où vivent des pauvres désœuvrés assoiffés de gain facile. Les

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 172.

² *Tels des astres éteints*, p. 263.

³ *La plantation*, p.77.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 109.

⁷ *La plantation*, p. 156-157.

vociférations des pauvres sont en outre lancées contre leurs compatriotes : « *oh, toi, pauvre Nègre, dégage ton arrière ou je te le fais manger, [...] bande de vauriens¹* ». L'expression haineuse et grossière envers leurs frères n'est que la projection du regard négatif qu'ils ont envers eux-mêmes car l'autre, c'est le même identique, c'est soi-même. Cette autoréflexion dévalorisante atteste de la perte de leurs repères identitaires tout comme « *le feuillage (qui) se meurt, de n'être plus nourri que par des racines flétries²* ». La violence de leurs propos démontre donc la désolidarisation et l'accablement de ce peuple dont l'être ne fait que se dégrader par la misère et le désenchantement.

Le langage virulent est donc le reflet du malaise sociohistorique qui règne dans les sociétés africaines, représenté par des jeunes désabusés qui ont « *bien vu que les puissants du moment n'avaient aucun fond. [...] Ils ne suppliaient plus. Ils avaient la haine. [...] Ils n'avaient plus de respect³* ». Leur violence traduit leur rébellion contre l'impuissance des dirigeants, contre leurs maîtres, contre leurs employeurs : « *faire chier ses patrons⁴* » est synonyme de leur refus de l'autorité mais aussi de la menace de l'autoritarisme à l'aide d'un abus de langage excessif s'inscrivant dans la provocation et contestant le langage soutenu. Même l'élite de la société que sont censés représenter les jeunes étudiants universitaires qui s'entassent dans des cités universitaires transformées en bidonvilles sont désabusés par les conditions difficiles dans lesquels ils pataugent qui les forçant à « *constater le peu de cas qu'on faisait de ceux dont les parents n'étaient pas assez fortunés pour les envoyer étudier à l'étranger⁵* ». Ainsi, toutes les strates de la société fictive dépeinte par les deux auteures se révoltent langagièrement contre l'insoutenable.

¹ *Femme nue femme noire*, p. 160.

² *Contours du jour qui vient*, p. 111.

³ *Tels des astres éteints*, p. 275.

⁴ *La plantation*, p. 31.

⁵ *Les aubes écarlates*, p. 149.

I-1.3.2. Les « langages sociaux¹ » ou l'éclatement de la langue d'écriture

Outre les intrusions lexicales et syntaxiques, les romans étudiés sont écrits dans plusieurs registres de langue : grossier, familier ou populaire. On peut relever ainsi, quelques expressions argotiques telles que : « *Je trifouille* » (p11) « *Vous pigez ?* » (p12) « *Je gueule plus fort* » (p30) « *La crasse* » (p172) dans *Femme nue, femme noire* où la subversion se lit dans le retour aux sources de l'oralité à travers les parlers de la rue. En effet, le recours à ces registres de langue rend l'écriture littéraire particulièrement subversive et rend compte de la réalité des bidonvilles et des milieux marginaux dépeints dans les romans, ce que Mickhaïl Bakhtine appelle le « plurilinguisme dialogisé² » dans la mesure où le langage se trouve en action réciproque avec d'autres langages : c'est le dialogue de différents discours « à l'intérieur d'un même langage [...] parmi d'autres "langages sociaux", au sein d'une même langue nationale, enfin au sein d'autres langues nationales, à l'intérieur d'une même culture, d'un même horizon socio-idéologique³ ». Par l'emploi de ces différents niveaux langagiers, il s'agit pour les auteures de broser de la société une peinture réelle avec les différentes strates qui la composent. Le langage des rues et des bidonvilles domine l'écriture de Beyala et de Miano qui s'éloignent du registre *soutenu*, – en dépit de la présence quelques fois d'un lexique *vieilli* tel que l'adverbe « fichtrement⁴ » – en optant pour le genre langagier familier, voire même, vulgaire qui caractérise leurs romans de manière dominante. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* notamment, l'éclatement de la langue française va de paire avec le contexte social qui règne dans le QG où se déroule la fiction. Un « QG [qui] oublie tout. Même de nettoyer sa **merde**⁵ ». La description d'un espace

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 97.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 99.

⁴ *La plantation*, p. 47.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 42.

« vraiment *super crade* ¹ » traduit la lassitude des protagonistes démissionnaires qui l'occupent. Par conséquent, c'est dans une relation réflexive, que le niveau de la langue d'écriture va de paire avec l'état des lieux dépeints reflétant, à leur tour, la psychologie sombre et brouillée des personnages.

La langue d'écriture reflète ainsi la description des personnages loufoques dont les tenues vestimentaires reflètent leur statut social. En effet, Shrapnel dans *Tels des astres éteints*, symbolise le prototype du jeune homme de couleur de la rue et représente les jeunes issus des quartiers défavorisés et stigmatisés par leur « *uniforme des terreurs des bonnes gens. Baggy, sweat-shirt à grande cagoule* ² ». Tandis que les femmes continuent à se désillusionner dans cet univers désordonné où il n'y a « pas un mec qui tienne la route ³ ».

Par ailleurs, l'insertion d'un vocabulaire « ordurier » dans l'écriture donne aux romans un caractère subversif car la langue brise la limite de l'acceptable. Le familier est considéré comme un procédé de distorsion dans la mesure où ce qui est familier désigne en général, ce qui « *n'est pas assez respectueux eu esgard aux personnes à qui, ou devant qui on parle* ⁴ », comme le note le dictionnaire de l'académie française. Ainsi, pour qu'il y ait transgression, il faut qu'il y ait un ordre établi. Ici c'est la règle de « convenance » qui concerne les règles de rhétorique ; il s'agit « *d'un considérant à la fois moral, social et technique* » qui oriente le discours de l'écrivain (ou de l'orateur) en « *respect[ant] scrupuleusement l'équité, la justice et l'honnêteté* ⁵ ». Ainsi l'écriture truffée de termes à caractère vulgaire comme le démontrent les phrases suivantes : « *je baisse ma culotte, leur montre mes fesses* ⁶ », « *son tee-shirt de chez Chanel comprime ses mamelles* ».

¹ *Tels des astres éteints*, p. 273.

² *Idem*, p. 55.

³ *Idem*, p. 277.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 106-107.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 30.

*abondantes*¹», s'inscrit d'emblée dans le registre transgressif contre les règles de la morale² et de la bienséance, grâce à des personnages quelque soit leur âge, qui poussent la norme du langage et des actions à leurs extrêmes limites. Nous pouvons voir par exemple, comment Kadjersi – la mère de Shona – s'adresse à Blues qui pénètre dans le quartier des bidonvilles pour demander des nouvelles de son amie qui venait d'accoucher sans aucune assistance médicale : «*Qu'est ce que cela peut bien te foutre, hein, qu'elle crève, Shona ?*³». Le registre vulgaire devient certes ici, une sorte de « *vice absolu*⁴ » considéré aussi par les règles de rhétorique comme « *le pire ennemi de la dignité oratoire*⁵ ». Néanmoins, le langage peu bienséant de la mère et son insensibilité vis-à-vis de sa propre fille traduit son instabilité psychologique occasionnée par l'infortune et la rudesse des épreuves qui ont marqué son existence incertaine, ce qui nous permet de dire que le langage déplacé choisi par les auteures devient un langage prétexte dont le rôle est de servir leur représentation du réel.

Le style familier adopté par les auteures, rapproche leurs romans du genre intime étant donné qu'il désigne en général un « *style naturel tel que celui dont on se sert ordinairement dans la conversation entre honnestes gens, et dans les lettres qu'on écrit à ses amis*⁶ », ce qui explique l'orientation « intime » que prennent certains romans étudiés⁷ marqués par un ton personnel et familier. La lecture des romans de Beyala et de Miano devient accessible à un public non restreint, notamment, la tranche jeune de la population. Ainsi, le choix de ce style rend le

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 172.

² Molinié et Aquien parlent de l'importance de « *connaître les traits éthiques généraux de l'humanité* » afin d'adapter ses propos à son public. In. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 256.

³ *La plantation*, p. 156.

⁴ Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 392.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 175. (Extrait cité dans l'article « familier » du Dictionnaire de l'Académie française, 1694)

⁷ Les romans tels que *Femme nue femme noire*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Contours du jour qui vient* ou même une partie de *Les aubes écarlates* sont relatés par un narrateur autodiégétique à la 1^{ère} ou à la 3^{ème} personne.

texte « *saisissable*¹ » et expliquerait également la dédicace de Miano destinée aux jeunes générations caractérisés par leur nature d' « *être portés aux désirs et de faire ce qu'ils désirent* ² ». Les jeunes sont aussi déterminés dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* par leur « *ardeur [qui] les domine [ce qui leur rend] l'injustice injurieuse*³ ». Les jeunes peuvent, en effet, se sentir affectés et particulièrement révoltés par la représentation du réel dans les romans étudiés et le choix des auteures, d'un langage virulent pour exprimer leur position. Ces caractéristiques expliqueraient les prix littéraires décernés aux romans de Miano, essentiellement, le « Prix Goncourt des lycéens » en 2006 pour *Contours du jour qui vient*, en dehors de l'analyse que ce roman propose de l'itinéraire périlleux entrepris par la petite Musango qui affronte la dure réalité de la société africaine postcoloniale.

Le registre familial et intimiste de l'écriture pourrait, par conséquent, être considéré comme une modalité spécifique du style « plaisant ». Exprimer la violence effective en se servant d'un langage subversif peut susciter du plaisir dans la mesure où « *il y a[urait] quelque plaisir même à se mettre en colère* ⁴ ». De ce fait, nous pouvons dire que l'esthétique de la subversion qui caractérise l'écriture de nos romancières, pour paraphraser Aquien et Molinié, est une sorte de « *réaction devant une situation scandaleuse*⁵ » dont la visée primordiale et immédiate est la « *possibilité de redressement du mal*⁶ ». Le dire de l'indicible se déploie donc chez elles comme l'expression de leur soulèvement, de leur lutte contre tout étouffement et toute « *résignation désespérée* ⁷ » qui menacent l'avenir des Africains.

¹ Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 174.

² *Idem.*, p. 256.

³ *Ibidem.*

⁴ *Idem.*, p. 216.

⁵ *Idem.*, p. 215.

⁶ *Idem.*, p. 216.

⁷ *Ibidem.*

Conclusion partielle

A travers l'étude de ces procédés de créations esthétiques, notre but était de mettre en avant les caractéristiques de la rupture linguistique et littéraire qui traduit « *secrètement un refus, une contestation de l'héritage langagier et littéraire*¹ ». La notion de « création » nous suggère celle de « rupture » comme une discontinuité par rapport à une « norme » d'écriture classique et nous propose d'interpréter d'autres horizons symboliques propres aux auteures.

L'esthétique de la subversion réside, en effet, dans la création de chaînes de dérivations à partir d'un mot-base déjà existant ou à travers les dénominations des protagonistes qui sont souvent relatives à la culture africaine plongeant le récit dans un univers purement africain : « *c'est la vie à l'africaine, pourrait-on dire, qui donne l'impulsion à la création*² ». La richesse des itinéraires personnels des auteures, la diversité des thèmes exploités dans leurs romans et la variété des codes linguistiques utilisés, rendent leur écriture plurielle et complexe. Ces différentes ruptures inscrivent les auteures dans le sillage des pionniers de la littérature africaine, tel que Aimé Césaire qui se voyait déjà, à une époque passée, « *refai[re] une langue qui n'est pas du français*³ » mais témoignant à la fois de la pluralité de cette écriture « métisse ».

L'enjeu de la création langagière chez Beyala et Miano est important dans la mesure où l'écrivain détient un pouvoir considérable qui lui permet de toucher son lecteur sur le plan affectif, de le faire réagir ou du moins de le faire réfléchir sur des questions existentielles universelles. Elles cherchent également à « négrier⁴ » la langue française de façon à « *conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire*

¹ Georges Ngal, *Créations et rupture*, op.cit, p. 71.

² *Idem*, p. 56.

³ Aimé Césaire dans un entretien avec Jacqueline Leiner, in. *Revue Tropiques*, Paris : J-M. Place, 1978, p xv.

⁴ « La négrierification » est une notion qui consiste en « l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains ». in. Jean-Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1933, p. 116.

*l'être-nègre, et à contester l'hégémonie du français de France*¹», ce qui donne à leurs créations une dimension contestataire révolutionnaire. De plus, l'ancrage culturel et identitaire africain et l'hybridité de leur langue d'écriture accentue l'engagement littéraire de ces deux auteures pour une même cause : la reconnaissance d'une identité africaine plurielle. Leur engagement se lit à travers une écriture qui obéit à une « *volonté de subversion, de transgression, de violation des conventions figées du système langagier*² », ce que Lise Gauvin appelle « langage ». L'écriture de Beyala et Miano est donc empreinte d'une esthétique de l'hybride, du pluriculturel ; elle est le reflet de la pluralité identitaire et culturelle du peuple africain.

Si la littérature est considéré comme un moyen qui nous permet « *de mieux rejoindre la réalité et de la connaître en profondeur*³ », les revendications politiques et l'affirmation identitaire que l'on peut lire à travers la fiction clairement engagée des romans étudiés seraient un regard critique sur le fonctionnement de la société africaine d'aujourd'hui aux prises avec des délires et un fanatisme obscur. On y trouve la même révolte contre la société patriarcale qui enferme la femme dans des conditions difficiles. Et c'est pourquoi nous nous appuyons sur les propos de Marc Gontard qui affirme l'impossibilité « *d'exprimer une parole révolutionnaire sous une forme conventionnelle et académique*⁴ », d'où les nombreuses ruptures que nous avons étudiées.

En outre, le comique engendre le rire et sert, en outre, à tourner en dérision la situation actuelle de l'Afrique. Le recours à l'humour noir a pour but de dénoncer la torpeur dans laquelle se complait le peuple africain. Les écrivaines se rejoignent pour infuser toute leur âme africaine dans leurs productions littéraires car le rire étant le propre de la tradition orale permet de « *capter, de maintenir l'attention de*

¹ Jean-Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et de langue française*, op.cit, p. 116.

² *Idem*, p. 64.

³ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, © PUF, 1972, p. 7.

⁴ Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 20.

*l'auditoire*¹». L'autodérision et l'humour correspondent à une volonté de résilience² de panser les plaies causées par les bouleversements qui ont secoué l'Afrique. C'est le « pleurer-rire³ » d'Henri Lopès qui exprime réellement la relation oppositionnelle qui réside entre **le rire** et **les plaintes** dans notre corpus d'étude. Par le recours à l'humour et aux figures de l'ironie, l'écriture de Beyala et de Miano s'inscrit dans une mouvance subversive, dans la mesure où elles opèrent un renversement esthétique en dissimulant derrière le risible, un discours sérieux et dénonciateur des injustices sociales et politiques à l'endroit des africains. Il s'agit, pour les auteures, « à défaut de guérir par le cri de douleur, [d'] exorciser la peur par un éclat de rire⁴ ». Ce sont les tournures alambiquées de la parole virulente des deux auteures, savamment distillée et travestie qui contribuent à l'élaboration d'une esthétique littéraire subversive accentuée par un emploi outrancier du verbe rebelle poussant et dépassant les limites du convenable.

Par ailleurs la violence verbale qui caractérise l'écriture de Beyala et de Miano est fondée sur « *la contestation et la dénonciation d'une situation initiale jugée inacceptable et sur le désir de fonder un ordre nouveau considéré comme nécessairement meilleur*⁵ ». Une contestation traduite par la violence qui peut se lire à travers les paroles ainsi que les gestes des protagonistes qui se trouvent souvent dans une situation de révolte.

La violence linguistique dans notre corpus d'étude est donc une mise en abyme de la violence réelle qui sévit en Afrique postcoloniale. Le recours à cette modalité scripturale donne aux romans une dimension réaliste mais aussi engagée, dans la mesure où le lecteur est saisi par la singularité des écritures et s'interroge sur la portée de leur violence. Les auteures font donc de leur écriture une « *forme de*

¹ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir D'Afrique*, op.cit, p. 81.

² Cyrulnik, Boris. « Résilience et développement cognitif » *Le Coq-héron* n°181, 2005, p. 112-127.

³ *Le pleurer-rire* est un roman d'Henri Lopès publié en 1982.

⁴ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Op.cit, p. 79.

⁵ *Ibidem*.

*contre-pouvoir*¹ », un outil d'influence pour dire l'insoutenable par le biais d'une écriture subversive. La virulence des invectives et l'éclatement de la langue littéraire n'est que la conséquence logique de cette violence effective que les romancières symbolisent dans leurs romans desquels émergent sans cesse des personnages en marge de la société évoluant dans des milieux hors-norme. C'est un univers chaotique et violent que les auteures ne peuvent exprimer que par un « réaménagement » subversif de leur langue d'écriture.

¹ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », op.cit, p. 72.

CHAPITRE 2

UN UNIVERS ROMANESQUE EN ECLATS

L'univers romanesque dressé par Beyala et Miano est un univers éclaté où le cadre spatiotemporel peut être considéré comme écrasant pour les personnages qui représentent à leur tour des figures *borderline*¹. Nous entendons dans ce chapitre étudier la relation qui réside entre l'ensemble des éléments narratologiques : personnages-espace-temps afin d'en étudier l'effet mais aussi la fonction dans la fiction qu'ils constituent. Leur corrélation et leur interdépendance en fait « *un système pur* »² dont le contenu fera également l'objet de notre investigation dans le but de cerner la symbolique enclose dans chacun des univers fictifs de Beyala et de Miano sachant que « *le sens n'est pas "au bout du récit", il le traverse* »³. En effet, nous voudrions nous référer à Roland Barthes qui rappelle bien l'importance de repérer dans le récit, des « *indices indispensables à la compréhension de l'histoire* »⁴ considérés comme une catégorie d'unités de nature « intégrative » qui vont nous permettre de déchiffrer et d'interpréter le « *spectacle qui nous reste encore très énigmatique* »⁵ que figure l'univers romanesque.

Le repérage d'indices qui contribuent à l'identification de l'univers fictif cataclysmique dépeint par Beyala et Miano va nous permettre d'apprécier l'inscription des romans étudiés dans le registre subversif.

¹ Anglicisme qui signifie des êtres qui se situent à la limite de l'acceptable, quasi-fous. Dans le domaine de la psychologie, ce terme désigne un trouble de la personnalité qui se manifeste par une impulsivité et un déséquilibre des émotions, des relations interpersonnelles et de l'image de soi. In. fr.wikitionary.org

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, du Seuil, Paris, 1977, p. 17.

³ *Idem*, p. 15.

⁴ *Idem*, p. 20.

⁵ *Idem*, p 52.

II-2.1. Figures de la marginalité

Les personnages sont des éléments narratologiques qui jouent « *un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens*¹ ». Les protagonistes créés par Beyala et Miano donnent le ton aux romans dont toute la signification est symbolisée par les parcours narratologiques singuliers de ces « *êtres de papier*² », selon la formule de Paul Valéry. L'esthétique de la subversion se manifeste à travers la figure du refus et de la révolte qui traverse les romans étudiés et qui se lit à travers divers protagonistes marginaux jouant chacun un rôle prépondérant dans la construction du récit. Les personnages principaux des romans donnés à l'étude peuvent être considérés comme des personnages marginaux. Irène Fofa et Atéba Léocardie, notamment, ne semblent pas se soucier des conventions ni de leur propre honneur. Ayané a toujours été considérée comme étrangère dans son propre village et c'est peut-être dans ce rejet même qu'elle acquerra sa liberté. Ces personnages ont en quelque sorte, besoin de transgression pour se réaliser ce que nous pouvons constater dans leur façon de parler, de juger ou d'agir dans le texte.

La construction de ces protagonistes est élaborée grâce à la figure de l'éthopée qui consiste en « *la description morale et psychologique d'un personnage, de manière à ce que tout le développement du discours soit commandé par ce traitement*³ ». L'étude de la psychologie des personnages révélera que la thématique de la fêlure est traitée, en outre, par le biais de *personnages-référentiels*⁴ représentant chacun un trait caractéristique de la marginalité qui serviront particulièrement « *d'ancrage référentiel*⁵ ». Ainsi, nous distinguerons, dans une analyse sémiotique, entre l'être et le faire des personnages et nous nous baserons

¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Bordas, Paris, 1991, p. 28.

² Paul Valéry, *Tel Quel*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1941, p. 221.

³ Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 164.

⁴ « [Ils] renvoient à un sens plein et fixe, [...] à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés » in. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 122.

⁵ *Ibidem*.

essentiellement sur les comportements des protagonistes « *tant pour révéler que pour éprouver sa position idéologique, sa parole*¹ » dans l'univers romanesque.

Beyela et Miano placent leurs personnages en marge du cercle accepté au centre de leurs fictions. Il n'en demeure pas moins qu'en dehors des personnages principaux, d'autres protagonistes, puissent jouer des rôles probants dans le roman et donner à ce dernier une dimension particulièrement subversive.

II-2.1.1. La libertine et la femme dévoyée

La femme libertine est un personnage récurrent dans les œuvres de Beyela qui n'obéit à aucune règle quelle qu'elle soit. En général, ces femmes décrites dans les univers beyaliens sont non seulement libres, vivent au gré de leurs plaisirs mais aussi voluptueuses car elles sont sensuelles et aiment éprouver et faire éprouver les plaisirs des sens. D'ailleurs le personnage d'Irène Fofo dans *Femme nue femme noire*, incarne vraisemblablement l'image de la femme libertine par excellence pour qui les limites sont réduites à néant et les règles abolies :

mes parois sont humides, cernées de toute part par le désir. Je fonds de plaisir et me perds dans la marée des sexes qui s'envolent. Nos langues se serpentent, s'enroulent, se cajolent, jusqu'à extraire les derniers suc d'inhibition².

Ce personnage ne semble attachée à aucune croyance spirituelle, elle est tout simplement épicurienne car pour elle, seuls les plaisirs de la chair ont de l'importance « *le sexe est plus doux pour l'âme que l'amour de Dieu.*³ » (p36) En effet, Irène Fofo est une femme qui est souvent en quête de plaisir ; d'ailleurs en volant, elle recherche aussi les sensations fortes ainsi qu'à se procurer des ravissements immenses qui lui feraient oublier sans doute la triste réalité dans laquelle elle vit, elle « *aime voler, piquer, dérober, chaparder, détrousser,*

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 154.

² *Femme nue, femme noire*, p. 36.

³ *Ibidem*.

*subtiliser*¹ ». Cette énumération de synonymes indique la passion avec laquelle elle pratique le vol :

Quand je chaparde, mes nerfs produisent une électricité qui se propage dans tout mon corps ! Ça étincelle dans mon cerveau ! Mes yeux s'illuminent ! Des jets d'éclairs palpitants traversent mon cœur ! Il me vient des sécrétions. Je suis en transe orgasmique ! Je jouis. D'ailleurs, en dehors du sexe, je ne connais rien qui d'autre qui me procure autant de plaisir.²

Le personnage de la libertine en perpétuelle quête de plaisirs se crée son propre univers et décide alors « *d'inventer jusqu'au délire la danse des anges, afin de vivre, définitivement, aux abords de l'éternité.*³ » Certains critiques n'hésitent pas à stigmatiser l'écriture de Beyala de pornographique du fait qu'elle « *ne répugne à aucun stéréotype, si infamant soit-il, pour dénoncer les perfidies de la femme et pour montrer comment elle se fait prendre au piège du mâle*⁴ » car même si Beyala tente de libérer la femme de l'oppression masculine, elle dresse souvent des portraits de femmes dépendantes des hommes et du plaisir qu'ils leur procurent « *craquelée par le désir de l'homme [...] lasses de s'offrir, s'offrent encore et encore...*⁵ »

La femme dévoyée est aussi représentée par la maquerelle Dubé Diamant qui a hébergé Ayané durant ses années universitaires. C'est une femme aux mœurs légères qui emploie les jeunes filles en quête de repères et d'argent qui « *vous sourient avec sensualité mais dont vous percevez la détresse*⁶ ». Le personnage de la maquerelle se définit comme un « *morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu*⁷ ». En effet, un certain nombre de caractéristiques repérées dans le texte nous permettent de construire le sens et le rôle de ce protagoniste. La description physique de ce personnage lui attribue un

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 12.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 13.

⁴ Amboise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », op.cit, p. 63.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 148.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 162.

⁷ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 124-125.

caractère ambigu étant donné que la particularité de sa physionomie subvertit les propriétés féminines censées définir la femme :

C'était une bonne femme gigantesque. Haute et ronde, le visage décapé sans merci, avec de longs favoris et quelques poils au menton. Bien sûr, elle ne se rasait pas les jambes. Dans ce pays, les hommes étaient prêts à tout pour une femme velue. Elles étaient généralement si dépourvues de pilosité que celles que la nature avait gratifiées de cet attribut mâle faisaient des ravages. Ils regardaient leurs jambes, conjecturaient sur leur pubis. Se pâmaient d'avance.¹

Dubé Diamant est marginale car elle s'écarte des canons esthétiques communs et représente un être hybride voire hermaphrodite ayant à la fois des marques masculines (pilosité, velue) et une attitude féminine ; elle est d'ailleurs décrite comme une « *bombe sexuelle, et la manière dont elle croisait ses mains aux ongles longs, apanage de la femme qui n'avait pas à s'user les phalanges au travail* » et le lexique choisi pour décrire ses gestes, révèle paradoxalement la sensualité qui la caractérise étant donné qu'elle « *ba[t] des paupières, [ouvr[e] une bouche carmin, et susurr[e]* ² ». Ce paradoxe physionomique (attribut mâle/apanage de la femme) accentue le caractère subversif de ce personnage et semble charmer les hommes submergés par cette « *frénésie folle que procurent les femmes monstrueusement perverses par un physique spécial* ³ ».

L'image de la femme dépravée et dévergondée est aussi présente dans ce qui reflète sans conteste, le milieu qu'elle fréquente, représenté généralement par des bidonvilles, des villages, des quartiers où règnent pauvreté et misère. En effet, dans *Femme nue, femme noire*, le lieu où est née et où vit Irène Fofo est un « *quartier aux maisons éclopées où, chaque matin, les femmes mettent à sécher au soleil les matelas troués, décorés de taches de menstrues, de fornication et de pisse* ⁴ ». Selon Denise Brahimi, Beyala « *met en valeur l'essentiel du monde et des êtres sur lesquels elle veut porter témoignage : ils sont frustrés, brutaux, pathétiques et*

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 47.

² *Ibidem*.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 71.

⁴ *Idem*, p. 13.

dérangeants ¹» et met l'accent sur une question essentielle en se demandant « si cette écriture était la forme la plus adaptée pour dire la dérive africaine ² ». En effet, le personnage d'Irène Fofu incarne la dépravation de par le rôle qu'elle joue dans sa société et le stigmate que cette même société lui attribue. Il s'agit d'une femme qui dérange. D'ailleurs les habitants de sa ville sont heureux de s'en libérer : « Irène est morte ! Merci, Seigneur, de nous débarrasser de cette gangrène ! ³ » Irène qui a joué dans le roman le rôle de la femme maîtresse de son corps et de son existence perd son autorité quand elle est réifiée par le couple Ousmane-Fatou qui l'utilise comme un objet pour guérir leur relation en la faisant participer à des « jeux pervers, excitants mais dangereux ⁴ » ; elle fut ensuite vite écartée de leur objectif « de vivre à deux ⁵ ». Le statut non-conformiste d'Irène s'oppose à ses rêves d'être « quelqu'un de bien ⁶ » et de mener une autre vie si elle avait eu d'autre choix. Irène a conscience de son statut de *borderline* et ressent de la culpabilité parce que ce choix lui a été imposé par la dureté de la vie. Son rêve était de « ressembler à ces jeunes filles obéissantes que tout le monde respecte ⁷ » mais la réalité trop cruelle fait dissiper ses rêves pour la faire retomber tristement dans ce « monde maladivement oppressant ⁸ ».

La débauche est mieux illustrée à travers le personnage de la Madonne qui vivait dans « une maison sale, dans un quartier d'immondices. Des canettes pourrissaient en tas dans des paniers d'osier, et cette crasse ne la gênait pas, comme s'il s'agissait d'une situation artificiellement voulue ⁹ ». Cet espace ordurier reflète sans conteste la personnalité de cette femme maternelle qui vit dans la dépravation totale.

¹ Denise Brahimy dans sa présentation du dossier consacré à Calixthe Beyala dans la revue *Notre Librairie* n°125, *Cinq ans de littératures, 1991-1995*, Afrique noire, 1996, p. 63.

² *Ibidem*.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 188.

⁴ *Idem*, p. 73.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 77.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 76.

⁹ *Idem*, p. 70.

Cependant, ce qui donne le caractère subversif à ce protagoniste n'est pas son veuvage ou sa négligence mais c'est plutôt le rôle qu'elle joue pour ses deux beaux-frères avec lesquels elle partage sa vie et qui l'appellent « maman » :

Deux hommes aux bras poilus jouaient au lido sur une table bancale. Leur ventre débordait de leur ceinture. Leurs pommettes saillaient et leurs yeux rouges d'alcooliques brillaient. Ils se précipitèrent sur elle lorsqu'elle entra [...] ils libérèrent les énormes tétons qu'ils sucèrent goulument en les malmenant.¹

Le physique de la Madonne est aussi particulier que celui de Dubé Diamant et la description que l'auteure fait de son corps n'est pas très avantageuse ; d'ailleurs nous pouvons relever tout un ensemble de caractéristiques tel que les « mamelles [qui] touch[ent] le sol », les « cuisses cellulitées », « un ventre boursoufflé de graisse », « un gigantesque pubis » mais aussi « des poils si longs qu'on aurait pu les tresser² ». Le personnage de la Madonne est aussi réifié dans le texte par le biais de périphrases péjoratives « un amas de viande » et « chose flasque » ainsi qu'à travers l'analogie que l'auteure établit entre elle et l'animal quand elle « gémissait telle une ânesse prise par les douleurs de l'enfantement³ », la Madonne est ici dépourvue de toute humanité, ce qui accentue son caractère « dépravé » et subversif. La spécificité subversive de ces femmes viendrait aussi de leur androgynie qui pourrait aussi leur valoir une puissance incontestable dans l'univers du récit.

Les personnages dépravés dans les romans étudiés transmettent ainsi, une vision du monde. Ils deviennent le symbole de l'évanescence des règles morales et sociales qui emprisonnent la femme dans la prison de son corps et l'empêchent de prendre sa vie en main. Ces femmes dévoyées et subversives incarnent d'une manière positive, l'émancipation de la femme et leurs vices deviennent des vertus libératrices qui leur permettent de se positionner au monde.

¹ *Femme nue, femme noire*, p.70-71.

² *Idem*, p.71.

³ *Ibidem*.

II-2.1.2. Substitut maternel ou la femme insoumise

Dans les textes étudiés, la prétendue supériorité masculine dans les sociétés phallogocratiques est renversée. Les hommes négativement représentés dans notre corpus laissent place à des protagonistes féminins dotés d'une force quasi-masculine. Cette image de la femme forte, qui « *abrit[e] un esprit mâle*¹ » et qui défie l'homme, est représentée dans *L'intérieur de la nuit* par Ié. La défiance commence d'emblée, sur le plan physique car « *elle portait des cheveux courts presque ras comme un homme*² », mais aussi sur le plan psychologique puisqu'elle est décrite comme une femme forte qui a « *la larme repoussée par le sens des responsabilités*³ ». Ié représente une figure féminine puissante puisqu'elle brave les interdits de son village et les traditions en « *mange[ant] les mets réservés aux hommes*⁴ » et en s'adressant aussi avec beaucoup d'assurance au chef du village Eyoum. Ce dernier est défié doublement par Ié du fait qu'elle semble dotée d'une intuition et d'un pouvoir surnaturel plus élevé que lui qui prétend descendre d'une noble lignée de féticheurs, ce qui est attesté par ses rêves prémonitoires, « *son teint [qui] était aussi obscur que la réalité, et ses yeux[qui] semblaient voir au-delà du visible*⁵ ». Ce personnage subvertit ainsi les rôles sociaux qui sont assignés aux femmes et aux hommes du village Eku. C'est cette même femme qui va aussi défendre l'honneur du village lorsque les miliciens du Yénépasi les retenaient en otage.

Du haut de ses cinquante années d'expérience des humains. Elle n'avait pas peur. Tout ce qui émanait d'elle, c'était sa force, l'importance qu'elle accordait à sa propre personne, et un certain agacement. [...] Lorsqu'elle ouvrit la bouche, ce fut d'une voix grave aux accents traînants qu'elle demanda aux étrangers d'en venir aux faits.⁶

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 64.

² *Idem*, p. 63.

³ *Idem*, p. 104.

⁴ *Idem*, p. 64.

⁵ *Idem*, p. 63.

⁶ *Idem*, p. 99-100.

Cette femme va donc jouer à ce stade du roman le rôle de la mère du village, en tant que doyenne, en épargnant les femmes et les enfants du massacre collectif qui aura lieu au village. Son rôle de substitut maternel est d'une grande importance car sa par force morale, elle réussit à persuader les rebelles de suivre ses conditions et grâce à sa sagesse, elle parvient à « *protéger [le] futur*¹ » en épargnant les femmes et les enfants du massacre qui sera commis au village.

D'autres femmes fortes habitent l'univers romanesque de Miano telle qu'**Inoni** qui frappe son mari Esa parce qu'il a tué et mutilé l'enfant sacrifié du village qui a servi de repas. Cette femme n'hésite pas à attaquer l'homme physiquement pour lui faire payer sa trahison et sa lâcheté, comme nous le démontre le passage suivant :

Comme elle parlait, (Inoni) le souffle court mais le bras ferme et déterminé, elle ne cessait de frapper l'homme qui tentait de se protéger le visage de ses mains. Le hurlement de terreur qui lui torturait les traits du visage demeurait muet. [...] Le tranchant de la houe lui coupa la main droite, emporta trois doigts de la gauche. [...] Dans ce pays où les hommes n'avaient rien à louer pour gagner leur pitance que la force de leurs membres et leur agilité, Esa ne serait plus rien du tout, s'il survivait aux blessures qui lui zébraient le visage et le buste.²

Ce spectacle s'est déroulé devant les deux autres co-épouses qui n'ont pas daigné le protéger. D'autres femmes ont également décidé de répudier leurs maris, les jugeant trop faibles, voire même, « inutiles » : Ekwé et Ebé comme Esa avaient chacun trois épouses et ont été humiliés par leurs femmes indignées par leur passivité pendant que les rebelles envahissaient leur village. Ils ont été décrits « *tremblants comme des feuilles devant leur destinée. Perdus. Assis comme les femmes et les enfants, lèvres closes, regard vaincu*³ ».

Par ailleurs, dans *Contours du jour qui vient*, les trois femmes qui ont recueilli Musango chez elles sont des femmes fortes. Nous avons d'abord rencontré dans ce roman **Kwin**, une marchande qui avait pris soin de Musango qui errait seule dans la

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 104.

² *Idem*, p. 135.

³ *Idem*, p. 97.

rue. La carrure « *statue de bronze*¹ » de cette femme lui offre une certaine singularité majestueuse et sa description physique révèle la sagesse que lui garantit son âge avancé ce qu'affirment les « *longues tresses poivre et sel*² ». En effet, cette dame pleine de sagesse est retrouvée à la fin du roman au marché sauvant la vie d'un petit garçon qui tente de voler du poisson fumé. Elle lui épargne des coups de pilon sur la tête et se lance dans un discours qui s'oppose, pour le moins, aux croyances des habitants de Sombé. Le discours subversif de Kwin la classe dans la catégorie des femmes rebelles. Sa révélation devant l'assemblée, non sans résolution, qu'elle ne croit pas aux textes sacrés de la Bible en brandissant cette dernière de la main confirme son statut de marginale. En réalité, elle s'oppose aux fausses croyances des habitants qui prient le dieu de la haine qu'elle nie en expliquant ce que dit réellement la Bible qui a annoncé le chaos abattu sur le pays.

Je veux vous lire les mises en garde du Dieu de ce Livre à l'égard de ceux qui se détourneront de lui. Kwin lit les Malédictions qui attendent ceux qui rompent l'alliance avec le seul vrai Dieu. Il leur promet les pires souffrances, les pires humiliations. Faisant un commentaire de chaque verset, elle note la manière dont il se rapporte à la situation du peuple de ce pays. [...] Elle les presse de regarder autour d'eux, pour lui dire s'ils voient autre chose de cette ville que ses décombres.³

Le discours de cette femme choque la foule à laquelle elle s'adresse et qu'elle appelle à la méditation. Cependant, la cohérence de son discours suscite l'émerveillement de Mme Mulonga, la directrice du Centre préscolaire et élémentaire de Dibiyé qui lui voue une grande considération, s'interroge sur son identité de femme éclairée et lui demande comment elle a pu se trouver marchande de poissons dans ce marché du dimanche.

Ce que je fais ici, c'est que j'existe. Pour ce qui est de mon prénom, la femme qui m'a recueillie dans la ravine où ma mère m'avait jetée, avait l'esprit très libre. Aussi ne m'a-t-elle pas nommée selon le Livre, mais selon son désir. Elle

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 27.

² *Ibidem*.

³ *Iddem*, p. 200.

m'a appelée Queen. Les gens de ce pays le prononcent comme ils le peuvent [...]¹

La loi interdisant d'attribuer aux enfants des prénoms européens dans la tradition de ce pays fictif est transgressée par la mère adoptive de Queen/kwin qui était, à son tour, une femme rebelle et insoumise aux lois qu'on pouvait lui imposer et qui a transmis cette indocilité à sa fille. Nous constatons que les mères biologiques, dans cet univers, chassent leurs enfants et d'autres femmes se substituent à ces mères et accomplissent « *le sens en reliant l'individu à la mémoire du monde et à l'âme collective*² ». A son tour, Kwin marche sur les pas de sa mère de substitution et accueille Musango en la nourrissant et en lui offrant la sécurité sur « *des planches recouvertes d'un bout de carton et posées à même le sol boueux* ³ ».

La seconde femme est **Mme Mulonga**, la directrice de l'école que fréquentait Musango avant sa disparition. Elle est décrite comme une femme forte, « *les bras noués dans le dos, les cheveux court et le sourcil froncé* ⁴ » qui a réussi à fonder une école depuis l'époque où des maîtresses étaient venues de France enseigner aux enfants diverses disciplines, telle que les dictés et le calcul mental. C'est une femme à tempérament bien trempé et dont « *la langue [est] si bien pendue qu'elle n'a pas besoin d'interlocuteurs. Elle parle et on écoute*⁵ ». La directrice sévissait à l'école et tentait de maintenir l'ordre et le niveau intellectuel de ses élèves ; d'ailleurs, elle tenait à châtier physiquement en personne, les élèves qui échouaient à leurs épreuves « *autant de coups que de fautes* ⁶ » car pour elle, il était impératif de continuer le combat qu'elle a longtemps mené avec dévouement et un sens du devoir démesuré, contre l'ignorance. D'ailleurs, elle disait à Musango que « *ce n'est*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 202.

² Hyvrard, La pensée-corps, « Mère », citée in. Monique Saigal, *L'écriture : Lien De Mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Rodopi Bv Editions, janvier 2000, p. 7.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 28.

⁴ *Idem*, p. 144.

⁵ *Idem*, p. 149.

⁶ *Idem*, p. 154.

*pas parce que la déraison s'est emparée du pays qu'il faut baisser les bras*¹ ». Le refus de cette femme de se résigner à la situation inconfortable dans laquelle se trouvait l'Afrique et son choix de briser le cours des choses et de changer le destin, font d'elle, un personnage fort et phare du roman ; elle est une figure de la marginalité, de la contestation et de la lutte, qui vient contrebalancer les lois. « *Je ferai comme je l'entends* », répond-elle, avec assurance à Mama Bosangui dont elle a interrompu le discours à son office nocturne au temple.

En outre, le rôle qu'a joué cette femme forte dans le parcours de Musango est incontestable. En effet, elle a tout fait pour aider Musango à retrouver sa mère en la conduisant au Temple de prière appelé *Les Portes Ouvertes du Paradis*, fréquenté par sa mère et tenu par un couple de prédicateurs imposteurs Mama et Papa Bosangui. D'ailleurs, ne pouvant contenir sa colère face au mensonge que ces escrocs proféraient à leur assistance, Mme Mulonga ne put s'empêcher de se lever et de prendre la parole pour démasquer la duperie.

Je te suggère de descendre de tes grands chevaux. Contrairement à tous ceux qui sont ici, et j'inclus dans le lot ton comparse conjugal, je connais ta carnation d'origine et tout le reste. Ne m'oblige pas à m'avancer vers cette chaire, où je témoignerai de faits aussi compromettants que vérifiables te concernant.²

La troisième femme est « *une vieille aux yeux jaunes et aux joues creuses*³ », appelée **Mbambé**, toujours souriante et très spirituelle. C'était la grand-mère maternelle de Musango qui l'avait accueillie à la fin du roman et qui lui a indiqué où elle pouvait enfin retrouver sa mère. Cette vieille est « *petite et sèche. Ses cheveux blancs sont tressés en nattes qui lui courent le long du crâne qu'on aperçoit entre les raies, luisant, parfaitement propre*⁴ ». Elle a eu douze filles mais n'en a porté réellement que deux car toutes les autres, elle les avait recueillies chez elle et élevées comme ses propres filles. Elle a accompli son devoir de mère

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 160.

² *Idem*, p. 185.

³ *Idem*, p. 216.

⁴ *Ibidem*.

nourricière toute seule car son mari a préféré la quitter trouvant la responsabilité ardue. Cette femme est décrite comme un ange déchu du ciel dont la « *robe blanche à bretelles et volants*¹ » accentue l'image angélique. Mbambé offre à Musango Une natte, un toit, un foyer, une demeure où elle se sentait enfin chez elle et où elle doit quotidiennement « *conjuré les maléfices du seuil*² » et éloigner le mal qui a pris possession de chaque coin du pays. La grand-mère a longtemps souffert de ne pas avoir vu grandir Musango car sa fille Ewenji a quitté la maison alors que la petite n'avait que quelques jours. Elle a donc longtemps attendu le retour de Musango et « *pensai[t] mourir sans jamais te[la] revoir*³ ». En effet, sa vie était en suspend comme si elle attendait de revoir Musango pour enfin mourir en paix (Musango signifie paix en Duala). Elle est décédée paisiblement durant son sommeil le lendemain de l'arrivée de Musango. Le caractère angélique de cette femme est renforcé par la perfection de l'image qu'elle renvoie même en étant morte : « *ses traits conservent la douceur et l'espièglerie dont elle faisait preuve hier encore*⁴. » Elle a cependant réussi, avant de mourir, à faire en sorte que Musango puisse revoir sa mère, et par là enfin, faire le « deuil » d'une mère encore vivante qui a franchi l'infime frontière entre raison et déraison puisqu'elle errait dans les rues de Sombé à la recherche de sa fille qu'elle avait chassée de la maison.

En outre, Mbambé tient son caractère marginal de son statut de femme autonome qui a choisi de mener une vie sans hommes. Le choix de cette femme d'être une mère et non une épouse lui offre une grande liberté « *son cœur s'était soudain emballé*⁵ ». Sa mission maternelle et nourricière contribue à l'angélisation de cette femme qui, avec courage et détermination, fait don de « chasteté » en « *enfoui[ssant] au fond d'elle, la mémoire de [l]a chaleur [de l'homme]*⁶ » et en

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 216.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 217.

⁴ *Idem*, p. 247.

⁵ *Idem*, p. 220.

⁶ *Ibidem*.

consacrant son existence à « *ramasser des petites filles jetées dans les égouts ou abandonnées au coin des rues alors qu'elles étaient encore en âge de téter leur mère*¹ ».

Toutes ces femmes fortes contribuent à construire la figure de la liberté et de l'insoumission à l'ordre figé des choses. Le rôle qu'elles jouent dans le roman est celui de génératrices d'une philosophie de lutte contre la damnation et le désamour. Ces figures marginales mais protectrices, symbolisent la chaleur utérine qui vient soigner l'affliction engendrée par l'hostilité d'une terre/mère à l'égard de sa progéniture.

II-2.1.3. L'enfant damné

Leonora Miano dédie l'un de ses romans « à cette génération » et décrit dans sa fiction, l'état de crise inquiétant de l'enfance victime des luttes sociales. L'enfant représente, selon Catherine Rollet, « *la race, c'est la patrie, c'est l'espèce humaine*² », il est le symbole du devenir de la nation. La dédicace de Miano ancre le roman dans l'ère postcoloniale africaine. Bien qu'aucun pays africain ne soit mentionné, un rapprochement possible peut être établi entre la fiction et la réalité africaine à travers l'intrusion de références culturelles et linguistiques.

Le personnage d'Epa qui s'imaginait « *changer le monde*³ » représente également cette figure de l'enfant dont on a confisqué l'innocence. Aliéné dans *l'intérieur de la nuit*, il ouvre enfin les yeux dans *Les aubes écarlates* où il vit un réel désenchantement. La prise de conscience a lieu au cours de son aventure initiatique où il découvre la vraie facette des miliciens. Son enrôlement dans l'armée rebelle était une occasion qui se présentait à lui afin de « *prouver sa valeur, de s'élancer à l'assaut de l'injustice, d'offrir aux autres ce dont il avait été*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 220.

² Catherine Rollet, *Les enfants au XIXème siècle*, Hachette, Paris, 2001, p. 224.

³ *Les aubes écarlates*, p. 20.

*privé : la connaissance, l'honneur*¹». Par le biais de ce protagoniste, l'auteure subvertit l'image innocente de l'enfant dont l'âge ne lui permet pas de porter une arme, de tirer et de remettre en cause l'ordre sociopolitique du pays. L'image de l'enfant soldat concède au roman dans lequel il figure une dimension politique, difficile à occulter, étant donné que c'est le contexte sociohistorique postcolonial défavorisé de l'enfant qui a entraîné ce dernier précocement dans ce terrible destin.

Dans *l'intérieur de la nuit*, Ié, la doyenne du village d'Eku, associe les enfants et les femmes portant des bébés allaités ou en encore à l'état gestationnel à la survie de la communauté quand les miliciens leur ont imposé de contribuer à la guerre, car ce qui était primordial pour elle était de « *de sauver des vies utiles, des vies qui pourraient rebâtir quelque chose si le mal venait à terrasser le clan*² ». L'auteure pointe du doigt ici la double violence physique et morale subies par les peuples africains qu'on oblige à opérer des choix difficiles.

D'autres figures d'enfants marginaux devenus adultes habitent les textes de Miano, notamment, Eso qui a été kidnappé et enrôlé dans l'armée rebelle et dont émane « *une énergie qui vous met mal à l'aise*³ », ainsi que les triplés miliciens Isilo, Ibanga et Isango qui ont été, dès l'enfance, exclus par les villageois, obéissant à des croyances imaginaires et traités d'êtres maléfiques qu'il fallait absolument éliminer :

On dit que leur mère n'a pas souffert. Ils ont glissé de son ventre vers le monde extérieur, à la queue leu leu : Ibanga, Isango, Isolo. [...] Sitôt la sentence prononcée par le Conseil des anciens, elle devait être exécutée. [...] L'exécution devait avoir lieu à l'aurore.⁴

La damnation de ces enfants les a conduits à devenir réellement des êtres « *habité[s] par une force ténébreuse*⁵», reproduisant, à leur tour, le même schéma

¹ *Les aubes écarlates*, p. 20.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 99.

³ *Les aubes écarlates*, p. 82.

⁴ *Idem*, p. 53.

⁵ *Idem*, p. 82.

en exerçant leur tyrannie sur d'autres enfants en « *entraînant les foules dans le mensonge*¹ ». Le sacrifice d'Eyia devant les siens qui l'ont mangé de force, fait partie des « *pratiques malsaines [qu'Isilo fait passer] pour la manière dont [leurs] ancêtres concevaient leurs rapports avec les sphères invisibles*² ».

Ayané est le personnage principal de ce roman. Enfant maudit par les Ekus car elle est née de l'union d'Eké et d'Aama qui étaient déjà détestés par les villageois car ils s'aimaient et vivaient de manière singulière. De plus, Aama venait d'un autre village, ce qui lui a valu le surnom de « l'étrangère ». On détestait son enfant dès sa naissance et « *les bouches du village avaient décidé que ce seraient là trois syllabes imprononçables*³ » Ayané avait été accusée, quelques années plus tard, à son tour par les femmes du clan d'être la cause, par sa seule présence, de la mort d'Inoni qui s'est suicidée laissant derrière elle ses enfants : « *Tu es une sorcière par nature. Tu n'y peux rien, mais nous non plus. Tu apportes le mal, et nous ne pouvons t'accepter parmi nous.*⁴ » Revenue d'Europe où elle effectuait des études universitaires, Ayané retrouve la maison familiale et regagne par la même occasion son statut marginal qui lui a été attribué par les habitants de son village, consolidé par « *ses habites d'ailleurs*⁵ ». Elle ne parvient pas à saisir les contradictions et les paradoxes qui résident dans les traditions et les mentalités des siens vis-à-vis desquels elle se sentait « *viscéralement différente*⁶ », et comprenait très bien ce qui l'a poussée à partir ; un choix qu'elle avait envisagé depuis son enfance quand les enfants de son village qui ne voulaient jouer avec elle que pour lui rappeler « *combien elle n'était pas aimée en ces lieux*⁷ ». Cependant, par ce rejet, les femmes du clan voulaient se protéger de la menace que représentait Ayané pour le bon fonctionnement du clan. En effet, Ié est une « *farouche protectrice de la cohésion*

¹ *Les aubes écarlates*, p. 65.

² *Ibidem*.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 20.

⁴ *Idem*, p. 206.

⁵ *Idem*, p. 30.

⁶ *Idem*, p. 208.

⁷ *Idem*, p. 40.

de son groupe » car en traitant Ayané de sorcière et en l'excluant du groupe des Ekus, c'est la tradition qu'elle protégeait. La différence d'Ayané de par son éducation familiale et de son instruction universitaire en Europe, la place dans un statut marginal et dangereux pour « *la santé du corps que représentait le clan* ¹ ». Cette particularité est ainsi considérée comme une tare, voire, une maladie qui risque de contaminer tout le village.

L'exil d'Ayané n'est pas synonyme de fuite ou de haine envers l'Afrique qu'elle aimait tant : « *Et qui pourrait ne pas l'aimer ? Tous ceux qui avaient vu cette terre avaient voulu la posséder*². » Son départ a creusé un fossé entre elle et sa terre d'Afrique qu'« *elle n'avait fait qu'effleurer [...] supposer* ³ ». Mais, la douloureuse aventure qu'a vécue Ayané à son retour à Eku lui aura permis de trouver des réponses à ses interrogations. Son engagement dans les deux autres romans de la trilogie pour aider bénévolement les enfants errants rend compte de son désir de saisir les comportements invraisemblables de ces gens qui l'ont toujours repoussée et « *sur lesquels son regard était toujours celui d'une étrangère*⁴ ».

Son retour au village était donc un retour au passé, aux origines, en quête de connaissance pour appréhender un avenir possible et paisible. Par le biais de ce personnage « la fille de l'étrangère », considérée par les siens comme « *une sorcière réincarnée, dont la présence annonçait les fléaux les plus cruels*⁵ », l'auteure dénonce les croyances des peuples ignorants qui poussent ces derniers à rejeter leurs propres enfants. La mort de la mère d'Atéba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* a joué un rôle décisif dans l'exil psychologique vécu par la jeune femme. L'absence de Betty est due à son métier de prostituée qui la fait faillir à son rôle de mère et sa

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 207.

² *Idem*, p. 208.

³ *Idem*, p. 206.

⁴ *Idem*, p. 208.

⁵ *Idem*, p. 23.

mort a engendré chez Atéba une colère latente qu'elle exprimait par la violence exercée sur les enfants du quartier :

Elle commençait par enfoncer des ongles acérés dans les yeux et jubilait en imaginant ses mains imprégnées du liquide gluant et visqueux. Elle disait : « Je vais t'arracher les yeux... Je vais t'arracher les yeux ».¹

Les comportements surprenants d'Atéba l'ont ainsi condamnée, elle aussi, à avoir un statut marginal dès l'enfance : « *Et les autres enfants disaient : 'Fuyez-la, fuyez-la, vous ne savez pas de quoi elle est capable !'* »². Ce même statut est consacré à Irène Fofu dans *Femme nue femme noire*, mise à l'écart par les habitants de son quartier qui rêvaient de se « *débarrasser de cette gangrène!* »³.

Dans *Tels des astres éteints*, la figure de la malaimée est incarnée par Aligossi la mère d'Amandla qui était depuis sa naissance, une fille repoussée par sa mère car elle était « *la noiraude de la fratrie* »⁴. La couleur de la peau peut être un sérieux facteur de reniement maternel et représente un « handicap » social et familial. La naissance de l'enfant « dissemblable » peut être considérée comme « *une tragédie. Un grand malheur* »⁵. Ayané qui était née « *pâle de teint* »⁶ n'a pas été rejetée par sa mère mais était qualifiée par les siens de « *sorcière revenue d'entre les morts* »⁷. L'enfance d'Aligossi qu'on assimilait à un « *charbon* »⁸, révèle l'histoire de ces jeunes enfants d'Afrique délaissés et négligés par leurs propres parents, ceux qui représentent des esprits maléfiques. Des rituels charlatanesques de repérage de ces « *fardeau[x] envoyé[s] par Dieu* »⁹ dont le destin ne tient qu'à une clé qu'on espérait ne pas voir tomber du côté gauche du livre sacré, dégradent les relations parents/enfants et rompent les liens familiaux.

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 21.

² *Idem*, p. 21.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 188.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 267-268.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *L'intérieur de la nuit*, p. 20.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Tels des astres éteints*, p. 268.

⁹ *Idem*, p. 267.

On lui tendait le Livre, puis une clé qu'il fallait faire tourner sur la couverture cartonnée de l'ouvrage. Elle devait effectuer un nombre précis de tours, et ne tomber qu'après s'être tenue droite et immobile un certain nombre de secondes. Surtout, il ne fallait pas qu'elle tombe du côté gauche ! Le petit tremblait. [...] Lorsque les épreuves avaient confirmé son essence démoniaque, l'enfant subissait des sévices supposés déloger le mal. Cela durait plusieurs jours. Certains enfants prenaient la fuite. Beaucoup mouraient. D'autres finissaient par croire qu'ils étaient réellement les jouets du Mal et méritaient leur châiment.¹

En effet, la rupture d'Aligossi de toute relation avec sa famille et la suppression de tout contact est une fuite de ce passé douloureux, mais surtout un moyen de réconcilier l'enfant qu'elle était et « *qu'on nourrissait en dernier*² » avec lui-même. Mais l'existence solitaire qu'elle a menée prouve que le décentrement que son être a subi étant jeune ne pouvait conduire qu'à l'échec d'une éventuelle reconstruction de soi. Ce personnage essaiera de racheter les erreurs de ses parents grâce à sa fille Amandla à travers laquelle elle tentera d'accomplir ce qu'elle n'a jamais pu réaliser elle-même.

Dans *Contours du jour qui vient*, Musango représente également cette figure de l'enfant damné à cause de croyances spirituelles chimériques. Elle a été accusée par sa propre mère d'être une sorcière, un démon provoquant la mort de son père. Ce sont les cailloux jetés par la voyante Sésé en guise d'oracles qui l'ont stigmatisée de « vampire³ ». L'errance de cette petite fille chassée par sa propre mère à l'âge de neuf ans est une aventure initiatique à travers laquelle elle parvient à dépasser sa lutte avec le souvenir d'une mère tyrannique et à retrouver la voie vers une autre destinée. La voix implorante de Musango n'a pas été entendue par sa mère aveuglée par l'ignorance et l'attachement à des valeurs irréelles : « *Je t'ai suppliée de ne pas me rejeter. Alors, tu as hurlé les mots de Sésé que tu avais fais tiens*⁴. » Le chemin de la reconstruction a été long et rude pour Musango qui a dû traverser le pays et

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 31.

² *Tels des astres éteints*, p. 267.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 17-18.

⁴ *Idem*, p. 20-21.

découvrir les travers cruels de ce dernier. Son errance est l'allégorie de la quête de son identité volée, de la reconstruction d'une Afrique violée.

L'image de l'enfant maudit est récurrente et représentée par « *des petits garçons frappés d'effroi et d'ignominie. Plus ils avaient eu peur, plus ils avaient eu honte, plus ils étaient agressifs*¹ ». Ces enfants marginaux expriment dans les romans leur mal-être et leurs douleurs et lancent un défi à la société. L'idée de défi/défiance suggère la subversion des normes établies par la société en forçant celle-ci à se regarder en face. Ces protagonistes subversifs sont ainsi les portes parole des romancières qui leur offrent la possibilité d'exister dans leurs romans introspectifs puisque leur parole s'oppose au silence et conduit à la prise de conscience.

II-2.1.4. La figure de l'hybride

La figure de l'hybride chez nos romancières peut être représentée par des personnages qui ne portent pas forcément la « peau minuit² ». En effet, dans *La plantation*, Blues qui est originaire de Lille vivant au Zimbabwe est un personnage singulier de par son engagement « africaniste » en tant que blanche, personnage qui tiendrait son ardeur pour l'Afrique de sa tante Mathilde qui « *combat le racisme jusque dans le décor de sa maison : rien qui ne soit né des mains d'artisans ou d'artistes tropicaux*³ ». Il s'agit d'un personnage qui réussit à « *organise[r] la rébellion contre l'un des pouvoirs les plus sanguinaires d'Afrique*⁴ ». La singularité de cette femme vient surtout de sa personnalité forte et rebelle que Beyala met en lumière en attribuant à son personnage une rousseur que les textes bibliques et mythologiques assimilent souvent à la violence et à la puissance.⁵ Elle est aussi caractérisée par son « kemitisme » intérieur dans la mesure où l'on dit être « *kémite*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 46.

² *Amours sauvages*, p. 145.

³ *La plantation*, p. 396.

⁴ *Idem*, p. 388.

⁵ Elina Suomela-Harma « Des roux et des couleurs... ». *Les couleurs au Moyen Age*. Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1988. (p. 401-421).

*pas noir, par ce que d'autres avaient la peau noire, sans être des kémites¹ », c'est ce que déclare Miano dans son roman *Tels des astres éteints*. Nous pourrions ainsi employer cette définition autrement et considérer Blues comme une kémite sans être noire dans la mesure où elle se bat aux côtés de ses « compatriotes » noires contre l'injustice dictatoriale et réussit à ressusciter sa terre d'Afrique à travers la relance de la Plantation familiale. En dehors de son militantisme, son kémitisme est décrit comme une essence organique :*

Si seulement les hommes s'apercevaient qu'on n'est pas africain parce qu'on est noir, mais que c'est une question de vibration. Et cette vibration africaine, elle la portait dans chaque cellule de son être, dans chaque globule de son sang et dans la jubilation de ses sens.²

La dernière phrase que Blues prononce à la fin du roman est très élocuente et révélatrice de sa force et de sa détermination à changer le cours des choses : « *La chance n'existe pas [...] Il faut la fabriquer.*³ »

Amandla est, elle aussi, un personnage singulièrement hybride de par son origine caribéenne et sa passion inconditionnelle pour l'Afrique. Cette jeune femme qui vit en France porte fièrement sa « *forêt de locks incroyablement longs⁴* » sur la tête et sa tenue vestimentaire extravagante aux couleurs panafricaines montre explicitement son désir de se faire remarquer, pour marquer son originalité/marginalité, à travers « *des jupes courtes et des chaussures à talons compensés, des pulls bariolés. Des écharpes kilométriques. Du parfum. Une féminité tapageuse forçant les regards [...]*⁵ ». Amandla représente aussi le sang mêlé, puisque la couleur de sa peau qu'elle tient de son père, n'est pas aussi noire que celle de sa mère. Cette couleur « entre-deux » est un avantage qui lui garantit l'appartenance aux deux clans à la fois mais aussi, celle de n'être de nulle part ce que Beyala semble signifier en faisant dire à son personnage Blues que ce statut

¹ *Tels des astres éteints*, p. 88-89.

² *La plantation*, p. 412.

³ *Idem*, p. 413.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 263.

⁵ *Ibidem*.

incertain et marginal est « fabuleux » car le métisse peut « *décider d'être à la fois caillouteux et évaporé, en attente et en partance*¹ ». Le destin d'Amandla est présagé par son prénom qui désigne « *le chant de notre liberté*² », comme le lui enseignait sa mère. Son voyage en Afrique qu'elle s'apprêtait à accomplir, en destination finale, à la fin du roman, symbolise l'aboutissement de son projet de renouer avec Kemet, sa terre originelle, comme le lui a inculqué sa mère : « *tu es la force contrariée [lui dit elle] mais invaincue qui devra demain venger nos déchirures*³ ». Son retour au pays des ancêtres traduit sa lutte contre l'oubli en reconstituant et en affirmant les fondements de son identité kémite.

Dans *Les aubes écarlates*, c'est aussi une femme blanche appelée Aïda cofondatrice de La Colombe – l'association qui aide les enfants errants – aux côtés de Wengisané (la tante d'Ayané) qui explique au jeune Epa la signification de la chanson *Sankofa* et lui offre le disque vinyle de l'interprète Cassandra Wilson, dont la voix chargée de « *mélancolie lancinante, hypnotique*⁴ » fait remonter chez le jeune garçon les souvenirs douloureux du meurtre de son jeune frère Eyia. Cette femme qui a changé de nationalité et qui a quitté son pays par amour pour l'Afrique, défend ses choix et son engagement pour sauver les enfants en détresse face aux moqueries et le mépris d'Eso, le chef des rebelles qui attaquent sa maison :

Cette maison est la mienne. Ces enfants sont les miens tant qu'ils ont besoin de moi, tant qu'ils se souviennent de moi après m'avoir quittée. Et ce pays est le mien, quoi que tu puisses penser.⁵

Aïda et Wengisané jouent, elles aussi, le rôle de substituts maternels pour ces jeunes enfants désabusés et meurtris par les atrocités vécues dans la rue ou en captivité chez les rebelles. Leur association qui milite pour venir en aide à des enfants perdus et sans défense, est une manière d'associer leurs cœurs et de mêler

¹ *La plantation*, p. 394.

² *Tels des astres éteints*, p. 76.

³ *Idem*, p. 77

⁴ *Les aubes écarlates*, p. 223.

⁵ *Idem*, p. 185.

leur sang pour une unique et même cause sans le moindre sentiment de honte qui « empêch[e] l'éclosion d'un être neuf, somme de toutes les douleurs et, en tant que tel, détenteur de possibles insoupçonnés¹ ». Aida est celle qui a initié Epa à l'art jazzistique et c'est chez elle qu'il écoute pour la première fois la chanteuse de Jazz Billie Holiday. Les influences musicales afro-américaines de cette femme blanche rappellent son hybridité culturelle et identitaire que ne révèle pas sa couleur de peau, d'où la nécessité de « creuser pour trouver le vrai » visage de ces personnages multiples aux statuts ambigus et de « saisir, sous la parole portée, le non-dit qui palpit[e] ² » dévoilant leur véritable fonction dans l'univers du récit.

En effet, les personnages de Miano et de Beyala au statut *borderline*, étrange et souvent rebelle expriment, à travers leurs actions contestataires et non-conformistes, « leur âme blessée, [...] leur complexité³ ». Complexité qui viendrait des rôles marginaux que les auteures leur attribuent puisque placés à la lisière de deux identités opposés, de deux états d'âme. Leur ambiguïté spécifique rend compte de leur oscillation permanente entre la folie et la raison, entre l'ici et l'ailleurs, entre la résignation et la révolte. Ces rôles marginaux ne sont ainsi, que des déguisements, des masques « toujours arborés pour dissimuler l'écartèlement profond⁴ » de l'être africain.

II-2.1.5. Les rares hommes récalcitrants

Trois personnages représentent la figure marginale masculine éminente dans notre corpus d'étude. Dans *la Plantation*, Ernest Picadilli est aussi un rebelle aux positions contestataires. Tout comme Blues, cet étudiant fervent « défenseur de la cause noire⁵ », joue le rôle d'un hybride à l'épiderme blanc et à l'âme profondément

¹ *Les aubes écarlates*, p.139.

² *Idem*, p. 159.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *La plantation*, p. 35.

noire. Sa réplique à Thomas Cornu déploie tout l'antagonisme qui le constitue : « *Je suis pauvre, monsieur, dit Ernest, et tous les pauvres sont noirs¹.* » La parole de ce personnage sonne comme une sentence qui fait réfléchir et ses injures déblatérées à l'endroit des usurpateurs des biens du peuple, traduisent sa révolte contre ceux qu'il considère comme les archétypes « *d'irrespectabilité et d'égoïsme²* » ; d'ailleurs, il traite Rosa Gottenberg – une blanche nantie qui abuse de son pouvoir pour nuire aux zimbabwéens – de « *suceuse de misère³* » et accuse les riches fermiers blancs de « *mani[er] le fouet des esclavagistes et les menteries des néocolonialistes⁴* ».

Shrapnel est décrit, dans *Tels des astres éteints*, comme « *un ange rebelle, qu'un destin jaloux avait jeté parmi les hommes⁵* ». Sa fierté pour son appartenance africaine car il lit d'emblée à travers son attitude dédaigneuse voire même, excessivement arrogante car il se prend pour le « *king of the beat⁶* » parmi les nordistes :

Les rues de la ville n'auraient pas raison de lui. Il les écrasait d'un pas savamment chaloupé. [...] Le monde était trop petit pour le contenir. Sa majesté envahissait l'espace. On s'écartait sur son passage. [...] Il se disait seulement que son magnétisme était trop puissant. Il irradiait une lumière trop éblouissante pour ceux avec lesquels il avait la terre en partage. La planète tout entière lui appartenait.⁷

Cette assurance démesurée fait de lui un être marginal dans la mesure où tous ceux qui croisent son chemin le craignent et l'évitent nécessairement. Il est le « *cheval de Troie subsaharien au cœur de la mécanique nordiste⁸* ». Shrapnel revendique par cette attitude, la légitimité de sa présence en Occident et rappelle que « *son peuple était la matrice des civilisations et des savoirs⁹* » et la source

¹ *La plantation*, p. 138.

² *Idem*, p. 35.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 53.

⁶ Traduction : « Le roi du rythme » in. *Ibidem*, p. 52.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 129.

⁹ *Idem*, p. 52-53.

généreuse et intarissable de la grandeur de ce coin du monde qui lui doit gratitude et reconnaissance.

La singularité de Shrapnel est accentuée par le contraste qu'il produit au contact de son ami mélancolique. Shrapnel refuse de sombrer, comme Amok, dans les idées moroses et lugubres et conçoit qu'un « *Noir normalement constitué ne pouvait pas être proie au vague à l'âme*¹ ». L'ancienne génération des noirs exilés en Occident est aussi pointée du doigt à travers le discours de Shrapnel car ils ont failli à leur devoir de « *transmission*² ». Shrapnel et Amandla perçoivent la conduite des « aînés » comme le refoulement des origines africaines conduisant inévitablement à « *la mort de l'avenir, pour ceux qu'ils avaient engendrés*³ ». L'itinéraire narratologique de Shrapnel dans le roman traduit toute sa lutte pour le « *renforcement par la diaspora des racines du grand arbre*⁴ » ; tout comme Amandla, il est persuadé que sa mission sur terre consiste à défendre « la Cause » pour laquelle il était prédestiné.

Quant à Epa, l'enfant soldat qui rêvait du « *jour où on botterait les fesses du Président Mawusé*⁵ », il est un personnage doublement marginal, dans la mesure où il représente la figure subvertie de l'enfant, mais aussi parce que son discours dans le roman *Les aubes écarlates* quand il prend la parole à la première personne « je » dans un chapitre entier intitulé « embrasements », exprime explicitement son refus des pratiques pseudo-divines des rebelles. L'affrontement direct de son chef Isilo accroît son insubordination et fait de lui, un être à part : « *On ne mange pas les gens. On ne les tue pas pour préparer des potions avec leurs os ou leurs viscères*⁶ », atteste Epa, non sans conviction, remettant ainsi en question la prétendue suprématie d'Isilo et ses pratiques mythiques. La prise de conscience d'Epa le

¹ *Tels des astres éteints*, p. 53.

² *Idem*, p. 54.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 262.

⁵ *Les aubes écarlates*, p. 27.

⁶ *Idem*, p. 66.

différencie des autres rebelles qui sont totalement soumis à leur maître. Sa différence lui vient de son instruction car, contrairement aux autres, il a fait des études et a lu des livres. De plus, Epa ne rêve pas de gloire personnelle ou d'argent comme les autres rebelles, mais plutôt de voir s'améliorer la situation de son pays en renversant le régime dictatorial qui y est exercé. Sa certitude est accentuée par l'adverbe « Jamais » quand il conteste les choix de celui qui est à la tête de l'armée rebelle : « *Jamais tu ne me convaincras qu'on s'élève vers le divin par le meurtre*¹ ». Epa comprend, donc, que ce sont les rituels douteux pratiqués par ces guerriers sanguinaires qui sont à l'origine de leur « tragédie² ».

A travers cette étude des personnages de Beyala et de Miano, nous entendons considérer ces êtres fictifs – tel que suggéré par l'analyse sémiologique – comme des « signes ». Leurs traits construisent un message, un sens défini. Les personnages indociles et transgressifs qui habitent les univers romanesques de nos deux auteures, jouent ainsi le rôle de passeurs d'idées et symbolisent – grâce aux traits pertinents qui les caractérisent, mis en relation avec leurs actions et leurs discours dans le récit – le trauma psychologique engendré par des blessures passées ainsi que l'effacement des frontières par leur refus du conformisme et de la soumission à un déjà-là écrasant et injuste.

II-2.2. « A la recherche du temps perdu³ »

Le récit présente deux types de temps, celui de « *la chose racontée*⁴ », pour reprendre les termes de Christian Metz et celui de l'histoire. Cette distinction nous pousse à préciser qu'il s'agira dans cette présente étude de l'étude du temps qui

¹ *Les aubes écarlates*, p. 66.

² *Idem*, p. 65.

³ Titre de l'œuvre romanesque de Marcel Proust « *A la recherche du temps perdu* », constituée de 7 tomes publiés entre 1913 et 1927.

⁴ « *Le récit est une séquence deux fois temporelles... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit* » propos de Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Paris, 1968, p. 27. In. Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 77.

constitue un élément narratologique contribuant au fonctionnement de l'histoire romanesque et fondant ce qu'on appelle « l'ancrage réaliste¹ » du récit. Nous empruntons le titre choisi, pour ce volet, à Marcel Proust afin de mettre en exergue l'absence de démarcation temporelle qui caractérise les fictions de Beyala et de Miano. Le temps semble perdu et les protagonistes égarés sont souvent à sa recherche.

Le repérage temporel dans notre corpus d'étude est subversif dans la mesure où l'absence de temps dans les textes étudiés est aussi le signe d'une imprécision temporelle. Les protagonistes se cantonnent dans un présent sans lendemain et semblent avoir un regard rétrospectif sur un passé lointain et perdu qu'ils essaient de remonter, comme un besoin existentiel. Les personnages qui peuplent les univers fictifs de Beyala et de Miano évoluent dans un cadre temporel problématique et sinueux de par son imprécision qui offre aux romans un caractère irréel, voire, fantastique. La temporalité nébuleuse qui caractérise les romans de nos auteures est symbolique de l'égarement de ceux qui s'engagent à sa recherche.

II-2.2.1. Imprécision temporelle

En dehors de certains exemples où nous pouvons nous repérer temporellement de façon assez précise, comme dans l'exemple suivant : « *il y avait **neuf jours exactement** que les jeunes gens du village avaient été ravis à leur terre²* », l'écoulement temporel dans les romans donnés à l'étude est considérablement vague dans la mesure où la notion du temps est inconnue et les protagonistes sont souvent perdus et ignorent à quelle période de la journée ils se trouvent ni à quelle époque ils vivent réellement, tel que nous le dévoilent les exemples suivants :

« C'était il y avait bien longtemps ».(p23) « Tout cela semblait lointain ». (p49)
« Il y eût un soir, puis un matin. L'alternance des saisons, la clémence des

¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 38.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 169.

éléments ». (p59) « Le jour déclinait. Le soleil était à présent une boule rouge inoffensive qui laissait dans son sillage des traînées mauves. » (p61)¹ « Il n'est plus temps, et peu nous importe² ». « Quand exactement ? Les dates exactes n'avaient aucune importance. ³ » « Il est sept heures, peut-être plus, mais le temps n'est pas quelque chose qui s'adresse à quelqu'un en particulier. ⁴ » « Le temps écoulé ? une minute ? Cinq minutes ? Le temps pour Ateba n'existe plus⁵ ». « Depuis combien de temps vis-je ici ? Qu'importe le temps qui passe⁶ », « Le temps s'était estompé⁷ ».

L'univers dépeint est habité par des personnages qui semblent être venus d'un passé lointain, méconnu par les jeunes générations ou d'une époque révolue et perdue à jamais, comme si le temps échappait aux protagonistes et symbolisait la perte du sens de la vie :

« Depuis un temps qu'ils ne mesuraient pas vraiment » (p11), « La clairière qui était leur territoire depuis des temps que la mémoire avait effacés » (p12), « une tradition dont le temps avait gommé l'origine et le sens » (p13), « la malade s'appelait Aama, du temps où cela avait encore un sens de la nommer. » (p16) (in. *L'intérieur de la nuit*)

L'abondance de certaines formules telles que « *d'après ce qu'on disait* ⁸ » atteste que les faits relatés sont issus d'historiettes rapportées de façon anonyme et dont on ignore l'origine comme s'il s'agissait de légendes, ce qui rappelle la culture orale africaine qui s'appuie principalement sur le bouche à oreille déformant souvent la réalité des choses. Ce sont ces mêmes légendes qui ont permis aux peuples africains de se construire « *une idée d'eux-mêmes* ⁹ » et d'instaurer des repères pour remplacer ceux que la colonisation avait gommés.

Le temps représenté dans ces récits nous rappelle celui que l'on rencontre dans les contes fantastiques dont la principale caractéristique est l'absence de références temporelles déterminées annoncée d'emblée par la formule d'ouverture « *il était*

¹ Dans *L'intérieur de la nuit*.

² *Les aubes écarlates*, p. 11

³ *La plantation*, p. 141.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 14.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 30.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 123.

⁷ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 20.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 13.

⁹ *Idem*, p. 131.

une fois ». C'est aussi le cas du roman *Contours du jour qui vient* qui ne s'ouvre pas sur un contexte temporel précis : « *qu'il y ait un matin ou qu'il y ait une nuit, tout est semblable*¹ ». Il n'est de même pour l'intérieur de la nuit : « *C'était il y avait bien longtemps*.² » Nous constatons d'emblée l'idée de la confusion et surtout du désordre qui règne dans cet univers que nous nous apprêtons à pénétrer dès l'incipit ou du moins dès le début du roman. Le temps indéterminé semble ainsi n'avoir aucune importance car il nous plonge dans une histoire imaginaire où il n'est pas utile de circonscrire le cadre temporel de l'univers dépeint : « *Ici, les gens vivent à une autre époque*³ », déclare la voix narratrice du roman. Mais en réalité, l'imprécision temporelle nous offre une symbolique pertinente sur la psychologie des personnages qui n'ont pas l'ambition de chercher un sens à leur vie compte tenu de la lourdeur du temps qui les engourdit et les contraint à ne penser qu'à l'instant présent :

Les gens d'Eku ne pensaient pas au futur. Ils ne savaient même pas qu'une telle chose existait. Le temps pour eux, c'était le passé qu'on se racontait un peu comme des fables au coin du feu. C'était surtout le présent. Pas le jour, mais la minute présente.⁴

Dans cet univers qui semble annonciateur d'un cataclysme, seule la vigilance peut permettre de déterminer le temps qui est « *une masse compacte et immobile* »⁵. Il est donc important de faire preuve d'une grande conscience et d'une puissante persévérance afin de ne pas perdre la notion du temps. C'est la tâche à laquelle s'est attelée Musango pour pouvoir fuir l'obscurité et trouver son chemin vers la lumière du jour.

J'ignore l'heure qu'il peut être, mais il n'est pas bien tard.⁶ Je compte les allées et venues de Kwédi dans la pièce où je suis allongée. Elles m'indiquent l'heure. (p69) C'était il y a trois ans. J'ai compté les jours, mère, et cela n'a pas été

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 23.

³ *Idem*, p. 202.

⁴ *Idem*, p. 197.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 42.

⁶ *Idem*, p. 108.

facile [...] Je me suis astreinte à cet effort, pour ne pas finir par oublier mon nom et mon histoire. (p42) (in. *Contours du jour qui vient*)

Les propos de Musango rendent compte du rapport qui réside entre le temps et l'existence même. En effet, l'absence de temps est pour elle, synonyme d'inexistence et de néant. Se battre pour se situer dans le temps est un combat existentiel pour défendre son appartenance à une terre, à une histoire. Ainsi, le temps n'avance plus et semble figé après les événements tragiques par lesquels est passée la région du Mboasu. La guerre a tout ravagé même la notion du temps qui n'a plus de sens pour les villageois : « *il ne restait plus que le présent, et il n'était plus que perte de sens*¹ ».

II-2.2.2. L'allégorie du temps figé

Les nombreuses références au temps indéterminé, imprécis, inexistant, qui ont été relevés montrent bien que les gens ont perdu leurs repères et le sens de la vie: « *aujourd'hui comme hier, aujourd'hui comme demain. [...] Rien d'étonnant : dans la langue des habitants de Sombé, hier et demain se disent de la même façon. C'est le même mot.*² » L'avenir n'existe pas et les protagonistes ne pensant plus à leur avenir sombrent dans la résignation et la torpeur d'une vie aux « *lendemains funambules*³ ». Cette impossibilité d'envisager le futur traverse tous les romans étudiés et dénote de la difficulté pour les protagonistes de choisir leur destin. En effet ces derniers sont dominés par un « *soleil brula[nt] de tous ses feux, refusant sa pitié aux vivants, se préparant à incendier le monde*⁴ ». Il s'agit d'un monde chaotique où règne désordre et despotisme et où les êtres sont déshumanisés. Les romans se déroulent dans un temps lourd et pesant ce qui rend compte de la situation inconfortable dans laquelle vivent les habitants. A cet effet, Paul Ricoeur parle de cette « *étrange et incompréhensible contamination du temps par l'espace*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 26.

² *Idem*, p. 195.

³ *Les aubes écarlates*, p. 24.

⁴ *Idem*, p. 141.

*que le premier devient mesurable*¹». L'importance du temps est ainsi remarquable car il rend compte de l'évolution des événements et son écoulement est annonciateur d'importants changements. Cependant, l'absence de cadre temporel, ou du moins son figement, symbolise la vie monotone, insipide, où les gens sombrent dans la torpeur. Le temps pétrifié symboliserait le gouffre dans lequel ont sombré les habitants du Mboasu notamment, dans la trilogie de Miano. Le cadre spatial dans lequel se déroule l'histoire chargé de négativités où règne les ombres affaiblissant la visibilité, explique cette lenteur temporelle, voire même, l'absence de temps et conduit les protagonistes à l'égarement.

Les fragments du temps se reposent à tour de rôle. Le temps ne cesse pas de veiller. Il ne suspend son envol que pour changer de costume. Cette suspension d'ailleurs imperceptible, tant il est prompt à se défaire des atours du moment. Le jour et la nuit ne sont que des couleurs, un déguisement, des facéties de l'éternité. La durée nous précède et nous survit.²

Dans l'univers du roman, le temps en tant qu'élément narratologique, exerce une influence sur les protagonistes et vice versa, de fait, il permet « *la transformation des situations narratives ou des personnages qui leur procurent un soutien figuratif*³ ». Au fil de la quête existentielle de Musango et à mesure qu'elle se réconcilie avec l'image de sa mère qui la hantait, l'ombre qui emplissait les journées de cette petite fille, disparaît peu à peu. En effet, la représentation du temps est le reflet de l'état psychologique de ce personnage. L'ombre et l'obscurité renvoient ainsi à son mal-être, tandis que la clarté est le reflet de sa paix intérieure. Le personnage de Musango subit donc « *un certain nombre de métamorphoses, en quoi [elle] deviendrait sujet à une crise d'un ordre plutôt psychologique*⁴ ». Dans son monologue, Musango s'imagine s'adresser à sa mère et révèle les tourments causés par le rejet de sa mère qui la rongent. Nous constatons que les ombres qui

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil (Point), 1985, p. 19-20.

² *Contours du jour qui vient*, p. 73.

³ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Convergences critiques II*, Oop.cit, p. 58.

⁴ Christine Montalbetti, *Le personnage*, Flammarion, Paris, 2003, p. 191.

caractérisaient son monde s'évanouissent et laissent place à la lumière à mesure qu'elle se réconcilie avec le fantôme traumatisant de sa mère:

Je suis ici et je compte les jours. (p58) Au bout de **quelques** mois. (p60) Il fait encore nuit, mère, mais le jour vient. (p74) L'opacité d'une nuit **infinie**. (p75) Le jour se lève et c'est toujours la nuit. [...] C'est la nuit dans mon esprit où tu prends toutes les formes du chagrin. (p113) On compte les jours jusqu'à la fin du monde (p169) (contours du jour qui vient)

Le temps n'est point identifiable, Musango – personnage et narratrice du roman – ne peut se situer dans la temporalité d'une existence. C'est d'ailleurs le reproche qu'elle fait à sa mère celui de lui refuser le droit à l'existence et le jour tant espéré et rêvé ne s'est pas encore levé, on en apercevra néanmoins les contours à la fin du roman : « *L'ombre s'attardait, aux premières heures diurnes. La lumière du jour peinait à prendre place¹* ». La difficulté pour la lumière de s'imposer traduit la ténacité du malheur qui s'est abattu féroce sur l'univers dépeint dans le roman où les protagonistes délirent dans les méandres d'une vie morose et sans saveur. C'est aussi le cas d'Atéba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* qui n'a pas la possibilité de se repérer dans le temps ce qui traduit son égarement et son désintéressement quant à son entourage : « *Le temps s'est estompé jusqu'au soir. Elle a peut-être dormi, mangé, bu, elle ne sait pas, elle n'a pas regardé le temps couler²* ». Ainsi, les auteures allégorisent le temps qui devient dans leur univers fictif, la figure du dégoût de la vie. Chez Miano, la nuit devient en outre, synonyme de malheur et de désastre, tandis que le jour est l'annonce d'un renouveau. L'obscurité qu'amène la nuit se prolonge même dans le jour et est souvent représentée comme un monstre qui vient détruire l'humanité ; ce court instant est synonyme d'apocalypse et inspire l'effroi : « *L'heure qui séparait le jour de la nuit était brève. Bientôt, elle dévorerait les vivants et régnerait sur leur univers³* ». Le temps apparaît ici comme la métaphore du tragique par le choix du verbe

¹ *Les aubes écarlates*, p. 262.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 20.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 64.

« dévorer ». C'est dans ce cadre imprécis et lugubre que les protagonistes accomplissent leurs cheminements.

L'égarément des protagonistes est accentué par leur incapacité à envisager l'avenir qualifié de « désastre¹ », d'« hérésie² ». Leur avenir restait figé dans un passé obscur et nié : « *L'homme semble avoir plus de passé que de futur³* », déclarait Irène Fofo dans *Femme nue femme noire*. Michèle Aquiri et Georges Molinié attestent que « *le présent se ressent, le passé se rappelle, le futur s'espère⁴* ». Mais les protagonistes créés par Beyala et Miano « *n'envisag[ent] pas l'avenir. Ils ne s'y projet[ent] pas. C'eût été un désastre, une hérésie presque, de voir si loin⁵* ». Rêver d'un avenir est symbolique d'aspiration et d'espérance et ne pas se projeter dans le futur est ainsi synonyme d'abattement et renoncement. « *L'avenir est devenu un insecte nuisible dont la dépouille écrasée laisse échapper une odeur aussi nauséabonde que celle du caoutchouc carbonisé.⁶* » Cette image allégorise le drame qui plane sur les protagonistes et qui les condamne à un présent sans lendemain. Cette impossibilité à envisager l'avenir leur vient de leur incapacité de changer leur destin qui les condamne à une fatalité immuable : « *Le destin joue au cochon pendu avec nos rêves⁷* », déplorait douloureusement le narrateur de *La plantation*.

Les habitants de l'univers fictif de Miano « *ne pens[ent] pas au futur. Ils ne sav[ent] même pas qu'une telle chose exist[e]. Le temps pour eux, c'était le passé qu'on se racontait un peu comme des fables au coin du feu⁸* ». L'importance du passé pour ces êtres maintient leur existence et leur assure un ancrage historique et identitaire. Le devoir de transmission et de mémoire est ici pointé du doigt par

¹ *La plantation*, p. 77.

² *Ibidem*.

³ *Femme nue femme noire*, p. 12.

⁴ Michèle Aquiri, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 215.

⁵ *La plantation*, p. 77.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 191.

⁷ *La plantation*, p. 396.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 197.

l'auteure même si le caractère fictif et irréel des « fables » brouille un peu le sacré de ce passé glorieux et glorifié. Mais, l'impossibilité de se projeter dans le futur indique l'absence d'issue de secours pour échapper au cauchemar qui guette la vie des protagonistes : « *Devant nous, il y a toujours un mur. Tout nous est interdit. Le désir. Le rêve¹* », déclare Epa, l'enfant soldat. Les marqueurs temporels symbolisant aussi les éléments de la nature rappellent la communion de l'homme avec l'univers et relie les fictions de nos deux auteures à la vie africaine qui possède ses propres symboles spécifiques, tels que par exemple, la symbolique de l'éléphant, roi de la forêt en Afrique, contrairement à l'image commune du Roi lion. Ou encore, l'interprétation que l'on peut donner à l'arc en ciel qui « *fend les nuages de sa courbe colorée²* ». En Afrique, ce phénomène naturel est « *le signe qu'une éléphante met bas, quelque part dans la brousse avoisinante³* ». La symbolique de cet animal qui rappelle « *la sagesse et la puissance* » est reliée à la mémoire ; ne dit-on pas communément « avoir une mémoire d'éléphant » ? Il s'agit donc de rappeler, encore une fois, la nécessité de reconnaître le passé et de préserver sa mémoire, la mémoire de son peuple, de sa terre, ce qui ne représente visiblement « *pas une faculté, mais une valeur⁴* ». La nature est un élément mythique, porteur de signification propre à l'imaginaire africain ce qui explique ainsi son emploi par l'auteure dans les romans, en tant que marqueurs temporels se substituant aux déictiques temporels habituels.

II-2.2.3. Les marqueurs temporels

En dehors des indications temporelles habituelles telles que « *les jours suivants⁵* », « *au fil du temps⁶* », d'autres tournures fécondes servant d'indices

¹ *Les aubes écarlates*, p. 49.

² *Contours du jour qui vient*, p. 190.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *La plantation*, p. 220 et p. 227.

⁶ *Idem*, p. 310.

temporels sont mises en œuvre par les auteures, se rapportant essentiellement aux éléments de la nature pour ancrer leurs fictions dans la terre d'Afrique : « *Qu'importe le temps qui passe, la pluie, le soleil, les tempêtes, les saisons des mangues ou des arachides¹* », comme le révèle Irène Fofó. Yves Reuter atteste que le roman peut « *manquer d'indications précises renvoyant à notre univers ou fournir des mentions qui renvoient à un temps imaginaire et symbolique²* ». En effet, la nuit et le jour deviennent des référents temporels dans les œuvres de Beyala et de Miano, subvertissant les déictiques temporels « *servent [habituellement] au repérage dans le temps³* ». Cependant, les astres qui deviennent des indicateurs de temps dans les romans étudiés, ne représentent pas des déictiques clairs pour le lecteur et le choix d'un repérage temporel subverti est annoncé par la narratrice de *Contours du jour qui vient* qui déclare que le « *le temps [ne] prenait [plus] la peine de se fractionner en intervalles réguliers : secondes, minutes, heures, jours, semaines [...] [et] que pareil décompte ne faisait pas sens⁴* ». Le temps étant lui-même excédé par ce découpage ordinaire, entreprend de subvertir sa propre forme en convoquant les astres. En effet, le repérage dans le temps se fait par rapport à des moments de la journée de manière à brouiller l'instant de l'énonciation ce qui donne à la fiction un cadre imprécis, voire « opaque⁵ », ce qui « *contribu[e] à la dramatisation des récits⁶* ». Ainsi, dans cet univers fictif, le temps obéissait à un tout autre fonctionnement : « *tu ne vivrais pas jusqu'à la prochaine lune⁷* » déclare le chef d'Iloni menaçant Isilo qui était venu enlever de jeunes filles de son village. Le repérage temporel se fait donc en obéissant à l'alternance des astres qui dominant le jour et la nuit : la lune et le soleil. Nous repérons donc tout un ensemble

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 123.

² Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 39.

³ Daniel Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p. 72.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

⁵ Daniel Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p.72.

⁶ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 39.

⁷ *Les aubes écarlates*, p. 111.

de variations qui découlent de cette alternance: « aurore », « aube », « crépuscule », comme nous le montrent ces passages choisis dans notre corpus d'étude :

« Précédant de peu l'aurore¹ », « Par cette aube claire mais sans soleil² », « Le velours du crépuscule flotte par la fenêtre.³ » « Une nuit, que je me trouvais ainsi hors de la maison⁴ », « L'aube frissonnant à sa fenêtre a apporté le jour à ses yeux⁵ ». « C'est l'heure du crépuscule. Celle qui ramène dans les cabanes hommes, femmes et enfants, les genoux fatigués de la journée de travail.⁶ », « Le soleil triomphait à cette heure⁷ ». « La nuit avait franchi la moitié de son parcours. Il ne restait que peu de temps avant le lever du jour ». ⁸ « La nuit descendait du ciel⁹ », « Le soleil rappel[a] aux humains qu'il était temps de rentrer¹⁰. »

Le temps suspendu symbolise la lutte entre le jour et la nuit qui s'alternent. Cet entre-deux est aussi la représentation de l'Enfer étant donné que dans la Bible, Lucifer, l'ange déchu désigné comme le « *fil de l'aurore*¹¹ », la force supérieure et absolue définie par la couleur rouge qui caractérise le soleil, est évoquée de manière récurrente par les deux auteures, l'assimilant souvent au feu, ce qui le rend agressif :

« Le jour déclinait. Le soleil était à présent une boule rouge inoffensive qui lissait dans son sillage des traînées mauves¹². », « Le ciel était en flamme lorsque Blues revint à la plantation¹³ », « Le soleil étirait les pans rouges de sa robe dans un ciel encore brouillé de nuit¹⁴ », « En ce milieu d'après midi, le soleil aiguisait sur la poussière des lames de feu qui blessaient les yeux. ¹⁵ », « L'éclat du soleil naissant n'était encore qu'une rougeur timide dans le ciel¹⁶ ».

Par ailleurs, le noir de la nuit est symbolique de l'affliction dont souffrent les protagonistes dépeints par les deux auteures ; en effet « *dans l'obscurité, le paysage*

¹ *Les aubes écarlates*, p. 121.

² *Femme nue, femme noire*, p. 159.

³ *Idem*, p. 38.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 71.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 88.

⁶ *Idem*, p.52.

⁷ *L'intérieur de la nuit*, p. 55.

⁸ *Tels des astres éteints*, p. 21.

⁹ *La plantation*, p. 64.

¹⁰ *Idem*, p. 137.

¹¹ « Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore! Tu es abattu à terre, Toi, le vainqueur des nations » in. Esaïe, 14 :12. In. <https://www.enseignemmoi.com/bible/esaie-14-12.html> consulté le 20/05/2018.

¹² *L'intérieur de la nuit*, p. 61.

¹³ *La plantation*, p. 76.

¹⁴ *Les aubes écarlates*, p. 90.

¹⁵ *La plantation*, p. 407.

¹⁶ *Les aubes écarlates*, p. 49.

semble craquelé comme une croûte sur une plaie¹ » dans *Femme nue, femme noire*, reflétant l'état d'esprit d'Irène qui affirme posséder des « ténèbres » dans sa pensée : « *Je suis trop loin dans les espaces nuageux de l'inconscience²* », déclare-t-elle encore pour accentuer l'opacité qui caractérise son esprit imprégnée de celle de son milieu écrasant. Bakhtine évoque la notion de « chronotope » qu'il définit comme « *la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible [...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps³* ». En effet, l'atmosphère accablante décrite à travers le temps opaque et obscur influant sur l'état d'esprit des protagonistes traverse toutes les œuvres de Beyala et Miano : « *L'air lourd nous oppressait⁴* » révèle Epa constatant « *une pesanteur. Une impression de temps suspendu⁵* » durant sa captivité dans l'armée des Forces du changement, contre laquelle il devait lutter afin de sortir de ce périple labyrinthique. L'austérité et l'animosité subies par les jeunes ekus enrôlés de force par les rebelles est rappelée par cette lourdeur/lenteur temporelle.

L'ombre qui caractérise l'environnement de Musango est aussi révélatrice de son exil psychologique. Cette petite fille de neuf ans espérait le retour de la lumière « *pour étrangler le tourment⁶* » qui rythmait son existence. Les chronotopes employés par les auteures révèlent que le temps et l'espace sont indissociables et se reflètent l'un l'autre. Le temps est souvent pour les protagonistes des textes étudiés « *une succession d'actes machinaux à accomplir dans l'unique objectif d'atteindre la fin de la journée⁷* » à l'image de la temporalité monotone et accablante de leur existence rappelant leur manque d'ambition mais révélant surtout, les conditions oppressives imposées par une vie sans futur qui ne représente « *qu'une chose qu'on*

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 40.

² *Idem*, p. 49.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 237.

⁴ *Les aubes écarlates*, p. 108

⁵ *Idem*, p. 68.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 207.

⁷ *L'intérieur de la nuit*, p. 197.

*portait en soi et qu'il fallait affronter chaque jour*¹ ». Les protagonistes semblent donc « *projeté[s] dans un autre espace temporel* ² » et coincés dans un présent indéfini et infini au cours duquel, ils voient le scénario de leur journée se reproduire perpétuellement, un « *présent qu'il fallait se coltiner jusqu'au coucher du soleil*³ ». Leur lutte consistera justement à rompre le figement du temps et à annuler l'incarcération de leur être dans sa circularité aliénante.

II-2.3. Espace conflagrant

Miano et Beyala adoptent une stratégie d'écriture qui favorise le désordre et choisissent de placer leurs fictions dans des univers instables où vivent des personnages en marge de la société ou qui représentent des figures rebelles refusant de se conformer aux lois établies dans leurs milieux. L'espace dans les univers fictifs de Beyala et de Miano renferme les signes majeurs de notre problématique dans la mesure où ce composant narratologique constitue en lui-même un élément de tension et de désordre. L'espace constitue la matrice à partir de laquelle se développe l'œuvre car il entretient une relation de complémentarité avec le temps et influence et régit la psychologie des personnages ainsi que leurs actions.

II-2.3.1. Ancrage spatial africain

La description des lieux où se déroulent les actions des romans, ancre ces derniers dans un cadre purement africain que rappellent les repères culturels tels que les arbres et les végétaux tropicaux ainsi que la présence de la brousse de façon

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 197.

² *Les aubes écarlates*, p. 68.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 197.

récurrente dans les romans étant donné que « *la brousse n'est jamais bien loin, en Afrique équatoriale*¹ ».

La beauté de la forêt éclatait comme bulles au soleil. Les baobabs fixaient le ciel pour l'éternité. Les frangipaniers jetaient leurs fleurs au sol sans compter. Les orangs-outangs aux fesses rouges tournaient [...] leurs têtes hirsutes [...] en voletant de branche en branche.²

Le choix de cette espèce d'hominoïdes³ accentue davantage ce que Philippe Hamon appelle l'« *ancrage référentiel dans un espace 'véritable'* »⁴. La localisation spatiale se fait dans les textes étudiés par le moyen de « toponymes⁵ » qui renvoient directement au continent africain par le nom du pays imaginaire Mboasu dans lequel se déroule l'histoire de la trilogie de Miano. « Mboa su » signifie en langue duala « chez nous⁶ », renvoyant donc de façon métaphorique à « *ce petit bout de terre équatoriale*⁷ » qu'est l'Afrique. Aussi, tous les autres villages et villes : Ekus, Sombé, Illondi, Kalati, font partie de ce même pays. Dans *Contours du jour qui vient*, le lieu où Musango se trouvait captive était inconnu. Il se situe dans un coin sombre où personne n'avait le droit de s'aventurer. Nous découvrons le nom de l'endroit à la page 83 au même moment où la petite Musango entend le nom de la ville où elle était prisonnière : « *Ilondi... Jamais je n'ai entendu ce nom auparavant, mais le pays regorge de petits trous perdus ne figurant sur aucune carte*.⁸ » La découverte de ce nom donne à Musango une localisation spatiale rassurante et une grande clairvoyance puisque ce moment coïncide avec sa

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 190.

² *La plantation*, p. 48.

³ Qui signifie « grands singes ». Cette expression est employée pour nommer l'ensemble des singes sans queue (l'Homme y compris). in. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Hominoidea>, consulté le 28/04/2018.

⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 127.

⁵ Daniel Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p. 73.

⁶ Paul Helmlinger, *Dictionnaire Duala-français. Suivi d'un lexique français-duala*, op.cit, p. 277.

⁷ *Les aubes écarlates*, p. 17.

⁸ *Contours du jour qui vient*, p. 83.

constatation de « *l'arnaque spirituelle et [...] la traite des femmes* ¹ » pratiquées par ses ravisseurs.

Un « *ancrage réaliste* ² » de la diégèse est aussi réalisé dans *La plantation* car l'histoire se déroule dans un espace réel : « *ici, dans ce Zimbabwe* ³ », révèle la voix narratrice dès les premières pages du roman. Ce repérage spatial toponymique confirmé par l'emploi de l'adverbe « *ici* », aide à produire « *l'impression qu[e] [ces lieux réels] représentent le hors texte* ⁴ ». La désignation objective du contexte référentiel dans lequel vont se dérouler les événements fictifs du roman, va inciter le lecteur à construire tout un ensemble d'associations fécondes entre la fiction clairement imaginaire et artificielle mise en œuvre par l'auteure et la réalité du pays africain réellement existant.

Contrairement au temps, l'espace est défini par de nombreux déictiques spatiaux, notamment, adverbiaux qui opèrent la localisation du contexte où se déroule l'histoire. Le repérage se fait en fonction de la position de celui qui décrit la scène. Les déictiques spatiaux dans notre corpus d'étude est donc loin d'être « opaque » comme c'est le cas pour le temps et les différents déictiques spatiaux repérés expriment une valeur anaphorique renvoyant précisément à l'Afrique, ce « *fardeau du monde* ⁵ ».

Ici, les gens sont pauvres. Les voleurs qui gouvernent le pays ne sont jamais sanctionnés. Alors, les petits payent pour les grands. Et puisque ceux qui commandent dans ce pays sont aussi des assassins impunis, le peuple les imite, fait foule pour tuer ⁶.

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 83.

² Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 36.

³ *La plantation*, p. 28.

⁴ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 36. Ici, en parlant du « hors texte », Reuter entend le cas des romans qui proposent « *des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman* ».

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 14.

⁶ *Les aubes écarlates*, p. 153.

L'adverbe « Ici » s'interprète à partir d'un contexte annoncé préalablement qui précise justement le lieu dont il est question, à savoir, « *les rues de Sombé*¹ ». Il cesse donc d'être un déictique et prend plutôt la valeur d'un complément circonstanciel « *opèr[ant] une localisation relativement à un élément du contexte*² ».

Les toponymes exercent selon Philippe Hamon, une troisième fonction qui consiste en un « *condensé économique de 'rôles' narratifs stéréotypés*³ », dans la mesure où l'Afrique citée comme cadre référentiel, convoque la compétence culturelle du lecteur afin que les spécificités de cet espace puissent être reconnues et comprises.

Les romans de Beyala et de Miano sont des romans subversifs mettant en scène des images de désordres où il est souvent question de meurtres, de vols, de viols, de complots, de manipulations. Tous ces bouleversements provoquent chez le lecteur un sentiment d'effroi et d'angoisse car même si ce ne sont que des romans fictifs, nous avons vu qu'ils s'insèrent dans la réalité pour la représenter de façon manifeste ou symbolique. Leurs romans sont donc caractérisés par une esthétique réaliste qui « *possède en effet une vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'Histoire*⁴ ».

II-2.3.1.1. Le désordre familial

Le caractère subversif et marginal des personnages est lié à l'incertitude de leurs structures familiales et au ressenti du trauma de leur vécu. Irène Fofo n'a pas de père, Musango a été chassée par sa mère, Atéba et Ayané sont orphelines et Amandla n'a jamais connu son père et le roman se ferme par la perte de sa mère.

¹ *Les aubes écarlates*, p. 152

² Daniel Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit, p.73.

³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 127.

⁴ Benoit Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op.cit, p. 84.

Quant à Blues, elle est issue d'une famille d'européens dont les parents ne s'aiment plus. Souvent considérée comme espace fondamental de la société, la cellule familiale connaît ici une sérieuse désagrégation. En effet, la famille est le lieu par excellence de la perversion des valeurs sociales, les conflits la traversent très profondément. Dans les romans étudiés, les auteures pointent du doigt le fléau de la misère qui est la cause de la déchéance de l'Afrique. Dans cette Afrique dépeinte, « *de plus en plus de familles démunies cherch[ent] des prétextes pour se débarrasser de leurs rejetons*¹ ». L'absence de mère ou de père provoque une tension dans le milieu familial, un désordre qui influe sur la destinée du personnage des jeunes filles, héroïnes des romans.

Dans *L'intérieur de la nuit*, « [l]a mère [d'Ayané] agonisait, et l'imminence de sa mort rendait plus dense sa solitude² ». Ayané tout comme Musango et Epupa sont des enfants livrés à eux-mêmes dans une société qui part en éclats à cause de la mauvaise gestion du pays ; ils font le tableau apocalyptique dépeint par Miano dans sa trilogie. La vie d'Ayané est marquée par la perte de ses parents et par le déplacement géographique d'abord à l'internat du lycée puis à l'université ensuite l'exil, à proprement parler, en Occident. La difficulté du contexte familial dans lequel elle a grandi est due à la relation très complexe qu'elle entretenait avec sa mère du vivant de cette dernière qui « *avait été la mère qu'elle avait pu. Le genre de mère qui avait enfanté pour l'amour d'un homme qui n'était plus. Le genre de mère qui, par moments, ne supportait pas de regarder cette enfant qui ressemblait tant à son père [...]*³ ».

L'auteure expose le problème de la pauvreté qui est à l'origine de la dépravation des mœurs quand des petites filles africaines se trouvent contraintes de se prostituer pour trouver des moyens de survie à un âge où la vénalité a remplacé l'innocence.

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 30.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 49.

³ *Idem*, p. 33.

Une très jeune fille a remonté la jupe de son uniforme. L'ourlet lui balaie le bas des fesses, et rien n'indique qu'elle porte une culotte. Elle a ouvert les trois premiers boutons de son chemisier. Ses seins ne sont que deux petits bourgeons secs, mais cela ne fait rien. Elle ira peut-être au collège cet après-midi. Pour l'heure, il s'agit de trouver de quoi se payer des vêtements, une nouvelle paire de chaussures. Elle avance d'un pas déterminé vers un endroit quelconque où passeront des voitures. [...] Elle marche seulement jusqu'au bout de la rue, où son enfance s'est perdue avant d'éclore.¹

Toute la subversion réside dans cette image de l'enfance envolée à travers la figure de l'enfant damné et victime d'une structure familiale démantelée. L'errance d'Ayané est une fuite du cocon familial mais cette évasion est loin d'être tranquille puisque durant les trois années qu'Ayané a passées à l'université, elle a résidé chez sa tante Wengisané en échange d'une aide domestique où la jeune fille se sentait « *en lisière de sa propre existence*² ». La vie était loin d'être agréable puisqu'elle tombe encore une fois dans un foyer familial déstructuré. La situation financière de sa tante veuve est déplorable, devant subvenir seule aux besoins de ses quatre enfants et c'est ainsi qu'Ayané décide de tracer sa propre destinée. Elle réside également chez une sorte de maquerele qui louait des chambres dans le quartier universitaire décrit comme un bidonville. Ce « Far West de Kalati » est un endroit où il n'y a pas de sécurité et « *le gouvernement n'ayant rien prévu pour eux, ils devaient se contenter de s'entasser là, d'ouvrir leurs portes directement sur la poussière rouge de la route qui s'engouffrait aussitôt à l'intérieur de la case*³ ». Les filles qui habitent dans cette cité-bidonville appelées « les coyotes » rêvaient de rencontrer un étranger dans le but d'atteindre d'autres horizons et quitter leur vie morose. De plus, ce qui caractérisait particulièrement ces jeunes filles, c'est leur frivolité ainsi que leur vénalité puisque leurs aspirations étaient plutôt matérielles, ce que nous pouvons comprendre d'après l'extrait suivant :

Elles dégainaient plus vite que leur ombre sur le moindre visage pâle qui bougeait dans ce coin-ci du continent [...] Dès le point du jour, elles arboraient les tenues les plus affriolantes, se bardaient de bijoux offerts par des notables

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 139.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 42.

³ *Idem*, p. 43.

qui les entretenaient et sur lesquels elles se faisaient la main, en attendant que leur destin voulût bien descendre d'un avion. Les moins exigeantes étaient tout à fait disposées à se contenter d'un mari couleur locale, pour peu qu'il eût quelques arguments sur lesquels elles ne pouvaient pas faire l'impasse : villa, voiture, domestiques, relations.¹

Les filles « coyotes » chez Miano sont plutôt vampirisées chez Beyala car elles sont souvent à l'affut d'hommes. Elles sont qualifiées humoristiquement de « *femmes c'est-l'amour-qui-passe*² » ou assimilées à des chauves-souris, suceuses de sang : « *Les chauves-souris courcaillent avec les nangabokos à la recherche de quelques victuailles*.³ » Le terme « Nangaboko » vient de la langue Duala, composé de « nanga » qui signifie « se coucher⁴ » et de « oboko » qui veut dire « dehors⁵ ». Les femmes « nangaboko » renvoient à ces filles des rues qui « *colport[ent] de la tendresse à prix modéré*⁶ » croyant fuir leur dure réalité mais elles tombent, en réalité dans un engrenage sans issue. Elles sont à la recherche de gloire illusoire et de gain facile comme les « coyotes » de Miano en quête de « *Blancs boucanés, ivres de négresses suçoteuses*⁷ ».

La déprivation de ces filles des rues est la conséquence directe de l'éclatement de leur structure familiale. En effet, la vie à l'internat a permis à Ayané d'échapper à la douleur de la vie qu'elle menait à côté d'une maman dépressive mais ce qu'elle a vécu dans cet endroit a eu sur elle un impact indélébile :

Elle revivait la fin de son adolescence passée à l'internat, chez les sœurs du Perpétuel Secours. Leur institution se trouvait en pleine brousse au nord de Sombé, et elles pratiquaient méthodiquement l'injure et les châtiments corporels, ces derniers ayant généralement pour but d'extirper des jeunes filles cet excès de sensualité dont elles avaient hérité, du simple fait de leur naissance tropicale.⁸

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 43.

² *La plantation*, p. 139.

³ *Femme nue femme noire*, p. 148.

⁴ Paul Helmlinger, *Dictionnaire Duala-français. Suivi d'un lexique français-duala*, op.cit, p. 340.

⁵ *Idem*, p. 388.

⁶ *La plantation*, p. 139.

⁷ *Femme nue, femme noire*, p. 148-149.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 34.

Ces pratiques sont vécues par les jeunes filles comme un étouffement de leur féminité et ces mauvais épisodes ont contribué à l'endurcissement de leur personnalité indomptable. L'exil est aussi une forme d'errance. En effet, le déplacement d'Ayané en Europe l'a aidée à s'instruire et à se construire, grâce aux études qu'elle a menées. Cependant, l'exil est une arme à double tranchant puisqu'il représente à la fois une issue qui permet de quitter la vie sclérosée où le changement est interdit mais aussi, la condamnation à une vie de déchirement identitaire qu'Ayané avait porté comme une « *balafre qu'elle trimbalait au-dedans, de n'être de nulle part¹* ».

Le désordre familial décrit dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* a aussi conduit Atéba à l'errance. Elle qui n'a jamais connu son père, en a eu plusieurs grâce à sa mère et à sa tante qui ont connu différents amants. Ces pseudo-pères ont joué le rôle de pères éphémères puisqu'ils « *pass[aient] comme une note, gliss[aient] sans imprégner de mémoire²* ». Ainsi, la figure masculine n'a pas contribué à son initiation à la vie. Le rôle nuisible qu'ont joué les hommes dans les aventures vécues par les femmes de sa vie (sa mère Betty, sa tante Ada et son amie Irène) l'a plutôt beaucoup marquée dans un sens négatif et a aidé à façonner son caractère rebelle et anti-homme que définit la pensée qui traverse son esprit telle une certitude : « *que ferait la femme de l'homme ? Rien... Rien... Elle est la femme. Une situation perpétuelle, inamovible... Merveilleuse.³* »

Pour les protagonistes des romans étudiés, il n'existe pas de foyer stable. Et si les deux parents formaient un couple, leur relation n'est pas scellée par l'amour. C'est le cas d'Irène Fofo qui témoigne ne pas avoir « *le souvenir d'avoir connu de couple réellement amoureux [et que] [s]es parents ne se sont jamais dit 'je t'aime' [car] ils ne savent ce que c'est⁴* ». Les parents de Blues et de Fanny ne s'aiment pas

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 34.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 57.

³ *Ibidem*.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 173.

non plus. Thomas Cornu avait choisi sa femme parce qu'il fallait qu'il en trouve une, la quarantaine passée et parce qu' « *il n'existe pas d'homme comblé sans sa tendre moitié*¹ ». Mais, l'on découvre à la fin du roman qu'il avait trompé sa femme avec Kadjërsi, une « *Rhodésienne marque déposée*² » avec laquelle il a eu deux garçons métisses. Le bonheur immaculé qu'affichait cette famille avant le décès du père n'est qu'une façade superficielle et non fidèle à la réalité d'un père qui a « *des maîtresses pour satisfaire [ses] fantasmes et des culs-bénis pour pondre des mômes*³ ». Les destinées de leurs filles sont façonnées dans ce foyer fondé sur de faux semblants. Fanny se rebelle contre les structures sociales à travers une frigidité reflet de sa déception des hommes étant donné qu' « *aucun n'avait réussi à lui procurer assez de plaisir pour faire danser ses paupières*.⁴ » Elle choisit de vivre un amour lesbien idyllique avec Caroline comme un refuge rassurant et momentané puisqu'elle n'a jamais renoncé à son rêve de trouver le prince charmant. Quant à Blues, elle construit sa personnalité reposant sur des idées d'« *émancipations féminines, des rebellions à faire et des haines générationnelles pour la tradition*⁵ ».

Ces foyers déconstruits engendrent des enfants rebelles et marginaux ce qui montre à quel point le maintien de l'équilibre de « *la structure familiale [est] nécessaire à l'épanouissement des enfants*⁶ ». L'absence d'amour est une donnée symptomatique dans les univers fictifs dépeints par Beyala et Miano comme pour attester que toutes les relations humaines qui sont basées sur la tromperie, l'antipathie, l'indifférence et l'incommunicabilité sont vouées à l'échec et conduisent inéluctablement au désordre. Les parcours narratologiques alambiqués des protagonistes issus de ces foyers déséquilibrés devront conduire à une éventuelle reconstruction de soi.

¹ *La plantation*, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 343.

⁴ *Idem*, p.102.

⁵ *Idem*, p. 205.

⁶ *Idem*, p. 381.

II-2.3.1.2. La perversion de la maternité

Une spatialisation symbolique du corps maternel est traduite dans les romans étudiés à travers l'identification de la femme à la mère patrie. La place de la mère est pervertie et sa maternité est remise en question à cause des rites et des croyances spirituelles chimériques qui jouent un rôle prépondérant dans l'obscurcissement des esprits. La sorcellerie a été la cause de la déviation de la destinée de Musango. Une simple prédiction a poussé la mère de Musango à chasser sa fille de neuf ans de la maison.

[...] le jour où tu m'avais emmenée chez [Sésé la sorcière] ; elle avait fait brûler des écorces, avant de jeter au sol une poignée de cailloux qui, disait-elle, étaient ses oracles. Les cailloux avaient décrété qu'un mauvais génie était entré en moi à l'heure même de mon vagissement.¹

La présence de la magie dans les romans ainsi que l'abondance des scènes présentant des rituels de sorcellerie et de faux prêches, traduisent l'aspiration de l'auteure de pointer du doigt ce qui est à l'origine du chaos de l'Afrique postcoloniale. Ce passage nous révèle de vraies remises en question de ces croyances irrationnelles. Il ne s'agit pas d'un reniement de la spiritualité en elle-même, c'est plutôt l'usage de ces croyances à des fins souvent douteuses, voire tragiques, qui est dénoncé dans ces romans. Les auteures condamnent les traditions désuètes qui plongent le pays dans « *les abysses les plus ténébreux*² ». Le danger de ces traditions obéissant à des élucubrations chimériques, réside dans l'entrave tragique à l'émancipation de l'Afrique. La description de ces pratiques puise dans le registre subversif afin de montrer toute la cruauté de ces pratiques qui engendrent des générations hantées par le démon de leur enfance tragique, comme les enfants « *présentés [à la naissance] par le siège [...] la coutume voulait qu'on leur fracasse le crâne sur le tronc d'un arbre*³ ». L'application aveugle des dogmes dictés par des

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 20.

² *Idem*, p. 25-26.

³ *Idem*, p. 31.

pseudo-sorciers est le signe de l'ignorance qui caractérise la société dépeinte par l'auteure. Cette insuffisance a dépossédé le peuple de son âme puisqu'il oublie de protéger sa propre progéniture et s'autodétruit ainsi de l'intérieur.

Le mysticisme et le fétichisme auxquels obéissent les personnages fictifs des romans étudiés engendrent le désordre familial et le dénuement qui a été à l'origine de la dépravation sexuelle et de la dégradation des mœurs. Il s'agit ainsi d'un cercle infini qui enferme les protagonistes dans un labyrinthe et les condamne à l'errance perpétuelle. Les filles mariées de force par leurs mères à des hauts fonctionnaires sont aussi des victimes de la tyrannie familiale, comme c'est le cas de Shona qui a préféré fuir la case familiale pour échapper à cette destinée accablante d'être « *légalement vendue, en conformité avec les règles en vigueur* ¹ ». Son refus de servir de marchandise humaine lui a valu l'appellation d' « *impudique* ² » et a provoqué un scandale qui a déshonoré la famille aveuglée par le gain facile. Les sévices corporels subis par la petite Musango prouvent l'égarement des mères qui rompent le lien ombilical avec leurs propres enfants et les abandonnent dans la nature. Livrés à eux-mêmes et grandissant dans une société qui part en éclats ; ces « rejets » deviennent des dépravés débordants de rancœur et assoiffés de vengeance.

La dernière fois que nous nous sommes vues, tu m'avais attachée sur mon lit.
Tu m'avais rossée de toutes tes forces avant de convoquer nos voisins, afin
qu'ils voient ce que tu comptais faire de cet esprit malin qui vivait sous ton toit
et se disait ta fille³

La mort du père de Musango met fin au rêve de la mère de se voir mariée à cet homme, ce qui a déclenché sa folie et son aversion démesurée pour sa fille qui lui rappelle son échec. Comme pour Ayané, l'école est considérée par Musango comme un lieu d'exil et un moyen de fuite de la tyrannie de sa mère. Même en rêve, Musango fuyait le domicile familial et « *allai[t] à l'école en imagination* [et se]

¹ *La plantation*, p. 205.

² *Ibidem*.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

*récitai[t] les fables de La Fontaine et les leçons d'histoire*¹ ». L'instruction semble être une issue de secours pour déjouer la souffrance et une arme massive contre les maux qui rongent l'Afrique.

Les auteures ne manquent pas, par ailleurs, d'amplifier les stéréotypes relatifs à l'Afrique en insistent sur les moindres détails de façon abusive. La terre d'Afrique et la mère représentent un même espace utérin et le lien qui associe le sujet énonciateur des romans à ce lieu intime semble être sacré. L'Afrique est la mère qui a donné vie aux protagonistes :

Sur cette terre aux remugles insupportables j'ai l'impression de prendre racine.
J'aime cette terre d'Afrique, ce ventre violent du monde. J'aime son étoffe qui,
par saison chaude, déchire la plante des pieds. J'aime la moiteur écorcheuse de
ses cailloux. J'ai ses craquelures qui sont autant de blessures de mon âme.²

La description préjudiciable de cette mère génitrice et nourricière rappelle que l'affliction est l'héritage qu'elle lègue à sa progéniture. La marginalité des protagonistes, ainsi que leurs positions subversives dans les romans, sont la conséquence des blessures occasionnées par cette mère abjecte. Ce tableau est également métaphorisé à travers l'image de l'enfant damné et abandonné par sa propre « *mère haineuse, [...] assassine* »³ étudiée plus haut. Ces mères atteintes du complexe de Médée⁴ se débarrassent de leurs enfants pour se venger du malheur que le destin leur a infligé. Le mythe de Médée se trouve revisité dans les romans étudiés à travers l'image de toutes ces mères qui incarnent l'indignité et l'égoïsme de ce personnage de la mythologie grecque. Cependant, cet acte dénué d'humanisme peut devenir une initiative salvatrice pour l'humanité. En tuant son nourrisson Epupa écartait une source de malheur dans le monde car « *Elle ne*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 144.

² *Femme nue, femme noire*, p. 182.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 113.

⁴ Médée est une figure de la mythologie grecque qui a tué ses enfants pour se venger de leur père Jason. Cette figure est aussi employée dans le domaine de la psychologie pour qualifier le comportement des femmes qui désirent punir leurs maris en causant du tort à leurs enfants. Source : Noémie Courtès, « Circé, Médée, Armide : la triple figure d'Hécate au XVI^e siècle » in. Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, op.cit, p. 138.

supportait pas l'idée d'avoir mis au monde un enfant mâle¹». Eliminer le mâle sauverait ainsi la femme de la condamnation à la servitude dans une société misogyne.

L'univers fictif créé par Miano est ainsi, une mimésis de la réalité telle qu'elle est vécue en Afrique postcoloniale où les enfants subissent d'horribles traitements et endurent des destins périlleux : « *Jamais les gamins du pays n'avaient autant hurlé la nuit, sous les coups assénés, parfois à l'aide d'un pilon*² ». L'image de la mère génitrice-nourricière et protectrice est subvertie dans les univers fictifs de Miano et de Beyala où cette figure sacrée et vénérée devient celle qui pousse son enfant à la dérive et à l'égarement.

II-2.3.1.3. Une spatialité de l'égarement et de la condamnation

L'espace devient le lieu de l'errance, l'allégorie du vide. Le QG de Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* est assimilé au « *règne du rien*³ ». Dans ce bidonville, la vie est le visage de la mort : « *Ici, il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame*⁴ », déclare la narratrice du roman. Miano décrit, elle aussi, dans sa trilogie le Mboasu comme le « *néant atavique*⁵ » dans lequel toute « *l'existence repos[e] sur un gouffre*⁶ ». L'espace dépeint dans ces fictions est celui d'une Afrique chimérique et maudite et ses habitants sont damnés et égarés dans le non-être de cette « *terre qui n'existe pas*⁷ ». L'Afrique décrite dans les romans étudiés porte différentes dénominations rappelant la malédiction qui plane sur cet espace damné, telles que : « *Abîme d'ignorance et de superstitions*⁸ », « *les souterrains du manque et de*

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 22.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 20.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 149.

⁴ *Idem*, p. 5.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 90-91.

⁶ *Les aubes écarlates*, p. 19.

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 13.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 199.

*l'obscurantisme*¹», « *l'Afrique hébétée*²», « *pays des aveugles*³ », « *les cieux obscurs*⁴ ». Ces désignations spatiales négatives révèlent chacune, un vice dominant sur ce continent, tel que l'ignorance, l'obscurantisme, ainsi que la spiritualité qui sert à des fins douteuses plongeant les gens dans une obscurité aveuglante.

Dans *Tels des astres éteints*, l'histoire se déroule dans *L'intra muros* où vivent les trois protagonistes principaux Amandla, Shrapnel et Amok. La dénomination de ce lieu est une locution latine qui désigne en fait, l'intérieur d'une ville fortifiée, encerclée par des murs. Cette désignation est symbolique de l'enfermement et de l'isolement des protagonistes marginaux qui représentent la figure de l'hybride dont les parcours narratologiques prennent tout leur sens dans ce cercle clos. En effet, les personnages qui habitent l'univers fictif de ce roman luttent contre tout étouffement, toute répression et contre les idéologies dominantes dans le « Nord » où la ségrégation raciale bat son plein quand les gens « *un peu colorés*⁵ » sont stigmatisés de « *barbares ressembl[ant] comme deux gouttes d'eau à ceux qui les craign[ent]*⁶ ». Les personnages de ce roman contestent, en outre, l'injustice qui règne au « pays » « *où le mérite ne ser[t] à rien*⁷ » décourageant ainsi tout espoir naissant. *L'intra muros* correspond, en fait, à Paris « *la ville capitale*⁸ » qui abrite et protège tous ceux qui sont « *prêt[s] à tout pour rester entre [s]es murs*⁹ ». En dehors de cette forteresse enchanteresse, il existe « *un monde hostile [...] peuplé de sauvages déterminés à faire reculer la civilisation*¹⁰ ». Cependant, il arrive que dans ce roman, l'espace rétrécisse et devienne extrêmement étouffant au gré des états d'âme des personnages. C'est le cas de la chambre d'Amandla qui devient exiguë et

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 162.

² *Idem*, p.121.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 65.

⁴ *Les aubes écarlates*, p. 14.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 48-49.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Idem*, p. 38.

⁸ *Idem*, p. 48-49.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

dont « *l'espace était si restreint, qu'elle (Amandla) avait parfois l'impression que les murs allaient se toucher, broyer son corps dans leur rencontre¹* ». Son malaise psychologique et son « *souffle court²* » sont provoqués par la souffrance du peuple africain dont elle ressent la plainte.

La métaphore de *l'intra muros* est aussi repérable mais autrement, à travers la description du village d'Eku « *clôtur[ant] le pays³* ». Contrairement aux murs protecteurs du premier, ceux du Mboasu enferment les habitants dans une sorte de cellule perdue et méconnue du monde. Ces êtres sont eux aussi condamnés à l'incarcération perpétuelle de leur être dans un lieu inexistant et même « *ceux qui gouvern[ent] le Mboasu ignor[ent] tout de leur existence [donc] ils n'étaient rien⁴* ». La maison où Musango était enfermée par ses ravisseurs devient un espace de confiance qui lui permet, paradoxalement, de se nicher dans un « foyer ». Tandis que l'espace ouvert est pour elle synonyme d'errance et de danger dans un monde « *demeuré privé de lumière⁵* ». Ici, la dialectique de l'espace clos/ouvert est subvertie.

Dans *Femme nue, femme noire*, Irène Fofa habite à New-Belle dans un quartier de Douala au Cameroun. Cette « *ville amorphe⁶* » est décrite comme un « *gigantesque bidonville⁷* » qui abrite tous les fléaux du monde. Il en est de même pour le QG où habite Atéba qui « *ne mène nulle part⁸* », rappelant l'incapacité des protagonistes d'envisager leur avenir. L'Afrique décrite dans ces romans porte donc en elle, les stigmates de la mythique malédiction de Cham : « *tu deviens l'injonction jadis faite aux humains.⁹* » Miano souligne avec insistance cette condamnation pour

¹ *Tels des astres éteints*, p. 92.

² *Ibidem*.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 68.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Les aubes écarlates*, p. 17.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 140

⁷ *Idem*, p. 161.

⁸ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 62.

⁹ *Tels des astres éteints*, p. 14.

renverser le stéréotype occidental qui pèse sur ce Continent : « *c'est chez toi que l'on paie*¹ », dit la voix dans l'*Intro* du roman, sur un ton fataliste dissimulant une révolte ineffable contre les mensonges injustifiés de l'Occident qui ont été à l'origine du malheur de l'Afrique : « *exploitation, exploration, expiation [...] sont la face cachée*² » de l'expansion coloniale. Miano et Beyala reprennent ainsi, les poncifs coloniaux en peignant, dans leurs romans, un univers fictif apocalyptique où se trouvent « *tous les lépreux [...] tous les enfants sans amours. Tous les villages sans eau. Tous les manques*³ ». Les lieux confligènes choisis par les auteures vont donc déterminer l'orientation thématique des romans⁴ en se caractérisant par la déchéance : « *Quelle chose obscure rongait l'âme des habitants au cœur du Continent*⁵ » ? S'interroge Ayané, pointant explicitement du doigt l'Afrique souffrante et l'égarement des protagonistes dans ce « *monde [qui] n'était plus que ce silence dans lequel [ils se sont] retranché[s], incapable[s] du moindre ancrage*⁶ ».

II – 2.3.2. Vers une « poubellisation⁷ » spatiale

La révolte de l'espace est exprimée à travers sa fonction génératrice représentée par la déchirure, l'impact de la colonisation et de la mauvaise gestion postcoloniale du pays. Les figures ordurières de l'Afrique sont, en effet, des métaphores des pouvoirs corrompus si l'on croit les propos d'Yves Reuter qui atteste que « *les lieux peuvent être symboliques : et l'on sera face à une dimension universelle ou*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 14.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 37.

⁵ *Les aubes écarlates*, p. 18.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 59.

⁷ Néologisme vulgarisé par les médias et emprunté par certains chercheurs tel que Deverin-Kouanda en 1993. In. Émilie Guitard, « Le pouvoir en restes, Gouverner par les déchets au Cameroun », Paru dans *Techniques & Culture*, n°65-66, 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/tc/8133> consulté le 20/02/2018.

*parabolique*¹ ». En décrivant « *la crasse quégétiste*² » dans son roman, Beyala pointe du doigt la situation défavorable dans laquelle vivent les personnages de ce roman.

II-2.3.2.1. Une répartition topographique métaphorique

La localisation spatiale est très symbolique dans la mesure où elle peut détenir une caractérisation particulière grâce à la place que lui attribue l'auteure dans le roman, tel que nous pouvons le constater concernant le quartier des boys « *situé en contrebas de la plantation*³ ». Une différenciation topographique est aménagée par l'auteure : L'infériorité géographique du quartier pauvre par rapport à la prépotence qu'impose la maison des Cornu, dominant par sa hauteur dans l'espace la plantation et ses ouvriers, reflète la discrimination sociale. Le contraste qui réside entre les rangs sociaux est d'autant plus accentué par la description du monde des blancs s'opposant incontestablement à celui des noirs : « *des centaines d'ampoules parsemées ça et là donnaient l'impression d'un conte, féérique. On en oubliait la puanteur dans laquelle, à quelques kilomètres, des nègres croupissaient*⁴ ».

Il y a aussi une dissemblance entre le quartier des Blancs et celui du QG. Silence et tranquillité règnent dans « le boulevard de la Liberté » dont le nom renvoie d'emblée au confort et aux prérogatives des habitants Blancs de ce quartier : « *Tout est immobile. Les arbres, la rue, les maisons*⁵ ». Cette description atteste de la stabilité et d'équilibre de l'existence dans ce coin du monde. Cependant, toutes les descriptions du QG mettent en relief l'immondice et l'entrave à la liberté qui caractérisent ce quartier : « *Au QG, on n'explique pas. On accuse. On enferme. On dénigre*⁶ ». Le QG est l'abrégé de l'expression « quartier général »

¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 36.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 10.

³ *La plantation*, p. 151.

⁴ *Idem*, p. 269.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 61.

⁶ *Idem*, p. 74.

qui désigne le plus souvent une « structure militaire ». Ce nom est annonciateur d'injonction et d'imposition car il renvoie à « *l'endroit où les plus importantes fonctions — sinon toutes — d'une sont concentrées*¹ ». Cependant, les seuls officiers garantissant la protection du quartier d'Atéba, est cet « *escadron de grosses mouches noire patrouill[ant] au-dessus d'une montagne d'ordures*² ». Cette image révèle ironiquement la concentration dans ce quartier, de tous les déchets de la société, notamment, des malfrats et des paresseux ainsi que de tous les fléaux sociaux, lieu donc où personne ne daigne se rendre : « *aller dans un trou pareil ? Jamais !* » Répond avec effroi un chauffeur de taxi à Jean Zepp. Le contraste entre ces deux quartiers est accentué par la focalisation d'Atéba et Jean qui se baladent et qui recentrent l'œil du lecteur sur les détails qui caractérisent l'espace. Ainsi, plus on avance dans l'espace, plus on assiste à un avilissement de décor : « *Les manguiers se clairsement. Derrière eux les pavillons. Au fur et à mesure, le boulevard se rétrécit, devient sale, puis crasseux. Là-bas, loin, caché derrière une colline d'ordures, le QG.*³ » Le même contraste est repéré dans *La plantation*, à travers la description des quartiers des Blancs comparés à « *une oasis fabuleuse*⁴ » qui contraste implacablement avec l'« *univers en désolation*⁵ » des Noirs rongés par la misère. En effet, l'éclat est diffusé par ces « *magnifiques demeures à la conscience intranquille*⁶ » appartenant à des Blancs de la classe moyenne au Zimbabwe. L'auteure place la forêt à la lisière de ces deux univers que tout semble opposer et accentue tout l'antagonisme dans l'inégalité qui réside entre « *les nés pour les plaisirs du monde et les venus pour souffrir*⁷ ».

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Quartier_g%C3%A9n%C3%A9ral consulté le 01/03/2018.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 9.

³ *Idem*, p. 62.

⁴ *La plantation*, p. 135.

⁵ *Idem*, p. 199.

⁶ *Idem*, p. 135.

⁷ *Ibidem*.

II-2.3.2.2. La scatologie au service de la subversion

Miano insiste sur la laideur du pays avec une phrase qui revient trois fois dans le texte, en prenant soin de mettre en exergue ce caractère par l'emploi de l'italique : « Le pays était *trop laid*¹ ». Les lieux cités dans les textes étudiés représentent une allégorique de la déchéance réelle de l'Afrique postcoloniale. Une Afrique qui subit la pression d'un système dictatorial comme le confirme aussi Beyala dénonçant avec dérision la corruption du « *président élu démocratiquement à vie [qui] promet des choses qu'il ne fait pas* ² » ou encore Miano par le biais de la figure du président Mawusé qu'elle compare à un barbare qui a accompli plus de crimes que le colonisateur : « *Trente ans que ce type était au pouvoir*³ ». Ainsi, les auteures insistent sur le caractère miteux et pitoyable des lieux pour dénoncer la décadence de l'Afrique qui est tombée entre les mains de tyrans usurpateurs. L'état de l'espace « *incroyablement sale* ⁴ » décrit dans les textes étudiés, est assimilé aux champs de guerres après l'assaut agressif de l'ennemi car « *tout tombait en ruines*⁵ ». La description scatologique recourt, en outre, à un imaginaire animalier tel que « *des reptiles se battent dans la broussaille déchirée par les cris des hiboux*⁶ » ou encore « *des rats jouent à cache-cache. Des chiens et des chats pelés se disputent quelques détritits*⁷ », représentant le chaos ravageur sur tous les plans. L'imaginaire ordurier suscitant l'abjection possède un fonctionnement symbolique car l'auteure tend à révoquer les règles figées de la tradition représentées comme oppressantes, notamment, pour la femme qui « *se heurte aux écueils de la tradition. Partout, ils s'amoncellent, bouchant la vue, obstruant la gorge, éraflant la main*⁸ ». L'horizon

¹ *Tels des astres éteints*, p. 273 - p. 274 et p. 277.

² *La plantation*, p. 31.

³ *Les aubes écarlates*, p. 27.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 275.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Femme nue femme noire*, p. 148.

⁷ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 9.

⁸ *Idem*, p. 74.

de l'espoir est dissimulé derrière cette « *montagne d'ordures*¹ » qui caractérise le QG enfermant les protagonistes féminins essentiellement, dans un labyrinthe sans issue où les droits humains les plus élémentaires n'existent pas. De plus, la description de l'espace est souvent symbolisée par des émanations déplaisantes qui témoignent de l'évaporation de l'univers fictif décrit dans les textes étudiés :

« Une sale odeur montait des ruelles² », « des ruelles malodorantes³ », « les effluves d'urine stagnaient⁴ », « la puanteur⁵ », « l'odeur de la terre, des bêtes et des plantes emberlificotées dans la tiédeur de cette nuit tropicale⁶ », « une odeur de pourriture [lui] collait à la peau⁷ », « l'endroit sentait la bière, le rot à l'ail et l'urine⁸ », « Le monde pour moi n'était rien que l'air moite de la pièce et l'odeur de la terre battue du sol⁹ », « les égouts empestent¹⁰ ».

Les auteures mettent en relief, par le biais de ces figures, tout ce qui a trait au caractère ordurier de l'espace en s'appuyant essentiellement sur les odeurs abjectes et insoutenables. De même que la sorcière Sésé « *charriait avec elle une odeur d'eau saumâtre, celle des mares qui jouxtent son habitation. Elle sentait aussi l'urine et la sueur*¹¹ ». Ces descriptions mettent en scène un espace où les objets sont à l'état de « cesser d'être » comme pour mettre en évidence le néant constituant leur « *être entier [qui semble être] une intense effluence*¹² ». Les êtres sont donc, dans ces univers fictifs, réduits à rien ; c'est le cas de Musango lors de sa détention chez les trafiquants d'humains qui se sentait elle-même « *irréelle*¹³ ». Le « *souffle de la mort*¹⁴ » qui menace ainsi la vie des protagonistes égarés et le « drame » qui règne dans l'espace sont matérialisés en une personne vivante « *cour[ant] vers des*

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 9.

² *La plantation*, p. 156.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 63.

⁴ *La plantation*, p. 156.

⁵ *Idem*, p. 269.

⁶ *Idem*, p. 138.

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 39.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 45.

⁹ *Contours du jour qui vient*, p. 59.

¹⁰ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 38.

¹¹ *Contours du jour qui vient*, p. 20.

¹² *Idem*, p. 20.

¹³ *Idem*, p. 59.

¹⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 5.

dimensions qui [leur] échappent¹ ». Toute la réalité de l'existence devient, ainsi, « vaporeuse² » comme si les personnages avaient été transformés et déplacés dans une autre dimension « non physique où les sensations n'incluaient pas la matière ³ ». Ainsi, le royaume du néant abrite des non-êtres qui ignorent le sens de leur propre existence.

II-2.3.2.3. L'espace reflet des personnages

Philippe Hamon atteste que les noms propres des lieux géographiques exercent la fonction de « *soulignement du destin d'un personnage⁴* ». En effet, les attaques des rebelles venus d'un village du Nord appelé le Yénépassi bouleverse le Mboasu et plonge les habitants dans l'inquiétude étant donné que « *les réserves d'eau des familles s'épuisent [...] ⁵* ». Les protagonistes sont le prolongement de leur espace que l'auteure assimile à l'enfer où les vivants damnés comparés à des « *ombres [...] vivent au temps présent le Jugement dernier⁶* ».

L'espace peut avoir la fonction narrative qui consiste à « *décrire le personnage par métonymie [ou par] métaphore ⁷* ». Le lieu peut refléter les personnages dans la mesure où il arbore les mêmes caractéristiques « organiques » comme le montrent « *les façades des maisons [qui] ressemblent à de vieilles dames ridées et les vieilles dames ressemblent à de vieux bidons rouillés⁸* ». Cette description met en évidence l'écoulement temporel mais aussi la rudesse d'une existence véreuse où « *tout est interdit⁹* » qui agit tragiquement sur les individus « *momifiés par l'attente de la vie* » mais aussi sur leur environnement. Tel est aussi le cas du personnage Charles

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 5.

² *Contours du jour qui vient*, p. 59.

³ *Ibidem*.

⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit*, p. 127.

⁵ *L'intérieur de la nuit*, p. 50.

⁶ *Contours du jour qui vient*, p. 62.

⁷ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, *op.cit*, p. 37.

⁸ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 11-12.

⁹ *Contours du jour qui vient*, p. 140.

Bronson dont le « *paysage intérieur* ¹ » n'est que le reflet de l'espace dans lequel il vit : « *La moisissure s'était penchée sur son berceau* ². » La déchéance de son esprit et de son destin est représentée par la décrépitude qui caractérise son environnement. Ainsi, « *le lieu où il vit et la façon dont il l'habite indiquent, par voie de conséquence, qui il est* ³ », comme l'explique Yves Reuter. L'espace décrit dans les textes étudiés dénote de l'absence d'affection et de bien-être que nous pouvons lire même à travers le physique des « *des gens [qui] grouillent [sans] aucune trace d'amour sur leurs visages* ⁴ ». Le manque d'amour dans les romans étudiés semble être un principe de vie et le prolongement de « *l'immense défaite de l'Afrique* ⁵ ». Le roman *Contours du jour qui vient* s'ouvre sur cette phrase-incipit où Musango signale une histoire collective : « *Il n'est que des ombres alentour, je suis l'une d'elle* ». Musango représente toute sa communauté et son histoire est celle des siens dans un décor intemporel ; elle se remémore son passé pour tenter d'expliquer son présent. La mémoire transforme, en effet, le passé en présent. Le temps, l'espace et le moi forment un tout car l'être ne sait plus voir, ni entendre dans ce cadre spatiotemporel alambiqué qui part en éclats. L'homme est dépourvu de ses sens, il a égaré la capacité de se connecter à l'humanité, au reste du monde comme le rappellent les paroles adressées à Irène Fofa et qui sonnent comme une sentence : « *tu seras plus tard comme les autres. Tu n'aimeras personne. Personne ne t'aimera, non plus* ⁶. » Dans *L'intérieur de la nuit*, la dictature au féminin se manifeste quand les « *gardiennes maniaques* » de la tradition considèrent le père d'Ayané comme faible simplement parce qu'il exprime de la tendresse pour son épouse. D'autant plus qu'il manifeste son désir d'autonomie, suite à quoi il se voit littéralement répudié par le cercle tribal avec sa femme et sa fille. L'expression de

¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 37.

² *Tels des astres éteints*, p.39

³ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 37.

⁴ *Femme nue, femme noire*, p. 170.

⁵ *Ibem*, p. 182.

⁶ *Ibidem*.

l'amour ne semble donc pas exister dans cette Afrique « *emblème de la douleur*¹ » représentée par Beyala et Miano.

La description de la passivité des protagonistes va de pair avec la léthargie qui pèse sur leur pays que nous pouvons repérer à travers la métaphore du « *creux dans lequel tous projettent leur néant*² » qui renvoie à la terre d'Afrique. Le néant qui caractérise les êtres vivant sur cette terre est accentué par leur posture physique ainsi que leurs gestes corporelles :

Le cœur de la cité bruiteuse avec son église en planches pourries, ses bars braillards [...] Des petites échoppes, éclairées par des ampoules blanchâtres [...] Derrière les comptoirs, **des nègres dormaient, leurs têtes posées sur leurs bras repliés**. Dans les cours des femmes berçaient des enfants et poussaient des hauts cris pour réveiller leurs maris lorsqu'un client approchait.³

Le sommeil de ces « nègres » et la posture de leurs bras « repliés » sont les signes de leur insouciance ainsi que de leur impuissance. De plus, leur sommeil semble profond en dépit du vacarme alentour que rappellent les adjectifs : « bruiteuse » et « braillards », ainsi que « les hauts cris » de leurs femmes, ce qui allégorise l'importance de la femme dans cette société dont le rôle ne se limite pas seulement à « bercer des enfants » mais aussi à être l'œil du phœnix symbolisant la connaissance, le discernement et la lucidité. En effet, ce sont ces femmes qui réveillent les hommes de leur torpeur qui n'est, en réalité, que le prolongement de l'indigence qui caractérise leur milieu, accentuée par le qualificatif « pourries ». D'ailleurs Beyala résume bien cette idée en décrivant des « *bidonvilles [...] [qui] s'étendaient jusque dans les mentalités*⁴ ». Les mêmes protagonistes stéréotypés « *marchent lentement, lourdement. Certains parlent seuls*⁵ », dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* répercutant l'effet d'un système véreux qui fait sombrer son peuple dans le désespoir. En effet, le pourrissement des personnages est l'allégorie de la

¹ *Tels des astres éteints*, p. 14.

² *Ibidem*, p. 13.

³ *La plantation*, p. 139.

⁴ *Idem*, p. 135.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 11-12.

corruption qui règne dans leur milieu, métaphorisée par le biais de *tropes* qui renvoient toutes à la maladie. Nous rencontrons de jeunes militaires possédant des « *silhouettes anémiques* », des « *yeux d'hépatiques* » et qui ont l'air d'être « *asticoté par le paludisme*¹ » ou encore « *des oxyures qui parasitaient leurs estomacs*² » et les gens qui « *crevaient comme des mouches, aidés par le sida*³ ». Ces portraits défigurent les soldats de l'armée chargée de la protection civile mais c'est aussi un clin d'œil sur les graves épidémies répandues en Afrique à cause de la misère et du manque de conditions favorables. De même que Miano évoque les exilés fuyards « *débarrassés de la mouche tsé-tsé et l'anophèle femelle*⁴ », autant de symptômes qui confirment la situation pathologique de l'Afrique où « *on ne trouvait plus de médicaments et ceux qui fréquentaient l'hôpital général de Sombé devaient s'y rendre avec de quoi se soigner*⁵ ». Il s'agit donc de la dénonciation par le biais de ces tropes, de la décadence mais aussi de l'égoïsme des hommes de pouvoir qui ignorent la souffrance du peuple. L'auteure raille acerbement ces soldats en les taxant d' « *imbéciles qui offraient leurs viandes et leur jeunesse*⁶ » pour servir un Etat malade de décrépitude totale. Le président est, en effet, particulièrement pointé du doigt par l'auteure qui le qualifie explicitement de « *sanguinaire*⁷ » profitant et jouissant de privilèges luxueux en « *trinqu[ant] s'en fout la vie*⁸ » pendant que son peuple croupit dans la misère et les guerres. Le pays est décrit comme un lieu où il « *ne servait à rien de posséder quoi que ce fût*⁹ », ce qui rend compte du désespoir des protagonistes reflété à travers l'atmosphère accablante qui pèse sur eux. L'espace définit donc la psychologie des protagonistes et les descriptions des lieux n'est que le miroitement de leur état d'âme : « *l'air était une noce de bouffées de*

¹ *La plantation*, p. 199.

² *Idem*, p. 200.

³ *Idem*, p.201

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 201.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 38.

⁶ *Idem*, p. 199.

⁷ *La plantation*, p. 220.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *L'intérieur de la nuit*, p. 44.

chaleur. Elle carbonisait la poitrine. Elle raclait le gosier¹ », « Chaleur étouffante. Soleil accablant, [...] L'air est suffocant. [...] Chaleur humide. Ciel hypnotique.² »

En effet, les personnages incarnent ici ce que Roland Barthes a « *une essence psychologique*³ », en cessant d'être dépendants de leurs actions dans le roman. Ils symbolisent ainsi à travers leur contexte spatial, la figure du désespoir qui traverse tous les romans étudiés, comme le personnage d'Atéba qui est confrontée à deux choix : « *regarder le vide accroché aux méandres du désespoir, ou prendre le désespoir et sombrer dans le gouffre du Rien*⁴ ». Le néant semble être une issue certaine à laquelle nul ne peut échapper et représente dans les univers fictifs créés par Beyala et Miano cette vie où sont absents « *les droits humains : habiter, manger, espérer*⁵ ».

Dans *Contours du jour qui vient*, la ville de Sombé dans la région du Mboasu est décrite comme peuplée de curieux et d'hypocrites, qui ne sont motivés que par les ragots et les médisances sans scrupules même durant les funérailles. Cette « *populace aigrie*⁶ » qui n'a plus rien à espérer est le symbole du désespoir qui plane sur le pays. Le désenchantement des protagonistes est le résultat évident d'une société analphabète. Le pays est peuplé d'habitants qui vivent dans l'ignorance et l'analphabétisme qui injectent aux enfants des sels de quinine extrêmement toxiques dans les jambes ce qui leur provoque des infirmités.

Une interrogation essentielle est posée par Miano expliquant la perspective démissionnaire des protagonistes : « *Pourquoi toujours chercher autre chose et vivre en conflit permanent avec la réalité [...]?*⁷ » L'état apocalyptique du continent

¹ *La plantation*, p. 136.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 9-11.

³ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in. *L'analyse structurale du récit*, Communication 8, Editions du Seuil, 1981, p. 22. (1^{ère} éd. 1966)

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 45.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 140.

⁶ *Idem*, p. 17.

⁷ *L'intérieur de la nuit*, p. 44.

tel que nous l'avons étudié, pousse les protagonistes à l'errance ou à l'exil en Occident à la recherche d'une vie meilleure que proposent sournoisement les pays colonisateurs qui ont « semé [dans leurs colonies] *ces graines de changement par lesquelles la jeunesse se laissait tenter* ¹ ». Ceux qui restent optent pour la lutte contre cette réalité même s'ils n'ont rien à espérer du pouvoir en place, ils tentent de manière subversive de briser « *le silence alentour [...] aussi épais qu'un drap de velours immense* ² ».

Conclusion partielle

Les personnages sont des éléments narratologiques qui jouent un rôle essentiel dans l'organisation de la fiction. La figure de la révolte est représentée par différents protagonistes qui contribuent chacun à l'inscription du roman dans le registre subversif. La description morale et psychologique de ces personnages-référentiels traduit leur mal-être provoqué par l'impact de l'histoire sur la vie et l'être de ces personnages. Les transgressions accomplies par ces personnages *borderlines* permettent à ces derniers de se réaliser et révèlent leurs positions idéologiques sur différentes questions essentielles concernant l'hybridité, l'identité et l'annulation des frontières géographiques et culturelles traduisant le mal-être, l'espoir et le désespoir des personnages et décrivant le désordre. L'étude des personnages marginaux dont les « *souffrances ont besoin d'actes libérateurs* ³ », nous a révélé que la force créatrice de ces romans réside dans le soulèvement contre toutes les forces oppressives qui réduisent les libertés individuelles.

Beyala et Miano offrent à leurs romans une dimension subversive en optant pour ces protagonistes hors-normes. Elles dénoncent toutes les injustices qui sont à l'origine des maux de l'Afrique sans produire de pamphlet grâce à la créativité de leur imaginaire. Leurs êtres de papier subversifs appellent ainsi le lecteur à

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 30-31.

² *Idem*, p. 125-126.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 123.

reconsidérer les stéréotypes et les représentations figées. Il s'agit de personnages qui « *s'insèrent dans leur univers social* ¹ » car ils ont été créés à l'image de l'univers chaotique dans lequel ils se meuvent et sont donc, un échantillon représentatif de leur société. C'est d'ailleurs ce que déclare la narratrice de *L'intérieur de la nuit* à l'endroit des gens qui habitent le roman qui « *n'étaient que le produit de l'espace qui avaient façonné leur être profond* ² ». D'où la nécessité de mettre en relation les protagonistes des romans avec leurs contextes spatio-temporels afin de mieux saisir leur symbolique.

En outre, le temps est un élément narratologique qui contribue à la construction de la fiction. Le figement du temps dans les romans étudiés ainsi que le repérage temporel qui obéit à l'alternance du jour et de la nuit influent sur la psychologie de la majorité des protagonistes qui se trouvent condamnés à vivre dans l'égarement et cheminant vers un « *horizon bouché* ³ » sans le moindre espoir d'un avenir rédempteur. Les chronotopes « nuit/jour » ainsi que leurs dérivés, au sens où Bakhtine emploie cette notion, rappellent que le temps et l'espace se déploient dans la complémentarité mutuelle : « *L'obscurité épaisse des nuits d'Afrique équatoriale, ce soir si compact que les bougies et les lanternes ne parvenaient pas à le percer* ⁴ ». Le temps lugubre et angoissant qui traverse le texte explique la tension des lieux confligènes où se déroule l'intrigue et sert d'ancrage contextuel au roman. Les parcours des protagonistes dominants choisis par Beyala et Miano symbolisent leurs projets de rompre l'« opacité ⁵ » du monde dans lequel ils évoluent obéissant au principe selon lequel on conçoit qu'« *une bataille capitale n'est pas forcément conventionnelle* ⁶ ».

¹ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, op.cit, p. 320.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 208.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 52.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 154.

⁵ *Idem*, p. 154.

⁶ *Les aubes écarlates*, p. 116.

Les personnages se moulent dans les caractéristiques de l'espace dans lequel ils évoluent. Le chaos de l'Afrique dépeinte dans les fictions beyaliennes et mianoniennes reflète les états d'âme de leurs personnages marginaux : « *Kemet qui les avait enfantés, serait à jamais leur miroir. Ses difficultés résumaient la condition des peuples issus de lui, où qu'ils soient* ¹ ».

Par ailleurs, on assiste avec Beyala et Miano à une désaliénation de la structure romanesque linéaire en optant dans leurs textes pour une créativité romanesque qui se libère affirmant la poéticité de l'imaginaire, fictionnelle et scripturale. L'imaginaire romanesque de ces auteures marque l'écart avec les stéréotypes du roman traditionnel et déconstruit toute forme d'oppression. De plus, la rupture avec les références et les archétypes constitue le fondement même de la démarche créative de nos deux romancières. Par le choix de protagonistes marginaux qui conduisent l'intrigue ainsi que le cadre spatiotemporel précaire et confligène chargé de tensions, les auteures subvertissent leur univers romanesque. Cette créativité romanesque insubordonnée va de pair avec leur libre-dire exprimant leur position contestataire sur différents points.

¹ *Tels des astres éteints*, p. 86.

CHAPITRE 3

LA PAROLE CONTESTATAIRE¹

Les auteures s'activent dans leur propre domaine de création et de recherche afin de jeter des ponts entre leur art et les sciences idéologiques et sociologiques et d'en explorer les corrélations possibles². « *Je n'attends rien d'autre que l'occasion de prendre part à ce grand combat*³ » fait dire Miano à son personnage Epa assoiffé de justice et de changement résumant ainsi sa mission d'écrivain qui s'engage à démontrer qu'« *efficacité esthétique et efficacité intellectuelle sont, dans l'acte littéraire, intimement mêlées et réagissent l'une sur l'autre*⁴ ». En effet, l'écrivain peut s'engager pour une cause donnée et se donner la tâche de la défendre à travers ses œuvres car derrière tout travail artistique, littéraire en l'occurrence, ayant des préoccupations esthétiques, se cache « *une signification intellectuelle*⁵ » qui va donner à cette création de l'esprit humain plus d'ampleur et de profondeur.

Rejetant les canons esthétiques littéraires hérités dans la dé-construction de leurs textes et en abordant des sujets qui dérangent, nos auteures assoient leur idéologie qui est celle de la Liberté. Beyala et Miano semblent joindre leurs voix en une seule parole contestataire accomplissant, ce que Marc Gontard appelle, le « *devoir primordial*⁶ » en tant qu'intellectuelles « *conscient[es] de l'interaction constante entre le combat culturel et le combat politique*⁷ ».

Dans ce présent chapitre, nous entendons élucider la parole contestataire de Beyala et Miano au sens que donne Roland Barthes au terme « parole » dans la

¹ Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op.cit,

² Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, op.cit, p. 272.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 56-57.

⁴ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, op.cit, p. 270.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 159.

⁷ *Ibidem*.

mesure où les notions de « langage », « discours », « parole » renvoient à toute composition significative « *qu'elle soit verbale ou visuelle* ¹ » en donnant l'exemple de la photographie considérée comme parole dans la mesure où elle offre un sens à « lire ». La parole contestataire que nous entendons étudier se lit à proprement parler, à travers l'« *investissement esthétique* ² » des deux auteures qui vont faire de leur écriture un « *objet historique* ³ » dans la mesure où le jeu littéraire créatif ainsi que les « *éléments mythiques personnels* ⁴ » mis en œuvre par les auteures, vont justement exprimer leur idéologie par rapport à l'Histoire de l'Afrique. Le souci esthétique de Beyala et Miano contribue ainsi, à ce que Gérard Genette appelle « *l'histoire des idées ou des sensibilités* ⁵ » considérant les œuvres littéraires comme des documents historiques reflétant une idéologie désignée d'une époque précise.

II-3.1. Création d'un univers littéraire féminin engagé

« *Le récit comme objet, est l'enjeu d'une communication* ⁶ », dit Roland Barthes. La recherche de la spécificité « engagée » de notre corpus se lit à travers le fait de déterminer le travail d'une idéologie dans un fonctionnement textuel, et ce, par le biais des stratégies esthétiques. La notion d'engagement est définie comme étant l'« *acte ou [l']attitude de l'intellectuel ou de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance au monde, abandonne une position de simple spectateur et met sa personne, sa pensée ou son art au service d'une cause* ⁷ ». Beyala et Miano sont dans l'arène de l'écriture au même titre que les écrivains hommes, mais leur entreprise scripturale ne s'inscrit pas dans le mimétisme de ces derniers ; elles

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Le seuil, Paris, 1957, p. 195.

² Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, Grasset, Paris, 1997, p. 262-263.

³ G. Genette, *Figures III*, op.cit, p. 18.

⁴ Propos de C. Beyala recueillis dans une interview sur : <http://www.africavivre.com/cameroun/a-lire/romans/la-plantation-de-calixthe-beyala.html> consulté le 21/11/2015.

⁵ G. Genette, *Figures III*, op.cit, p. 5.

⁶ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », op.cit, p. 24.

⁷ Dictionnaire Wikitionary© 2010-2018. <http://fr.wikitionary.org>

écrivent pour dénoncer les revers, les contradictions de la société phallocratique. En effet, l'engagement littéraire de nos deux auteures, se déploie à travers une composition romanesque subversive par la création d'une société fictive à dominance féminine où il y a une certaine négativité qui pèse sur les personnages masculins décrits comme étant d'une grande inutilité.

La créativité romanesque se libère et affirme la poéticité de son imaginaire, fictionnelle et scriptural. L'imaginaire romanesque va déconstruire toute forme d'oppression grâce aux narrateurs souvent omniscients chez Beyala et Miano lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes les personnages principaux des romans (souvent féminins) ainsi qu'aux personnages qui se livrent à un libre dire. La construction romanesque des deux auteures est un acte de subversion dans la mesure où les femmes octroient une plus grande place et importance aux personnages féminins par rapport à celles attribuées aux hommes, même si ces derniers commencent à occuper une place chez Miano dans *Les aubes écarlates* et *Tels des astres éteints* mais c'est le discours des femmes qui conduit avec une certaine dominance, l'univers dépeint par l'auteure.

II-3.1.1. La représentation d'un héroïsme féminin/féministe

Le malaise de l'écriture de Miano et de Beyala s'associant à une interrogation idéologique est à l'origine de sa valeur critique. Un élan révolutionnaire marque leurs romans : les auteures parlent de la femme et révèlent à partir d'elle ce qui échappe à la parole. En effet, la création d'un espace littéraire féminin permet d'évoquer de façon explicite ou implicite « *les peines et les souffrances de la femme africaine [...] face aux questions auxquelles elle est confrontée dans son triple rôle de fille d'épouse et de mère*¹ ». En effet, les « femmes rebelles » comme l'écrit Odile Cazenave traduisent l'engagement des auteures dont le « *message se plie aux*

¹ Odile Cazenave, « Vingt ans après Mariama Bâ, nouvelles écritures au féminin », in. *Africultures*, 35, février, 2011, p.1.

*lois secrètes de son esthétique*¹ ». L'écriture subversive de Miano et de Beyala tend à ralentir le processus d'assujettissement de la femme dans une société où l'homme est supposé supérieur et ce, par le moyen du refus, de la négation du masculin dans l'univers romanesque.

II-3.1.1.1. Misovirisme ou l'exclusion du masculin

Dans *L'intérieur de la nuit*, Eyoum est un mauvais chef. Après avoir usurpé une place qui n'était pas la sienne, il est assassiné par les miliciens et remplacé par les villageois par une femme : Ié. En tuant celui qui est à la tête du village, l'auteure supprime l'autorité suprême du village, c'est tout le système et la figure traditionnelle du Pater qu'elle bouleverse. Miano permet donc à la femme de réclamer (et d'obtenir) « *le droit à l'identité par rapport à une société qui le lui nie*² ».

En outre, les trois hommes du village Esa, Ekwé et Ebé sont non seulement tétanisés par la peur devant le spectacle de la mort donné par les miliciens sur la place du village Eku, mais en plus, ils sont battus et humiliés par leurs épouses en public. Nous assistons à une forme de masculinisation de la femme, ce qui provoque le renversement du système social. Les auteures créent un univers purement féminin où les seules femmes sont pleinement actrices de leurs destins.

Dans *La plantation*, la description d'Ernest est aussi chargée de négativité en dépit de son militantisme pour l'égalité et la justice dans le monde. Il était « *moche et long telle une autruche déplumée. Ses jeans flottaient à ras de ses fesses. Ses petits yeux clignotaient derrière ses lunettes de myope. Ses cheveux tire-bouchonnés était un délire de désordre et son ne fin, mais recourbé, rhumait en permanence*³ ».

¹ Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 43.

² Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 261.

³ *La plantation*, p. 43.

Ce portrait dépréciatif s'attarde sur les parties du corps de manière précise et ridiculise le mâle en le rendant repoussant même si le rôle d'Ernest dans le roman n'est pas aussi négatif que ce qui est suggéré par son physique. La description physionomique peut, paradoxalement, refléter la psychologie des personnages. C'est le cas du portrait que fait Beyala des anciens amis de Blues dont la représentation se rapproche de la caricature dans la mesure où elle amplifie les traits caractéristiques de ces protagonistes en les chargeant d'aspects ridicules et déplaisants. Leur négativité dégradante transparaît, en effet, dans « *leurs visages pointus, leurs cheveux roux et leurs lunettes cerclées d'acier scintillaient sous le soleil. Leurs vestes à carreaux trop grandes d'au moins deux tailles [...] pendouillaient sur leurs maigres épaules¹* ». La représentation caricaturale de ces jeunes bourgeois blancs, prétentieux et racistes, tend à les humilier. Cette exclusion du masculin est accentuée par ailleurs, par une valorisation du féminin à travers une forme de « masculinisation de la femme ». En effet, la femme détrône l'homme et l'évince de la lumière des projecteurs. Ainsi, elle brille – seule – au centre des romans et devient un personnage phare et pivot autour duquel tourne toute l'intrigue. Même les hommes – souvent ridiculisés dans les romans – sont fascinés par ces femmes fortes et virilisées.

Certains hommes s'éprenaient exclusivement de femmes au caractère masculin très marqué. Ils étaient nombreux, d'ailleurs, mais si on les taquinait sur l'éventualité d'une homosexualité refoulée, ils le prenaient mal. Pas question pour eux d'admettre la moindre ambiguïté, en ce qui concernait leur identité sexuelle. Pourtant, il était manifeste, en particulier dans cette zone équatoriale du Continent, que l'élément viril du couple n'était pas toujours celui qu'on croyait.²

La force de la femme n'est donc pas organique, elle est immatérielle. C'est ce qui va lui permettre de lutter pour le changement et l'émancipation. C'est justement ce que Miano fait dire explicitement au narrateur de son roman *L'intérieur de la nuit*, en pointant du doigt l'incapacité de l'homme à accomplir de grands exploits :

¹ *La plantation*, p. 30.

² *Les aubes écarlates*, p. 155.

« *La faiblesse chez un homme était dangereuse, contre nature. Ce n'était pas avec ce type d'individus que l'Afrique retrouverait sa prédominance*¹ ».

L'exclusion du masculin du cercle féminin est une modalité scripturale qui tend à renverser les clichés pesants sur la femme. Les auteures dénoncent la misogynie de la société phallocratique où « *les filles ne compt[ent] pas*² ». Différents exemples montrent la perspective des deux auteures de contester la mentalité sclérosée de la société qui nie l'importance de la femme et leur rôle dans l'action et le mouvement, autrement que ce qui leur est prescrit dans la société : « *demeurer tels des piliers fixes sous le soleil*³ ». Une parole contestataire traverse ainsi, les romans des deux auteures dénonçant l'injustice subie par les femmes dans la société dépeinte où elles n'avaient même pas le droit à l'instruction. Le village d'Eku est habité par les femmes – et quelques jeunes enfants – où les hommes sont absents et les quelques rares présents sont ridiculisés publiquement par leurs épouses. Les femmes endossent les responsabilités les plus importantes de gardiennes du foyer et « *rest[ent] là avec le monde sur les épaules*⁴ », en dépit de leur « ignorance » intellectuelle étant donné que l'idée de leur instruction était considérée par la communauté comme une « *idée saugrenue*⁵ ».

Le choix de la création d'un univers féminin où des femmes en marge de la société représentent des symboles de résistance et de refus, exprime la prise de position de l'auteure car il est intéressant de constater que les protagonistes sont « *les porte-parole de l'auteur [...], les 'incarnations' de ses idées ou opinions*⁶ ». En effet, les femmes de Beyala et de Miano symbolisent la pensée « misovire⁷ » que

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 98.

² *La plantation*, p. 390.

³ *L'intérieur de la nuit*, p. 24.

⁴ *Idem*, p. 14.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Benoit Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Op.cit, p. 84.

⁷ « Misovire » est un terme inventé par Werewere Liking qui désigne la « femme incroyable, fragile dans sa chair [...] à l'affût du mot-force qui formulera et manifestera son rêve, un rêve chaud dans un corps qu'elle craint n'être que de 'la viande'... Une misovire quoi ! Elle [...] ne se découvre qu'un mélange d'aspiration-

les auteures tentent de traduire en dénonçant la médiocrité des hommes à travers cette modalité scripturale. C'est ce que nous pouvons lire à travers le désenchantement de la mère d'Amandla qui a longtemps « *attendu des hommes qui ont traversé [s]a vie qu'ils soient forts [...], des Pharaons réincarnés, des princes nubiens¹* ». Le misovirisme de Victorine se manifeste dans son incapacité à trouver l'homme admirable de ses rêves qui saurait lutter contre l'oppression de l'Occident et la traiterait en Reine. La faiblesse de l'homme semble être, selon Miano, l'impact de la rencontre de l'Afrique avec le Nord. Il lui fallait donc annuler les séquelles négatives engendrées par leur confrontation, à savoir, « *toute crainte du lendemain, toute ignorance de soi²* ».

La même représentation des hommes « *violents, lâches, insensibles, paresseux, irresponsables, coureurs, menteurs [qui ont] tous les défauts³* », est dépeinte par le personnage de l'étudiante Shale qui atteste de l'inutilité de l'homme qui « *n'apporte pas forcément l'ivresse physique et le bonheur à la femme⁴* » ; c'est ce que nous pouvons aussi lire dans les propos de la femme battue par son mari, constatant la vanité de l'homme : « *j'étais trop bien pour lui⁵* ».

Les auteures optent pour la technique du parricide qui consiste en la suppression de l'homme. L'absence du père ne semble pas être un obstacle à l'affirmation du féminin, c'est ce qu'affirme Irène Fofu, à juste titre : « *Sur cette terre, connaître l'identité d'un père n'a aucune importance.⁶* » Par ailleurs, la relation entre Musango et son père était jalousée par la mère ce qui traduit une rivalité mais surtout la symbolique de la volonté de la mère de fonder un univers

velléité et de vécu mal accepté non assumé. » in. Elle sera de Jaspe et de Corail. Journal d'une misovire, Editions l'Harmattan/ Collection Encres noires, Paris, 1993. p. 8-9.

¹ *Tels des astres éteints*, p. 80.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 98.

³ *Ibidem*.

⁴ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 135.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 111

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 129.

fondamentalement matriarcal avec des lois autres que celles établies par le système patriarcal. Ce même raisonnement peut expliquer le meurtre de l'homme par Atéba à la fin du roman qui va permettre enfin à la femme de créer son propre univers où l'homme sera écarté « *je t'attendais... c'est le jour de notre mariage*¹ », disait Atéba à son reflet dans la glace.

Beyala et Miano accentuent le désenchantement de la femme en faisant évaporer l'homme dans l'espace. En effet, l'homme devient évanescent en ne demeurant qu'au stade de rêve « *un rêve fantastique, mais un rêve néanmoins*² » dont la réalisation reste hypothétique. Devant l'échec de l'accomplissement de ce rêve éphémère, la femme n'a qu'une issue, celle de se créer un univers narcissique où seul la femme est au centre.

II-3.1.1.2. Lesbianisme ou le narcissisme féminin

La création d'un univers purement féminin devient une nécessité pour la femme afin de « *défendre son sexe dans une société où la parole ne sert que des intérêts phallocratiques*³ ». Le narcissisme féminin est ainsi exprimé par le moyen de la symbolique repensée des « *vierges jurées*⁴ » à travers la représentation de femmes seules sans partenaires et autosuffisantes ce qu'affirment les propos d'Irène Fofô : « *Je n'ai pas besoin d'un homme. Je n'ai besoin que d'une chose et cette chose s'appelle Irène Fofô*⁵ ». Contrariée par l'impuissance de l'homme qui vient la voir en rêve, son rejet de ce dernier et son refus du mariage, symbolisent l'incapacité de

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 153.

² *Femme nue, femme noire*, p. 121.

³ Béatrice Rangira Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op.cit, p. 25.

⁴ Les vierges jurées ou les vierges sous serment sont « des femmes albanaises qui ont choisi de vivre comme des hommes, au sein de la société patriarcale traditionnelle albanaise. Elles ont fait vœu de chasteté et elles portent actuellement uniquement des vêtements masculins. En contrepartie de ce vœu, elles bénéficient de nombre d'avantages traditionnellement réservés aux hommes. [...] Les vierges sous serment seraient le seul cas en Europe d'encadrement traditionnel et social des concepts de transgenre et de travestissement. » In. https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierges_sous_serment consulté le 30/04/2018.

⁵ *Femme nue, femme noire*, p. 121.

l'homme à satisfaire les aspirations de la femme. D'ailleurs, l'errance de cette jeune fille est symbolique de sa lutte contre les lois de sa société qui incitent à la claustration de la femme. C'est aussi ce qui est dénoncé par Miano qui subvertit les stéréotypes de cette même société : « *On ne lui avait rien enseigné de valable, et elle ignorait qu'il n'appartenait pas aux femmes de courir les routes*¹ », disait le narrateur à propos d'Ayané qui s'est exilée en France pour y poursuivre des études universitaires. Le mythe de la femme libre est traité à travers les thèmes de l'exil, de l'errance et du déplacement de celle-ci, par le biais desquels l'auteure symbolise la quête de l'émancipation de la femme. Les auteures revendiquent ainsi, dans leurs romans « *le respect des droits fondamentaux de la femme, d'où le caractère sociologique et engagé de leurs œuvres*² », c'est ce que nous pouvons lire à travers les itinéraires des protagonistes femmes qui sont « *ébranlée[s] mais maîtresse[s] de [leur] destin*³ » refusant d'être claustrées par la société dans le rôle de « *bâton de vieillesse*⁴ » pour lequel elles étaient nées.

Cependant, la lutte des femmes contre les traditions désuètes se confronte aux autres femmes, gardiennes rigides des traditions ancestrales. C'est ce qui nous permet de dire que le premier opposant de la femme dans sa quête, est la femme elle-même, dans la mesure où la transmission des traditions passe par les mères tel que nous le confirme les propos de la grand-mère d'Ateba qui disait qu'« *il ne faut pas laisser trop de liberté aux filles*⁵ », ou encore l'enseignement de la mère d'Irène Fofa : « *pour qui toute féminité se résume à cette phrase : - une femme, une vraie, doit savoir faire la cuisine !*⁶ ». Aussi, cette difficulté de se sentir libre face à une mère soucieuse du respect immuable des lois sociales est représentée par le personnage d'Endalé qui a été abusée par son père et ensuite rejetée par sa mère

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 24.

² Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, op.cit, p. 355.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 184.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 44.

⁵ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 72.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 158.

« sans doute pour ne pas perdre le sacro-saint statut d'épouse ¹ ». Cette femme farouche gardienne de la tradition est ici paradoxalement taxée de faible et d'impuissante. En prenant le parti de son mari, elle prouve son incapacité à s'autogérer mais aussi sa jalousie envers sa fille « jeune et belle, sur laquelle le regard concupiscent de son mari se posait, plus souvent que sur elle ² ». Il en est de même pour Amandla qui constate la difficulté de se réaliser en tant que femme africaine à travers l'image d'une mère qui « n'avait rien d'autre à lui offrir, que cette douleur à dépasser ³ ».

La contestation du système patriarcal s'effectue à travers le choix des femmes de rester célibataires malgré les rencontres éphémères qu'elles peuvent vivre. Leur état civil codifié par la société leur offre un statut, une identité. En déclinant l'offre de se faire « apprivoiser ⁴ » par Nielssen et en qualifiant le mariage de « stupidités ⁵ », Blues refuse de perdre son indépendance et de s'éloigner de son objectif qui consiste à récupérer les terres familiales. Il en est de même pour Ateba qui refuse la demande en mariage de Jean, trop cupide et arrogant pour voir en elle une femme, non un objet à posséder. Quant à Irène Fofu, elle ignore délibérément les avances affectueuses de Jean-Baptiste dont les mains « [lui] disent mille tendresses ensoleillées qu'[elle] ne veu[t] pas percevoir ⁶ ». La désunion est, de plus, symbolique du choix de rester non-liée qui dénote du refus absolu de ces femmes du joug qui risque de les faire tomber dans la condition féminine commune. Ayané se sépare de son mari Louis fuyant les enjeux d'un métissage difficile à porter et Amandla quitte Amok pour aller à Kemet. Leur rupture est en outre l'allégorie de l'échec de l'union d'une kémie avec un anti-kémie qui aurait donné ensuite naissance au descendant d'« un traître à son peuple ⁷ ». Le départ d'Amandla montre

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 94.

² *Ibidem*.

³ *Tels des astres éteints*, p. 87.

⁴ *La plantation*, p. 349.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 117.

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 311.

à quel point sa quête existentielle était prioritaire par rapport à la fantaisie de l'amour.

Leonora Miano condamne souvent la tradition africaine de ne pas accorder aux filles les mêmes droits que les garçons, notamment concernant le droit à l'instruction dans les écoles et établit une réelle remise en question du statut de la femme dans la société africaine. De plus, elle propose un regard critique sur les traditions et la manière avec laquelle on éduque ses enfants, spécialement les filles en privilégiant les prétendues bonnes manières :

Celles qui n'avaient que des filles les faisaient filer droit. Elles leur apprenaient à vivre comme elles l'avaient fait elles-mêmes. Les dents serrées, le dos bien rigide, l'espérance vaincue. Les filles se mariaient, enfantaient, se tairaient. Leur vie passée à ruminer des rêves irréalisables s'écoulerait à grands flots d'amertume muette. Comme leurs mères, elles ne verraient absolument aucune raison de souhaiter autre chose aux filles qui leur naîtraient, de se battre pour leur offrir une autre vie. ¹

Le malheur et le mutisme se transmettent ainsi de génération en génération de manière perpétuelle dans une vie monotone et machinale comparée par l'auteure à « *un serpent qui se mor[d] la queue*² », pour accentuer le caractère circulaire et étourdissant de cette existence.

Les parents d'Ayané s'aimaient réciproquement et s'entraidaient, notamment, dans les tâches ménagères, d'ailleurs « *elle ne sentait pas peser sur ses épaules cette fatalité domestique que les femmes enduraient* ³ ». Aama représentait donc dans le village, l'image de la femme émancipée et est perçue dans le roman comme très singulière, voire même très étrange car elle ne ressemble pas au reste du clan. En effet, Aama est baptisée « l'étrangère » par les villageois, pas seulement parce qu'elle venait d'un autre village, mais parce qu'elle était jalousée par les femmes qui l'ont taxée de folle et de sorcière étant la seule au village qui n'a pas de

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 14

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 22.

coépouse. En effet, son mari qui l'aimait n'a jamais voulu prendre une autre femme comme le veut la tradition de son village et, par ce choix, cet homme a transgressé les règles régies par la communauté du village : « *d'abord parce que c'était mal d'avoir rejeté toutes celles du clan, ensuite parce que c'était mal de trop aimer une femme.* ¹ » L'amour et le respect que vouait le père d'Ayané à sa mère était une façon d'« *injurier les traditions* ² », et c'est ce qui a poussé le village à l'inférioriser étant donné que : « *cet homme-là n'en était pas un* ³ », disaient les femmes du village.

Paradoxalement, l'image de la mère – ou de la grand-mère – n'est pas que négative. L'esprit non-conformiste et libre est aussi transmis par le biais de l'éducation et peut en outre, représenter une hérédité plus qu'un héritage. C'est le cas d'Ayané qui tiendrait son indocilité de son arrière-grand-mère, Idubwan, considérée comme une « *maitresse femme* ⁴ » ayant choisi de quitter son mari parce qu'il la violentait et « *elle ne voyait pas au nom de quoi elle devait l'accepter* ⁵ ».

A travers un « je » collectif, les écrivaines se mobilisent pour une seule cause à travers une littérature « *montrant un engagement plus franc et une rébellion ouverte, dans sa thématique comme dans son expression* ⁶ ». Leur parole s'est faite plus agressive et revendicatrice et se place contre la domination masculine. Leur écriture serait donc traversée d'une tendance féministe puisque ce mouvement se définit comme « *une doctrine qui a pour objet l'extension des droits civils et politiques des femmes jusqu'à obtenir l'égalité avec les hommes.* » ⁷ En effet, cette caractéristique semble distinguer les romans de Beyala et de Miano dont l'écriture exprime un engagement politique et féministe qui se traduit par un style violent et

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 22.

² *Idem*, p. 17.

³ *Idem*, p. 18.

⁴ *Idem*, p. 158.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, op.cit, p. 13.

⁷ Wikitionary – <http://wikitionary.org>

subversif et qui brise le mutisme en explosant à travers une langue brutale et crue à voix multiples, de formes et d'inspiration diverses. A travers l'itinéraire d'Atéba par exemple, Beyala entend symboliser toutes les femmes africaines qui souffrent en silence des injustices sociales et traditionnelles d'une société qui favorise les droits de l'homme au détriment des femmes : « *Elle était Ateba et toutes les femmes étaient elle¹* ». Le « je-moi » de la femme devient ainsi, un « je-elle/elles », un « je-nous ». En témoignant et en dressant des portraits de l'univers féminin, les auteures ont fait exister leur univers autrement qu'à travers des voix masculines. Beyala et Miano deviennent, donc, les porte-paroles de toutes les femmes et leur « *'je' devient un lieu pluriel où toutes les femmes muettes, invisibles et absentes se confessent et se voient²* ». Leur parole va donc déconstruire toute forme d'oppression en orientant leur combat contre le regard des autres sur soi. Un combat provocateur qui puise dans l'audace contre les traditions patriarcales, contre les femmes qui se résignent et contre une discrimination misogyne culturelle.

Le « moi » de la femme (nié) s'exprime en toute liberté dans un espace qui échappe à la prise de pouvoir sociale et familiale, celui de l'exclusion ou de l'errance. Irène Fofa à travers ses vices de kleptomanie et de nymphomanie cherche à satisfaire ses propres désirs en atteignant ce que Simone Beauvoir avait appelé « *l'apothéose de son narcissisme³* », comme une revanche contre l'oppression mâle. La rétrospection critique portée sur les traditions africaines héritées peut faire ressortir celles qui sont infondées et surtout néfastes pour la femme : « *les crânes jalousement conservés de nos ancêtres ne feront rien pour nous⁴* », déclarait la petite Musango. La parole incitatrice à la lutte traverse le tissu textuel et rappelle comme un leitmotiv la nécessité de « *résister plutôt que d'endurer⁵* » et c'est ici que

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 17.

² Cécile Dolisane-Ebousse, « L'image de la femme chez deux écrivaines francophones du Cameroun », op.cit, p. 141.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 449.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 209.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 15.

réside la dimension subversive de l'écriture de Beyala et de Miano dans la mesure où leur engagement se lit dans cet appel explicite à la révolte et au refus du conformisme étant donné qu'« *on ne gagne pas par des moyens légaux*¹ », d'où la révolte d'Atéba contre l'attitude machiste qui commence par sa frigidité face à l'homme.

Des éléments d'introspection révélant le regard réflexif de la femme sur elle-même, offrent à la fiction une dimension intime. La solitude et la réclusion dominent les parcours des protagonistes et le souvenir de la mère et l'évocation de celle-ci découle de la nécessité de se trouver un interlocuteur pour exprimer son mal-être. Une filiation spirituelle et charnelle s'établit entre la femme et la terre maternelle où se situe le roman. Le voyage d'Amandla à Kemet symbolise, par exemple, la réalisation de son « *rêve du Pays Primordial*² » que sa mère avait enraciné en elle : « *tu es ma chair. C'est de ta glaise que je suis faite*³ », déclarait la voix féminine⁴ dans la partie *Intro*⁵ de ce roman en s'adressant à l'Afrique. Ce voyage signifie aussi son retour au bonheur utérin. De même qu'à chaque fois que la femme se sentira près de sombrer, elle replongera dans les souvenirs de sa mère. Ce retour à la mère signifie un « *retour au même*⁶ ». En effet, quand Irène Fofa implore sa mère vers la fin du roman (après une aventure tumultueuse remplie de rebondissements) de la protéger, elle désire se retrouver après une longue période d'errance : « *Maman, il n'y que toi pour me sauver [...] Prends-moi dans tes bras, empêche-moi de grandir et de découvrir le monde*⁷ ». Cette supplication est un désir de retourner à la chaleur utérine. Dans cet espace où règne la sérénité, Irène

¹ *Les aubes écarlates*, p. 213.

² *Tels des astres éteints*, p. 77.

³ *Idem*, p. 15.

⁴ La marque du féminin est relevée à travers les accords des participes passés par exemple dans : « *je ne sais pas s'il m'a regardée* » in. *Ibidem*, p. 17.

⁵ Cf. L'analyse de l'intro a été effectuée dans la partie qui traite de la musicalité.

⁶ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 26.

⁷ *Femme nue, femme noire*, p. 180.

redeviendrait à l'état embryonnaire pour fuir les démons de sa réalité ou pour renaître de nouveau.

Par ailleurs, une double transgression est manifeste dans l'interdit de l'inceste « fille-mère » qui est, lui-même, une transgression du triangle œdipien « fils-mère ». Cette transgression implique symboliquement l'accomplissement de ce que les psychanalystes appellent « le narcissisme » dans la mesure où la fille se conçoit à travers une auto-image que lui suggère celle de la mère. L'amour obsessionnel que porte la fille à sa mère suppose une « *corrélation étrange entre une entité (le moi) et sa réciproque*¹ ». L'étrangeté de ce rapport viendrait de sa subversion des règles de la nature. L'absence de la figure paternelle ouvre en effet, la voie à cette perversion. De plus, une déception serait à l'origine de la recherche de la douceur d'une protection féminine dans les bras d'une autre femme, c'est ce qu'avoue Ateba Léocardie à Jean : « *Tu m'as déçue. [...] Je me rends compte que je m'étais bâti un mythe. Tu n'es qu'une larve*² ». Le lesbianisme devient ainsi, un refuge et possède un rôle consolateur. Simone de Beauvoir atteste, en outre, que « *la femme qui veut jouir dans les bras féminins de sa féminité connaît aussi l'orgueil de n'obéir à aucun maître*³ ». En effet, il s'agit d'une relation d'égal à égal. La déception de la femme vient de l'impossibilité de l'homme à lui procurer ce qu'elle espère. Par conséquent, nous pouvons dire, pour paraphraser Simone de Beauvoir, que si la femme, rejette l'homme c'est parce que « *c'est une femme qu'elle cherchait en lui*⁴ ». L'homme, contrairement à la femme, cherche dans sa relation « homme-femme » à s'appropriier sa partenaire comme objet. Cette image de la femme possédée comme un « bien⁵ » est récurrente chez nos deux romancières où l'homme est souvent en position de force, assujettissant « sa » femme et l'incarcérant dans son corps-objet, ce que nous montre cet exemple où la femme est réifiée dans la

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 77.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 86.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 209.

⁴ *Idem*, p. 208.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 25.

société : « *on ne lui ferait rien s'il la tuait. Elle était sa femme. Elle lui appartenait comme tout ce qui était dans cette maison. Tout ce qu'il avait acheté.* ¹ »

Par ailleurs, dans la relation femme-femme, « *l'amour est contemplation*² », pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir. En effet, la femme espère « *[se] fondre en [la femme]* ³ ». C'est le cas d'Ateba qui déclare son amour à la femme dans les lettres qu'elle lui adresse : « *Femme. Tu combles mon besoin d'amour. A toi seule, je peux dire certaines choses*⁴ ». C'est aussi ce que nous pouvons constater à travers sa relation avec sa mère Betty qui la fascine et à laquelle elle s'identifie. L'amour d'Ateba pour la femme est né de l'amour qu'elle vouait à sa mère avant sa mort. Ateba marche sur les pas de Betty et constate depuis son jeune âge qu'elles se ressemblaient car « *elles avaient la même bouche charnue, la même lèvre inférieure très ourlée* ⁵ ». De plus, elle faisait tout pour imiter sa mère lorsqu'elle se déguisait en Betty et se contemplait dans la glace : « *Elle s'observait. Elle était femme. Elle était Betty*⁶ ». Se regarder dans le miroir c'est prendre conscience de sa féminité. Le visage de la mère pouvant devenir un miroir exposant le reflet narcissique qui existe entre la mère et sa fille. C'est par rapport à la relation maternelle qu'il faut rattacher les fantasmes d'inceste qui circulent dans les romans étudiés. Betty sert, en effet, de miroir à Ateba et l'image de la mère n'est autre que la réflexion de celle de la fille elle-même car la mère est son « *exacte matrice*⁷ ». Même l'amour que vouait Ateba à sa mère est un amour narcissique mais tellement nécessaire pour la revalorisation (et la reconstitution) d'un Moi subverti par le regard avilissant du masculin qui voit en elle « *celles que la tradition récuse [...] celles que la coutume proscriit [...] Pute aussi [...]* ⁸ ». La relation femme-femme est la symbolique du refus de la femme de

¹ *Tels des astres éteints*, p. 25.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 205-206.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 55.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 91.

⁶ *Idem*, p. 70.

⁷ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 25.

⁸ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 61.

se faire objet aux yeux de l'homme. La revendication d'un lesbianisme libérateur peut aussi se lire dans le soulèvement des auteures contre la pratique de l'excision censée faire des femmes « *des filles respectables* ¹ ». Cette mutilation génitale qui consiste en l'ablation de l'organe érogène féminin par excellence prive la femme de sa féminité et de sa jouissance physique en la rendant frigide. Le marquage du corps de la femme est ainsi une atteinte à son lieu de plaisir féminin et représente un acte misogyne qui la prive de plaisir et de lesbianisme (puisque dans les relations charnelles lesbiennes, cet organe est aussi sollicité). Ainsi, par la lutte contre l'excision, les auteures revendiquent aussi le droit de la femme d'avoir du plaisir en dehors de la relation exclusive femme-homme mais également dans la relation femme-femme, voire même dans le rapport de la femme seule avec son propre corps dans la mesure où dans cet acte intime de la femme avec son Même, elle cherche « *à s'approprier les trésors de [sa] féminité* ² ». De plus, la revendication de ce droit rétablirait à la femme son pouvoir d'égaliser l'homme grâce à cet organe mâle assimilé par l'auteure au « *dard dont la croissance tuerait leur futur époux* ³ ».

Le lesbianisme est ainsi dans ce roman, un refuge qui permet de fuir la relation de supériorité-infériorité qui réside entre l'homme et la femme. Ateba tente par les caresses de gommer le « *mauvais sang* ⁴ » des hommes qui nuisent à sa mère en apaisant ses douleurs lombaires :

Ce n'étaient pas des effleurements comme si elle voulait réapprendre et reconnaître des sensations. Elle sentait ses muscles et la chaleur de sa peau, la peau de sa mère, tendre et déjà humide. Ensuite, elle la caressait lentement, du bas vers le haut, s'attardant sur les points sensibles.⁵

Le rapport entre la femme et sa semblable est basé sur la réciprocité et la complicité étant donné que la différence entre elles est effacée. En effet, le plaisir procuré par le massage est ressenti par les deux. En donnant du plaisir à sa mère,

¹ *Afropean soul*, p. 51.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 205.

³ *Afropean soul*, p. 51.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 90.

⁵ *Idem*, p. 89.

Ateba accomplit son propre ravissement car « *elle la soulageait, elle se soulageait, pour elle, pour elles¹* ». Les soupirs de Betty dénotent de sa jouissance ainsi que ses muscles qui fondent sous la chaleur des mains de sa fille. Le partage du plaisir ressenti s'accomplit sans aucune ambition de domination de l'autre. Ateba « *jouissait de [...] palper [les muscles de sa mère], de les malaxer, de masser se corps de femme²* ». Par conséquent, « *les caresses sont destinées moins à s'approprier l'autre qu'à se recréer lentement à travers elle³* », étant donné que l'autre représente ici, le même. Contrairement à l'homme qui désire triompher de la femme, en la voyant s'agenouiller à ses pieds.

Le lesbianisme représente ici une atteinte impardonnable à l'ordre phallocratique et patriarcal. Par son biais, les femmes prennent le pouvoir, dans l'univers fictif de Beyala et de Miano et rêvent « *qu'un jour le pays leur appartiendra⁴* ». La même philosophie est tenue par Victorine la mère d'Amandla qui atteste que « *la femme était le sommet de la création, qu'une ère viendrait où le pouvoir des femmes sauverait l'humanité⁵* ». Ainsi, l'exclusion du masculin du cercle féminin où la femme est célébrée, est une manière subversive de concrétiser ce rêve. Le jeu des auteures qui consiste à rejeter le mâle de l'univers fictif à prédominance féminine, subvertit la perspective féministe qui revendiquait à la base, une égalité entre l'homme et la femme. Une glorification du féminin est ainsi prônée et offre aux romans étudiés une dimension womaniste dans la mesure où la femme ne cherche plus l'égalité avec l'homme mais plutôt sa suprématie par rapport à celui qui n'est plus un modèle à concurrencer.

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 90.

² *Ibidem*.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 205.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 115.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 78.

II-3.1.1.3. Un womanism mythique

Beyala et Miano représentent à travers leurs fictions, le malaise social qui règne en Afrique à travers des figures de la mythologie complétant ainsi le tableau effrayant qu'elles dressent d'une société gangrenée par d'horribles fléaux tels que la criminalité et la prostitution en raison de la misère qui sévit en Afrique, essentiellement dans les ghettos et les villages pauvres. Dans les romans de Leonora Miano, notamment, l'Histoire et le mythe se confondent et l'actualité se trouve au cœur du mythe même. Comment se réalise le tissage de la matière mythique dans le texte ? Comment le texte se fait réceptacle de la matière mythique ?

Le mythe est un récit fondateur, si l'on en croit la définition que donne Mircea Eliade à cette notion car il « *raconte une histoire sacrée* ¹ », qui s'est déroulée dans une époque passée. Les récits mythiques décrivent les succès et les exploits de personnages emblématiques par le biais desquels « *une réalité est venue à l'existence* ² ». Mircea Eliade définit donc le mythe comme étant « *le récit d'une création* ³ » dans la mesure où celui-ci, rend compte de la manière dont un fait ⁴ « *a commencé à être* ⁵ ». L'insertion de références mythiques dans le texte littéraire est donc une manière de relater la genèse de quelque chose. En effet, nous pouvons relever dans *Tels des astres éteints*, des renvois aux récits mythiques par de simples myèmes⁶, comme les noms de femmes mythiques : la reine de Saba⁷ « Makeda » ainsi que « Nzinga Mbandi⁸ », la reine des Royaumes de Ndongo et Matamba.

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. « folio », Paris, 1963, p. 15.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ L'auteur donne des exemples de la création de fragments de l'univers tels qu'« *une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution* », in. *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Le myème est « la plus petite unité de discours mythiquement significative », in. Gilbert Durant, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Ed. Dunod, Paris, 1992, p. 343.

⁷ Le royaume de Saba s'étend « *du Yémen au nord de l'Éthiopie et en Érythrée* ». In. https://fr.wikipedia.org/wiki/Reine_de_Saba consulté le 14/05/2018.

⁸ Nzinga Mbandi (1583-1663), reine des Royaumes de Ndongo et Matamba connue pour sa longue et combative résistance à la conquête portugaise en Angola. Elle conduisit en personne ses armées, jusqu'à un âge avancé – Note de bas de page dans *Tels des astres éteints*, p. 77.

L'auteure revendique par le biais de l'un de ses personnages féminins – la mère d'Amandla – la beauté de ces figures emblématiques de la mythologie africaine : « *sache seulement que Makeda était belle, spirituelle, forte [et que] que Nzinga était reine¹* ». L'apparition de ces mythes est ponctuelle mais leur présence suffit pour produire une « irradiation » selon le principe défini par Pierre Brunel qui considère que « *la présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiante²* ». Ces éléments mythiques deviennent ainsi, signifiants et contribuent à la construction d'une symbolique des personnages féminins qui dominent dans les textes étudiés.

A travers l'évocation de ces femmes archétypes de la force et de la gloire et dont le règne est antérieur aux révolutions occidentales, l'auteure célèbre la beauté et la puissance qu'incarne la femme africaine dont le pouvoir est intemporel comme celui des mythes invoqués. De même que les amazones de Dahomey auxquelles renvoie le surnom d'« Aligossi » (la mère d'Amandla), symbolisent la grandeur des femmes résistantes gardiennes du Palais Royal de Dahomey. Le rapport onomastique et le trajet du personnage de la mère obnubilée par Kemet, sa terre originelle figure la prise de pouvoir symbolique de la femme africaine.

Ces indications historiques convoquées par Miano affirment l'idée selon laquelle « *les cultures subsahariennes avaient toujours valorisé les femmes, ne les écartant pas des plus hautes fonctions³* », avant la rencontre avec l'Occident quand la femme jouissait d'un rôle plus reluisant que celui qu'elle détient dans les temps actuels étant donné que « *les institutions kémites s'étaient laissé polluer par la tentation patriarcale⁴* », ce qui n'appartient pas aux valeurs africaines. C'est aussi ce que déclare Beyala dans une interview accordée à Emmanuel Matateyou, affirmant que « *ce sont les diverses conquêtes islamistes et chrétiennes qui ont changé la*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 77.

² Pierre Brunel, *Mythocritique Théorie et parcours*, Ed. PUF, Paris, 1992, p. 82.

³ *Tels des astres éteints*, p. 78.

⁴ *Idem*, p. 80.

vision de la femme¹ » en Afrique et qu'il fallait à tout prix leur restituer leur place originelle. Ainsi, les femmes chez Miano sont anoblies et assimilées à de « grandes royales² » nous ramenant inéluctablement au personnage de la grande royale du roman de Cheikh Hamidou Kane *L'aventure ambiguë*, où la figure de la femme avait joué là aussi, un rôle important dans le destin du jeune Samba Diallo. En effet, dans cette fiction, cette femme a été la seule capable de se « *dresser, seule, contre l'ensemble des hommes de la famille Diallobé*³ ». Cette symbolique est encore une fois révélatrice du pouvoir inestimable de la femme africaine. Un pouvoir que Victorine/Aligossi espérait transmettre à sa fille en lui attribuant le prénom d'Amandla afin de la charger d'énergies positives, de force et de véhémence. L'origine de ce prénom qui signifie un cri de révolte et de liberté en langue zouloue, serait liée à Chaka le roi zoulou, l'une des plus grandes références historiques africaines. L'éducation prodiguée par la mère d'Amandla à sa fille n'avait pas manqué de célébrer les Pharaons noirs de Kemet ainsi que l'Empire Mandingue⁴ édifié par Soundjata, l'empereur du Mali. L'écriture de Miano est saturée de références historiques et mythiques, et devient ainsi, un « *médium de connaissance*⁵ » nous poussant à réfléchir sur la signification de ces renvois en les mettant en relation avec la dimension idéologique qui semble caractériser ses romans.

En littérature, l'acte politique en tant que création artistique, semble prôner une mutation, un progrès de ce qui est dénoncé car « *l'artiste tend vers une perpétuelle dynamique informée par la vie, le mouvement, le changement, la force en acte*⁶ » ; c'est ainsi que se définit l'engagement de Miano qui a cette conscience d'appartenir à une communauté définie ainsi que « *la conscience d'une tradition, balisée par*

¹ Matateyou, Emmanuel « Calixthe Beyala : Entre le terroir et l'exil » The French Review Vol. 69, No. 4, Mars 1996.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 44.

³ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Julliard, Paris, 1961, p. 49.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 77-78.

⁵ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, op.cit, p. 345.

⁶ Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, op.cit, p. 237.

quelques grands noms irréfutables¹ » qui les enracine dans une terre. L'engagement de l'auteure se traduit à travers une écriture qui puise dans la « *réinsertion volontaire dans un espace commun à l'ensemble des citoyens²* ». Par conséquent, la présence des « *grands noms qui forment le système de repérage³* » propre à l'identité africaine de l'auteure, semble être une modalité scripturale qui sert à invoquer les ancêtres par le biais de simples renvois, d'indices ou de symboles. Nous n'avons qu'à lire le titre *Femme nue, femme noire* de Beyala, par exemple, pour penser au grand poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, le cofondateur du mouvement de la Négritude qui revendique l'identité négro-africaine et glorifie la couleur noire. En effet, dans les romans étudiés, « *la couleur [est] un enjeu fondamental⁴* ». Il y a un réel désir de glorification de l'appartenance de la femme à sa terre d'Afrique à laquelle elle s'identifie comme « la terre mère » et ce à travers la mise en relief de ce qui distingue la femme noire des autres femmes du monde. Dans ce mouvement de pensée, il y a une association entre la perspective prônée par le cercle des femmes qui revendique un espace de libertés féminines/féministes, et la célébration de l'appartenance de ces mêmes femmes à une aire géographiquement (culturellement et identitairement) déterminée. C'est cette association entre les deux aspects qui a fait naître le « womanism » qui est une variante noire du féminisme introduit pour la première fois par Alice Walker. Ce mouvement de pensée est défini de manière concise mais il résume bien le rapport du womanism au féminisme tel qu'il est connu en Occident : « *Le womanism est au féminisme ce que le violet est à la lavande⁵*. » Le womanism de Beyala et de Miano apparaît dans leur lutte contre la discrimination sexiste mais aussi raciale et socio-économique. La révolte de l'écriture des auteures contre une misogynie masculine se focalise sur le

¹ Nathalie Heinich, *Etre écrivain, création et identité*, Ed. Découvertes, Paris, 2000, p. 151-152.

² *Idem*, p. 135.

³ *Idem*, p. 150.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 87.

⁵ Traduction de : « *Womanist is to feminist as purple is to lavender* ». Définition d'Alice Walker de la notion « Womanist » in. *In Search of Our Mothers Gardens : Womanist Prose*, Copyright, 1983. In. <http://noteasybeingred.tumblr.com/post/206038114/alice-walkers-definition-of-a-womanist-from-in> consulté le 15/05/2018.

dehors de la femme, la réduisant à sa chair et ignorant les souffrances d'un dedans déchiré: « *C'est comme ça qu'il faut traiter les femmes [...] Toutes des vicieuses, des dégénérées, des bêtes qu'il faut sexuellement dresser en permanence.*¹ » Leur engagement féministe est rattaché essentiellement à la négritude créant une sorte de féminisme-nègre ou ce que Beyala avait appelé « *la féminitude*² » symbolisé par le renversement de l'ordre patriarcal par des femmes noires, belles, fortes et surtout rebelles. Ainsi, la femme africaine que Miano et Beyala peignent dans leurs univers fictifs exploite sa féminité avec fierté dans le but de marquer sa différence par rapport à l'homme, en tant que sexe opposé et par rapport à la femme blanche, en tant que noire.

Les auteures s'opposent donc d'une certaine manière au féminisme occidental car ce dernier revendique les droits de la femme au même titre que l'homme, mais cette égalité aspirée ôte à la femme toute sa féminité. Tandis que le *womanism* et la *féminitude* de Beyala et Miano milite pour l'obtention des droits de l'homme tout en conservant ce qui fait la féminité et la beauté de la femme d'où l'insistance de Miano sur le pouvoir et la beauté de *Makeda* et *Nzinga*. Le mythe ici fait éclater les structures closes du texte littéraire. Nous pouvons souligner un aspect qui confère au mythe la qualité de moteur des univers romanesques de nos deux romancières. La puissance symbolique des références mythiques inscrites dans les textes offre aux lecteurs le plus possible de significations à interpréter. C'est aussi la femme belle qui est chantée dans ce vers de Senghor : « *Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté*³ », cité dans l'incipit du roman de Beyala, accentuant la beauté de la peau noire de la femme africaine dont la célébration identitaire se fait à travers cette couleur. L'afro-féminisme de Beyala et de Miano transparait dans leur glorification de cette couleur noire dans leurs romans

¹ *La plantation*, p. 145.

²² Matateyou, Emmanuel « Calixthe Beyala : Entre le terroir et l'exil », op.cit,

³ *Femme nue, femme noire*, p. 11.

révélant que « *la couleur n'est plus le vêtement. Elle est la totalité. [...] La couleur a désormais une histoire*¹ ».

L'engagement politique des auteures va de paire avec leur engagement *womanist* dans la mesure où elles semblent espérer accomplir des transformations sociales et politiques. De plus, parmi les revendications des droits humains qu'elles défendent dans leurs romans, elles choisissent de prendre particulièrement en charge ceux de la femme africaine représentée par les différents personnages féminins des textes étudiés. Le sentiment d'Ayané d'avoir « *deux boules noires qui s'entrechoquaient dans sa poitrine, se livrant une bataille résolue : l'Afrique et elle*² », symbolise de manière allégorique la perspective *womanist* de l'auteure. Leurs romans puisant dans la réalité et « *s'inform[ent] dans le vécu, dans la violence quotidienne et l'écriture en porte les stigmates*³ ». Leur *womanism* est donc une riposte virulente à l'oppression exercée par l'autorité masculine sur les femmes africaines.

La femme dépeinte par Miano (représentée par différents personnages féminins) préfère l'homme « *Africain, un nègre originel*⁴ », des hommes fiers de leur origine africaine, « *des Pharaons réincarnés, des princes nubiens*⁵ ». La glorification de l'origine noir-africaine passe, ainsi, d'abord par le physique, comme nous l'avons déjà précisé, à travers la couleur de peau mais aussi, pour les femmes, à travers « *la tignasse drue*⁶ », comme celle portée par Amandla comme un « *héritage maternel*⁷ », qualifiant cette transmission génétique de « *trésor*⁸ ». Nourrie de préceptes kémites, Amandla aspire, elle aussi, à la rencontre de « *l'homme*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 15.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 207.

³ Marc Gontard, *La violence du texte*, op.cit, p. 33.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 111

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 80.

⁶ *Idem*, p. 241.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

mythique¹ » de ses rêves que sa mère avait insinués en elle : « *Sois une Aset pour ton Ausar* ² », lui ordonnait Victorine. La mère demande donc à sa fille d'acquérir un pouvoir surnaturel et de s'élever au rang d'Aset la déesse mythique dont l'équivalent grec est Isis. Cette figure de la mythologie égyptienne dont le nom signifie « la femme » (« set » en langue égyptienne) est le symbole de la « *fertilité* [et de la] *maternité* ³ ». Ce qui accentue la pensée *womanist* qui traverse l'œuvre de Miano du fait qu'elle revendique ce qui constitue la féminité de la femme mais aussi sa grandeur car son nom ne s'incarne que « *dans le corps des femmes d'exception* ⁴ ». L'auteure exprime son aspiration de voir la femme africaine devenir comme Isis, « *la déesse mère du monde* ⁵ » au risque d'une déception viscérale par des Ausar⁶ imposteurs. Elle démontre que les hommes sont devenus impuissants par « *des siècles de stéréotypes, de clichés. Les mots qu'on leur avaient adressés avaient fini par façonner leur vision d'eux-mêmes* ⁷ ». L'aversion qu'ils avaient pour eux-mêmes se traduit par leur attirance pour la femme du Nord dont le physique est aux antipodes des traits distinctifs des « grandes royales », arborant un « *teint laiteux* ⁸ » et dont « *le flottement de ses cheveux sur ses épaules* ⁹ » représente le label de la race des « *Babyloniens* ¹⁰ ». Miano se livre ainsi, à la dénonciation du renoncement de l'origine africaine à travers des protagonistes façonnés par « *une détestation de soi savamment instillée en elles au cours des âges* ¹¹ ». Par le biais d'un *womanism* virulent, l'auteure dénonce, en outre, le racisme anti-noir à travers l'image de l'homme noir qui renonce à son origine kémitte en voulant « *épouser sa*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 81.

² *Ibidem*.

³ Isis est le symbole de la fertilité et de la féminité car elle a pu rendre la vie à son mari Osiris en rassemblant toutes les parties de son corps et en concevant de lui un enfant successeur. In. Pierre Brunel, *Dictionnaires de mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1994, p. 819.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 79.

⁵ <https://www.histoiredumonde.net/Isis.html> consulté le 15/05/2018.

⁶ Ausar est l'équivalent égyptien d'Osiris.

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 98.

⁸ *Idem*, p. 75.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, p. 80.

¹¹ *Idem*, p. 83.

maîtresse, pour plaire à sa mère qui ne veut pas d'une descendante d'esclave¹ ». C'est aussi le cas de Thomas Cornu dans *La plantation* qui vivait au Zimbabwe, avait eu avant son mariage avec la mère de Blues, une aventure avec Kardjersi « *une Rhodésienne marque déposée²* » et deux garçons métisses sont nés de cette union. Le machisme masculin est ici pointé du doigt par l'auteure étant donné que le statut de l'épouse blanche ici, est non moins reluisant que celui de sa maîtresse noire à cause de sa réification étant donné que le but de Thomas Cornu par le mariage est de trouver n'importe quelle « *femme qui s'intégrerait à sa collection³* » d'œuvres d'art.

Le womanism mythique de Beyala et de Miano fait des femmes noires des êtres affranchis de toute entrave et « *plus elles étaient libres, moins leurs hommes l'étaient⁴* ». Par le biais de la glorification du féminin et de l'exclusion du masculin du cercle des « grandes royales », les auteures prennent position contre les injustices et les expériences douloureuses vécues par les personnages féminins par l'évocation de la douleur de la femme noire qui se lit dans son mutisme. La douleur se transforme en provocation subversive, en révolte massive contre les injustices subies. C'est cette douleur viscérale qui se lit tout au long des romans à travers une narration éclatée laissant apparaître un bouleversement intérieur symbolique du trauma engendré par des siècles de répression et de violence.

II-3.2. Une narration du « dedans⁵ »

L'écriture de Beyala et de Miano souscrit à une dissidence des formes habituelles du roman. En effet, la composition romanesque et les modalités narratologiques mises en œuvre par Beyala et Miano nous montrent que

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 111.

² *La plantation*, p. 13.

³ *Idem*, p. 14.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 93.

⁵ Hélène Cixous, *Dedans*, Grasset, Paris, 1969.

l'organisation du roman est subvertie car elle subit des bouleversements reflétant le chaos dépeint dans leurs œuvres. Cette expression du « dedans » – pour emprunter la formule d'Hélène Cixous – traduit le désordre affectif des protagonistes et se lit à travers une subversion narrative exprimant un moi déséquilibré en rénovation ou en quête de rémission. L'étude de la narration va nous permettre d'interroger « *les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose*¹ ». Cette étude s'intéresse, en outre, au discours dans le roman qui se veut contestataire grâce aux distorsions narratives symboliques de l'errance, du trouble et du déplacement psychologique des protagonistes. La parole dépressive traverse les romans de Beyala et de Miano et traduit le cri de colère de l'artiste créateur face à un univers disloqué.

II-3.2.1. Les intermittences de l'Être

Ayané dans le troisième volet de la trilogie « Suite africaine » de Miano comprend que « *les tragédies du Continent étaient, désormais, d'ordre psychologique*² » et que tout le chaos qui règne autour d'elle n'est que « *la manifestation de désordres intimes*³ » résultant de l'impact de l'Afrique avec l'Occident. Cette modification en profondeur du Continent évoquée par l'auteure dans ses romans, se manifeste à travers une dislocation narrative reflétant les ruptures d'un Moi mutilé, « *cribl[é] de contradictions*⁴ ». La vie de Musango ressemble à une immense terre sinueuse et accidentée, parsemée d'obstacles, de virages et de détours ; une sorte de labyrinthe chargé de pièges où la ligne droite n'existe pas. Musango se perd dans sa propre chair. L'abîme mental dans lequel elle sombre est synonyme de son mal-être : « *Me suis-je échappée du royaume des*

¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du Roman*, op.cit, p. 40.

² *Les aubes écarlates*, p. 137

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 141.

ombres pour échouer dans celui des morts ? ¹ », dit-elle en narratrice-personnage du roman. Son désordre psychologique se manifeste sur le plan narratologique à travers les ruptures narratives. La discontinuité narrative est provoquée par un ensemble de procédés de distorsions qui interrompent le cours de l'histoire ou qui lui font subir des bouleversements dans sa linéarité.

II-3.2.1.1. Les anachronies narratives

Chez Gérard Genette, les *anachronies narratives* désignent « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit² ». On retrouve bien, dans *Contours du jour qui vient*, la manifestation de ces discordances temporelles à travers les ruptures chronologiques lorsque différentes séquences narratives se succèdent. Cependant, le narrateur semble tout maîtriser : le présent, le passé ainsi que le futur. En effet, les *anachronies narratives*, selon Gérard Genette, « postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire³ ». Dans ce roman, il s'agit d'un narrateur Dieu dont le don d'ubiquité lui permet de dépasser les limites de tous les personnages ainsi que les attentes du lecteur, c'est normal puisqu'il s'agit d'une ombre qui voyage dans le temps : « il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elles.⁴ » La voix de Musango s'adresse à un interlocuteur qui n'est autre que sa propre mère comme l'affirment tous les déictiques présents dans le roman : « Ce n'était pas **moi**, mère, que **tu** avais ainsi attachée sur ce lit, et que **tu** t'apprêtais à arroser de pétrole [...] J'étais nue et **ma** peau portait encore les marques laissées par les bambous⁵ ». La vision de cette narratrice autodiégétique est souvent sans limites. Elle sait le passé et le futur et connaît des détails sur des

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 101.

² Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 79.

³ *Ibidem*.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 15.

⁵ *Idem*, p. 19.

événements qu'elle n'a même pas vécus étant donné qu'elle avait été chassée de sa maison et qu'elle se trouvait enfermée dans un cachot à l'heure où elle raconte ces faits : « *Mes oncles t'ont jetée dehors et nos voisins t'ont regardée rassembler tes robes traînant dans la poussière*¹ ». Cependant, il arrive qu'elle suppose certaines choses comme pour nous rappeler sa part humaine qui sombre par intermittence dans le coma : « *peut-être les choses se sont-elles passées autrement*.² »

Par ailleurs, nous pouvons distinguer deux types d'*anachronies narratives* en nous basant sur les travaux de Gérard Genette. Le théoricien désigne :

Par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse*, toute évocation après coup d'un événement au point de l'histoire où l'on se trouve, et réserv[e] le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels.³

Diverses temporalités sont ainsi mises en parallèle annulant la lecture diachronique du roman. Ces distorsions bouleversent l'ordre chronologique du roman et le rendent fragmentaire provoquant « *le désarroi, le désarrangement*⁴ », pour reprendre les termes de Maurice Blanchot. Les pensées font souvent replonger la fiction dans le passé où des réminiscences refoulées remontent à la surface. Ayané revoit la tragédie qui a eu lieu dans son village et à laquelle elle avait assisté de loin. Cet événement a bouleversé la vie des villageois à jamais et représente la mise en abyme de tout le chaos qui s'est abattu sur le Continent.

Dans ses pensées, elle revécut la nuit passée à Eku. De nouveau, sous ses yeux, le clan attendit passivement de connaître son sort. Les cadavres d'Eyoum, d'Idun et d'Ison revinrent lui montrer leurs postures inédites. Elle se demanda, s'il était vrai que les morts voyaient et entendaient tout, ce qu'ils avaient pensé de l'indifférence dans laquelle ils avaient été abandonnés. De nouveau, Eyia poussa son cri, creusant une béance dans le mitan de la nuit et dans le cœur d'Ayané.⁵

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 62.

² *Idem*, p. 65.

³ G. Genette, *Figures III*, op.cit, p. 82.

⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit, p. 17.

⁵ *L'intérieur de la nuit*, p. 160.

La technique de la digression permet de suivre les cheminements de l'inconscient. Ainsi, le retour dans le passé et le souvenir du cri de l'enfant sacrifié montre que la blessure engendrée par les massacres de cette nuit à Eku est encore béante tant que les morts n'auront pas compris la raison pour laquelle s'est produite l'hécatombe. D'ailleurs, à la fin du roman¹, la même anecdote est ressassée et la scène du crime est relatée par la voix d'Inoni donnant ainsi à la narration, un effet circulaire. Les retours en arrière ont le rôle déterminant d'expliquer des situations en passant du présent au passé créant ainsi un intervalle temporel entre le moment où la narration se fige et celui où l'anachronie s'installe. La récurrence de la même scène (La scène du sacrifice de l'enfant au village) créant une discordance temporelle dans le récit, atteste du bouleversement psychologique des villageois par cet événement tragique. Revenir sur la description de cette scène en rappelant les faits et en s'attardant essentiellement sur le cri de souffrance d'Eyia, est une manière de mettre l'accent sur l'ampleur du trauma engendré par l'horreur vécue cette nuit-là :

Ce qui s'était passé à Eku, même si on le racontait dans un murmure, s'énonçait simplement. [...] Ils avaient choisi un enfant mâle dans la tranche de trois à neuf ans. Ils avaient demandé à des hommes du clan de tuer cet enfant, mais avant cela, de prélever ses organes génitaux alors qu'il vivait encore. L'enfant avait poussé un cri, un vagissement inversé. Un cri qui disait qu'il emporterait un morceau de chacun de ceux qui le regardaient souffrir et mourir. [...] ²

La présence récurrente du cri de l'enfant devient la voix stridente du fantôme qui hante tous les Ekus qui ont assisté passivement au chaos. Eyia est brutalement séparé du monde de la vie pour accéder à celui de la mort. Il passe d'un état à un autre accédant à un niveau plus élevé d'existence. Il se manifestera plus tard dans *Les aubes écarlates* dans les rêves de son frère Epa enrôlé dans l'armée des rebelles. Il devient la voix de la lucidité qui éveillera la conscience de son frère Epa et lui parle aux noms de tous ses pairs. L'esprit d'Eyia pousse son frère à sauver les autres enfants qui sont encore en captivité chez les rebelles. Eyia devient l'impulseur de la

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 194-195.

² *Ibidem*.

quête que va entreprendre Epa afin de réparer le méfait qu'il avait commis au village. Nous rappelons ici que dans *L'intérieur de la nuit*, Epa avait offert ses services à l'armée des rebelles et avait intégré leur milice de son propre gré croyant que ces indépendantistes allaient renverser le régime corrompu et dictatorial du pays.

La subversion narrative réside dans l'hybridité de la narration engendrée par la présence de l'analepse dans la mesure où, toujours selon Gérard Genette, « *toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier [...]*¹ », assurant ainsi l'existence de deux récits superposés. Le rôle du récit second est d'expliquer, en outre, ce qui est relaté dans le récit premier ou fournit une précision indispensable pour sa compréhension, ce qui fait que les discordances temporelles créent du sens, en dépit de la rupture qu'elle occasionne à la chronologie du récit :

Je **demeurais** assise dans un coin dans la pièce où nous **dormons** elle et moi [...] Elle me **regardait** d'un air triste, convaincue que j'étais folle, et je l'**étais** sans doute [...] Le premier jour, Lumière m'**avait exposé** ce que **serait** ma fonction, ce qu'il **attendait** de moi [...] Je me **disais** qu'Ayané me **chercherait** [...] Cette espérance diffuse ne **reposait** sur rien. Elle m'**a** finalement **quittée**, comme une fièvre de passage.²

Dans cet extrait, le passage souligné est une analepse « greffée » au récit premier ; elle relate le premier jour où Musango est arrivée dans le cachot où elle était retenue captive. Les verbes mis en gras nous montrent que les temps changent souvent ce qui bouleverse la chronologie de la narration et fait éclater le temps narratif qui va de paire avec l'imprécision temporelle de la fiction. La discordance temporelle est la mimésis de l'agitation de l'instance narrative représentée par la voix de Musango. Le récit de cette petite fille de neuf ans relate une durée circonscrite de « *trois ans*³ » ce que Musango confirme elle-même lorsqu'elle révèle son âge, à un moment donné de son périple : « *j'ai finalement assez peu ri en douze*

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 90.

² *Contours du jour qui vient*, p. 59.

³ *Idem*, p. 47.

ans.¹ » La narration du roman, passe du récit racontant les mésaventures de Musango à la première personne, au discours qu'elle s'imagine adresser à sa mère, en narratrice toute puissance organisant les événements de son récit à son gré. D'autres analepses ponctuent son récit provoquant de longues réminiscences, une mémoire involontaire déclenchée par un fait, un geste, une odeur :

Je songe aux pépins d'orange. J'étais toute petite, alors. Tu me disais de ne surtout pas les avaler, qu'un oranger me pousserait sur la tête. Bien sûr, je faisais de mon mieux pour qu'aucun ne m'échappe, suçant méticuleusement la pulpe du fruit épluché pour sentir les pépins me glisser l'un après l'autre au fond de la gorge. [...] J'attendais que l'arbre pousse, m'écartant les côtes, me fendant le crâne, afin que surgissent un tronc, des branches, des feuilles.²

Les souvenirs de Musango interrompent la narration et nous révèlent l'hybridité qui la caractérise. L'enfance passée dans la tyrannie et la violence suscite chez cette petite fille un désir de vengeance contre toute forme d'autorité. En effet, Musango se rebelle contre la volonté de sa mère en bravant l'interdit imposé, transformant sa douleur en provocation et s'imagine devenir ce monstre hybride avec une excroissance végétale dans le ventre. Cependant, derrière cette désobéissance se cache l'amour de cette petite fille pour sa mère qu'elle voudrait satisfaire : « *j'attendais les fleurs d'oranger, les fruits que j'aurais pu cueillir [...] Je te les aurais offerts. C'étaient tes préférés*³. » Sa révolte n'est donc qu'une recherche d'affection et du bonheur qu'on lui a arraché. Sa haine envers sa mère est le résultat d'une enfance obscure et il lui a fallu du temps pour prendre conscience de l'ambiguïté des sentiments qu'elle éprouvait pour cette mère agressive : « *une haine compréhensible, un amour corrosif*⁴ ».

Dans ce roman, il y a une alternance entre narration antérieure et ultérieure. En effet, la présence de la prolepse pulvérise aussi la chronologie narrative et propulse le lecteur dans le futur. Dans la prolepse, une distance temporelle réside entre le

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 78.

² *Idem*, p. 191-192.

³ *Idem*, p. 192.

⁴ *Idem*, p. 193.

moment présent interrompu et l'anticipation d'un récit second dans le futur. Les projections dans le futur perturbent aussi la linéarité de la narration et traduisent par avance ce qui va arriver. Elles jouent aussi le rôle de prédiction de l'avenir produisant une forme d'entente entre le narrateur du récit et le lecteur :

Bientôt, Vie Eternelle **reviendra** voir les filles. Kwédi l'**accueillera** en poussant de hauts cris à propos de cette gamine inutile qu'il faut soigner une fois tous les trois mois, puisque telle est la fréquence de mes crises. Elle lui **demandera** ce que Lumière et Don de Dieu attendent pour lui trouver une aide valable. [...] Puis ils **iront** dans la cuisine où il se **débarrassera** de sa soutane pour enfiler sa tenue de cérémonie. Il ne lui **dira** pas un mot et **apprêtera** sa poudre blanche en écrasant des morceaux de kaolin sur la pierre où Kwédi prépare journalièrement épices et condiments. Il **rejoindra** les filles, la laissant soupirer longuement et en vain. [...] ¹

Cette prolepse semble raconter une scène qui se déroulera dans le futur comme le confirment les verbes employés. Le passage cité s'immisce dans le récit premier raconté essentiellement au passé ou au présent : « *Je suis ici, je compte les jours* »(p58) ou encore « *j'étais recroquevillée sur moi-même* » et « *elle me regardait d'un air triste.* » (p59) et marque une rupture dans la chronologie des événements relatés. De plus, cette projection dans le futur rend compte de la répétition des faits car la narratrice raconte cette scène comme si elle la connaissait par cœur l'ayant vécue maintes fois, révélant la monotonie dans laquelle vivaient les femmes emprisonnées dans le cachot. Les anachronies représentent les intermittences du Moi de Musango et traduisent son état psychologique et celui des femmes-zombies qui ont partagé son errance.

Les souvenirs d'enfance de Musango remontent à la surface, et ses divagations ne sont en réalité que des réminiscences qu'elle tente de se rappeler pour trouver des esquisses de réponses à ses questionnements restés en suspens : « *Elle a les yeux fermés pour se voir en dedans, pour savoir qui elle est réellement*². » Elle va même vivre en songe, une rencontre avec une vieille dame qui va l'aider à mieux

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 58.

² *Idem*, p. 133.

supporter les souvenirs douloureux d'une mère violente. Quand la vieille prend la parole à la première personne, elle révèle à travers les détails de sa vie, l'avenir de Musango. Nous apprendrons par la suite que Musango et la vieille représentent la même personne quand celle-ci révélera enfin son identité : « La vieille me dit sans parler : *Tu te souviendras de moi, n'est-ce pas ? Je m'appelle Musango. Je penserai souvent à toi. Merci de m'avoir connue.* Elle sourit. Je ne la vois plus¹. » L'évanescence de la vieille survient au moment de la prise de conscience de Musango qui comprend le message exprimé dans le discours « *plus hypothétique que réel* ² » de la future-Musango.

Les anachronies narratives offrent au roman le caractère fragmentaire, un désordre narratif mais significatif. En effet, dans cette prolepse qui n'est qu'un rêve, la vieille-Musango apporte à la petite « la paix » enclose dans son propre nom³. Musango voit la projection anticipée de son être qui lui offre une image rassurante d'elle-même dans l'avenir : « *J'ai dormi et voyagé en moi-même. J'ai vu tous mes visages ; Musango la fillette, Musango la vieille presque édentée. Je me suis vue souriante et apaisée*⁴ ». Ainsi, les intermittences narratives sont ici symboliques d'un Moi égaré qui se cherche.

II-3.2.1.2. Une schizophrénie narrative

L'écriture fragmentaire est aussi celle qui recourt au rythme saccadé, aux phrases courtes, aux répétitions reflétant la révolte des personnages qui se manifeste dans leur refus de la conformité, de la résignation à l'injustice et à l'aliénation. Dans l'univers fictif dépeint dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, est semé le trouble psychologique d'Ateba qui se traduit à travers la fugue, l'errance et le délire. La

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 131.

² G. Genette, *Figure III*, op.cit, p. 79.

³ Nous avons précédemment précisé que Musango signifie « la paix » en langue Duala.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 131.

parole fébrile et frénétique transparait à travers des phrases tronquées, courtes et un rythme saccadé reflétant la psychologie du personnage errant, à la recherche de son être en fuite :

Ateba parle, elle peint, elle répète la parole de mille manières, on l'écoute ou on ne l'écoute pas, elle raconte, elle devient un torrent de mots, d'idées, de théories... Quand elle a fini d'épuiser le mot, elle tourne les talons et se met à courir... Moi, je cours derrière elle, je lui intime l'ordre de s'arrêter, de prendre le temps de la pensée. Elle ne m'entend pas, elle court, elle rit, elle pleure, elle rit et pleure encore du sale tour qu'Irène vient de lui jouer, du rêve de la femme qui part.¹

Ce délire narratif obéissant au principe de l'écriture qui se veut démesurément éclatée, traduit l'égarement psychologique d'Atéba suite au décès de son amie Irène. Cette narration saccadée caractérise l'« *écriture qui se marque en se démarquant*² » étant donné que la multiplicité des voix narratrices affranchit le roman des carcans esthétiques du roman. En effet, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, le lecteur se demandera qui raconte l'histoire. On assiste à un éclatement de la parole car la double voix dans ce roman brouille la compréhension à cause de l'alternance entre la voix de la narratrice et celle d'Atéba. En effet, dans ce roman, l'histoire d'Ateba est d'abord racontée par un narrateur abstrait hétérodiégétique, anonyme et asexué qui décrit les personnages aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur : « *J'ai connu Ateba lorsqu'elle entrait dans sa dix-neuvième année. Tous s'accordaient à la trouver belle, et moi, Moi que nul ne voulait voir ni même écouter*³ ». Cette narratrice étrange tantôt invisible et tantôt incarnée, tantôt humaine et tantôt fantomatique, semble s'intéresser particulièrement à l'héroïne en ressentant sa douleur et en ayant même la capacité d'intervenir dans sa vie : « *Ateba hurle, sa voix s'enfuit, les cris refluent pêle-mêle dans son corps, elle ne peut plus les ordonner, elle ne veut plus les ordonner. Moi, je me penche vers elle, j'éponge son front, je lui dis d'ouvrir les yeux [...]* »⁴ Par ces jeux narratifs, l'auteure invite donc

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p.147.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op.cit, p. 58.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 5.

⁴ *Idem*, p. 29.

le lecteur à participer à cette instabilité narrative et à expliquer – ou du moins tenter de comprendre – les passages du « je » au « elle » dans le récit. La narratrice relate l'histoire de la conquête de son Moi entraînant le lecteur à rechercher le dénouement de l'énigme puisqu'on découvre à la fin du roman que la narratrice n'est autre que la conscience d'Atéba dont la voix s'exprime avec un « je-elle » brouillé. Le « je » parlant appartient à l'esprit d'Ateba qui lui dicte ses pas mais dont elle semble séparée. On verra, en effet, Ateba obéir à son esprit et accomplir exactement ce qu'elle lui demande de faire : « *Elle ouvre les yeux, [...] se relève [...] et s'essuie le front*¹ ». Simone de Beauvoir parle du dédoublement indispensable pour l'Être afin « *d'établir entre soi et soi un tendre dialogue*² ». Il s'agit de la nécessité de se reconnaître concrètement dans un autre que dans son propre corps, ce qui explique aussi l'importance du miroir pour la femme dont le « *reflet se laisse assimiler au moi* (à son moi)³ ». Le dialogue intérieur joue donc ici le rôle d'un miroir réflexif de l'image de soi permettant à la personne de se voir du « dedans » à travers son « dehors ». La difficulté de dire « je » pour Ateba rend compte de son déni d'elle-même, du « non-être » engendré par les pressions quotidiennes et l'oppression sociale et traditionnelle subies par la femme africaine. L'identité de la narratrice Esprit/personnage d'Ateba va se concrétiser grâce à l'annulation de celui qui est à l'origine de cette « désunion » entre le corps d'Atéba et sa conscience, en l'occurrence, l'homme ou du moins ce qu'il symbolise : les règles sociales et les traditions sclérosées qui enferment les femmes « *dans l'étau de leur mental*⁴ ».

L'expression de l'intime se manifeste dans ce roman sous différentes formes, notamment, à travers les lettres d'Atéba permettant au « je » de se dévoiler sans entraves. Le monologue intérieur joue un rôle important dans l'expression du Moi à

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 29.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit, p. 520-521.

³ *Ibidem*.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 165.

travers lequel le personnage-narrateur « *exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant [...]¹* ». Le roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* se présente sous la forme d'un récit-monologue étant donné que la narratrice fait souvent tout converger vers son Moi comme dans un journal intime. Mais la voix de la narratrice dans ce roman ne parvient pas à s'organiser en discours cohérent. L'éclatement de sa propre parole et le caractère énigmatique de certaines formules rendent compte du caractère insaisissable de la pensée. Une opposition fondamentale se manifeste chez Atéba entre le dedans (son Moi) et le dehors (son corps) car l'une des difficultés de cette jeune femme est de se situer dans le dedans. Elle se trouve tout au long du roman dans un dehors qui la maintient éloignée de son Moi intérieur : « *Ateba est dirigée vers son dedans, Ateba est dans Ateba, Ateba est seule, inaccessible².* » Son corps est vraisemblablement séparé de son esprit, de sa conscience, peut-être parce que cette intériorité se trouve sérieusement mise en doute par sa condition sociale, par « *son impuissance à briser le fil du désespoir. Doucement, elle se retire en elle-même³* ».

C'est aussi ce qui arrive à Musango quand elle se reconnaîtra à travers son double ou l'image de la vieille qui n'est que la réflexion de son Moi. Musango est, elle aussi, piégée dans un dedans qui l'empêche de changer le cours de sa vie : « *Moi, c'est en dedans que je suis soumise à la torture [...] je suis incinérée depuis le premier jour, et je ne suis plus certaine de vouloir continuer à repousser ma destruction.⁴* » En marchant sur les pas de sa nouvelle amie (la vieille) dont elle imite les gestes, elle confirme sa réconciliation avec elle-même.

¹ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p. 59, cité par Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Ed. Bordas, 1986, p. 105.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 49.

³ *Idem*, p. 61.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 191

Irène Fofo – personnage principal et narratrice du roman *Femme nue, femme noire* – relate le récit de sa vie dans un « je » qui s’auto-représente dans une sorte d’« autobiographie fictive ». Un « je » qui « s’épanche et se console¹ ». A ce titre, Irène Fofo se livre en révélant son identité à la première personne, dès la première page du roman, en insistant sur son nom : « *Je m’appelle Irène. Irène Fofo*² ». Elle marque ainsi son espace d’allocution et enchaîne le récit de sa vie où il est question de ses déambulations enivrantes, de ses aventures tumultueuses, une façon de réaliser une rétrospection sur le cours de sa vie en remontant le passé. Blanchot affirme qu’ « *écrire chaque jour, sous la garantie de ce jour et pour le rappeler à lui-même, est une manière commode d’échapper au silence, comme à ce qu’il y a d’extrême dans la parole*³ ». En effet, Irène Fofo exprime sa volonté de se raconter afin de se purger de l’intérieur mais aussi de provoquer le changement, en sortant du mutisme. Ce personnage rebelle est l’image de l’action, de la révolte et du refus, qui passe de l’âge de l’enfance à l’âge adulte (mûr) laissant son adolescence sombrer dans les ténèbres de l’oubli. Irène Fofo ne vit pas sa vie de « *femme fatale*⁴ » pour elle-même mais pour combattre le regard malveillant de la société sur toutes les femmes. Ainsi, elle se raconte et « *vit deux fois [...]se gard[ant] de l’oubli et du désespoir de n’avoir rien dit*⁵ ». Sa perspective est explicite depuis l’incipit où elle établit un pacte avec son lecteur : « *Je trifouille dans les entrailles de la terre, stoccade dans les trèsfonds des abîmes où l’être se disloque, meurt [...]*⁶ ».

Les bribes d’histoires recueillies à travers l’anamnèse⁷ narrative, nous expliquent la psychologie des personnages en recueillant les symptômes de leurs

¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit, p. 255.

² *Femme nue, femme noire*, p. 12.

³ Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit, p. 255.

⁴ *Femme nue femme noire*, p. 11.

⁵ Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit, p. 255.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p.11.

⁷ L’anamnèse est un terme qui envoie en psychologie aux « informations relatives au passé du patient recueillies par le psychologue » afin de comprendre l’histoire de son état psychologique. In. Wikitionary © fr.wikitionary.org

troubles mentaux. En effet, Ateba est souvent prise d'excès de crises d'angoisse qui surviennent à chaque changement dans sa vie :

Une angoisse subite la paralyse [...] Depuis que Betty l'a quittée, elle a ce type de malaise. Ce ne sont pas seulement les caprices d'une enfant abandonnée. C'est quelque chose d'autre, une angoisse qui la meurtrit, la ronge, la creuse avant de la brûler¹.

C'est aussi l'étouffement de certaines envies dans le mutisme, de rêves irréalisés et de déceptions inavouées, qui se manifestent par les cris et les pleurs explosant en « *un gigantesque brasier*² » qui la rend étrangère à elle-même et la brûle « *en son dedans*³ ». Les crises d'épilepsie de Musango sont aussi le reflet de troubles psychologiques. Ces crises représentent une échappatoire à la haine maternelle. Le chapitre intitulé : *Interlude : résilience* est une sorte de récit enchâssé, qui ne donne pas suite à l'histoire mais plutôt le fait tourner en rond dans un mouvement circulaire puisque les mêmes actions déroulées au début du chapitre se répètent vers la fin de celui-ci. Dans cette partie, Musango prend conscience de son existence et de la nécessité de reprendre en main sa propre destinée et de se débarrasser du fantôme de son passé brumeux : « *Je l'ai, ma vie. Depuis le premier jour et même sans le savoir*⁴ » et c'est à partir de ce moment qu'elle guérit de sa maladie. Il lui a fallu chasser la haine qu'elle ressentait pour sa mère pour enfin pouvoir être elle-même :

Cette colère est vaine. Je veux la jeter au loin. [...] Tu ne seras plus, mère, ces formes du chagrin qui peuplent ma solitude et mon acharnement à être une personne. Il ne sera plus nécessaire de batailler contre toi pour me construire, pour avoir une vie à moi.⁵

Cette narration pathologique s'attarde sur les troubles d'une société chaotique où des « *voyous pullulent en ville* !⁶ » et des protagonistes cadavérisés qui

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 29.

² *Ibidem*.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 30.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 131.

⁵ *Idem*, p. 130-131.

⁶ *Idem*, p. 35.

« marchent à pas pesants, l'œil embué par le trouble de leur destinée ¹ ». Une société où même les enfants dont l'innocence leur est ravie par la violence et l'horreur, contribuent à la destruction de la nature en capturant des petites sauterelles sans défense qu'ils « emprisonnent dans des bouteilles en plastique [...] [et] croqueront la tête de l'insecte ² ». Différents passages digressifs décrivent l'enfance confisquée à travers le spectacle de l'horreur que ces enfants trouvent du plaisir à reproduire. En effet, Musango écrasait les têtards en mettant fin à « leur existence fragile ³ » après les avoir tourmentés, tandis qu'Ateba s'amusait à exprimer sa vengeance en torturant différentes créatures vivantes :

Elle attrapait les sauterelles qu'elle épinglait vivantes sur le mur, elle en avait une jolie collection. Elle tendait des pièges aux rats qu'elle égorgeait d'un coup de rasoir. Elle saisissait des poussins, les plumait vivants avant de les pendre par une patte. Elle regardait les ailes battre et elle disait : 'Que c'est beau l'écho de la plainte !' ⁴.

Ces comportements sont une mise en abyme des troubles psychologiques dont souffre le peuple qui a perdu son âme. C'est aussi la famine et la pauvreté qui sont pointées du doigt, à travers l'image des enfants qui capturent des sauterelles en leur mangeant la tête : « combien il faut avoir faim pour partir à l'assaut de créatures ailées et pratiquement insaisissables ⁵ », s'interroge Musango qui, en dépit de son jeune âge, prend conscience de ce qui est à l'origine du chaos dans son pays.

De plus, l'anorexie d'Aligossi dans *Tels des astres éteints*, est aussi révélatrice de sa pathologie psychologique. Nous pouvons traduire ses excès boulimiques nocturnes dans « le crissement furieux d'une fourchette sur le métal d'une marmite, le craquement d'os de poulet rongés sans fin, des couvercles violemment reposés ⁶ », après quoi elle se faisait vomir « régurgitant avec la nourriture ce

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 75.

² *Idem*, p. 107-108.

³ *Idem*, p. 61.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 134.

⁵ *Contours du jour qui vient*, p. 107-108.

⁶ *Tels des astres éteints*, p. 242.

qu'elle ne partageait avec personne¹ ». Ses troubles psychologiques n'apparaissent pas sur son physique car en dehors de son amaigrissement qui pouvait se remarquer, elle était une femme douce et fière de ses origines kémites. Son dehors ne reflète donc pas son dedans chaotique. Aligossi était une militante kémite qui a consacré toute sa vie à lutter pour la glorification de l'Afrique et à vouloir comprendre « d'où venait le statut donné à la couleur ² » dans le monde. La narration dans ce roman est fragmentaire et annonciatrice des troubles psychologiques des protagonistes dont « les consciences malheureuses s'empêchent dans leurs contradictions ³ ». Le narrateur alterne et multiplie les micro-récits altérant la linéarité du récit. Le rêve d'Amandla nourri par sa mère fait voguer son esprit dans le « Pays d'Avant ⁴ », interrompt le cours de l'histoire et nous décrit ce qui caractérise un Moi africain enflammé de la passion qu'il voue pour « la terre rouge, les forêts sacrées, les flamboyants, les royaumes antiques, le soleil souverain, [...] les femmes aux hanches généreuses, leurs enfants attachés sur le dos, la vie en communauté, le feu, les tambours⁵ ». Dans ce roman, l'Intro est écrit au présent. Il s'agit d'une apostrophe de la terre-mère. La parole s'adresse à un narrataire⁶ et l'interpelle. C'est à lui qu'elle s'adresse et qu'elle raconte son histoire. C'est en son attention qu'elle se dévoile et qu'elle se déploie. Cette voix nous révèle d'emblée une parole dépressive à travers l'expression de la mélancolie « la parole du déprimé : répétitive et monotone [...] Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes,

¹ *Tels des astres éteints*, p. 242.

² *Ibidem*.

³ Préface de Jean Paul Sartre in. Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 6.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 75.

⁵ *Idem*, p. 76.

⁶ « Le lecteur est l'être humain qui a existé, existe ou existera, en chair et en os dans notre univers. Son existence se situe dans le « hors texte » ? De son côté, le narrataire – qu'il soit apparent ou non – n'existe que dans et par le texte, au travers de ses mots ou de ceux qui le désignent. Il est celui qui, dans le texte, écoute ou lit l'histoire. Le narrataire est fondamentalement constitué par l'ensemble des signes linguistiques (le « tu » et le « vous » par exemple) qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui « reçoit » l'histoire. » in. Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 13.

*obsédantes [...] ¹». Le même ton est retrouvé dans *Les aubes écarlates*, dont l'ordre chronologique de la narration est rompu par des parties intitulées « *Exhalaisons* ». Ces parties en italique, sont écrites avec un « nous » renvoyant aux ombres des ancêtres africains, victimes des déportations transatlantiques : « *Nous sommes la saignée [...] on nous arracha à la terre de nos pères, au ventre de nos mères²* ». Ces exhalaisons ponctuent la narration et apparaissent avant chaque nouvelle partie pour nous rappeler le devoir de mémoire du passé douloureux de l'Afrique qui a laissé une balafre indélébile dans les esprits car « *pour le Continent, la rencontre avec l'Occident avait été un basculement ³* ». Les autres chapitres intitulés « Latérite ⁴ », « Coulées » et « Latérite » sont relatés par un narrateur hétérodiégétique qui retrace le retour d'Epa et sa rémission dans l'association Colombe cofondée par Wengisané et Aïda. Epa prend, lui aussi, la parole dans le chapitre « Embrassements » pour relater avec le « je » de la première personne son aventure chez les rebelles et sa fuite incitée par son frère qu'il avait vu en rêve. La narration ébranlée et les jeux narratifs de ce roman reflètent la psychologie des êtres abîmés qui l'habitent. Il s'agit du désordre et de la névrose du sujet postcolonial dont parle Jean Paul Sartre dans la préface qu'il a consacrée à l'œuvre de Frantz Fanon *Les damnés de la terre*.*

Achille Mbembe définit la postcolonie comme « *une pluralité chaotique inhérente aux sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation, celle-ci devant être considérée comme une relation de violence par excellence ⁵* ». En effet, la narration des romans étudiés est le reflet des bouleversements de l'Afrique postcoloniale qui continue de patauger dans la même violence qu'elle a

¹ Julia Kristeva, « Traduire la douleur, ou le langage comme contre-dépresseur », *Figures de la psychanalyse*, 2013/2 (n°26), p. 13-25, p. 16.

² *Les aubes écarlates*, p. 11.

³ *Idem*, p. 137.

⁴ La latérite est « *une roche rouge, jaspée, ressemblant à de la brique [...]* » (Wikitionary ©) c'est aussi la couleur des les régions tropicales, elle renverrait donc à la terre d'Afrique. La couleur rouge rappelle « *combien tu meurs inlassablement* » (*Les aubes écalates*, p. 17), dit la narratrice du roman Tels des astres éteints en s'adressant à l'Afrique.

⁵ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, Paris, 2000, p. 140.

subie par le colonialisme. Mais, « *pouvait-on guérir définitivement d'un mal sans nom ?*¹ », c'est la question que soulève le narrateur dans *Les Aubes écarlates*. Jean Paul Sartre avait évoqué toute la violence physique et psychologique provoquée par trois pratiques offensives : « *exploitation, exploration, expiation*² » exercée sur les pays colonisés. Cette brutalité a suscité dans le corps des colonisés « *une rage volcanique*³ » qui se manifestera plus tard par des troubles psychologiques que nous pouvons traduire par des tentatives de l'exclusion de tout ce qui a trait à la civilisation occidentale. Les vices de kleptomane et de nymphomane qui caractérisent Irène Fofo dans *Femme nue, femme noire*, sont aussi l'expression de sa colère contre tout ordre oppressif étouffant la femme. Le travail de reconstruction identitaire et psychologique auquel se sont attelés les protagonistes des textes étudiés doit donc être réalisé sur eux-mêmes. La subversion est le moyen par lequel Ateba et Irène Fofo tentent de sauver la femme de la perte. Dans *Tels des astres éteints*, c'est le kemitisme qui permettra aux êtres fragiles et abîmés qui se meuvent dans l'univers fictif mianonnien, de reconstruire leurs identités effilochées. Aligossi notamment, en suivant le régime *Ital*⁴ et en adoptant la *Philosophie Nyabinghi*⁵, se révolte contre sa part occidentale et aspire au retour à l'origine africaine, à « *la terre originelle*⁶ » qu'elle « *appréhende de la seule manière qui vaille : du dedans*⁷ ». La transmission de sa passion à sa fille assure la succession de cet héritage ancestral.

¹ *Les aubes écarlates*, p. 137.

² *Tels des astres éteints*, p. 14.

³ JP Sartre, in *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 14.

⁴ Le régime Ital est « un régime alimentaire approuvé par les Rastafariens [...]. Ces principes ont pour but de vivre dans un corps propre et naturel [...] Les rastas sont donc généralement végétariens ». in. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ital> consulté le 18/05/2018.

⁵ « Ordre rasta, dont le nom viendrait du Congo et signifierait : Mort aux oppresseurs blancs et à leurs alliés noirs ». Expliqué en note de bas de page du roman *Tels des astres éteints*, p. 79.

⁶ *Tels des astres éteints*, p. 13.

⁷ *Idem*, p. 15.

II-3.2.1.3. Mises en abyme et distorsions narratives

L'accumulation des formes narratologiques diversifiées dans un récit, détruit le discours littéraire monologique et homogène. Cette hétérogénéité annonce, en effet, un roman à la composition riche, dense et abrupte qui se distingue par son esthétique de l'éclatement. En effet, dans les romans étudiés, on assiste à la dissidence de la narration par la présence de nombreuses mises en abyme. On parle de mise en abyme quand « *un passage textuel [...] reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, [ou qu'il] mette au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire*¹ ». Dans *Tels des astres éteints*, la chanson de 50 Cent est une mise en abyme de la vie de Shrapnel dont le but est de « *restitu(er) leur dignité aux siens*² » et qui a très vite compris que « *tout n'était qu'une question d'argent [...] il ne lui restait qu'une chose à faire : s'enrichir ou mourir en essayant*³ ». La phrase que nous avons soulignée est en fait, la traduction du titre de la chanson du rappeur hip-hop « *get rich or die trying* ». Shrapnel meurt en effet, à la fin du roman sans avoir réussi la mission qu'il s'était donné à accomplir : « *trente années et des poussières passées sur terre n'avaient rien produit de tangible*⁴ » Et sa mort est survenue de façon abrupte mais délicate car « *il s'était assoupi, c'était tout*⁵ ».

Les récits emboîtés peuvent remplir la fonction de « *brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire par la multiplication des changements de niveaux*⁶ ». De nombreux passages digressifs sont réunis dans une seule et même histoire, mais nous n'en citerons que quelques exemples afin de démontrer la modalité qu'emprunte le narrateur afin de troubler la limite entre les différents niveaux du

¹Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 58.

² *Tels des astres éteints*, p. 55.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 341

⁵ *Idem*, p. 337.

⁶ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 56.

récit créés par ces passages digressifs qui surviennent souvent à travers les rêves, les pensées ou les souvenirs des protagonistes :

Il [James] s'imposait à elle [Blues] avec des mots humides [...] des mots qui disaient bonheur, plaisir, délectation, jouissance, volupté, jusqu'à extraire d'elle d'autres mots qu'elle ne pensait pas :

- Je t'aime, lui murmura-t-elle.
- Je t'aime aussi, rétorqua-t-il.
- Quand est-ce qu'on se marie ? demanda-t-elle, embourbée dans cette comédie sentimentale [...]

Elle parla de la robe qu'elle mettrait. Non, pas une robe, trop commun. Des pagnes en tulle blanc et des œillets dans ses cheveux. Puis ils inviteraient la terre entière, même les fourmis, même les alouettes. Qu'en disait-il ?

James eut l'air de se réveiller. Ses yeux se firent attentifs comme s'il analysait ce qu'il ressentait et ce que cela signifiait. [...] Une fille pouvait lui faire perdre conscience, mais il y a des comportements appris et des limites à ne pas franchir.

- Viens, je te raccompagne, dit-il en la regardant avec des yeux sans éclat.
- Non, merci, rétorqua-t-elle.¹

Dans cet extrait, il y a deux niveaux de récits qui se confondent dans une même scène brouillant les limites entre ce qui est imaginé par le personnage et ce qui se passe réellement. Le procédé de l'emboîtement des récits consiste à établir une insertion au second plan d'une courte séquence anecdotique qui vient marquer une rupture dans le récit initial. En effet, Jean Ricardou décrit la mise en abyme comme un procédé qui « *conteste cette unité postulée [celle du récit] en la soumettant à la relance infinie de scissions toujours nouvelles²* ». Ainsi, le récit « abymé/abîmé » par ces distorsions perd sa linéarité. Dans cette scène, James crée une scène imaginaire dans laquelle il pourrait partager des sentiments amoureux avec Blues mais il est très vite rattrapé par la réalité et change ainsi de comportement vis-à-vis de la fille. Cette mise en abyme atteste donc du pouvoir de l'instance narrative qui possède le monopole de régie et de construction du sens. Dans ce passage, le mécanisme de

¹ *La plantation*, p. 33.

² Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 73.

narration qu'emploie le narrateur, nous révèle l'ambiguïté qui réside dans les sentiments de l'homme qui refuse de se plier aux fantaisies de l'amour et au romantisme féminin étant donné qu'il est dans l'impossibilité d'adopter des conduites autres que celles inculquées par la société. Cet épisode mis entre parenthèses est la mise en abyme de la pensée machiste masculine que l'auteure tente de dénoncer dans ses œuvres.

La mise en abyme peut prendre en outre, un autre aspect en se manifestant dans les prises de parole des protagonistes dont les discours interrompent le récit premier dans lequel ils laissent s'emboîter un second. Le personnage devient ainsi narrateur intradiégétique et laisse formuler des révélations fondamentales qui renforcent le sens enclos dans la totalité du roman. Les nombreuses prises de parole d'Aligossi dans *Tels des astres éteints* représentent des épisodes enchâssés dans le récit premier, dans lesquels elle explique à sa fille Amandla, son appartenance kémite dont elle lui enseigne les principes :

Tu descends d'une lignée plus longue que la côte qui est notre monde, depuis que nous avons été arrachés aux nôtres, jetés ici. Nous devons servir et disparaître. Tu es la force contrariée mais invaincue, qui devras demain venger nos déchirures. [...] On te dira que nous n'étions rien que des peuplades primitives, serviles. Ne réponds pas à ces billevesées.¹

La voix d'Aligossi s'élève contre le racisme occidental et dénonce la cruauté des déportations des noirs dans le Nord qui les arrachés de leurs racines. Le discours de la mère gardienne des origines résume tout l'engagement littéraire de l'auteure. La vengeance d'Amandla consisterait à lutter contre l'effacement de Soi et à renouer avec Kemet, sa terre ancestrale, loin de « *la Tour Eiffel qui n'aurait jamais rien à leur raconter sur eux-mêmes*² ». Le discours qu'adresse le Continent aux frères nordistes représente une mise en abyme de son refus de se plier aux exigences de l'Occident. Ce long passage digressif qui fait le réquisitoire de la colonisation et de ses politiques d'exploitation et de destruction, termine sur un ton subversif avec

¹ *Tels des astres éteints*, p. 76-77.

² *Idem*, p. 86.

cette phrase qui traduit la révolte la révolte du Continent contre l'Occident : « *Les temps requièrent de nous un sursaut. Son premier mouvement est de vous dire : non.* ¹ »

Les récits enchâssés reflètent la psychologie des êtres égarés qui ne sont en fait que « *la proie d'un drame intime*² », celui des luttes identitaires. Leurs itinéraires narratologiques dans la fiction ne sont que « *la forme qu'avait épousée [leur] douleur* ³ » engendrée par la rencontre de leur Continent avec l'Occident. Ces âmes égarées représentées par l'auteure, sont le reflet d'une Afrique qui après des siècles de violence coloniale continue de « *s'automutil[er] en génocides ou en guerres civiles, comme pour s'enfoncer un plus profond dans ses blessures*⁴ ».

En effet, dans sa trilogie, Miano démontre que les jeunes rebelles sanguinaires ne sont qu'à moitié coupables de leurs crimes car leurs actes sont l'expression de leur errance dans un monde dominé par l'injustice. D'ailleurs, Isilo fasciné par le courage et le sens des responsabilités de la vieille Ié du village, songeait « *que s'il lui avait été donné de voir cela chez un dirigeant africain, il ne serait probablement pas dans cette quête qui occupait sa vie*⁵ ». La violence de ces jeunes désabusés du système corrompu est l'impact de la violence coloniale sur les peuples colonisés qui a engendré chez eux, cette obsession pour les pratiques de sorcellerie « *tantôt ranimant de vieux mythes terribles, tantôt se ligotant par des rites méticuleux*⁶ ». La spiritualité qui était à la base, employé comme un moyen de se protéger contre l'oppression coloniale, est devenue pour les colonisés « *une aliénation religieuse*⁷ » difficile à maîtriser et l'un des principaux maux qui rongent le Continent postcolonial. Jean Paul Sartre atteste, à juste titre dans sa préface, que « *ce qui était*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 132.

² *Idem*, p. 111.

³ *Ibidem*.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p.121-122.

⁵ *Idem*, p. 104.

⁶ JP Sartre dans *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 16.

⁷ *Ibidem*.

autrefois la communication du fidèle avec le sacré, (ils) [les colonisés] en font une arme contre le désespoir et l'humiliation¹».

Dans le triptyque de Miano réside ainsi, une réelle remise en question des traditions et des croyances. Nous avons pu voir précédemment que les enfants sont les premières victimes d'une société souffrante qui rejette sa propre progéniture et la condamne à la férocité de l'errance. Si les traditions et les croyances spirituelles sont fustigées dans les romans de Miano, c'est parce que les gens sont trop attachés aux textes sacrés que l'homme a interprétés pour servir ses propres intérêts. A travers les interrogations d'Ayané, l'auteure nous offre un regard critique sur les rites charlatanesques pratiqués dans le pays :

A présent, elle écoutait la radio pour tenter de démonter ces mécanismes mentaux qui n'étaient pas les siens, et qui amenaient les gens à laisser leurs enfants disparaître dans la nuit ou à les manger. Elle écoutait les adeptes de croyances diverses exposer leurs vues sur toutes sortes de questions, espérant capter au détour d'une explication ou même d'une allusion le sens caché des rites.²

L'écriture de Miano est un combat lucide contre ces croyances désuètes et infondées. Les personnages prennent aussi la parole pour analyser les tenants et les aboutissants d'un continent aux prises avec des tourments dont il n'arrive pas à se défaire. Les propos d'Epupa pointe du doigt la responsabilité des africains dans le chaos qu'ils vivent : « *Suffit de faire semblant, de toujours accuser les autres. Ils ont leurs torts, et leurs mains sont souillées du sang dont ils se sont abreuvés. [...] Confessons la faute !³* ». Les personnages semblent en quête d'un sens à leur existence mais ils se heurtent au silence de la divinité : « *En attendant le jour où Nyambey me dira enfin pourquoi. Pourquoi les mères n'aiment pas forcément leurs filles. Pourquoi la douleur et l'errance, pourquoi la solitude et pourquoi la folie⁴* », pensait Musango dans son for intérieur, remettant en question les pouvoirs sacrés du

¹ JP Sartre dans *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 16.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 206.

³ *Idem*, p. 213.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 112.

Dieu Nyambey créateur et protecteur du Mboasu. La narration est ainsi bouleversée par les prises de paroles des protagonistes révélant une psychologie altérée par le poids de l'Histoire. L'impuissance de la divinité est aussi observée dans *Tels des astres éteints* à travers les interrogations des protagonistes errants dans le pays du Nord et rongés par les tourments d'un présent embrouillé.

Dieu n'aimait pas les Noirs. Ils Le priaient à toute heure du jour et de la nuit, et Il n'en avait rien à faire. Il avait permis tout ce qui leur était arrivé, toutes ces horreurs, toute cette souffrance. Il leur refusait la revanche.¹

Un discours de désespoir peut être lu à travers la psychologie du personnage d'Amok qui vit toujours avec le poids « *d'être toujours considéré comme la descendance des traites*² ». C'est d'ailleurs le déshonneur du passé de son grand-père « collabo ³ » dans la période coloniale qui l'a poussé à se détourner de son appartenance kémite et par conséquent, à errer dans la honte et le néant de n'être de nulle part. Des siècles de violence mentale et physique ont engendré des êtres blessés qui longtemps après les indépendances, continuent de trainer le fantôme de ce passé douloureux ; c'est « *le malade [qui] s'achemine vers la démence* ⁴ », pour emprunter les termes de Jean Paul Sartre.

La problématique de la violence qui ronge le pays traverse les œuvres étudiées de manière récurrente. En effet, le constat d'Irène Fofo rompt la structure romanesque linéaire pour s'attarder sur le désordre social de son pays : « *les gens chez [elle] passent peu de temps à travailler, énormément de temps à se battre. Sans doute parce qu'ils ont vécu tant de passés qu'ils n'ont plus d'avenir*⁵. » La voix narratrice de *La plantation* se demande, quant à elle si « *ce pays avait-il toujours été*

¹ *Tels des astres éteints*, p. 338.

² *Idem*, p.305.

³ Les collabos sont « ceux qui avaient vendu, ceux qui avaient collaboré, ceux qui s'étaient joyeusement acculturés, ceux qui avaient eu la route pavée d'or, pour ne rien donner aux autres ». In. *Tels des astres éteints*, p. 305.

⁴ JP Sartre dans *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 16.

⁵ *Femme nue, femme noire*, p. 159.

aussi violent¹ » pour pointer du doigt la responsabilité de l'Occident dans le chaos sociohistorique qui règne en Afrique postcoloniale car son « invasion n'avait pas seulement été celle du sol mais aussi celle des âmes² ». Jean Paul Sartre atteste que la « furie contenue [par les colonisés], faute d'éclater, tourne en rond et ravage les opprimés eux-mêmes³ ».

Miano dénonce la passivité du peuple qui se laisse gouverner par des forces supérieures, son ignorance et un fatalisme accru face au destin : « *ce qui devait arriver finissait toujours par se produire. Alors ils restaient là, et ils attendaient⁴* ». Cependant, un autre discours qui fredonne des notes d'espoir et de félicité peut être lu à travers l'appel lancé aux africains de rechercher cette force qu'ils gardent en eux-mêmes pour s'auto-guérir des maux portés en héritage depuis le passé brumeux de leurs ancêtres : « *la lumière qui ne luit pas sur nos peaux sombres, nous la recelons à l'intérieur : dans nos cœurs et nos esprits⁵*. » Ces pensées moralisatrices jonchent les textes des romancières et sont enrichies par une esthétique narrative particulièrement réaliste qui consacre une grande place aux détails brouillant ainsi la frontière entre la réalité et la fiction.

II-3.2.2. Hyperréalisme et fragmentation narrative

La narration dans les romans étudiés est subvertie par la perspective hyperréaliste des auteures qui donnent une importance capitale aux détails. L'hyperréalisme⁶ viendrait à l'origine de l'art pictural et son principe se déploie autour du jeu de continuité/discontinuité narrative. En effet, la linéarité narrative est

¹ *La plantation*, p. 157.

² *Tels des astres éteints*, p. 268.

³ JP Sartre dans *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 15.

⁴ *L'intérieur de la nuit*, p. 53-54.

⁵ *Idem*, p. 93.

⁶ « L'hyperréalisme est considéré comme une branche du photoréalisme, dû aux méthodes similaires utilisées pour créer les peintures ou sculptures hyperréalistes. Le terme est principalement appliqué à un mouvement artistique indépendant et au style d'art qui s'est développé depuis le début des années 2000, aux États-Unis et en Europe. » <http://www.hyperrealisme.net/histoire.html> consulté le 20/05/2018.

souvent interrompue par une parole qui s'écarte de la fiction pour dénoncer les stéréotypes occidentaux à l'endroit des africains. A travers la voix de Wengisané, Miano tente de contrebalancer dans son roman ces poncifs : « *Tu te dis que c'es vrai, ce qu'ils ont dit de nous, que nous sommes des bêtes, que nous n'avons pas d'âme¹* ». La même sentence peut être lue à travers la voix narratrice qu'emprunte Beyala pour exprimer ironiquement son rejet des stéréotypes dépréciatifs occidentaux, à travers l'incarnation du sentiment d'infériorité des : « *ouvriers [qui] s'écartèrent, baissant la tête, conscients qu'ils appartenaient à la race de ceux qui n'avaient rien inventé, ni la poudre ni la lumière²* ». De nombreuses affirmations rappellent l'image négative construite et répandue par les Blancs sur les Noirs, poussant le lecteur à interrompre sa lecture du roman et à réfléchir sur le rapport entre colonisés et colonisateurs basé sur un procès de stéréotypisation et d'infériorisation qui « *déshumanise le colonisé [...] l'animalise³* » pour reprendre les termes de Frantz Fanon. Le psychiatre, philosophe et sociologue atteste, en outre, que « *le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique⁴* ». En effet, nous pouvons relever chez Miano le recours à ces poncifs coloniaux qui ont contribué à l'infériorisation des Noirs de leur Etre, tel que le fait qu'ils soient décrits par Miano par exemple, comme étant « *sale[s], inférieur[s]⁵* », « *vides, sans âme, malléables, assimilables, modelables à merci⁶* » et la couleur noire de leur peau « *symbolisait le mal. Elle était le sceau du diable.⁷* » Ces passages digressifs mais significatifs, font éclater la narration du roman et donnent au roman une nouvelle catégorisation générique. Le roman de Miano emprunte ainsi les caractéristiques de l'essai⁸ en présentant son œuvre romanesque comme une

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 201.

² *La plantation*, p. 151.

³ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 35.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Tels des astres éteints*, p. 89.

⁶ *Idem*, p. 93.

⁷ *Idem*, p. 89.

⁸ « *L'essai est utilisé par l'écrivain de fiction, [...] pour rédiger ses pensées effectives, ses observations concrètes* » in. Irène Langlet. *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle*.

réflexion personnelle définissant et analysant l'identité africaine. La trace d'une subjectivité, même travestie ou refoulée trahit l'intrusion de la pensée personnelle de l'auteure en prose non-fictionnelle dans le cours de la fiction élaborée.

En effet, son roman *Tels des astres éteints* est le paroxysme de la précision. L'auteure emploie les modalités d'une écriture particulièrement dynamique par le recours notamment, à des informations historiques réelles, ce qui rompt avec les modèles conventionnels dans toute la composition romanesque. Ces ruptures narratives saturent de fait le roman, à cause des nombreuses références historiques qui offrent au texte une dimension historique voire politique richement documentée.

La même modalité d'écriture détaillée est aussi empruntée par Beyala dans ses œuvres mais les intrusions historiques sont moins dominantes que chez sa consœur. Dans *La plantation*, l'auteure crée des personnages Blancs (européens) qui portent dans leur être, le sceau des racines africaines. Mais à travers cette figure contradictoire, elle dénonce avec ironie, l'hypocrisie de l'Occident qui fait semblant de prôner les droits de l'égalité pour tous les hommes. Cette pensée est résumée à travers la voix de Franck qui déclare qu'« *il faut bien que certains Blancs se sacrifient pour défendre les Noirs contre les Blancs, afin que des imbéciles pensent que, finalement, il existe une véritable fraternité entre les hommes*¹ ». Le discours dénonciateur de l'hypocrisie occidentale se traduit également chez Miano à travers la description d'un musée qui conserve ce qui reste du « *butin colonial*² ». La conservation des objets culturels appartenant à l'Afrique par l'Occident est vue par l'auteure comme « *une fausse gèneuflexion*³ », une tentative sournoise de

Domaines francophone, germanophone, et anglophone, syn-thèse et enjeux. Littératures. Université Rennes 2 Haute Bretagne, 1995, p. 6.

¹ *La plantation*, p. 123.

² *Tels des astres éteints*, p. 57.

³ *Ibidem*.

dénigrement de l'héritage africain qui engendrera inéluctablement le reniement des origines par la jeune diaspora :

Ce n'était pas un musée, mais une grande caverne ténébreuse [...] Les écriteaux explicatifs étaient illisibles, ce qui signifiait qu'il n'y avait aucun commentaire à faire, rien à voir qui suscite un propos. [...] L'unique but était d'indiquer que l'obscurantisme avait produit ce qu'on présentait là. Le monde pouvait venir observer les vestiges laissés par ceux qui n'avaient rien pensé, rien inventé, rien eu à dire.¹

La galerie d'art décrite dans ce passage est la mise en abîme de la politique d'infériorisation que l'Occident continue à pratiquer longtemps après les indépendances en se voulant le seul à monopoliser le Verbe et en accentuant l'incapacité de l'Afrique à s'autogérer. Ainsi, le narrateur hétérodiégétique et omniscient de ce roman, interrompt volontairement la linéarité de sa narration en insérant des éléments historiques. L'auteure s'efforce, par le biais de cette modalité hyperréaliste, à intégrer le réel dans son roman en décrivant le plus précisément possible tout ce qui a trait à l'origine et à l'histoire africaine, afin d'ancrer son œuvre dans la réalité et l'investir d'une charge émotionnelle puissante, comme s' « *il fallait réhabiliter la terre originelle, la redresser, afin que ses fils puissent la reconnaître*² ».

Une quête kémitte se cache derrière ces ruptures narratives qui prônent le devoir de mémoire à travers une écriture qui tend à ressusciter les personnages périphériques, les délaissés, les oubliés de l'Histoire et à « *restaurer la grandeur de son peuple*³ ». La voix féminine dans l'*Intro* et l'*Outro* de ce roman – puisés dans l'univers musical – exprime le besoin de restituer la mémoire amnésique de l'univers mais aussi celle du peuple d'Afrique causée par la misère et des années vaines de prière : « *Nous ne voulons que comprendre, réparer, souffler à notre tour* ?⁴ », déclare la voix dans l'*Intro*. Après des années de souffrance et

¹ *Tels des astres éteints*, p. 58.

² *Idem*, p. 85.

³ *Idem.*, p. 56.

⁴ *Idem*, p. 17.

d'indigence, « *on finit toujours par tout oublier... Même les savoirs d'antan¹* », témoigne aussi Irène Fofo dans *Femme nue, femme noire* de Beyala.

L'auteure se laisse déborder par son projet de représentation du réel. Ses références à la réalité historique perturbent donc le travail d'imprégnation du récit. Un contraste réside entre la fiction purement imaginaire des romans étudiés et un discours réaliste représentant une vision du monde de manière à susciter la réflexion du lecteur sur ses dysfonctionnements. L'hyperréalisme qui caractérise le roman de Miano, essentiellement, apparaît dans les ruptures engendrées par des renvois historiques ressuscitant la mémoire des ancêtres et tend à démontrer que « *l'échec [du Continent] n'était pas atavique²* » et à emprunter la voix du militant noir Marcus Garvey³ pour appeler la « *race puissante⁴* » à se lever pour réaliser sa propre destinée⁵. Dans *Tels des astres éteints*, l'échange entre Amok et Amandla à propos du « *Moïse noir⁶* » s'étale sur plusieurs pages, marquant ainsi, une entorse à la linéarité du roman.

Le grand homme au panthéon d'Amandla. Son héros. Celui qui avait vu juste. S'il n'avait pas réalisé son rêve, il avait su donner son corps à l'idéal qui avait fait vibrer bien des esclaves en lutte. Avant lui, on le savait peu, les *Kémites* éparpillés avaient toujours voulu retrouver leur terre. C'était Garvey qui avait permis que le monde entende leur voix. [...] Grâce à lui, la descendance des déportés avait recouvré sa dignité. Les parades grandioses de la UNIA sur la *Fifth Avenue* des années 20 impressionnaient. [...] Il avait légué sa part de lumière à un peuple qui aurait besoin d'autres rêveurs pour le sortir de l'ornière. Le souffle du vent avait porté sa parole de génération en génération. [...] Qu'on se retrouse les manches pour montrer ce qu'on savait faire.⁷

L'histoire de Garvey retrace celle d'un homme élevé par un père qui avait été lui-même esclave et affecté par le rapport problématique qu'il a eu avec ce dernier.

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 186.

² *Tels des astres éteints*, p. 193.

³ Marcus Garvey est une figure légendaire avec laquelle commence l'histoire du rastafarisme. Né en Jamaïque en 1887, il émigra aux Etats-Unis en 1916 où il fonda l'Association universelle pour l'amélioration de la condition noire (Universal Negro Improvement Association, UNIA, toujours en activité). In. <http://lpdw.free.fr/freedom/marcus.htm> consulté le 19/05/2018. consulté le 20/04/2018.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 209

⁵ « *Up, you mighty rae, you can accomplish what you will* ». ibidem, p. 209.

⁶ *Idem*, p. 256. (C'est ainsi qu'on désignait Marcus Garvey)

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 256-261.

En effet, son père l'a enterré vivant dans sa jeunesse afin de le pousser à dépasser ses peurs et à comprendre que nul n'est digne de sa confiance. En relatant le parcours singulier de Garvey dans sa fiction, l'auteure soutient que le passé escarpé et douloureux de cet homme a contribué à l'incarnation de sa force morale et physique et à la naissance d'un héroïsme hors pair. Le micro-récit biographique du messie noir est un appel au peuple d'Afrique à glorifier la mémoire de ce dernier en marchant sur ses traces dans le but de changer leur destinée.

Le devoir de connaissance et de reconnaissance pris en charge par l'auteure, se fait à travers une esthétique de l'engagement en évoquant ainsi, des figures historiques ayant réellement existé mais qui impliquent, pour le lecteur, l'interruption de sa lecture pour se documenter afin d'avoir plus d'informations grâce aux indices fournis par Miano. Cette recherche de la vérité devient pour l'auteure une priorité au détriment du reste de la fiction. Par exemple, quand le narrateur évoque « *l'homme dont on avait plongé le corps dans de l'acide pour ne même pas laisser de dépouille à mettre en terre, celui dont un des tortionnaires avait conservé une dent en guise de trophée* ¹ », il fait référence à Patrice Lumumba, l'une des figures historiques africaines qui a marqué l'Histoire du Continent. Il s'agit du premier ministre de la République démocratique du Congo qui a co-fondé le mouvement panafricaniste. Il fut assassiné en janvier 1961 et on n'a jamais pu retrouver son corps. Gérard Soete, ancien commissaire avoue, des années plus tard, être l'auteur du crime et qu'il aurait gardé ses deux dents en souvenir².

D'autres hommes politiques sont aussi évoqués par le narrateur qui raconte en récit premier, le voyage de l'âme de Shrapnel dans les limbes. Ces « *condamnés au chagrin éternel* ³ » sont forcés de rester coincés entre la vie et la mort sans jamais avoir le droit au repos éternel. Au cours de son parcours dans le Ciel, Shrapnel

¹ *Tels des astres éteints*, p. 349.

² « Une mort de style colonial (Patrice Lumumba) », film documentaire, 2008. In. <http://www.ina.fr/video/S58139022> consulté le 20/03/2018.

³ *Tels des astres éteints*, p. 348.

rencontre aussi « *celui qui croyait avoir fait de la terre de ses pères un pays d'hommes intègres*¹. Des recherches complémentaires nous ont permis de comprendre qu'il s'agit de Thomas Sankara, ancien président d'un pays africain qu'il a baptisé le « Burkina Faso » signifiant en langue dioula « *la patrie des hommes intègres*² ». Ce héros qui a marqué l'Histoire de l'Afrique par son amour inconditionnel pour la patrie, représente l'image de la résistance contre l'abandon des valeurs africaines, de l'honneur et de la dignité. Il a été victime d'un coup d'état organisé par son ami Blaise Compaoré qui lui a succédé au pouvoir³. L'histoire de Thomas Sankara décrit l'Afrique postcoloniale corrompue. Il en est de même pour « *celui qui avait prôné la libération, par tous les moyens nécessaires*⁴ » ; il s'agit en l'occurrence de Nkrumah Kwame, ancien président du Ghana dont le régime fut aussi renversé par un coup d'état⁵. L'écriture hyperréaliste de Miano s'intéresse aussi aux cas des émigrés et de la diaspora afro-américaine en évoquant une autre âme en peine, celle de Martin Luther King, « *ce type qui avait fait un rêve*⁶ » et dont l'assassinat symbolisait l'objection à sa lutte contre les discriminations.

Ces hommes politiques s'étaient engagés à révolutionner les mentalités de leur concitoyens dans leurs pays, à construire des Etats prospères et revendiquent l'indépendance de toute l'Afrique, c'est ce qu'avait déclaré Nkrumah Kwame aux conférences panafricaines : « *l'indépendance du Ghana n'a aucun sens, tant qu'elle n'est pas liée à une libération totale du continent africain*⁷ », au même titre que « *celui qui avait choisi une lettre d'alphabet comme patronyme, pour refuser un nom d'esclave*⁸ ». Il s'agit, en l'occurrence, de Malcolm X⁹ dont Miano ne

¹ *Tels des astres éteints*, p. 348.

² https://fr.wikipedia.org/wiki/Burkina_Faso consulté le 20/05/2018.

³ <http://thomassankara.net/sa-mort/> consulté le 20/05/2018.

⁴ *Tels des astres éteints*, p. 348.

⁵ <http://www.panafricanistes.com/biographie-de-Kwame-Nkrumah.html> consulté le 20/05/2018.

⁶ *Tels des astres éteints*, p. 346.

⁷ <http://www.panafricanistes.com/biographie-de-Kwame-Nkrumah.html> consulté le 20/05/2018.

⁸ *Tels des astres éteints*, p. 348.

⁹ « *Malcolm Little [...] abandoned his « slave name » Little, for the symbolic « X » (meaning identity unknown) [...] »* Malcolm avait expliqué dans une interview en 1965 son choix de rejeter son nom d'esclave

mentionne pas le nom dans le roman mais l'association est vite établie entre l'indication qu'elle partage avec ses lecteurs et le nom de ce « *grand meneur du mouvement nationaliste noir aux États-Unis*¹ ». Son combat a connu la même fin tragique que les autres héros africains mais ses idées ont été reprises par de nombreux militants noirs, notamment le président du Burkina Faso, Thomas Sankara.

Les nombreuses références aux grandes personnalités historiques africaines ancrent la fiction de Miano dans un réalisme omnipotent et la rencontre de Shrapnel avec leurs âmes égarées dans le Ciel, fait de lui un homme d'envergure, confirmant le rôle déterminant que joue ce personnage assimilé par Amok dans le roman au Pharaon Shabaka². Shrapnel a toujours milité pour « *restituer sa composante noire au genre humain*³ » en exprimant avec fierté son africanité. D'ailleurs, il affirme qu'« *un noir normalement constitué ne pouvait pas être constamment en proie au vague à l'âme. Il ne se repliait pas sur lui-même. Un homme noir bien configuré criait, se battait, [...] expulsait sa douleur [...]*⁴ ». Son discours ainsi que son attitude d'homme libre inébranlable par le regard méprisant des Nordistes, le font élever au rang des « *icônes du monde noir*⁵ ».

La mort de Shrapnel interrompt le cours de la narration par son voyage dans les limbes qui représente une revisite du mythe d'Orphée parti à la recherche d'Eurydice lors de sa descente aux Enfers. Mais le parcours de l'âme de Shrapnel subvertit ce mythe en se déroulant dans un monde où l'enfer et le paradis n'existent

« Little » et de le remplacer par la lettre X symbolisant l'identité inconnue. In. *Malcolm X The Playboy Interview*, by Alex Haley, *Playboy Magazine*, May, 1963.

¹http://africultures.com/personnes/?no=10308&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429 consulté le 09/05/2018.

² Shabaka est le Pharaon d'Égypte et le Roi de Napata, le royaume antique d'Afrique, qui prôna le retour aux valeurs traditionnelles, in. <https://www.britannica.com/biography/Shabaka> consulté le 20/05/2018.

³ *Tels des astres éteints*, p. 56.

⁴ *Idem*, p. 53.

⁵ *Idem*, p. 348.

pas. Son aventure après sa mort consiste désormais à aller à la rencontre de l'Esprit, l'ultime Créateur de l'univers et l'objectif qu'il s'est fixé entend de son Dieu « *des réponses claires* ¹ » concernant le chaos et la souffrance qui font le quotidien de ceux qui Le prient le plus dans le monde. Mais tout comme Orphée, il s'est retourné en entendant les plaintes de douleurs des siens tout au long de son parcours. Le narrateur explique que Martin Luther King – tout comme Lulumba, Malcolm X, Sankara et Kwane qui s'étaient retournés à cause de « *la stupeur autant que l'incompréhension devant ce qu'on avait fait de leur héritage* ² » – avait été figé dans ce stade du parcours céleste parce que le monde l'avait trahi en transformant en un simple « slogan » insignifiant, le rêve qu'il avait destiné à la lutte pour l'humanité. La condamnation de Shrapnel auprès de ses braves amis, morts trop tôt et injustement et égarés à jamais dans la longue allée de l' « *infini chagrin* ³ », met fin pour la seconde fois, à son projet de « *restaurer la grandeur de son peuple* ⁴ ».

La condamnation à l'errance des icones qui ont milité pour la glorification de l'africanité et l'union des puissances africaines semble être le reflet du châtement des Etats d'Afrique contraints de subir la corruption des présidents indignes des responsabilités imposées par leurs hautes fonctions. C'est la révélation faite par l'ex président ghanéen Nkumah Kwane à Shrapnel qui résonne comme une vérité authentique et dévastatrice : « *les dirigeants subsahariens se cramponnaient au pouvoir, se refusant à créer quoi que ce soit qui [] bénéficie aux peuples.* ⁵ » L'hyperréalisme de l'écriture romanesque peut donc être perçu comme une esthétique de l'engagement car il sert à la dénonciation des dirigeants et des hommes influents qui mènent le Continent au couloir de la douleur éternelle tout comme Shrapnel. Il s'agit de la mise en abyme de la violence qui bat son plein dans la réalité à travers un jeu créatif qui subvertit la narration du roman.

¹ *Tels des astres éteints*, p. 345.

² *Idem*, p. 350.

³ *Idem*, p. 345.

⁴ *Idem*, p. 56.

⁵ *Idem*, p. 347.

La même sentence dirigée à l'endroit des responsables africains assimilés à « *des brigands impunis*¹ » peut être relevée chez les deux auteures. La voix de Beyala s'élève, elle aussi, comme un cri de colère contre un gouvernement égocentrique et passif face au désastre qui guette le pays en dénonçant les « *manœuvres grossières*² » du « *Président élu démocratiquement à vie [qui] s'était mis dans la cervelle d'être le maître absolu du pays, avant Dieu*³ ». L'auteure, qui ancre son roman *La plantation* dans le Zimbabwe anciennement appelé la Rhodésie, brouille la narration en annihilant la frontière entre fiction et réalité. Elle ne manque pas d'évoquer, sur un ton ironique, « *l'expédition de 1890 conduite par John Cecil Rhodes, qui avait colonisé le pays*⁴ » en dénonçant les massacres commis sur les autochtones qui ont tenté de lutter contre l'intrusion coloniale. L'auteure ne manque pas non plus, de se remémorer les « *atrocités transatlantiques*⁵ » commises par les Blancs sur les déportés africains et que les luxueuses habitations ainsi que les étendues plantations des riches investisseurs occidentaux dans le Zimbabwe, rappelaient avec arrogance. L'ancrage dans la réalité renforce l'idée de l'engagement littéraire des auteures qui font de leurs écrits le réquisitoire de l'état actuel des sociétés africaines mais aussi de la condition des Noirs africains où qu'ils soient.

Tout récit doit, pour reprendre les propos d'Yves Reuter, renvoyer « *à notre univers et ne peut être compris qu'en référence à celui-ci et à nos catégories de saisie du monde*.⁶ » Ce qui est pointé du doigt dans les textes étudiés semble en effet, se matérialiser à travers des signes créés par les auteures et « *compris en référence avec notre monde*⁷ ». La condamnation des dirigeants est ainsi symbolisée par le soleil despote régnant sur l'univers. Il n'y a qu'à voir l'importance de cet

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 195.

² *La plantation*, p. 157.

³ *Idem*, p. 142.

⁴ *Idem*, p. 12.

⁵ *Idem*, p. 83.

⁶ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 11.

⁷ *Idem*, p. 9-10.

astre et son rôle dans la gestion cosmique pour comprendre qu'il devient le symbole de la puissance chez les hommes qui l'assimilent, de surcroît, à l'image de Dieu. Il peut donc incarner la puissance et la gloire dans la mesure où « *il donne vie, contrôle, organise, régit et dirige*¹ ». Ce roi dirigeant est représenté tantôt se dérobant de ses responsabilités à travers l'image du « *trône que le soleil avait déserté*² », tantôt indifférent aux souffrances de son peuple « *ignora[nt] ce qu'il se passait sur terre. Pourtant, il était aux premières loges*³ » et tantôt dans le rôle de despote dépourvu de toute indulgence envers son peuple en « *brûla[nt] de tous ses feux, refusant sa pitié aux vivants, se préparant à incendier le monde*⁴ ». La description que font les deux auteures des dirigeants africains révèle que ces assoiffés de pouvoir sont eux aussi des êtres abîmés victimes du trauma colonial et en « *levant le couteau contre [leurs] frère[s], croi[ent] détruire, une fois pour toutes, l'image détestée de leur avilissement commun*⁵ », c'est ce que fait dire Miano au narrateur de son roman :

Ces gouvernants, tous issus de la matrice coloniale, étaient malades. S'ils ne souffraient pas, ils étaient tout de même atteints, incarnant tragiquement les traumatismes de cette région du monde, dont ils ont gâché les indépendances, en en les limitant à la répétition mimétique des œuvres de l'ancien maître.⁶

L'écriture de nos romancières, grâce à une esthétique hyperréaliste, brise la linéarité narrative du roman et se dresse ainsi comme une « *stèle*⁷ » pour ressusciter le passé de l'Afrique à ses enfants dont la mémoire a été brouillée par les faux-discours humiliants de l'Occident et « *les souterrains du manque et de l'obscurantisme*⁸ » dans lesquels les ont précipités leurs nouveaux tortionnaires. L'hyperréalisme de Beyala et de Miano est une lutte contre l'amnésie qui gangrène tout l'univers et le condamne à l'errance.

¹ <https://www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-le-soleil/> consulté le 08/11/2016.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 116.

³ *Les aubes écarlates*, p. 26.

⁴ *Idem*, p. 141.

⁵ JP Sartre, *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 16.

⁶ *Les aubes écarlates*, p. 265.

⁷ *Idem*, p. 12.

⁸ *L'intérieur de la nuit*, p. 162.

II-3.2.3. Ecrire l'errance

Etre marginal signifie être exclu du cercle autorisé car considéré comme différent voire, abject. Cependant, dans les romans étudiés, les protagonistes marginaux sont aussi ceux qui, poussés par ce que Kristeva appelle « *l'inquiétante étrangeté*¹ » provoquée par l'abjection intolérable de leur contexte, choisissent – consciemment ou inconsciemment de repousser les autres. Le regard méprisant de tout le QG envers Ateba, où « *délire. Psychose. Inutilité* ² » régissent l'existence des qugétistes, la fait plonger dans un « *vide enivrant, fait d'incompréhension et de haine, que le hasard d'un même destin avait mis entre elle et eux*³ ». Sa cité est le lieu du trauma qui a engendré le néant de son existence. Le chaos de la cellule familiale ainsi que la perte de sa meilleure amie Irène entraîne Ateba dans les abysses du désespoir. Irène s'était elle aussi perdue dans le labyrinthe de la monotonie et de l'égarement dans le « *vide absolu* ⁴ ». Prostituée de métier, elle aurait vendu son âme à l'homme qui l'a dépersonnalisée car son « *corps ne sentait plus, [...] reniait les sens et se terrait dans l'opacité du monde*⁵ ». La prostitution étudiée dans la première partie qui assure la liberté de la femme est en outre perçue comme un gouffre profond dans lequel la femme est piégée car l'absence de l'amour conduit les protagonistes à errer dans un « *exil intérieur* ⁶ ».

Deux possibilités se présentent aux personnages en difficultés : « *Voir le pays dévorer leurs aspirations ou essayer de fuir ce lieu où la moindre espérance semblait un délit* ⁷ », en d'autres termes : Fuir ou rester ?

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 13.

² *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 74.

³ *Idem*, p. 120.

⁴ *Idem*, p. 149.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Boniface Mongo-Mboussa affirme que dans les écritures post-indépendances « *on assiste [...] à la présence dans les textes africains de ce qu'on pourrait appeler l'exil intérieur*. » Ainsi, les écrivains démunis de leurs droits les plus absolus « *privés de libertés essentielles [...] (ils) traduisent leur mal d'être à travers les faits et gestes des personnages qu'ils mettent en scène*⁶ » ce qui peut expliquer le recours au thème de l'errance. In. Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op.cit, p. 31.

⁷ *Tels des astres éteints*, p. 41.

La figure de la marginalité se matérialise donc dans les protagonistes errants, déambulant sur de longues distances sans aucun but précis. Les protagonistes deviennent l'incarnation d'Isis, la déesse mythologique. Béatrice Didier déclare à son sujet que « *toute Isis est errante*¹ ». Le long voyage de la déesse pour reconstituer les reliques de son mari Osiris afin de le momifier et de concevoir avec lui Horus l'héritier. Le récit de son errance dans tout le pays renvoie à son combat pour sauver son Royaume des forces du mal.

Dans les textes étudiés, si Isis erre, c'est pour se retrouver dans la marginalité qui lui permet d'acquérir une plus grande liberté en franchissant les règles ainsi que de renouer avec elle-même. L'errance devient un besoin existentiel pour fuir l'oppression sociale. Blues, étouffe dans un Zimbabwe où la classe bourgeoise constituée de blancs fortunés ignore le clan autochtone condamné à l'indigence la plus totale. Elle « *avait envie de se réfugier dans un trou. [...] Elle voulait marcher pour marcher et s'immobiliser en silence au milieu de nulle part*² ».

L'errance procure plus de liberté, c'est aussi ce que symbolisent les déambulations de Musango après avoir été chassée par sa mère : « *Je marche dans la ville, et je suis presque libre*³ ». L'errance est un mécanisme de défense ou une fuite d'une épreuve trop douloureuse du rejet, de la perte, de l'absence, de l'horreur. L'égaré est « *un voyageur dans une nuit à bout fuyant*⁴ ». L'idée d'errance suggère l'anéantissement des horizons ainsi que l'élargissement de l'espace dans lequel se déplace et se construit le personnage. Le sens de l'errance peut se rapprocher de celui du voyage qui s'oppose à l'enfermement et vise plutôt à l'ouverture, à l'annulation des entraves mais inspire également l'idée de fuite d'une tension quelle qu'elle soit. L'errance de Musango dans les rues de Sombé est, en effet, une échappatoire pour fuir l'enfer que sa mère lui avait fait vivre. Mais paradoxalement,

¹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op.cit, p. 269.

² *La plantation*, p. 29.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 109.

⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 16.

dans son errance, c'est la quête de la mère, du passé, de soi qu'elle tente d'accomplir en voulant savoir ce qu'il est advenu de sa mère afin « *d'envisager [s]on avenir* ¹ ». Le lecteur est saisi d'un vertige devant son récit où le temps reste indéfini, sans points de repères, comme si le temps n'existait pas. La quête de Musango est rude dans la mesure où son errance se déroule dans un espace de tension et un temps problématique. Son errance n'est pas synonyme de perte et de destruction de soi car ses mésaventures lui ont permis de se construire après n'avoir été qu'une « *ombre* ». Ses déambulations intermittentes sont souvent interrompues tantôt par des anecdotes, des aventures, des souvenirs, tantôt par des monologues intérieurs dans lesquels elle s'adresse à sa mère. Mais ses déplacements reflètent la progression de son être vers quelque chose de meilleur. En effet, chaque jour, elle se découvre et prend conscience de son existence et réussit même à se réconcilier avec l'image de sa mère qui constituait sa plus grande frustration. « *L'ombre a quitté mes jours. Elle ne se tient plus en toile de fond de mon existence.* ² » La maison de la vieille est l'espace de sa réconciliation avec elle-même. Même ses crises épileptiques ont subitement disparu ce qui est synonyme de rémission. La maison de la grand-mère lui offre donc le sens vrai de la demeure et sa rencontre avec sa mère dans le cimetière met fin à sa frustration. Débarrassée de son enfance et de son sentiment de culpabilité, elle se sent enfin prête à passer à l'âge adulte, à devenir une femme.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, un fossoyeur s'adresse à Atéba dans un cimetière et lui révèle : « *tout est presque occupé. Il n'y aura plus de place pour vous, ma fille. A moins qu'on ne déterre les autres. Dommage de s'exiler pour ça...* ³ » La réponse d'Atéba, « *la jeune fille de dix-neuf ans qui errait silencieusement à travers les ruelles boueuses du QG* ⁴ », fut concise et révélatrice

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 207,208

² *Idem*, p. 209.

³ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 110.

⁴ *Idem*, p. 6.

de son étouffement dans ce lieu de clausturation qui entrave les mouvements de son corps et même de sa pensée : « *Je préfère la mer*¹ ». L'espace étendu de la mer symbolise l'indépendance et le progrès que suggère aussi l'idée de traverser le large pour aller en Europe.

Pour Ayané, le village natal Eku devient un lieu d'errance physique et morale puisqu'elle est dans l'impossibilité de trouver un sens à son existence dans cet espace qui l'a toujours reniée. En effet, solitude et ambiguïté conduisent Ayané à vivre l'exil dans son propre village, perdue dans de multiples interrogations restées en suspens, elle plonge dans un malaise psychologique où se confrontent les valeurs africaines et occidentales. Son village qui était un espace nostalgique, devient un lieu de négativités et d'errance de par les différentes contradictions des mentalités qui empêchent Ayané de se faire une place parmi les siens. Il devient ensuite un espace tragique où ont lieu d'insupportables atrocités qui ont aidé Ayané à assumer son errance : « *je ne peux pas rester ici, je ne peux pas vivre au milieu de ça*² », révèle Ayané. Son village natal devient ainsi un non-lieu, un endroit imprécis qui l'a souvent rejetée par sa différence et qu'elle rejette à son tour, déclarant « *renonc[er] à toute appartenance*³ ». Cependant, après sa position passive sur l'arbre en simple spectatrice du terrible destin de son village dans le premier volet de la trilogie de Miano, elle devient dans les deux autres romans, une militante active auprès de sa tante Wengisané et d'Aïda pour sauver les enfants égarés. Cette vocation est une manière de se racheter de son obstination à refuser de saisir l'âme obscure du Continent.

Le renoncement à l'appartenance est aussi représentée à travers les immigrés qui rompent avec leur terre pour le rêve illusoire d'un ailleurs enchanteur. La description négative de ces personnages montre combien ces êtres arrachés à leur

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 110.

² *L'intérieur de la nuit*, p. 201.

³ *Idem*, p. 204.

terre deviennent vides de sens et étrangers à eux-mêmes dans l'étrangeté de ce nouvel espace qui participe à l'effacement de leur filiation à l'Afrique et « *leur nom était devenu un murmure sans aucune portée*¹ ». Le conflit qu'ils ont avec l'objet maternel symbolisé par l'Afrique, se matérialise dans la rage qu'ils éprouvent contre eux-mêmes, un sentiment de vide intérieur dans ce lieu d'exclusion qui a engendré leur non-être et leur égarement dans une « *terre du Nord [qui] ne serait jamais la leur*² ». Ils sont ainsi tout le temps contraints de prouver leur existence dans un ailleurs qui « *rongeait lentement leur existence*³ ». Mélancolique et renfermé sur lui-même, Amok « *se noyait dans son chagrin, ne refaisait surface qu'après s'être durablement vautré dans le limon de ses idées lugubres*⁴ ». Le rêve de l'Eldorado n'est plus qu'un mirage pour lui, puisque les exilés se heurtent à la dure réalité de la discrimination raciale qui accentue leur désaccord avec eux-mêmes. L'errance d'Amandla se lit quant à elle, d'emblée dans son mode de vie. Son petit appartement peu meublé où « *ses vêtements s'entassaient dans des malles*⁵ », « *ses nombreux livres étaient rangés dans des cartons*⁶ » montrait qu'elle était prête à partir, la conquête de la liberté ne pouvant s'accomplir que par la solitude, l'errance. Son refus de posséder beaucoup d'affaires renvoie à son impossibilité de « *se poser*⁷ » et son exil en « *métropole qu'elle ne voulait aucunement connaître*⁸ » n'était qu'un choix motivé par la formation intellectuelle, étant donné que son objectif était de s'enraciner dans la terre de ses ancêtres, son exil n'est donc qu' « *un lieu de transit*⁹ » entre la phase de construction de soi et celle de son épanouissement.

¹ *Tels des astres éteints*, p. 61.

² *Idem*, p. 74.

³ *Idem*, p. 356.

⁴ *Idem*, p. 53.

⁵ *Idem*, p. 92

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 81.

⁹ *Ibidem*.

En dépit de sa frivolité et de sa quête perpétuelle de plaisir et de passions, la vie d'Irène Fofo est en réalité vide de sens. Irène reflète cette image de la perte des repères qui empêche de se situer dans l'espace mais aussi de trouver un sens à son existence. L'absence de but précis dans sa vie la pousse à rechercher le plaisir en quittant sa famille et en bravant les règles de la morale. Son nom représente sans doute son trait de caractère le plus dominant : la folie qui lui garantit, d'une certaine manière, une plus grande liberté car elle devient affranchie de toute contrainte. Le passage suivant résume toute sa psychologie :

Et si je les cambriolais ? [...] Pourquoi veux-tu faire ça ? Me demandé-je.
Pourquoi voles-tu ? Pour rien. Comme ça, sans cause, sans projet aucun, une
série de hasards, d'incohérences qui s'ajustent avec mon plaisir.¹

L'évanescence de l'ordre romanesque se manifeste dans le discours d'Irène Fofo qui prend la forme d'une apostrophe à travers un « vous » qui s'adresse à un narrataire inconnu. Le lecteur faisant partie de ce qu'Yves Reuter appelle le « hors texte ² », reçoit le discours d'Irène, le lit et se sent impliqué dans ce qu'elle révèle. Irène Fofo en narratrice autodiégétique s'introduit dans l'espace du narrataire en interpellant le lecteur de façon directe : « *ne trouvez-vous pas que celui qui se fait escroquer n'est qu'un imbécile ?* ³ ». La narratrice/personnage franchit ici la limite entre fiction et narration en apostrophant le lecteur et en lui demandant de ne pas la condamner. Grâce à cette métalepse⁴, Irène se situe au même niveau que le lecteur et « *brouille les frontières entre réel et imaginaire* ⁵ ». Par ce choix de vie, Irène tente de réaliser dans son imaginaire, un projet existentiel en combattant « *tous les maux dont souffre le continent noir – chômage, crises, guerres, misère* ⁶ ». Ses séances de thérapie guérissent, en outre, les déséquilibres émotionnels des gens qui viennent la consulter pour son don érotique, en organisant des orgies enivrantes

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 39.

² Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op.cit, p. 13.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 12.

⁴ On parle de métalepse « lorsque se produit un glissement entre narration et fiction. » in. Yves reuter, *l'univers du récit*, op.cit, p. 57.

⁵ *Idem*, p. 58.

⁶ *Femme nue, femme noire*, p. 78.

« *franchi[ssant] l'espace et le temps¹* ». La difficulté pour Irène Fofo de se fondre dans sa société la contraint à sortir du cercle et à en rejeter les principes d' « *un monde maladivement oppressant²* » qui la pousse à « *erre[r], sans autre finalité³* ». Son être se dissout dans l'hostilité de son milieu et la douleur l'empêche de se mouvoir et d'envisager une évolution, ce que nous pouvons lire à travers les descriptions qu'elle fait de son être en destruction : « *mon cœur pèse⁴* », « *une horrible désintégration de la matière⁵* », « *J'ai de violents spasmes. Je me disloque. Je me brise. De la morve coule de mon nez, des larmes de mes yeux. Je fonds, maman. Je deviens liquide. Je coule⁶* ». La liquéfaction d'Irène est symbolique du chaos de l'Être et de l'univers, c'est aussi « *réintégrer le stade précosmique, le non-être⁷* », pour reprendre les propos de Mircea Eliade, afin de mieux renaître à nouveau. Cependant, le retour d'Irène pour retrouver la chaleur maternelle à la fin de son aventure, lui sera fatal car en retournant dans le lieu d'origine de sa claustration/frustration, elle s'auto-condamne à errer éternellement dans l'incertitude des limbes sans jamais pouvoir atteindre le Paradis perdu. Elle renonce cependant à sa folie/errance qui lui aura révélé ses mystérieux pouvoirs guérisseurs et que « *l'univers est plus microcosmique que le corps d'une femme⁸* ». Ainsi errance et folie peuvent receler, dans une relation de causalité, la même symbolique.

Cependant, souvent liée à la violence comme l'expression d'une conscience déchirée par une vie accablante, la folie devient une force revendicatrice et donne aux personnages un certain pouvoir qui changera leurs destins. Quant aux femmes, la folie leur procure, a priori, une plus grande liberté face au pouvoir et aux contraintes sociales. Le personnage d'Epupa semble s'être débarrassée de ces

¹ *Femme nue, femme noire*, p. 107.

² *Idem*, p. 76.

³ *Idem*, p. 14.

⁴ *Idem*, p. 77.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 180.

⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, p. 265.

⁸ *Femme nue, femme noire*, p. 104.

tensions et sa folie abolit les limites du langage. Sa parole libérée dénonce la lâcheté et la faiblesse des africains qui sont tout aussi coupables que l'Occident manipulateur :

- Maintenant, il suffit ! Je le dis, et le redis. Suffit de faire semblant, de toujours accuser les autres. Ils ont leurs torts, et leurs mains sont souillées du sang dont ils se sont abreuvés. Mais quoi qu'ils aient pu faire, et quelles qu'aient pu être les manipulations ourdies par eux contre nous, ils ne peuvent porter les crimes qui sont les nôtres. Pouvons-nous continuer à prétendre que des milliers de nos fils nous furent arrachés, sans la moindre complicité sur place ? [...] Il est temps de reconnaître que nous avons participé à notre propre saignée...¹

La folie n'est donc pas considérée comme un caractère négatif et devient le moyen par lequel, les protagonistes échappent à la censure et à la condamnation sociale car étant dépourvus de raison, ils sont ignorés. Selon Alphonse de Waelhens, « *la folie est l'autre de la raison* ² » ce qui suggère que la folie fait partie de la raison et que celui qui vient contre la raison peut être fou. C'est pourquoi le fou est souvent rejeté par la société et n'est jamais écouté car il serait incapable de formuler une pensée raisonnable, conforme à la norme. Cependant, si les fous dans les textes étudiés raisonnent et que « *l[eur] pensée ne peut être folle* ³ », leur folie devient ainsi, le symbole de la transgression de la norme, du bouleversement des principes. Par conséquent, la parole du fou devient sage et montre que c'est justement la société qui est malade. Le fou se donne ainsi « le droit » de s'opposer contre l'ordre établi et « *attire l'attention sur les dérives des systèmes étatiques* ⁴ » qui représentent l'injustice. Quand on se proclame fou, on devient celui qu'on excuse, même si l'on franchit les limites imposées.

¹ *L'intérieur de la nuit*, p. 212-213.

² Alphonse de Waelhens, « La folie » in *Encyclopediae universalis*, corpus 09, Etymologie Fungi, Paris, 1996, p. 597.

³ Alphonse de Waelhens, « La folie » op.cit, p. 597.

⁴ Jules Michelet MAMBI MAGNACK, *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période postindépendance*, Thèse de doctorat, Universités de Yaoundé I et Jean-Monnet Saint-Etienne. Discipline : Littérature comparée - Littérature africaine francophone et anglophone, 2013, p. 7.

Chez Miano, l'image du fou offre une ouverture vers un espace de réconciliation et de régénération de l'humanité déchirée. « *L'enfant qu'elle portait venait d'un univers obscur¹* » mais sa naissance dans l'eau est symbolique de la création d'une nouvelle existence spirituelle incarnée par la lumière qui jaillit au moment de sa plongée. Il s'agit d'une épreuve de renaissance réalisée par Epupa qui libère par cet acte, l'humanité et transforme l'obscurité en lumière. Epupa emprunte dans le troisième volet de la trilogie, le rôle de Dieu et donne accès à un monde invisible et laisse entrevoir et entendre la voix des esprits, des disparus. Elle décide aussi de la mort d'Eso – l'un des rebelles – en lui lançant des injonctions qui vont se réaliser. L'enfant qu'elle mettra au monde à la fin du roman est une naissance sainte, comme celle du Christ dont la nativité représente pour les chrétiens l'espoir du Salut de leurs âmes². L'accomplissement du rituel de son accouchement donne à cet instant une dimension sacrée. En plongeant dans l'eau, elle lave son corps du pêché de l'un des « *agents du Mal³* » qui s'était abattu sur elle, et purifie ainsi son âme et celle de « *tous les sacrifiés aux puissances maléfiques⁴* ». Epupa revêt un pouvoir surnaturel qui lui permet de soulager les âmes suspendues dans le néant de toutes les victimes des déportations transatlantiques, des conflits coloniaux ainsi que des massacres des guerres civiles postcoloniales car « *trop de morts exigeaient l'apaisement⁵* ». En donnant naissance à son enfant dans le fleuve – considéré comme le « *territoire de l'entre-deux⁶* » – Epupa engage une « *mutation des temps⁷* » et enfante ainsi une nouvelle conscience éveillée et responsable de son destin. Le futur flamboyant est annoncé par le lever du soleil et ses différentes

¹ *Les aubes écarlates*, p. 256.

² La première prophétie de l'Écriture a annoncé la victoire du Christ sur Satan. L'apôtre Paul conclut son épître aux Romains par cet encouragement : « Or le Dieu de paix brisera bientôt Satan sous vos pieds. Que la grâce de notre Seigneur Jésus Christ soit avec vous ! » (Romains 16:20). Les fidèles perpétueront la défaite de Satan en restant fidèles à leur Foi et en glorifiant leur Seigneur. « Nous serons toujours avec le Seigneur » (1 Thessaloniens 4:17). In. <http://sainte bible.com/> consulté le 28/05/2018.

³ *Les aubes écarlates*, p. 256.

⁴ *Idem*, p. 266.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Idem*, p. 263.

couleurs relatent une évolution temporelle positive : « *un soleil écarlate* », « *rougeur hémoglobine* », « *se gorger de jaune* », « *son reflet rutilant [...] d'or*¹ ». La plongée d'Epupa dans l'eau symbolise la naissance du jour nouveau ce que confirme sa dernière pensée qui clôt le roman et qui résonne comme un chant d'espoir : « *il ne pouvait y avoir de nuit, si longue fût-elle, qui n'enfante la lumière*² ». Cette femme marginale, comme le Christ, vainc le pouvoir maléfique de l'abîme et permet de considérer une nouvelle conception des êtres continentaux que l'Histoire a altérés du dedans. Ils ne sont ni tout à fait eux-mêmes, ni tout à fait autres mais se situent, tout comme ce fleuve, entre deux rives. La puissance de la scène finale viendrait de l'écho de la figure du Christ comme source d'invention d'un nouvel ordre du monde, une renaissance. Le rituel de purification pratiqué par Epupa est symbolique de la résilience des continentaux qui deviennent désormais « *les résidents d'une frontière qui ne serait pas une rupture, mais l'accolement permanent des mondes*³ ». La résilience est dans cette scène synonyme de rémission et de capacité à « *rebondir, résilier, recommencer un processus de développement*⁴ » pour lutter contre la douleur et se reconstruire malgré la profondeur des traumatismes, au sens que le neuropsychiatre Boris Cyrulnik donne à cette notion.

Cette même idée du Christ rédempteur de l'Humanité est représentée par Beyala dans son roman *Le Christ selon l'Afrique*, dans lequel Boréale, le personnage principal subvertit l'image de la Vierge Marie en enfantant un garçon qu'elle prénommera Christ et qu'elle a décidé de garder malgré ses vingt ans et sa condition difficile de « bonniche ». La scène finale du roman où Boréale imagine l'avenir brillant de son fils Christ, traduit la perspective de l'auteure de donner

¹ *Les aubes écarlates*, p. 267-268.

² *Idem*, p. 268.

³ *Idem*, p. 263.

⁴ Boris Cyrulnik, « Résilience et développement cognitif », *op.cit.*, p. 112.

naissance à une nouvelle existence en dotant son protagoniste d'une énergie christique.

J'enverrais mon fils à l'école, qui sait, peut-être irait-il à l'université ? Il apprendrait à apprendre. Il apprendrait à penser. [...] Peut être ferait-il advenir un monde plus juste [...] Peut-être deviendrait-il le sauveur des Africains, il avait déjà un prénom [...]¹

En associant la raison à l'instruction, Beyala pointe du doigt l'importance des études et leur rôle incontestable dans la construction de l'avenir et pour « *se faire un nom* »². Elle subvertit l'image du Christ en la réactualisant et en la réadaptant au contexte sociopolitique chaotique de l'Afrique à travers l'imagination de Boréale qui pense à tous les exploits que Christ pourrait accomplir avec succès afin de réhabiliter l'honneur du Continent, grâce aux études universitaires. Ainsi, « *découvrirait-il les méthodes adéquates pour terrasser les messieurs de la haute finance internationale [...] [et] s'instruirait-il sur les secrets des coups d'Etat réussis et renverserait-il les régimes corrompus* »³. L'intellectuel, devient ainsi le symbole de la puissance et tout comme le Christ, Christ réussirait à sauver l'Afrique de la perdition et toute l'humanité contre les forces obscures du Mal.

Dans *Contours du jour qui vient*, c'est à travers les yeux de Musango durant son mutisme qu'elle établit le contact entre son Moi et le monde. Elle est même capable de traduire les signes de la nature à travers ses éléments car elle conçoit que ces derniers peuvent être porteurs de messages indispensables à la vie. Le discours de la narratrice/personnage divague, perd sa linéarité et tourbillonne comme pour mettre en évidence l'agitation et la colère de Musango. La présence de la pluie accentue l'idée de l'orage qui s'annonce car « *elle semble disposée à durer* »⁴. Le déluge provoqué par ces pluies diluviennes emporte d'innombrables habitations, fait tomber des arbres géants et écrase des familles entières. La description de cette

¹ *Le Christ selon l'Afrique*, p. 259-260.

² *Idem*, p. 260.

³ *Idem*, p. 259-260.

⁴ *Contours du jour qui vient*, p. 114.

pluie « sauvage » et des ravages qu'elle a provoqués en ville prend l'aspect d'un règlement de compte, comme si cette pluie était là pour condamner l'acte barbare qui venait de se produire dans la rue : l'homme qui a frappé sa femme si fort qu'il l'a laissée pour morte devant la passivité des habitants de Sombé. « *[L]es gouttes de la pluie tombent sur la tête comme des coups de gourdin¹* », déclare la narratrice, pour se venger des mauvais actes des humains. L'histoire de Musango nous révèle la sagesse d'une petite fille aux grands yeux ouverts sur le monde. Elle parle dans *Les aubes écarlates* pour la première fois à la page 140 pour révéler à Ayané la tyrannie de sa mère qui vient la hanter même en rêve : « *elle m'effraie... comment peut-elle me reprocher d'être malade ?²* » Musango dessine sur le sol « *l'adieu à [s]a douleur³* » à l'aide de petits cailloux blancs dont elle se sert pour « *fabrique[r] cette figure sur le sol⁴* ». Le mutisme de Musango est un refuge dans lequel elle exprime en monologue intérieur, sa douleur viscérale d'avoir été rejetée par sa propre mère, sa propre terre. Sa véritable identité réside dans sa conscience « *l'espace intérieur qui [la] protège depuis toujours⁵* ». L'écriture est une force libératrice et les cailloux que Musango utilise pour représenter une figure sur le sol remplacent les mots qui lui manquent pour exprimer sa douleur et « *lui confier tous [s]es jours privés de lumière⁶* ».

Je pleure sans tristesse en dessinant au sol l'adieu à ma douleur. Si j'écrivais des livres, je ferais cela avec des mots. Je tracerais des adieux poétiques à la colère qui a si longuement tari mes larmes. Je jetterais sur le papier un suaire syntaxique qui couvrirait une fois pour toutes la peine de n'avoir pas été aimée de ma mère.⁷

L'écriture, la parole, le cri et l'errance possèdent une fonction cathartique contre la souffrance des Êtres abîmés. Une arme libératrice qui conduit à la réparation d'un moi brisé par les différents traumatismes vécus, notamment, la blessure

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 114.

² *Les aubes écarlates*, p. 140.

³ *Contours du jour qui vient*, p. 132

⁴ *Idem*, p. 132-133.

⁵ *Idem*, p. 98.

⁶ *Idem*, p. 133.

⁷ *Idem*, p. 132.

identitaire qui a du mal à cicatriser ainsi que les traumatismes vécus dans les rapports entre femmes et hommes dans une société patriarcale. Le combat d'Ateba contre la misogynie se réalise par le moyen de sa réclusion dans l'écriture des lettres adressées aux femmes qui rompent la linéarité narrative et qui lui permettent de se révéler : « *elle n'aura bientôt plus rien à se dire, sauf aux hommes qui n'ont des femmes que l'idée de ce qu'elles ne sont pas.* ¹ »

La réconciliation avec soi est aussi symbolisée par le retour vers le lieu de l'origine, de naissance. La position fœtale de Musango est symbolique de son désir de retourner à la chaleur maternelle à laquelle elle fut arrachée précocement : « *Je m'assieds en tailleur dans un fauteuil de cuir qui me contient toute, comme un œuf à coquille noire dans lequel je me serais glissée.* ² » La même position fœtale est adoptée par Irène Fofa quand elle est détruite à la fin du roman, ce qui annonce sa renaissance dans un monde meilleur « *un lieu ascétique où disparaît la souffrance* ³ ». Mais sa renaissance n'arrivera qu'au prix d'une destruction et comme le Phénix ⁴ qui renaît de ses cendres, elle symbolisera le principe de la résurrection. Irène Fofa se sacrifie au nom de toutes les femmes et ressuscite plus forte et plus belle dans le pays de ses origines, comme l'oiseau mythique dont l'allégorie renvoie au désastre qui précède la renaissance. Julia Kristeva affirme que « *l'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signifiance* ⁵ ». Dans le chaos il y a donc l'idée de renaissance et de réconciliation avec les peines passées pour envisager une nouvelle existence sans haine. C'est aussi ce qui est chanté par Epupa, la folle/sage : « *Sankofa ! Pour que le passé nous enseigne qui nous sommes à présent* ⁶ ». Le retour au passé est nécessaire, mais ce qu'il faut, ce n'est pas de

¹ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 130.

² *Contours du jour qui vient*, p. 98.

³ *Femme nue, femme noire*, p. 188

⁴ Le Phénix est un oiseau de la mythologie grecque qui peut renaître après s'être consumé dans les flammes.

⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit, p. 22.

⁶ *Les aubes écarlates*, p. 162.

trop regarder son passé, mais plutôt de résoudre son conflit avec ce passé. L'avenir de Musango représente celui de l'Afrique, d'ailleurs son message d'espoir exprime sa volonté de voir les nouvelles générations conquérir eux-mêmes des « *lendemains rieurs*¹ » pour sortir de la torpeur de l'obscurité : « *Je n'ai de prière que l'espérance de nous voir un jour arrêter de mourir.*² » L'appel au retour à la terre mère est aussi ressenti par Amandla comme une évidence et rejoint la symbolique de l'oiseau mythique Sankofa qui prône le retour aux origines.

La rétrospection des protagonistes est toujours en rapport avec leur terre/mère. A travers l'image complexe et ambivalente de la mère symbolisant l'Afrique, qui apparaît à la fois comme la mère cruelle dont on veut se venger ou quitter et à la fois comme la mère désirée/objet passionnel que l'on veut re-conquérir, les auteures entendent faire éclater toute la colère et la haine contenues dans les Êtres abîmés occasionnées par l'Histoire du Continent et se donnent la tâche de décrire un Moi en éclats qui cherche sa reconstruction. La résilience des âmes égarées/rapiécées dans les textes étudiés est l'allégorie de la renaissance du Continent : « *Kemet renaîtrait de ses cendres*³ » et de celui de ses enfants.

Conclusion partielle :

Le mythe représente chez nos deux romancières, une source d'écriture pour la recherche des origines dans la mesure où le mythe apparaît comme un modèle qui transmet nos propres aspirations ou réflexions données à l'interprétation. L'écriture romanesque de Beyala et de Miano en tant que création artistique est « *médiatisée par une tradition qui s'incarne dans les maîtres*⁴ », puisque leur écriture est jonchée de références culturelles qui les inscrivent dans le sillage de leurs prédécesseurs. De là, nous pouvons parler de volonté d'appartenance à une tradition, à une

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 159-160.

² *Ibidem*.

³ *Tels des astres éteints*, p. 81.

⁴ Gérard Mendel, « La sublimation artistique », in. *Revue française de psychanalyse XXVIII*, n°5-6, Septembre-décembre, 1964, p 734.

communauté, à une histoire mais avec le désir d'affirmation personnelle, de se distinguer par son innovation singulière. En effet, les aînés ne sont pas seulement invoqués comme modèles d'écriture mais plutôt comme modèles de vie ou de comportement par rapport à leur engagement à travers leurs œuvres. Si Beyala évoque Senghor à travers sa création, c'est pour admirer son engagement dans le mouvement de la négritude, dans le rôle qu'il a pu avoir dans la glorification de la culture africaine mais aussi dans la carrière politique qu'il a pu mener et les changements auxquels il a contribué.

Par ailleurs, la féminité de Beyala, le misovirisme de Werwer Liking ainsi que le Womanism d'Alice Walker se rejoignent tous pour exprimer un féminisme kémite plus actuel prônant la différence des sexes, voire la supériorité de la femme par rapport à l'homme. Ce mouvement qui revendique un féminisme africain atteste que la femme noire ne peut se détacher de son appartenance originaire à l'Afrique.

La perspective littéraire de Beyala et Miano emprunte les tendances idéologique et sociologique dans leur projet de traduire, à travers leurs créations littéraires, leur combat pour la glorification du Moi africain. Leur écriture adopte les techniques de la rupture narrative reflétant le désordre qui règne dans leurs fictions, mais surtout le Moi des protagonistes qui part en éclats. Les nombreuses anachronies, les dédoublements de la voix narratrice, les mises en abyme ainsi que l'esthétique hypperréaliste, sont autant de modalités subversives de la linéarité narrative du récit qui expriment le désordre affectif des protagonistes et mettent en exergue le projet contestataire des auteures qui, en rejetant les canons esthétiques littéraires hérités, traduisant une relation dialectique et équilibrée entre leur implication littéraire et leur lutte idéologique pour la réparation et la glorification de l'identité africaine bafouée par des siècles d'asservissement et de stéréotypes.

L'« *investissement esthétique* ¹ » des deux auteures donne ainsi forme à leur parole-refus de tout ce qui empêche l'Être africain d'exister à part entière.

Elles s'interrogent également sur la violence répandue en Afrique qui n'est autre que la déflagration de l'« *inavouable colère* ² » tapie aux tréfonds des êtres abîmés. Il s'agit de la conséquence des siècles de résignations et de cruautés physiques et mentales passées subies par les peuples d'Afrique dont les martyrs « *deviennent le tumulte, la déraison, le chaos, la misère. Ils deviennent le fléau* ³ ».

Cette étude nous a permis de comprendre la façon dont est développée, sous une forme romanesque fictionnelle, la réflexion sur l'Histoire de ce continent en décrivant le désarroi du peuple africain et en abyme, celui de la femme africaine. Nous avons pu établir le constat que nos deux romancières s'attardent à peindre, dans leurs romans, incontestablement « *un tableau catastrophique, valable autant pour leur passé et leur avenir que pour leur présent*⁴ », ce qui nous a conduit à établir le parallèle entre leur écriture de la colère et la critique acerbe qu'elles effectuent du continent africain. Ainsi, en transgressant la morale et l'ordre établi, c'est le pouvoir mis en place qui se trouve discrédité. Beyala et Miano revendiquent par le biais d'une esthétique de la subversion, des changements dans le fonctionnement des choses et réclament la liberté de la parole contre toute forme d'injustice oppressante, contre l'amnésie qui empêche l'épanouissement de l'être, mais surtout contre le renoncement aux origines, c'est le principe du Sankofa « *pour [se] délivrer de toute haine*⁵ ».

¹ Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, op.cit, p. 262-263.

² JP Sartre in *Les damnés de la terre*, op.cit, p. 15.

³ *Les aubes écarlates*, p. 13.

⁴ Jean-Pierre Chrétien, « L'Afrique entre histoire 'métisse' et retour aux typologies 'raciales' » in. *Afrique & histoire* n°3, Dossier : *Misères de l'afro-pessimisme*, 2005, p. 185. (p. 183-211)

⁵ *Les aubes écarlates*, p. 162.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette recherche dont la question primordiale s'intéresse à l'esthétique de la subversion dans les romans de Calixthe Beyala et de Leonora Miano, nous avons pu interroger la portée d'une telle spécificité scripturale et démontrer l'engagement littéraire des auteures par opposition à l'écriture de leurs prédécesseurs. En effet, notre hypothèse de départ consistait à analyser les jeux créatifs mis en œuvre par les auteures afin d'en révéler les enjeux. Ainsi, par le biais d'une investigation de ces modalités scripturales, tel que le rire et la provocation, l'audace et la dérision, « *ici l'insolite, là le cocasse, le sexe ou la liberté* ¹», nous avons démontré que cette esthétique de la subversion qu'elles emploient dans leurs créations littéraires contribue à une nouvelle spécificité de l'écriture qui se défait des « vieux » canons esthétiques et propose une œuvre singulière qui s'affiche comme résolument « engagée » avec un discours dénonciateur virulent.

L'interprétation de ces motifs scripturaux de la subversion nous a révélé que l'écriture de Beyala et de Miano cherche son affranchissement de toute autorité qu'elle soit sociale, religieuse ou culturelle. De plus, la créativité formelle et stylistique de leur écriture représente une stratégie scripturale qui subvertit l'autorité littéraire par le moyen de l'éclatement du genre romanesque, la déconstruction narrative mais aussi l'hybridité langagière offrant à leurs romans un caractère éclaté.

Dans cette perspective, nous avons pu apprécier, dans la première partie de la présente thèse, la portée intertextuelle du *paratexte* dans les romans étudiés à travers notamment, l'étude des titres et des épigraphes. Cette étude nous a montré que les « seuils » qui ouvrent les textes « *ne sont pas des voix muettes au fonctionnement purement décoratif* ² » ; ils nous ont particulièrement ouvert de nombreuses possibilités d'interprétations et nous ont révélé une ambiguïté symbolique reflétant la réalité « obscure » d'une Afrique postcoloniale fragile et incapable d'envisager

¹ Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, op.cit, p. 250.

² Malika Hadj-Naceur, *La dérision comme stratégie d'écriture*, Editions KARTHALA, Paris, 2016, p. 61.

un avenir. Le dire religieux est également inséré dans le texte littéraire, sous forme de passages bibliques et produit, dans une relation intertextuelle, une dimension spirituelle dans le roman. Les auteures se servent en outre, de cette modalité pour renverser la domination religieuse qui tend à bouleverser les relations humaines dans la société représentée dans les fictions étudiées. La transgression des textes sacrés représente ainsi un procédé de dénonciation du désordre social et politique de l'Afrique postcoloniale.

L'éclatement de la structure du roman est révélée par ailleurs, à travers l'insertion musicale qui inter-communique avec le texte littéraire et produit du sens. L'inspiration jazz de Miano révèle sa perspective de dénoncer les injustices subies par les noirs en remontant au passé douloureux et humiliant des déportations transatlantiques mais aussi de revendiquer un héritage musical ancestral qui prône l'attachement aux origines africaines. L'insertion du motif musical dans le texte littéraire est une manière de dire l'indicible mais aussi de rappeler la beauté qui peut ressortir à travers la fusion des arts.

De plus, l'étude des thèmes symptomatiques chez Beyala et Miano nous a permis de saisir les enjeux des jeux créatifs mis en œuvre par les auteures. L'analyse de la représentation de la sexualité dans les romans, a révélé la nature des rapports sociaux existant entre les protagonistes reflétant par là même, la réalité sociale et les rapports de tension qui résident entre l'homme et la femme. Ces rapports sociaux conflictuels sont en outre, révélés de manière métaphorique à travers la « chair linguistique » au sens employé par Chantal Chawaf où la femme tente de réhabiliter son statut inférieurisé par le biais de la réappropriation de son propre corps. La prostitution devient, pour elle, une arme de revendication et de lutte pour renverser l'ordre social établi qui offre à l'homme un statut supérieur et condamne la femme à la servitude.

Par ailleurs, le thème de l'horreur qui traverse les œuvres étudiées de manière récurrente est le reflet de la violence qui règne dans la société africaine postcoloniale. Les traumatismes de la traite négrière, de l'esclavage, du racisme et du colonialisme sont métaphorisés à travers les différentes représentations de l'horreur qui laissent transparaître en filigrane, un discours idéologique dont le but est de susciter l'interrogation chez les lecteurs mais aussi de lever le voile sur l'insoutenable, l'ineffable.

Dans la seconde partie de notre thèse, l'étude de l'esthétique de la subversion de la langue d'écriture a mis en exergue les procédés de créations esthétiques employés par les auteures, procédés qui produisent un effet de rupture aussi bien sur le plan linguistique que romanesque. L'esthétique de la subversion se lit dans la création de dérivations, de dénominations, de néologismes. Autant de procédés de distorsions/innovations qui attestent de la richesse et de la diversité de l'empreinte scripturale des auteures qui tend à valoriser l'héritage culturel africain dans toute sa pluralité. En « négripliant¹ » la langue française, au sens employé par Jean-Claude Blachère, les auteures confèrent à leurs œuvres, des relents contestataires et révolutionnaires dans la mesure où elles aspirent à travers un engagement par la langue d'écriture – ou ce que Lise Gauvin appelle le « langage² » – à la revendication de l'hybridité de l'identité africaine.

En outre, les procédés du rire, tels que la dérision, la caricature, l'ironie ou encore l'humour noir, servent à dénoncer avec distanciation, la situation défavorable actuelle de l'Afrique mais aussi à panser la douleur d'une réalité intolérable. L'inscription subversive de l'écriture de Miano et de Beyala se manifeste ainsi dans le renversement de l'ordre politique et social dissimulé dans le risible et le dérisoire mais aussi à travers la violence verbale qui traduit la colère et

¹ « La négripliation » est une notion qui consiste en « l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains ». in. Jean-Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et de langue française*, op.cit, p. 116.

² Lise Gauvin, *Langage. L'écrivain et la langue au Québec*, op.cit,

la révolte des auteures contre les injustices sociales, historiques et politiques. Leur parole se veut une réponse virulente pour contrecarrer la violence réelle qui sévit en Afrique postcoloniale représentée dans leurs romans.

L'étude des univers narratologiques construits par Beyala et Miano a fait ressortir une figure de la révolte récurrente et symptomatique, représentée par différents protagonistes marginaux qui inscrivent le récit, grâce à leur « être » et à leur « faire », dans le registre subversif. La description morale et psychologique de ces personnages traduit leur mal-être provoqué par l'impact de l'Histoire sur leur existence, tandis que le « faire » subversif de ces *borderlines* révèle leurs positions idéologiques sur différentes questions existentielles autour de l'hybridité, des identités frontalières et de la dialectique dominé/dominant et traduit leur égarement, leur lutte mais aussi leur résilience, ce qui constitue la force créatrice même des romans de Beyala et de Miano.

Ces personnages marginaux sont représentatifs du chaos du contexte dans lequel ils ont été créés. L'étude de l'espace conflagrant et du temps figé et incertain dans les fictions étudiées, nous a révélé que ces éléments narratologiques contribuent à la construction du roman exercent une influence confirmée sur la psychologie des protagonistes dont l'égarement et le délire sont symboliques des traumatismes qui obscurcissent leur existence et leurs parcours narratologiques. Personnage-Espace-temps évoluent dans une relation de réciprocité, rendent compte du chaos de l'Afrique dépeinte dans les fictions étudiées et déconstruisent toute forme d'oppression pour exprimer la position contestataire des auteures sur différents plans. L'interrogation de cette parole contestataire nous a amenée à nous intéresser à d'autres éléments qui font éclater les structures du texte littéraire, notamment, l'inscription du mythe dans le tissu textuel. La force métaphorique des références mythiques analysées nous a permis de repérer différents horizons d'interprétations. Le mythe représente chez nos deux romancières, une source d'écriture pour la recherche des origines et la célébration de la culture africaine.

L'esthétique de la subversion dans les romans de Miano et de Beyala se lit en outre, dans l'engagement de ces dernières dans le mouvement féministe qui prône la revendication pour la femme, d'un statut égalitaire à celui de l'homme. Allant d'une *féminitude* qui revendique les droits de la femme africaine essentiellement en associant sa féminité à sa négritude et passant par un *misovirisme* qui fait ressortir les spécificités insoutenables de l'homme, l'écriture de Beyala et de Miano est indubitablement l'expression d'un *womanism* qui milite pour offrir à la femme noire une supériorité par rapport à l'homme lequel se voit humilié, voire même, écarté du cercle féminin. En effet, l'analyse des univers fictifs des deux auteures nous a révélé que ce sont les femmes qui prennent le pouvoir pour briser leur mutisme et leur musellement et transforment leurs frustrations en agressivité à l'endroit de tout ce qui constitue une autorité oppressive.

L'examen de la narration nous a révélé que la perspective idéologique des auteures qui transparaît dans les différentes ruptures narratives, reflète encore une fois le désordre. Les distorsions narratives, telles que les anachronies, le dédoublement de la voix narratrice, les mises en abyme ainsi que l'esthétique hyperréaliste, brisent la linéarité narrative et attestent du déséquilibre de l'Être des protagonistes marginaux qui habitent les fictions étudiées. Ces nombreuses ruptures narratives rendent compte de la quête disloquée d'un Moi errant et brisé des personnages marginaux dont les parcours alambiqués expriment un projet idéologique qui tend à restaurer et à célébrer l'identité africaine violée par des siècles de poncifs humiliants et d'oppression.

Une réflexion sur l'Histoire de ce continent nous est offerte dans les romans étudiés pour expliquer de manière psychanalytique la nature de la violence qui règne au Continent et l'origine du chaos sociopolitique ainsi que des ténèbres qui obscurcissent l'avenir des peuples africains.

L'analyse de tous ces procédés de distorsions employés par les auteures nous a permis de constater que l'écriture subversive de ces dernières « *a célébré l'aléatoire, promu le scandale, pratiqué la révolte¹* », le renversement de l'autorité politique par un discours idéologique, féministe et revendicateur des droits humains mais aussi du devoir de mémoire de l'Histoire de l'Afrique qui a laissé un impact indélébile dans la vie et l'identité africaines. La violence que l'on peut constater dans notre corpus d'étude est en effet, une réaction à la brutalité vécue dans la réalité que les auteures représentent dans leurs fictions, ce qui donne à leur écriture un caractère engagé dans la mesure où cette subversion par l'écriture est synonyme de subversion politique. Ainsi, le simple fait de poser la question du politique et de l'engagement en ce qui concerne la littérature, revient à nous interroger sur la définition même de l'écriture qui demeure selon Aminata Sow Fall un « *act[e] de liberté et de libération face aux entraves de l'esprit²* ».

L'engagement littéraire de Beyala et de Miano réside dans leur subversion du champ littéraire qui se déploie à travers leurs idées nouvelles et libératrices ainsi que leurs innovations scripturales car en transgressant les conventions esthétiques, ce sont les conventions sociales et politiques qu'elles aspirent transformer dans la mesure où « *l'écriture abolit les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale³* ». En effet, l'éclatement de leur écriture qui se lit aussi bien sur le plan linguistique, thématique que structural, indique leur projet de briser les règles imposées par la morale, la société et donne, en outre, forme au bouleversement sociohistorique qui règne en Afrique :

Des frustrations, des insatisfactions, des agressivités, des violences, des insoumissions, des traumatismes, qui créent les conditions de l'écriture de la rupture, de la fêlure, de l'infidélité à la solidarité avec les normes littéraires léguées par la tradition.⁴

¹ Michel Onfray, *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*, op.cit, p. 250.

² Aminata Sow Fall en entretien avec James Gaasch © *édition XAMAL – 2000 in : http://arts.uwa.edu.au/AFLIT/int_gaasch2.html consulté le 16/06/2016.

³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, 1998, p. 60.

⁴ Georges Ngal, *Créations et ruptures*, op.cit, p. 28-29.

Des remises en questions de l'injustice sociale, culturelle et politique se réalisent par le moyen de l'écriture pointant du doigt les imperfections et les impasses d'un désordre étatique et traduisant la blessure encore béante d'une Histoire douloureuse.

Cette esthétique de la subversion qui est l'expression de la colère des auteures contre toute forme d'autorité, inscrit leurs romans dans le registre politique dans la mesure où les auteures intègrent la violence et l'horreur dans leur dispositif imaginaire. Denis Benoît déclare que « *la littérature ne peut guère s'identifier, dans l'ordre du politique, qu'à la terreur* ¹ », ce qui explique les sujets angoissants abordés dans leurs romans. Les thèmes qui relèvent de l'irrationnel, de l'inacceptable par la morale vont donc de paire avec une tendance politique qui pointe du doigt ce qui est à l'origine de l'égarement de l'Afrique d'aujourd'hui. De plus, il nous semble être parvenue à révéler que l'espace transculturel abordé dans les œuvres étudiées, permet de déployer la perspective d'une identité frontalière plurielle.

Si l'écriture de Beyala et de Miano est subversive c'est parce qu'elle est le produit d'une réalité régie par la violence. Que ce soit dans les bidonvilles d'Afrique ou dans la banlieue parisienne, les textes étudiés sont là pour donner à lire le dérèglement, la crise, la fin d'une harmonie : le désordre. Cette étude nous permet de mettre en exergue une fonction essentielle, celle du bouleversement des valeurs et des principes imposés par la société, les traditions et l'Histoire. En voici donc mille et une manières de nommer l'innommable, de dire l'indicible, de traduire le traumatique. L'une des traductions possibles serait de mettre en exergue une fonction capitale des différents jeux créatifs et subversifs analysés, en dehors de la mission de conscientisation que se sont fixées les auteures, celle de soulager la douleur et d'exorciser les fantômes du passé qui sont à l'origine de la violence et de

¹ Denis benoit, *La littérature de l'engagement*, op.cit, p. 151.

la peine engendrée par la séparation de l'objet désiré qu'est l'Afrique. Si la colère ne servait pas à guérir la douleur engendrée par des siècles d'injustices, elle servirait du moins à « *nommer la douleur pour pouvoir la chasser*¹ ».

Cette présente recherche, nous a en outre révélé que l'écriture de Beyala et de Miano est l'expression d'un humanisme universel qui tend à revendiquer la paix dans le monde, de manière générale, à travers, notamment, la représentation de personnages marginaux mais qui portent chacun « *sa croix d'humain*² ». Les raisonnements des protagonistes savamment ficelés par les auteures, soulèvent cette question existentielle qui résume toute leur perspective humaniste : « *Qu'est ce qu'être humain ? C'est d'abord être noir*³ », s'interroge l'un. « *J'attendais que viennent à Moi tous les enfants d'Afrique, tous les enfants de l'univers*⁴ », déclare l'autre. La responsabilité et la position du chercheur face aux crises contemporaines est de lutter pour des principes, de militer contre les violences du pouvoir, de critiquer la société et ses traditions sclérosées et d'afficher des revendications clairement réfléchies dans un but de changement et d'émancipation. Tels sont les principes que se fixent Beyala et Miano en tant qu'africaines vis-à-vis de la terre de leurs ancêtres qu'elles glorifient, mais aussi en tant qu'intellectuelles de manière générale, vis-à-vis de toute l'humanité qu'elle aspirent à défendre contre toute haine et obscurantisme, car pour emprunter les propos d'Edouard Glissant « *ceux qui ont tant porté la souffrance [...] ne peuvent qu'être solidaires de tous les hommes de justice et de paix*⁵ », et c'est en quoi la création littéraire de nos auteures, revêt une dimension universelle et humaniste.

¹ *Contours du jour qui vient*, p. 130.

² *Tels des astres éteints*, p. 304.

³ *Idem*, p.16.

⁴ *C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 7.

⁵ Edouard Glissant, *Les Lettres Nouvelles*, Julliard, Paris, 1955. In. Frioux-Salgas, Sarah. « Une tribune, un mouvement, un réseau. Musée du quai Branly », *Présence Africaine n° 10 Spécial*. Dossier : Les conditions noires : une généalogie des discours, 2009: 4-21, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'étude

Beyala, Calixthe, *La plantation*. Paris: Albin Michel, 2005.

—. *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel, 2003.

—. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock, 1987.

Miano, Leonora. *Les aubes écarlates*. Paris: Plon, 2009.

—. *Tels des astres éteints*. Paris : Plon, 2008.

—. *Contours du jour qui vient*. Paris: Plon, 2006.

—. *L'intérieur de la nuit*. Paris: Plon, 2005.

2. Autres ouvrages cités

Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Monaco: Editions du Rocher/Privat/ Le Serpent à Plumes/Motifs, 2005 (1ère édition: Sénégal: Les Nouvelles Editions, 1979).

Beyala, Calixthe. *Le Christ selon l'Afrique*. Paris: Albin Michel, 2014.

—. *Amours sauvages*. Paris: Albin Michel, 1999.

—. *La petite fille du réverbère*. Paris: Albin Michel (coll. j'ai lu) , 1998.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1956.

Corneille, Pierre. *Le Cid*, Ed. Théâtre classique, 2017. (1^{ère} édition 1637).

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Béjaia: éd. TALANTIKIT, 2015 (1ère édition, Paris: Maspero, 1961).

—. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Editions du Seuil, 1952.

Homère. « Chant V », *Iliade* (trad. par Paul Mazon). Paris: Les belles lettres, 2002 (1ère éd. 1937).

Kane, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris: Julliard, 1961.

Labou Tansi, Sony. *La vie et demie*, Paris: du Seuil, 1979.

Lopès, Henri. *Le pleurer-rire*. Paris: Présence africaine , 1982.

Liking, Werewere. *Elle sera de Jaspe et de Corail. Journal d'une misovire*. Paris: Editions l'Harmattan/ Collection Encres noires, 1993.

Gérard Meyer, *Contes du pays Malinké*, Ed. Karthala, Paris, 1981.

- Bochra Ben Hassen, Thierry Charnay, *Contes merveilleurs de Tunisie*, ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 2002
- Miano, Leonora, *Afropean soul*, Paris : Flammarion, 2008.
- Ouologuem, Yambo, *Le devoir de violence*, Alger: Les éditions APIC, 2009. (1^{ère} éd. Du Seuil, 1968).
- Senghor, Leopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris: Puf, 2015 (1^{ère} éd. 1948).

3. Ouvrages sur la littérature africaine

- Bazié, Isaac (et al.). *Violence post-coloniale. Représentations et perception médiatiques*. Berlin: LIT VERLAG, 2011.
- Blachère, Jean-Claude. *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1933.
- Bokiba, André-Patient. *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Boniface, Mongo-Mboussa. *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002.
- Cazenave, Odile. *Femmes rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Chaudenson, Robert. *Les Créoles*. Paris: Puf (Que sais-je? 2970), 1995.
- Chevrier, Jacques, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris : Nathan-Université « 128 », 1998.
- Hadj-Naceur, Malika. *La dérision comme stratégie d'écriture*. Paris: Karthala, 2016.
- . *Portraits d'émigrés africains dans la littérature africaine d'expression française*. Alger : OPU, 1987.
- Herzberger-Fofana, Pierette. *Littérature féminine francophone*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Kane, Momar Désiré. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains*. Paris: L'Harmattan, 2004.

- Joubert, Jean-Louis (et al.). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas, 1986.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2002.
- Lesage, Roger. *Au Dahomey pays des fétiches et des hommes-trompettes*. Oran: Presses de la Société des Papeteries et Imprimeries L. Fouque, 1956.
- Mbembe, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.
- Milolo, Kembe. *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*. Fribourg, Suisse: Editions Universitaires, 1986.
- Ngal, Georges. *Créations et rupture en littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- Rangira-Gallimore, Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone Subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Tang, Alice Delphine (dir.). *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- Thiam, Awa. *La parole aux négresses*. Paris: Denoël-Gauthier, 1978.

4. Ouvrages sur la femme, le corps et la sexualité

- Alberoni, Francesco. *L'érotisme*,. Paris: Ed. Ramsay, 1987 (Traduction française par Raymonde Coudert).
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: Ed. La Découverte, 2005, 2006. (1ère éd. Routledge, 1990, 1999).
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris: Enassset, 1969.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité II*. Paris: Julliard, 1984.
- Beauvoir (de), Simone. *Le deuxième sexe 1*. Paris: Gallimard, 1976 (1ère éd. 1949).
- . *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, 1976 (1ère éd. 1949).
- Didier, Béatrice. *Écriture-femme*. Paris: PUF, 1981 (Rééd. en 1991).
- Marzano, Michela. *La philosophie du corps*. Paris: Puf, 2009.

- Resch, Yannick. *Corps féminin, corps textuel*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1973.
- Saigal, Monique. *L'écriture : Lien De Mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*. Rodopi Bv Editions, 2000.
- Snitow, Ann (et al.). *Powers of desire. The politics of sexuality*, New York: Monthly Review Press, 1983.

5. Ouvrages sur la musique

- Bérard, Sabine. *Musique, langage vivant, Analyse d'oeuvres musicales des 17e et 18e siècles*. Paris: éd. ZURFLUH, 1989.
- Hofstein Francis (dir.). *L'art du jazz*. Paris: Ed. du Félin, 2009.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*, Editions du Seuil, Paris, 1983. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- Carles, Philippe. Comolli, Jean-Louis. *Free jazz Black power*. Paris: Gallimard, 2000. (1ère édition Champs Libre 1971).
- Lockspeiser, Edward. Halbreich, Harry. *Claude Debussy*. Paris: Fayard, 1980.
- Pautrot, Jean-Louis. *La musique oubliée*. Genève: DROZ, 1994.

6. Ouvrage de psychanalyse

- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1976 (1ère éd. 1923).
- Freyman, Jean-Richard (dir.). *Clinique de la déshumanisation. Le trauma, l'horreur et le réel*. Toulouse:Ed. Erès. Coll. Hypothèses, 2011.

7. Ouvrages sur le mythe

- Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris : Le seuil, 1957.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- Durant, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris : éd. Dunod, 1992.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « folio », 1963.
- . *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957.
- Léonard-Roques, Véronique (dir.). *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*, Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand, 2008.

8. Autres ouvrages généraux

- Bachta, Abdelkader. *Modèles mathématiques dans la morphogénèse chez Thom, René*. Paris: éd. Christian Bourgois, 1980.
- Benoit, Denis. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil, 2000.
- Burkett Delbert, *The Blackwell Companion to Jesus*, New Jersey : Ed. Wiley and Blackwell, 2010.
- Denis, Benoit. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, 2000.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, Coll. Folio essais, 2014 (1ère éditions 1965).
- Escarpit, Robert. *Le littéraire et le social*. Paris: Flammarion, 1970.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: éd. Flammarion, 1968. (1ère éd. 1830).
- Galazzi, E. Molinari, C. *Les français en émergence*. Berne: éd. Peter Lang, Coll. Transversales, 2007.
- Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- Glissant, Edouard. *Traité du Tout-monde, poétique 4*. Paris: Gallimard, 1997.
- Guilbert, Louis. « La néologie lexicale » *Langage* n°36, Décembre 1974: 46-52.
- Heinich, Nathalie. *Etre écrivain. Création et identité*. Paris: éditions La découverte & Syros, 2000.
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Ed. de Minuit, 1963.
- Onfray, Michel. *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*. Paris: Grasset, 1997.
- Rollet, Catherine. *Les enfants au XIXème siècle*, Paris : Hachette, 2001.
- Roussos, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Scheel, Charles W. *Réalisme magique et Réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*. Paris: L'harmattan, 2005.

9. Ouvrages de théories littéraires

- Achour, Christiane. *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Alger: OPU (Réimpression), 1985.
- Achour, Chrstiane. Bekkat, Amina. *Convergences critiques II. Clés pour la lecture des récits*. Blida: Ed. du Tell, 2002.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978 (réimpression en 2013).
- . *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications*, 8. Paris: Ed. Du Seuil, 1966
- . *Poétique du récit*. Paris: Du Seuil, 1977.
- Bessière, Jean. *Littérature, représentation, fiction*. Paris: Ed. Honoré Champion, 2007.
- Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Le livre à venir*. Paris: Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1959.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Editions du Seuil, 1998 (1ère éd. 1992).
- Bourneuf, Roland. Ouellet, Réal. *L'univers du roman*. Paris: © PUF, 1972.
- Duchet, Claude (et al.) Duchet. *Socio critique*. Paris: Nathan, 1979.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille Plateaux 2 : Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: éd. Minuit, 1980.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris: GF Flammarion, 2013 (1ère édition par Félix Alcan en 1900).
- . *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : PUF, 2011 (1ère édition en 1889).
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Du Seuil, 1996.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

- Gontard, Marc. *La violence du texte*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- Greimas, A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. 1980: Editions du Seuil, Paris.
- . *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 9ème éd., 1962.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Le seuil, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Armand Collin, 2005.
- . *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas, 1986.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1970.
- Montalbetti, Christine. *Le personnage*. Paris: Flammarion, 2003.
- Piégay-Gros, Nathalie. *L'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris: Bordas, 1991.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1978.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil (Point), 1985.
- Sollers, Philippe (dir.). *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Du Seuil, 1970.
- Valéry, Paul. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, Coll. « Idées », 1941.

10. Articles

- Adam, J-M. Petitjean, A. «"Les enjeux textuels de la description" et "Introduction au type descriptif".» *Pratiques*, n°34, Juin 1982: 93-117.
- Aliette, Amel. «Assia Djebar: La mémoire des femmes.» *Magazine littéraire*, n°410, 2002: 98-103.
- Asaah, Augustine H. «Entre Senghor et Beyala : Une affaire de controverse, de divergence et de résonance .» *Francofonía* 15, 2006.

- Atindogbé, G.G. Bélinga b'Eno, C. « Les camerounismes : Essai d'une (nouvelle) typologie. » *Structural and Sociolinguistic Perspectives on Indigenisation*, Springer Science & Business Media, 20 déc. 2013 : 56-79.
- Asaah, Augustine H. «Entre Senghor et Beyala : Une affaire de controverse, de divergence et de résonance.» *Francofonía* 15, 2006.
- Atindogbé, G.G. Bélinga b'Eno, C. «Les camerounismes : Essai d'une (nouvelle) typologie.» *Structural and Sociolinguistic Perspectives on Indigenisation*, Springer Science & Business Media, Décembre 2013: 56-79.
- Baumgardt, Ursula. «Les voix de l'amour : Les romans de Calixthe Beyala.» *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, no7,1994: 31-47.
- Blachère, Jean-Claude. «Pour une étude de la francographie africaine.» *Travaux de Didactique du FLE*, n°25, Juillet 1990: 75-88.
- Bokobza, S. *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*. Genève: Droz, Coll. « Stendhalienne », 1986.
- Borgomano, Madeleine. «Calixthe Beyala, une écriture déplacée .» *Notre Librairie* n 125, 1996: 62-74. Boudjedra, Rachid, « Textualité, sexualité et Mystique. » *Le matin*, n° 3407, 30 avril 2003.
- Cazenave, O. Kingué, A. «Pour l'enseignement des écrivains femmes africaines dans le cours de français.» *The French Review*, vol. 70, n 5, 1997: 641-657.
- Cazenave, Odile. «Vingt ans après Mariama Bâ, nouvelles écritures au féminin.» *Africultures*, n° 35, février, 2011.
- Chawaf, Chantal. «La chair linguistique.» *Les Nouvelles Littéraires* 2534, 1976: 13-24.
- Chrétien, Jean-Pierre. «L'Afrique entre histoire 'métisse' et retour aux typologies 'raciales'.» *Afrique & histoire* n°3, Dossier : *Misères de l'afro-pessimisme*, 2005: 183-211.
- Cixous, Hélène, «Le rire de la méduse.» *L'Arc*, n° 61, 1975.

- Cohen, Margaret. LOUÂPRE, Muriel. «Une reconstruction du champ littéraire » : Faire œuvre 'du désordre du siècle'.» *Littérature*, n°124 - *Histoires littéraires*, 2001: 23-27.
- Cyrulnik, Boris. « Résilience et développement cognitif » *Le Coq-héron* n°181, 2005: 112-127.
- D'Almeida, Irène. «Femme? Féministe? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme.» *Notre Librairie* n°117 , avril-juin 1994.
- Del Prado Biezma, Javier. «Deux procédés de la poéticité moderne.» *Bulletin Hispanique*, tome 107, n°1, 2005: 155-167.
- Delas, Daniel. «Décrire la relation : de l'implicite au cru.» *Notre Librairie*, 151, 2003.
- Demorgon, Jacques. « Langues et cultures comme objets et comme aventures. Particulariser, généraliser, singulariser », *Ela. Études de linguistique appliquée*, n°140, 2005/4 : 395-407.
- Démoris, René. «La symbolique du nom de personne dans "Les liaisons dangereuses".» *Littérature*, N° 36 *SÉMIOTIQUES DU ROMAN*, Décembre 1979: 104-119.
- Dolisane-Ebosse, Cécile. «L'image de la femme chez deux écrivaines francophones du Cameroun.» *Palabres "Intertextualité et plagiat en littérature africaine" Art. Littérature. Philosophie Vol.I, Nos 3&4*, 1997.
- Egebak, Niels. «Le concept du travail en général chez MARX, Vers une anthropologie matérialiste.» *Matières*, 4, 1977: 56-108.
- Etoke, Nathalie. «Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis.» *CODESRIA Bulletin*, n°3 et 4, 2006: 43-47.
- Fouque, Antoinette. « Femmes en mouvements : hier, aujourd'hui, demain.» *Le Débat*, n°59, Gallimard, Paris, mars-avril 1990 : 122-137.

- Frioux-Salgas, Sarah. « Une tribune, un mouvement, un réseau. Musée du quai Branly », *Présence Africaine* n° 10 Spécial. Dossier : Les conditions noires : une généalogie des discours, 2009: 4-21.
- Gadomska, Katarzyna. «Les techniques anxigènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante : échanges, parallélismes, passages (sur l'exemple de la prose de Jean-Pierre Andrevon» in Cahiers ERTA, n°11 « Déformer le réel », 2017: 403-442.
- Garnier Xavier, «Les Formes “dures” du récit : enjeux d'un combat», *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre, 2002: 54-58.
- Guitard Émilie, «Le pouvoir en restes, Gouverner par les déchets au Cameroun», *Techniques & Culture* n° 65-66, 2016.
- Kom, Ambroise. «L'univers zombifié de Calixthe Beyala.» *Notre Librairie* n° 125, *Cinq ans de littératures, 1991-1995*, 1996.
- Kristeva, Julia. « *Problèmes de la structuration du texte* », *Tel quel : Théorie d'ensemble*. Paris: Le seuil, 1967.
- . « Traduire la douleur, ou le langage comme contre-dépresseur.» *Figures de la psychanalyse* n°26, 02 2013: 13-25.
- Laditan, Affin. O. «La 'prostitution' comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique Noire.» *Neohelicon*, Vol. 29, n°2, 2002: 93-101.
- Larangé, Daniel, S. «Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient... Calixthe Beyala, expatriation en quête d'identité.» *Francophonie* n°58, 2010: 121-138.
- Lesot, Adeline. «Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception.» *L'information littéraire* Vol. 58, 2006: 27-32.
- Matateyou, Emmanuel « Calixthe Beyala : Entre le terroir et l'exil » *The French Review* Vol. 69, No. 4, Mars, 1996.
- Mbembe, Achille, «Désordres résistances et productivité.» *Politique Africaine* n° 42, «Violence et pouvoir ».

- Mbuyamba Kankolongo, Alphonse. «Présentation du pouvoir politique post colonial dans le roman africain.» *Le Potentiel, Quotidien d'informations générales* n° 3911 du samedi 23 décembre 2006., 2006.
- Mendel, Gérard. «La sublimation artistique.» *Revue française de psychanalyse* XXVIII, n°5-6, Septembre-décembre 1964.
- Mouralis, Bernard. «Les disparus et les survivants.» *Notre Librairie* n° 148, Juillet-Septembre 2002.
- Naudier, Delphine. «L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique.» *Sociétés contemporaines*, 44 « Littératures et identités », Décembre 2001.
- Ngalasso, Musanji Mwatha. «Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français.» *Notre Librairie* n 148, 2002: 72-79.
- Ngalasso, Mwatha-Musanji. «Langues, littératures et écritures africaines. .» *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres*, 27, 1984: 21-40.
- Pendoue, Materne. *De l'exotérisme des religions à l'ésotérisme religieux "La science parfaite de la religion"*. Ed. Lulu. com, 2016.
- Picard Michel, « La lecture comme jeu » Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », mai 1984 : 4-10.
- Place, Jean-Michel. «Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner.» *Tropiques*, 1978: XV .
- Porra, Véronique. «'Moi, Calixthe Beyala, La plagiaire !' ou ambiguïtés d'une 'défense et illustration'.» *Revue Palabres: « Intertextualité et plagiat en littérature africaine Art. Littérature ».*, Vol. I, n°, 3&4, 1997.
- Ricoeur, Paul. «Parole et symbole.» *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49, fascicule 1-2, 1975: 142-161.
- Riffaterre, Michael. «L'intertexte inconnu.» *Littérature* n°41 " Intertextualités médiévales", Février 1981.

- Suomela-Harma, Elina. « Des roux et des couleurs... » *Les couleurs au Moyen Age*. Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1988: 401-421.
- Tsofack, Jean-Benoît. «(Dé)nominations et constructions identitaires au Cameroun.» *Cahiers de sociolinguistique n° 11*, 01 2006: 101-115.
- Wilson, Suzanne. «Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine.» *The French Review*, vol. 63, no 4, 1990: 617-622.
- Zezeze Kalonji, T. «Eléments pour une analyse plurielle du Pleurer-rire de Henri Lopes.» *Peuples Noirs Peuples Africains*, no. 37, 1984: 30-54.

11. Sitographie

) Articles divers

- La revue *Notre Librairie n°125, Cinq ans de littératures, 1991-1995, Afrique noire*, 1996.<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493308x/f65.image.texteImage> (accès le 05 05, 2017).
- Joseph Patrice Onana Onomo, « Symétries hégémoniques bété-bamiléké et rivalités politiques au Cameroun », *Démocratisation et rivalités ethniques au Cameroun* . <http://www.ethnonet-africa.org/pubs/p95cir4.htm> (accès le 08 01, 2016).
- Alice Walker. Définition du mouvement womanist: <http://noteasybeingred.tumblr.com/post/206038114/alice-walkers-definition-of-a-womanist-from-in> (accès le 05 15, 2018).
- Histoire de l'hyperméalisme: <http://www.hyperrealisme.net/histoire.html> (accès le 05 20, 2018).
- Biographie de Marcus Garvey: <http://lpdw.free.fr/freedom/marcus.htm> (accès le 04 20, 2018).
- Biographie de Marcus Garvey: <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/twenty/tkeyinfo/garvey.htm> (accès le 03 26, 2018).
- « Une mort de style colonial (Patrice Lumumba) », film documentaire, 2008. In. <http://www.ina.fr/video/S58139022> (accès le 03 20, 2018).

Biographie de Thomas Sankara: <http://thomassankara.net/sa-mort/> (accès le 05 20, 2018).

Biographie de Kwame Nkrumah: <http://www.panafricanistes.com/biographie-de-Kwame-Nkrumah.html> (accès le 03 20, 2018).

Biographie de Malcolm X: http://africultures.com/personnes/?no=10308&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429 (accès le 05 09, 2018)

Senghor, Léopold Sédar. «Lettre à mon frère blanc.» <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/poeme-a-mon-frere-blanc> (accès le 04 04, 2018).

Waelhens, Alphonse. «Folie.» *Encyclopédia universalis, corpus n°09, Etymologie–Fungi, Paris, Encyclopedia universalis, p.597-601.* 1996. https://www.universalis.fr/encyclopedie/folie/#i_0 (accès le mai 01, 2018).

La plantation de Calixthe Beyala: <http://www.africavivre.com/cameroun/a-lire/romans/la-plantation-de-calixthe-beyala.html> (accès le 11 21, 2015).

La région Epupa en Namibie: <https://www.i-voyages.net/kaokoland-epupa-pays-himba/> (accès le 03 20, 2018).

Symbolique du soleil : <https://www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-le-soleil/> (accès le 11 08, 2016).

) **La musique**

Article sur le reggae. <http://www.midilibre.fr/2011/07/21/retour-en-arriere-aux-origines-du-reggae,359287.php> (accès le 03 20, 2018)

Site de musique: <http://www.musicmot.com/point-d-accentuation-definition.htm> (accès le 11 22, 2016).

Site de musique africaine: <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/c%C3%B4te-d%E2%80%99ivoire-lhistoire-du-coup%C3%A9-d%C3%A9cal%C3%A9> (accès le 10 26, 2017).

Définition du Balafon: <http://afrikhepri.org/origine-et-histoire-du-balafon-instrument-de-musique-africain/> (accès le 07 20, 2017).

) Entretiens

Entretien avec Calixthe Beyala par Jean-Bernard Gervais
<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABeyala95.html> (accès le 08 17, 2017).

Entretien avec Calixthe Beyala “*L’Afrique aux multiples visages, le nouveau combat de Calixthe Beyala*”, *Culture en Sarthe*. 2015.
<http://www.sarthe.com/Culture/culture/news0003023e.asp> (accès le 02 12, 2012).

Entretien avec Edouard Glissant « *Pour l’écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible"* ».
http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html (accès le 03 13, 2018).

Entretien avec Leonora Miano par François Zoomevele Effa. “*Le nouveau roman de Léonora Miano « La saison de l'ombre »*”. *Amina* 523 (novembre 2013), p.47.
<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano2013.html> (accès le 03 26, 2018).

Entretien avec Calixthe Beyala par Stéphane Tchakam, « *Calixthe Beyala en toute franchise* », *Cameroon Tribune, Yaoundé*. 08 01 2004. <http://www.cameroon-info.net/article/calixthe-beyala-en-toute-franchise-85908.html> (accès le 05 16, 2016).

Entretien avec Aminata Sow Fall par James Gaasch © édition XAMAL. 2000.
http://arts.uwa.edu.au/AFLIT/int_gaasch2.html (accès le 06 16, 2016).

Entretien avec Malcolm X par Alex Haley, *Playboy Magazine*, May, 1963. in.
<https://www.unix-ag.uni-kl.de/~moritz/Archive/malcolmx/malcolmx.playboy.pdf>
(accès 05 09, 2018)

Le site officiel de Calixthe Beyala. www.calixthebeyala.fr

) La Bible

La Bible. <http://www.bible-ouverte.ch/messages-textes/lire-la-bible-dans-la-version-second/1530-la-bible-cantique-des-cantiques.html> (accès le 10 20, 2016).

La Bible. <http://sainte bible.com/revelation/2-7.htm> (accès le 07 20, 2016).

La Bible: Ezechiel 12, 21. <https://topbible.topchretien.com/ezechiel.13.21/DRB/> (accès le 11 16, 2016).

La Bible: Esaïe, 14 :12. <https://www.enseignemmoi.com/bible/esaie-14-12.html> (accès le 05 20, 2018).

La Bible: Genèse 1, 4. <https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/le-sacre> (accès le 11 16, 2016).

La Bible: Genèse, Chapitre 1, 5. In. http://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_fr.html (accès le 07 20, 2016).

La Bible: Genèse 1.2. <https://www.levangile.com/Bible-JER-1-1-2-complet-Contexte-non.htm> (accès le 07 26, 2016).

La Bible 1 Thessaloniens 4:17. <http://sainte bible.com/> (accès le 05 28, 2018).

) **Wikipedia**

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Hominoidea> (accès le 04 28, 2018).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Subversion> (accès le 02 09, 2016).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Veau_d'or (accès le 01 31, 2016).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Valse> (accès le 10 26, 2016).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Capoeira> (accès le 10 26, 2017).

<https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Eccl%C3%A9siaste> (accès le 04 21, 2016).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierges_sous_serment (accès le 04 30, 2018).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Reine_de_Saba (accès le 05 14, 2018).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Burkina_Faso (accès le 03 20, 2018).

) **Dictionnaires en ligne**

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/horreur/40405#eyrIrF7vRXmW1tWp.99> (accès le 08 19, 2017).

Encyclopédie Universalis© en ligne. <https://www.universalis.fr/>.

Dictionnaire en ligne. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/volition/82465> (accès le 11 22, 2016).

Dictionnaire en ligne. www.larousse-edu.fr.

Dictionnaire Wikitionary©. 2010-2018. <http://fr.wikitionary.org> .

J Mythologie

Anahory Sylvie, «Méduse ou le miroir des abîmes» dans *MuseMedusa*:
http://musemedusa.com/dossier_1/anahory/ (accès le 08 19, 2017).

Mythologie égyptienne: <https://www.histoiredumonde.net/Isis.html> (accès le 05 15, 2018).

Mythologie africaine: <https://thesevenworlds.wordpress.com/2014/09/27/oya-shango-oya/> (accès le 11 22, 2017).

Biographie de Shabaka: <https://www.britannica.com/biography/Shabaka> (accès le 03 20, 2018).

Le discours de Victor Hugo au Congrès de la paix le 21 Août 1849
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513139s/f7.image> (accès le 05 06, 2018).

12. Thèses

Langlet, Irène. *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Domaines francophone, germanophone, et anglophone, syn-thèse et enjeux*. Thèse de doctorat. Discipline : Littératures. Université Rennes 2 Haute Bretagne, 1995.

Magnack, Jules Michelet. *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période postindépendance*. Thèse de doctorat. Discipline : Littérature comparée - Littérature africaine francophone et anglophone. Universités de Yaoundé I et Jean-Monnet Saint-Etienne, 2013.

13. Dictionnaires

Aquien, Michèle. Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

Aron, Paul (et al.). *Dictionnaire du littéraire*. Paris: Puf, 2002.

Bergez, Daniel. Géraud, Violaine. Rob, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris: Armand Colin, 2016 (1ère éd. Dunod, Paris, 1994).

- Brunel, Pierre. Juliette, Vion-Dury (dir.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 2003.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaires de mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1994.
- Comte-Sponville, André. *Dictionnaire philosophique, 1654 définitions*. Paris: Puf, 2013.
- Garde-Tamine, Joëlle. Hiubert, Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1996 (1ère éd. 1993).
- Helmlinger, Paul. *Dictionnaire Duala-français. Suivi d'un lexique français-duala*. Paris: Ed. Klincksieck, 1972.
- Larousse Dictionnaire de Français. © Larousse-Bordas, 1997.

TABLE DES MATIERES :

Introduction générale	5
Première partie : de l'abject à l'inEffable	22
CHAPITRE 1 : PERITEXTE ET INTERTEXTES AU SERVICE DE LA SUBVERSION..	25
I-1.1. Ambiguïté titrologique et symbolique manichéenne chez Miano	27
I-1.1.1. L'intérieur de la nuit.....	29
I-1.1.2. Contours du jour qui vient.....	32
I-1.1.3. Les aubes écarlates	33
I-1.1.4. Tels des astres éteints	35
I-1.2. Le sacré et le profane : emprunts subversifs et intertextualité	39
I.1.2.1. La subversion du sacré chez Calixthe Beyala	40
I.1.2.2. Inscriptions bibliques et profanations chez Leonora Miano	47
I-1.3. « Orphée noir » ou comment la musique nomme l'indicible	57
I-1.3.1. Les <i>épigraphes</i> musicales.....	58
I-1.3.2. Une structure romanesque jazzistique.....	63
I-1.3.3. Les phrasés jazzistiques des personnages	72
I-1.3.4. En chœur ou en solo, les jeux d'énonciation ou la polyphonie jazzistique.....	74
I-1.3.4.1. Alternance des discours rapportés dans la narration	75
I-1.3.4.2. L'éclipse de la voix narratrice à la croisée des dialogues ...	77
I-1.3.5. Imaginaire musical et affirmation identitaire.....	82
CHAPITRE 2 : LE CORPS PRETEXTE	97
I-2.1. Représentation de la prostitution	98
I-2.2. Le corps scindé entre érotisme et violence	114
I-2.3. La « Corporéité » de l'écriture : Corps féminin, lieu de pouvoir ...	121
CHAPITRE 3 : POETICITE DE L'HORREUR	134
I-3.1. L'affrontement de l'innommable.....	135
I-3.1.1. Imaginaire subversif : Lexique et rhétorique de l'horreur	136
I-3.1.2. L'allégorie de la mort.....	143
I-3.1.3. Imaginaire surnaturel.....	149

I-3.1.3.1. Le « procédé de l'innommé »	149
I-3.1.3.2. Une description oppressante	152
I-3.1.3.3. Des personnages monstrieux	154
I-3.2. L'expression de l'horreur et ses enjeux esthétiques	157
Deuxième partie : du chaos à la résilience	165
CHAPITRE 1 : DISTORSIONS ET INNOVATIONS LANGAGIERES.....	168
II-1.1. Créations néologiques et résonances socioculturelles	169
II-1.1. 1. Eclatement syntaxique et lexical.....	171
II-1.1. 2. Xénismes et « camerounismes »	175
II-1.1. 3. Dérivations et périphrases socioculturelles.....	179
II-1.1. 4. Dénominations et désignations	189
II-1.1. 5. Hybridité linguistique et « Langagement ».....	195
II-1.2. Le rire comme stratégie de subversion.....	202
II-1.2.1. Amalgames de mots créatifs : des associations humoristiques.....	203
II-1.2.2. La description caricaturale comme modalité de dénonciation.....	208
II-1.2.3. La fonction cathartique de l'auto-dérision	217
II-1.3. Outrances langagières.....	222
I-1.3. 1. Une rhétorique de l'injure	222
I-1.3.2. Les « langages sociaux» ou l'éclatement de la langue d'écriture	231
CHAPITRE 2 : UN UNIVERS ROMANESQUE EN ECLATS	239
II-2.1. Figures de la marginalité	240
II-2.1.1. La libertine et la femme dévoyée.....	241
II-2.1.2. Substitut maternel ou la femme insoumise	246
II-2.1.3. L'enfant damné	252
II-2.1.4. La figure de l'hybride	258
II-2.1.5. Les rares hommes récalcitrants	261
II-2.2. « A la recherche du temps perdu »	264
II-2.2.1. Imprécision temporelle	265
II-2.2.2. L'allégorie du temps figé	268
II-2.2.3. Les marqueurs temporels	272
II-2.3. Espace confligène	276

II-2.3.1. Ancrage spatial africain	276
II-2.3.1.1. Le désordre familial	279
II-2.3.1.2. La perversion de la maternité	285
II-2.3.1.3. Une spatialité de l'égarement et de la condamnation	288
II – 2.3.2. Vers une « poubellisation » spatiale.....	291
II-2.3.2.1. Une répartition topographique métaphorique	292
II-2.3.2.2. La scatologie au service de la subversion	294
II-2.3.2.3. L'espace reflet des personnages.....	296
 CHAPITRE 3 : LA PAROLE CONTESTATAIRE	304
II-3.1. Création d'un univers littéraire féminin engagé.....	305
II-3.1.1. La représentation d'un héroïsme féminin/féministe	306
II-3.1.1.1. Misovirisme ou l'exclusion du masculin	307
II-3.1.1.2. Lesbianisme ou le narcissisme féminin	311
II-3.1.1.3. Un womanism mythique	322
II-3.2. Une narration du « dedans »	329
II-3.2.1. Les intermittences de l'Être	330
II-3.2.1.1. Les anachronies narratives	331
II-3.2.1.2. Une schizophrénie narrative.....	337
II-3.2.1.3. Mises en abyme et distorsions narratives.....	347
II-3.2.2. Hyperréalisme et fragmentation narrative	353
II-3.2.3. Ecrire l'errance.....	364
Conclusion générale	380
Bibliographie	389
Table des matières	406
Résumés.....	409

RESUME

Calixthe Beyala et Leonora Miano sont deux auteures camerounaises contemporaines dont l'écriture est caractérisée par une esthétique subversive. Nous nous intéressons dans cette étude à l'ensemble des ruptures de la configuration formelle des œuvres étudiées, considérées comme des innovations esthétiques. Notre investigation tend à déchiffrer l'imaginaire de ces romancières qui puise dans la violence, l'audace et la provocation mais aussi à interroger les enjeux de leurs jeux créatifs qui bouleversent l'autorité sociale, religieuse et culturelle en renversant les valeurs dominantes de la société. Leurs stratégies scripturales subvertissent l'autorité littéraire, artistique à travers le mélange des genres, la fragmentation et l'hybridité langagière. L'autorité politique se voit aussi bousculée à travers un discours idéologique traduisant les visions contestataires des auteures par le biais d'une parole qui cherche son émancipation. L'esthétique de la subversion offre à lire dans les œuvres étudiées, une réflexion sur l'Histoire du continent africain en pointant du doigt ce qui est à l'origine du chaos sociopolitique qui règne en Afrique. La perspective idéologique des auteures tend à valoriser l'identité africaine hybride et à célébrer l'affranchissement de la femme de l'oppression misogyne.

كاليكست بيالا و ليونورا ميانو هما كاتبتان كاميرونيتان معاصرتان لهما كتابة تتميز بجماليات تخريبية إلى درجة أن المؤلفتان تميلان إلى الغضب في رواياتهما المختلفة. تهتم دراسة أسلوب التخريب بداعية والمحسنات البديعية التي نفذتها المؤلفتان في رواياتهما والتي تعتبر ابتكارات جمالية التي تعتمد على العنف والجرأة والاستفزاز، وتتحدى السلطة الاجتماعية والدينية والثقافية عن طريق الإطاحة بالقيم السائدة في المجتمع. كما أن استراتيجياتهم الكتابية تستفز السلطة الأدبية والفنية من خلال خلط الأنواع الأدبية والتجزؤ والتهجين اللغوي. كما أن السلطة السياسية قد اهتزت بسبب خطاب عقائدي يترجم الآراء المعارضة للمؤلفتان من خلال تقنيات كتابية تسعى إلى تحرير الكتابة الأدبية. تسعىجماليات التخريب لبايالا وميانو لتقديم تأملات هامة حول تاريخ القارة الأفريقية من خلال الإشارة إلى أسباب الفوضى الاجتماعية و السياسية السائدة حاليا في أفريقيا. يميل منظور هاتين الكاتبتين الأيديولوجي إلى تقدير الهوية الإفريقية الهجينة بالإضافة إلى الاحتفاء بحرية المرأة من الظلم والاضطهاد.

ABSTRACT

Calixthe Beyala and Leonora Miano are two contemporary cameroonian writers whose works are characterized by subversive esthetic, as far as they tend to overthrow the rules. In this study, we focus on the breakings with the formal configuration of the works, considered as esthetic innovations. Our investigation tries to understand Beyala and Miano's imagination, that draws on violence, boldness, and provocation, and also ask questions regarding the way creative games implemented in their books turn the social, religious and cultural authority upside down, by overthrowing the dominant values of society, their writing strategy equally subvert the artistic and literal authority, by the mixing of styles, fragmentation and language hybridity. Political authority is also overthrown by their ideological discourse, reflecting their dissenter point of view, trying to get emancipation. Beyala and Miano's esthetic of subversion allows a reflection on the history of the African continent, pointing the finger at the origin of the socio-political chaos. Moreover their ideological perspective tends to enhance the hybrid African identity.

MOTS-CLES : esthétique, subversion, Calixthe Beyala, Leonora Miano, ineffable, chaos, titrologie, symbolique, péritexte, inertexte, sacré, musicalité, jazz, poéticité, corps, sexualité, prostitution, corporéité, violence, érotisme, pouvoir, horreur, innovation, distorsion, outrances, langage, xénisme, camerounisme, marginalité, hybridité, égarement, engagement, féminisme, éclatement, identité africaine, Afrique, anachronie, négritude, scatologie, poubellisation, womanism, mythe, Histoire, mémoire, stéréotype, souffrance, résilience, errance, hyperréalisme.

KEYWORDS: esthetics, subversion, Calixthe Beyala, Leonora Miano, unspeakable, chaos, symbolic, musicality, jazz, body, sexuality, prostitution, violence, eroticism, power, horror, innovation, distortion, marginality, hybridity, commitment, feminism, African identity, Africa, negritude, scatology, womanism, myth, History, memory, stereotype, suffering, impact strength, wandering, hyperrealism.