HAL
open science

Entre violence et resistance : la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'histoire

Kamir Martinez

▶ **To cite this version:**

Kamir Martinez. Entre violence et resistance : la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'histoire. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA018 . tel-02147479

HAL Id: tel-02147479

https://theses.hal.science/tel-02147479

Submitted on 4 Jun 2019

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

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

ED 120 Littérature française et comparée

EA 172 CERC

Thèse de doctorat en Littérature comparée

Kamir MARTINEZ

ENTRE VIOLENCE ET RESISTANCE : REINSERTION DE LA FEMME AFRICAINE SUBSAHARIENNE DANS L'HISTOIRE

Thèse dirigée par Monsieur Xavier GARNIER

Soutenance le 12 janvier 2018

Jury :

Madame Christiane ACHOUR, Professeur des universités, Cergy-Pontoise

Monsieur Guillaume BRIDET, Professeur des universités, U. de Bourgogne

Monsieur Philippe DAROS, Professeur des universités, Paris 3

Monsieur Xavier GARNIER, Professeur des universités, Paris 3

Résumé

Se situant dans l'histoire immédiate, la littérature africaine contemporaine participe de la dénonciation de la violence des régimes postcoloniaux et des guerres civiles. Ce sont des nouvelles formes d'écriture caractérisées à la fois par l'urgence et par l'intention de s'éloigner des formes européennes, donnant lieu à une expression universelle et à la revendication du roman comme œuvre d'art.

Cette contribution se propose, à partir de neufs romans francophones, anglophones et hispanophones publiés entre 1990 et 2000, d'explorer et d'analyser la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans les archives officielles. À travers des témoignages fictionnels inspirés des faits réels et des histoires relevant de la sphère privée, ces auteur(e)s créent un nouvel imaginaire sur la femme africaine évoluant entre violence et résistance.

Par une approche interdisciplinaire, nous tenterons d'identifier les images de la femme dans ces romans, ainsi que les moyens stylistiques et langagiers dans le processus de la réinterprétation des archives et de la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'Histoire.

***Mots clés* :** femme africaine et littérature, femme africaine et violence, femme-soldat, violence et fiction, viol et guerre, littérature et histoire, enfant-soldat, femme africaine et résistance, mémoire et témoignage, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarrett-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bidyogo, Léonora Miano.

Abstract

In relation to the immediate history, contemporary African literature contributes to the denunciation of the violence of postcolonial regimes and civil wars. These new forms of writing are characterized both by an urgency and by the intention to move away from European forms, giving rise to a universalizing writing and the claim of the novel as a work of art.

This contribution is proposed, from nine Francophone, Anglophone and Hispanophone novels published between 1990 and 2000, to explore and analyse the reintegration of Sub-Saharan African women in the official archives. Through fictional testimonies inspired by real facts and stories of the private sphere, these authors create a new imagination about African women evolving between violence and resistance.

Through an interdisciplinary approach, we will try to identify the images of the woman in these novels, as well as the stylistic and linguistic means in the process of the reinterpretation of the archives and the reintegration of the African Sub-Saharan woman in history.

***Keywords*:** African woman and literature, African woman and violence, female-soldier, violence and fiction, rape and war, literature and history, child-soldier, African woman and resistance, memory and testimony, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarett-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bidyogo, Léonora Miano.

Resumen

En relación a la historia inmediata, la literatura africana contemporánea contribuye a la denuncia de la violencia de los regímenes poscoloniales y de las guerras civiles. Estas nuevas formas de escritura se caracterizan tanto por la urgencia de escribir como por la intención de alejarse de las formas de expresión europeas, dando lugar a una escritura universal y a la reivindicación de la novela como obra de arte.

Esta contribución se propone de explorar y analizar la reintegración de las mujeres africanas subsaharianas a los archivos oficiales, a partir de nueve novelas de expresión francesa, inglesa y española, publicadas entre 1990 y 2000. A través de testimonios ficticios inspirados por hechos reales e historias de la vida privada, estos autores y autoras crean una nueva imagen de las mujeres africanas desenvolviéndose entre la violencia y la resistencia.

A través de un enfoque interdisciplinario, intentaremos identificar las imágenes de la mujer en estas novelas, así como el estilo y el lenguaje en el proceso de reinterpretación de los archivos y la reintegración de la mujer africana subsahariana en la historia.

Palabras claves: mujer africana y literatura, mujer africana y violencia, mujer soldado, violencia y ficción, abuso sexual y guerra, historia y literatura, niño soldado, mujer africana y resistencia, memoria y testimonio, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarret-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bidyogo, Léonora Miano.

Remerciements

Tout d'abord, mes remerciements vont naturellement à mon directeur de thèse Monsieur Xavier Garnier pour avoir accepté d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et sa disponibilité y compris dans des délais serrés.

Ma reconnaissance va également à Madame Ana Kothe et Madame Cora Monroe, deux femmes et professeures d'exception, pour leur amitié et pour m'avoir toujours soutenue, à travers les années et la distance. J'espère un jour pouvoir transmettre à d'autres ce que j'aie appris avec vous.

Mes respects et mes remerciements à Monsieur Carlos Casablanca, mon premier professeur de français, pour m'avoir montré la beauté de la langue française à travers la poésie et la musique, pour son exigence et ses encouragements.

Toute ma gratitude à Marie-Joséphine Gourrand, lectrice et correctrice de ce travail. Merci pour tout le temps que vous y avez consacré, pour votre soutien et pour toutes ces histoires de famille et de la France. Merci infiniment pour votre aide.

Je remercie du fond du cœur ma chère mère pour son soutien et sa patience, pour m'avoir toujours encouragée à réaliser mes rêves. Aucun mot ne saurait lui exprimer ma profonde gratitude.

Je tiens aussi à remercier Yasmine pour son amitié tout au long de ses années. Son soutien m'a aidé à traverser des temps difficiles et à reprendre ce travail de recherche.

Merci à Julien mon ami pour son soutien quotidien et ses encouragements en période de doutes. Son aide m'a permis de compléter ce travail.

Je remercie enfin mes amies Jennifer et Karina, pour être présentes malgré la distance, pour leurs messages de soutien et histoires quotidiennes qui me changeaient les idées.

Introduction

La littérature africaine contemporaine a un lien direct avec l'histoire immédiate de l'Afrique de par sa dénonciation de la violence dans les régimes postcoloniaux. Écrire *en dehors de la baleine*[1] est devenu un impératif car beaucoup d'auteur(e)s sont « embarqué[e]s dans la galère de [leurs] temps »[2] et il n'ont pas d'autre choix que d'écrire tout ce qui peut être imaginé[3]. Dans cet imaginaire, la femme africaine évolue dans un espace où elle n'est ni rêvée ni idéalisée, mais confrontée à différentes formes de violence.

La présente thèse est née d'une interrogation sur la représentation de la femme africaine évoluant dans un contexte violent tel les conflits armés et/ou les dictatures. Lors d'un séminaire sur la littérature contemporaine africaine, nous avons éprouvés le besoin de nous interroger sur la représentation des femmes dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Ces images féminines contrastent avec celles que nous avions trouvés dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et dans la poésie de la négritude. Difficile de ne pas se demander pourquoi ces personnages sont différents et de vouloir approfondir ce sujet de plus en plus prégnant : la représentation de la violence dans la littérature africaine. Une étude approfondie d'autres romans sur ce sujet, nous a révélée des particularités fascinantes dans la représentation de la femme dans les périodes de violence. Dans leurs choix d'écriture, les romanciers/romancières africain(e)s se font visionnaires, véhiculant des nouvelles interprétations de l'Histoire. Des nouvelles formes d'écritures sont nécessaires, dans lesquelles le texte garde son autonomie tout en dénonçant les régimes postcoloniaux. Les personnages féminins évoluent dans un univers littéraire où le fond et la forme participent tous deux d'une littérature de la violence.

État de la Recherche

Les études concernant la littérature africaine et le contexte socio-historique de l'Afrique sont nombreuses. Les premières difficultés de notre recherche ont été effectivement de repérer des sources secondaires traitant de notre sujet, au milieu de très nombreuse d'ouvrages et d'articles intéressants à propos de la littérature africaine. Notre intérêt principal cible le rôle

---

[1] Rushdie, Salman. « Outside the whale ». *Imaginary homelands*. London: Grata Books; 1991. p. 87-101. Cet essai est une réponse à *Inside the whale* de George Orwell. Au lieu de rester inactif et d'attendre que le temps passe et que tout revienne à la normale, Rushdie affirme, qu'il faut vivre en dehors de la baleine. Il explique qu'il n'y a pas de baleine, qu'il n'y a plus d'endroits où se cacher dans ce monde-là. (99) En revanche, il affirme que toute littérature ne doit pas être engagée ou participer à l'histoire immédiate. Cependant, il insiste sur le fait que la littérature et le politique (*politics*): « […] do mix, are inextricably mixed, and that mixture has consequences » (100).

[2] Boni, Tanella. *La diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*. Paris : l'Harmattan ; 2010. 241p.

[3] *Ibid* ; page 11.

des femmes dans les conflits armés et les dictatures, cependant, nous trouvons surtout des études sociologiques et historiques traitant de ce sujet dont les livres de Meredeth Turshen *What women do in wartime*[4] et plus récemment, *Gender and the political economy of conflict in Africa*[5] où elle décrit de quelle manière les femmes sont affectées par les conflits en République Démocratique du Congo et en Sierra Leone. Ces femmes dont parle Turshen, sont représentées dans les romans de notre corpus, mais se trouvent-elles également dans les études spécialisées dans la littérature africaine ? En 2010, une thèse intitulée *Des pensées politiques subversives aux conduites révolutionnaires : les personnages féminins dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne : (1975 à 2005)*[6] a été soutenue, tandis que dans les études concernant la femme africaine nous pouvons mentionner *Émancipation féminine et roman africain*[7] publié en 1980, *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain au féminin* de 1995 et plus récent encore, *Révolutions et femmes en révolution dans le roman francophone au sud du Sahara*[8] apparu en 2002. Dans le contexte anglophone nous pouvons citer une étude sur l'identité et le genre dans le contexte de l'Afrique de l'Est : *Transgressing Boundaries: gender, identity culture and the other in postcolonial women's narratives in East Africa*[9]. D'autres thèses consacrent une partie de leurs recherches aux personnages féminins dans les romans sur les périodes de violence, telles *Guerre et survie chez Cyprian Ekwensi et Ken Saro-Wiwa* qui parle brièvement des « femmes dans la guerre » et des « femmes castratrices », et *La représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004)*[10] qui consacre une partie de son travail aux figures du conflit toutefois la discussion sur les personnages féminins se limite au viol.

---

[4] Turshen, Meredeth et Clotilde Twagiramariya. *What women do in wartime*. Londres: Zedbooks; 1998. 192p. Ce livre parle de l'impact des conflits africains sur les femmes et sur la société.

[5] Turshen, Meredeth. *Gender and the political economy of conflict in Africa*. Londres: Routledge, 2016. 218p. Une étude plus approfondie de la manière dont les conflits armés affectent les femmes. Cette fois-ci, Turshen s'intéresse davantage aux causes qui prolongent les conflits, ainsi qu'à l'impact sur les femmes en termes économique, sociaux et privés.

[6] Sevrain. Emilie. « Des pensées politiques subversives aux conduites révolutionnaires : les personnages féminins dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne : (1975 à 2005*) ». Thèse de doctorat sous la direction* de Xavier Garnier et Véronique Bonnet. Paris 13 ; 2010.

[7] Degrange, Chemain Arlette et Henri Lopes. *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar ; Abidjan : Nouvelles éditions africaines ; [Paris], Sénégal, Côte d'Ivoire : [diffusion Présence africaine] (vol. /1), 1980, 359 p.

[8] Ndinda, Joseph. *Révolutions et femmes en révolution*. *Dans le roman francophone au sud du Sahara*. Paris : L'Harmattan ; 2002. 202p.

[9] Oldfield, Elizabeth. *Transgressing Boundaries: gender, identity culture and the other in postcolonial women's narratives in East Africa*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.; 2013. 254p.

[10] Mengue-Nguema, Régina-Marciale. « La Représentation Des Conflits Chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004) ». *Cergy-Pontoise*, 2009.

Les articles consacrés à un auteur en particulier, proposent en général une approche intéressante de la représentation des femmes dans les romans, dont « New war stories: women, heroes and violence in Yvonne Vera's novels »[11] et « Civil War and Woman's Place in Léonora Miano's L'intérieur de la nuit »[12]. Beaucoup d'études sur les romans d'Ahmadou Kourouma et d'Emmanuel Dongala sont disponibles, néanmoins elles sont le plus souvent consacrées au langage et au style dans le cas du premier, ainsi qu'à la figure de l'orphelin et de l'enfant-soldat. Les approches sur le style et la polyphonie chez Dongala, en revanche, s'intéressent aussi au rôle de Laokolé dans la narration des événements et aux défis auxquels elle est confrontée pour survivre dont *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) De la narration de la violence à la narration narrative*[13] et *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*[14]. Le roman de Koulsy Lamko est indissociable du rôle et de la question de l'engagement chez l'intellectuel, puisqu'il a participé à *Écrire par devoir de mémoire*[15], dont parle *Contemporary Francophone Writers and the Burden of Commitment*[16], mais la Reine-narratrice du roman se retrouve également au centre de la discussion dans l'un des chapitres du livre *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda: dismembering and remembering traumatic history*[17]. Par contre les romans de Delia Jarrett-Macauley et Donato Ndongo-Bidyogo, qui nous inéressent ici, n'ont pas fait l'objet de beaucoup d'études. Il est ainsi de *Moses, Citizen and me*, qui pourtant a été le premier roman couronné par le prix Orwell[18]. Dans un article, bref mais intéressant, sur un journal en ligne, intitulé « Children who only know how to kill »[19] prend en compte les personnages féminins du roman. Pour Ndongo-Bidyogo, deux publications sont pertinentes : *An Introduction to the*

---

[11] Hunter, Eva. "New war stories: women, heroes and violence in Yvonne Vera's novels". In: *Missions of independence*, edited by Gerhard Stilz, 169-81. Amsterdam: Rodopi Press, 2002.

[12] Spleth, Janice. « Civil War and Woman's Place in Léonora Miano's L'Intérieur De La Nuit ». *Research in African Literatures*, vol. 43, no. 1, 2012, pp. 89–100.

[13] Kalidou Ba, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) De la narration de la violence à la narration narrative*, L'Harmattan, 2012, 205p.

[14] Brézault, Eloïse. *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, Infolio, 2012, 119p.

[15] Dans le cadre de *Fest'Africa*, des ateliers d'écriture sont organisés sur les lieux du génocide au Rwanda. Chacun des dix auteur(e)s invité(e)s s'engage en rédigeant et en publiant une œuvre consacrée au génocide, dont *La phalène des collines* de Koulsy Lamko. Cette initiative, qui compte des écrivains en majorité non-rwandais, ramène au centre de la discussion le rôle de l'écrivain engagé et ouvre la voie à la question des nouvelles formes d'engagement.

[16] Cazenave, Odile, and Patricia Célérier. "The Practice of Memory." *Contemporary Francophone Writers and the Burden of Commitment*, University of Virginia Press, 2011, pp. 51–96.

[17] Dauge-Roth, Alexandre. "Writing as Haunting Pollination: Lamko's Butterfly." *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*, Lexington Books, 2012, pp. 128–150.

[18] Le *Orwell Prize* récompense des œuvres qui mettent la politique à la porté du grand public. Le roman *Moses, Citizen and me* a gagné ce prix en 2005, devenant le premier roman récompensé par le jury.

[19] « Children Who Only Know How to Kill. » *OhmyNews International*, 5 May 2006, english.ohmynews.com/articleview/article_view.asp?no=293231&rel_no=2.

Literature of Equatorial Guinea: Between Colonialism and Dictatorship[20] et « Lectura Del Espacio En Los Poderes De La Tempestad De Donato Ndongo Bidyogo »[21].

Les publications concernant la représentation de la violence sont en revanche plus nombreuses. Parmi celles-ci : *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*[22] et *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968: du pouvoir dictatorial au mal moral*[23] qui traitent de l'écriture de la violence, les thèmes retrouvés dans ce genre de roman et la réalité intégrée au monde textuel. Ceci nous conduit au rôle de l'écrivain et de la fiction dans l'écriture de la violence. La représentation des femmes évoluant dans les périodes de violence, surgit d'une volonté de leur donner une voix et une place dans l'Histoire. Les livres *Guerres africaines et écritures historiques*[24] et *The People's Right to the Novel. War Fiction in Postcolony*[25] s'intéressent à la réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire ainsi qu'au rôle de l'écrivain(e) dans l'écriture de la violence. D'autres études concernant la mémoire et l'identité dans le roman africain, viennent compléter ce corpus critique, dont *Littératures et déchirures*[26] qui compte avec plusieurs contributions d'auteur(e)s différent(e)s concernant l'identité et le trauma, *Le peuple dans la littérature africaine contemporaine*[27] et *African Pasts. Memory and History in Africain literature*[28].

C'est dans ce cadre que nous avons choisi de poursuivre nos recherches sur la réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire par le truchement de la fiction et les images féminines que nous retrouvons dans ces nouvelles formes d'écriture pour traduire la violence. Même si ces sources considèrent la réécriture et la place de la femme dans l'Histoire par la fiction, elles se focalisent sur des contextes précis (un pays, un conflit ou une langue) ou au contraire, elle n'approfondissent la question de la réinsertion de la femme dans l'Histoire et des images créées par la fiction.

---

[20] Lewis, Marvin A. « The Contemporary Novel: Hispanidad and Guineidad Interrogated - Again. »*An Introduction to the Literature of Equatorial Guinea: between Colonialism and Dictatorship*, University of Missouri Press, 2007, pp. 120–196.
[21] Mengue, Clarence. « Lectura Del Espacio En Los Poderes De La Tempestad De Donato Ndongo Bidyogo. » *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 8, 2004, pp. 185–195.
[22] Coussy, Denise. *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Karthala, 2000.
[23] Bauduin, Roxana, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968: du pouvoir dictatorial au mal moral*, L'Harmattan, 2013.
[24] Ngandu Nkashama, Pius. *Guerres africaines et écritures historiques*, L'Harmattan, 2011.
[25] Coundouriotis, Eleni. *The People's Right to the Novel. War Fiction in Postcolony*, Fordham University Press, 2014.
[26] Palaï, Clément Dili, and Daouda Pare, editors. *Littératures Et Déchirures*. L'Harmattan, 2008.
[27] Mambi Magnack, Jules M. *Le peuple dans la littérature africaine contemporaine*, L'Harmattan, 2015.
[28] Woods, Tim. *African Pasts. Memory and History in African Literatures*. Manchester University Press, 2007.

Problématique

Entre les années 1980-2000, un certain nombre d'œuvres viennent s'inscrire dans un contexte de crise pour parler des immigrés africains en France mais aussi des enfants-soldats et des maux qui accablent le continent africain. Des nouvelles écritures marquent un détournement des formes classiques chez l'écrivain(e) africain(e) de la diaspora, pour expérimenter avec une « écriture polyphonique, la théâtralisation du récit, le mélange des genres, l'écriture de la dérision et de l'obscène »[29] où « les modes d'écriture de l'Histoire se déclinent de façon multipolaire […] »[30]. La littérature se situe par rapport à l'histoire immédiate, explique Denise Coussy, abandonnant « peu à peu le contentieux colonial qui l'a si longtemps obsédée et s'engage dans une mise en accusation violente des régimes néocoloniaux »[31]. En effet, partout sur le continent, des écrivain(e)s francophones, anglophones et hispanophones, participent d'une nouvelle forme d'écriture telle que l'absurde, la rumeur et une rupture des formes pour parler de la violence, mais nous retrouvons toujours la mise en question des régimes coloniaux ainsi que les oppositions ville/village et tradition/modernisme. L'écrivain(e) africain(e) s'est attribué la tâche de construire un autre discours sur l'Histoire et de réinterpréter les événements non par rapport à la vision de l'Occident mais avec des nouvelles valeurs qui montreront que l'Afrique n'est pas entrée dans l'Histoire avec l'arrivée des européens. Ainsi, l'écrivain(e) est confronté(e) à la double difficulté de reprendre contact avec son Histoire et de remettre en cause les stratégies de l'historiographie européenne[32]. En reprenant contact à travers la fiction avec son Histoire, l'auteur(e) africain(e) ne prétend pas à une métahistoire ou à révéler une vérité cachée. Son intention est de nous faire imaginer ce que l'individu a vécu en traversant ces événements. Les auteur(e)s des neuf romans étudiés dans ce travail, mettent au point des récits qui témoignent des violences physiques et psychologiques traversées par l'individu. Nous nous intéressons particulièrement aux expériences individuelles et collectives vécues par les femmes dans ces récits.

---

[29] Pangop Kameni, Alain Cyr. « L'écriture Du Trauma Postcolonial En Afrique Subsaharienne. » *Littératures Et Déchirures*, edited by Clément Dili Palaï and Daouda Pare, L'Harmattan, 2008, p. 109.
[30] *Ibid* ; page 109.
[31] *Op. cit. ;* page 6.
[32]Clavaron, Yves. « Roman postcolonial et Histoire ». *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011. p. 118.

En employant ce don « qui est unique à la littérature »[33], nous pouvons affirmer que l'auteur(e) africain(e) interprète les silences et réinsère la femme dans l'Histoire à travers des récits qui mettent en avant leurs expériences individuelles et collectives par le biais de la fiction et des moyens littéraires. Sa réinsertion est étroitement liée au témoignage, à la constitution d'une mémoire et de l'identité. Par ailleurs, nous pouvons avancer qu'il n'y a pas de représentation sans le risque d'évoquer des mythes sur l'image de la femme, mais cette (re)production véhicule également la possibilité de les bousculer, ou d'en créer d'autres qui participent de ces nouvelles façons d'écrire de la diaspora africaine.

Méthodologie

Pour mieux aborder ce corpus qui partage la thématique et le style mais qui est en même temps constitué d'œuvres différentes, chacune authentique et autonome, nous avons décidé de commencer par identifier les différents personnages féminins, principaux ou secondaires qui font partie de ces récits. Dans un premier temps, nous les avons classé dans trois catégories : les victimes, les vecteurs de violence et celles dans une position ambigüe. Les distinguer c'est également identifier les stéréotypes, les mythes et d'autres allusions aux images de l'imaginaire collectif, tels que la sorcière, la mère, la femme-fatale ou séductrice, la pasionaria et la folle. En constatant la production des mythes secondaires, nous nous sommes intéressée à l'approche et à l'intention de chaque auteur(e) concernant le bousculement et la mise en question de cet imaginaire collectif. Pour cette étape nous avons consulté des ouvrages phare de la

[33] McLoughlin, Kate. « Details ». *Authoring war : the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, Cambridge University Press, 2011, p. 82. Étant donné que la guerre est une expérience qui sort l'individu de l'ordinaire, il est difficile mais nécessaire de la représenter. Parmi les raisons pour représenter la guerre, l'auteure cite : pour commémorer et garder des traces de l'événements pour nous et pour ceux/celles qui ne sont plus là, pour expliquer les événements aux civils, pour faciliter la réintégration des vétérans et pour promouvoir la paix. Cela représente aussi le soulagement par une expérience cathartique. Concernant le rôle de la littérature, MacLoughlin affirme qu'elle a le don de forcer l'esprit à prendre en compte ce qui n'a pas été dit mais qui fait partie de l'événement : « The single searing image can obscure the bigger picture, unfairly forcing other details to the background and suggesting that the referent is less than the sum of its parts. But forcing the mind to consider 'what it may be that is meant and not expressed' is literature's peculiar talent, and its best hope of conveying the unknown quantity of war's vast scale » (82). Cette idée rejoint celle d'Alexandre Dauge-Roth (*op.cit.*), quand il évoque les efforts d'*Ibuka* (organisation non-gouvernemental qui travaille pour la mémoire du génocide au Rwanda) vis-à-vis du gouvernement de Paul Kagame pour la mémoire et le témoignage des victimes du génocide. Pendant la première décennie après le génocide, *Ibuka* a mené des négociations avec le gouvernement pour établir la façon dont les victimes seraient présentées. Le gouvernement semblait plus concerné par les sites et leur valeur symbolique et politique que par les survivants, qui ne se sentaient pas identifiés à ces monuments: "Furthermore, by imposing official versions and injonctions "to turn the page," the government generates a representation of the past in which survivors too often do not recognize themselves ans may feel alienated" (6).

construction et de la perception de la femme dont *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, *L'énigme de la femme* de Sarah Kofman, *Trouble dans le genre* et *Bodies that matter* de Judith Butler, ainsi que d'autres ouvrages sur l'archétype de la folle, la mère et la femme-fatale. *Mythmaking and metaphor in black women's fiction* de Jacqueline De Weever et *Mythologies* de Roland Barthes nous ont éclairée sur la question de la production des mythes dans les textes.

Notre intérêt pour le témoignage et la transmission de mémoire, nous a mené ensuite à nous plonger dans la narration de chacun des romans. Ces œuvres se caractérisent par la polyphonie et par la multiplication des récits, ce qui rend parfois difficile la compréhension de la narration. Pour mieux comprendre l'organisation des récits et les différentes voix présentes dans les textes, nous avons emprunté les termes de Gérard Genette dans l'incontournable *Figures III* dont ceux en rapport aux modes narratifs (type de narrateur, discours et focalisation). Une fois établies les distinctions entre les récits, les narrateurs/narratrices et la focalisation, nous avons exploré la question du témoignage et de la mémoire à travers les idées de *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* de Dori Laub et Shoshana Felman, *Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben, *La mémoire, l'histoire et l'oubli* de Paul Ricœur et *Témoignage et fiction* de Marie Bornand. L'idée du *témoin de traces* ou témoin indirect de cette dernière et la question de la représentation, nous fait penser à la problématique de parler à la place de la femme, traitée par Gayatri Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?* et au rôle de l'écrivain dans la réécriture de l'Histoire.

Bien que certains de ces récits se déroulent dans des pays imaginaires, leur ancrage à l'Histoire en est un aspect important. Les auteur(e)s s'inspirent des faits réels et des témoignages pour parler des pays africains ou en créer d'autres dans l'espace littéraire, pour y placer leurs histoires. Leur bagage culturel ainsi que leurs histoires personnelles sont importantes pour comprendre leur motivation d'écriture. Même s'ils/elles se rejoignent sur l'idée de l'autonomie du texte, ils/elles partagent également leur compromis et inquiétudes sur le contexte africain. Leurs biographies et particulièrement les interviews, ont été utiles dans la compréhension de leurs motivations. Dans *Des intellectuels et du pouvoir* Edward Saïd définit l'intellectuel comme un perturbateur ou un *outsider*, tandis que Boubacar Boris Diop explique dans *L'Afrique au-delà du miroir* que « l'écrivain est, par définition un traître. Cela veut dire aussi: un être de pur amour » (168). Se servir de la fiction serait un acte de trahison, car celle-ci « […] cherche moins à dissimuler les conflits et les faillites du groupe social qu'à les faire éclater au grand jour » (168). L'engagement de l'auteur(e) se matérialise en montrant l'Afrique à travers le prisme de la fiction. Ce domaine si complexe et si ample, nous offre une autre

approche d'analyse, étroitement liée à la réécriture de l'Histoire et à la représentation de la femme. Nous avons alors choisi une lecture des ouvrages tels que *Temps et récit III*[34], *Le degré zéro de l'écriture*[35] et *Fait et fiction. Pour une frontière*[36].

Présentation du corpus

Pour constituer notre corpus, le choix s'est limité à neuf romans concernant l'Afrique subsaharienne francophone, anglophone et hispanophone, des années 1990-2000. À première vue, notre corpus peut sembler trop ouvert par rapport à l'origine des auteur(e)s, le contexte dont il s'agit dans les romans ou encore leur date de publication, nonobstant nous les avons choisi pour leur façon de traiter la question du rôle de la femme pendant les périodes de violence et parce qu'ils montrent des particularités dans leurs styles et leur thématique traversant les limites de la géographie et du langage. Ce qui nous intéresse dans ce corpus, est précisément la possibilité d'une approche comparative et la façon dont le sujet nous interpelle. Certes, nous avons délimité ce corpus en prenant en compte la façon dont il met en avant nos arguments concernant la réinsertion de la femme dans l'Histoire, le témoignage et la (re)production des mythes, mais ne pouvant pas ignorer les effets d'une telle écriture, nous avons été également motivées par le désir de comprendre un tel impact sur le lecteur/la lectrice. *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma sont deux choix qui nous ont accompagnés depuis nos recherches en Master 1 et que nous avons conservés pour la variété des personnages féminins évoluant dans le contexte des conflits armés ainsi que par le style d'écriture des auteurs. Dans le contexte francophone nous avons également choisi *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou, *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni, *L'intérieur de la* nuit de Léonora Miano et *La phalène des collines* de Koulsy Lamko. Les romans anglophones sont représentés par *The Stone Virgins*, le plus récent roman d'Yvonne Vera et *Moses, Citizen and me* de l'auteure britannique Delia Jarrett-Macauley. Ce dernier, bien que n'étant pas considéré comme un roman africain, représente d'une manière originale et précise, le contexte de l'après-conflit en Sierra Leone. Enfin, notre

[34] Ricoeur, Paul. *Temps et Récit 3*, Éditions du Seuil, 1985.
[35] Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1972.
[36] Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*, Éditions du Seuil, 2016.

corpus compte également avec *Los poderes de la tempestad* de l'écrivain équatoguinéen, Donato Ndongo-Bidyogo.

La représentation des dictatures et des conflits armés dans ces romans, est liée à l'opposition ville/village, tradition/modernité et colonialisme/postcolonialisme. *Los poderes de la tempestad* représente ces oppositions à travers le récit d'un avocat qui retourne en Guinée Équatoriale après treize ans d'exil. Le narrateur essaie de reconcilier deux mondes : la Guinée Équatoriale postcoloniale et l'Occident, ainsi que de comprendre la violence de l'État contre le peuple quand il s'attendait finalement à une évolution culturelle après la décolonisation. Dès son arrivée, Petronio est rejeté et accusé d'avoir tourné le dos aux traditions. Après une série d'événements, sa femme et sa fille retournent en Espagne, et il se retrouve en prison où il manque d'y laisser la vie. La violence dans ce roman se traduit par le style d'écriture qui ressemble à un flux de pensées où les voix se mélangent dans des longues phrases. La violence du régime de Macías se traduit dans le texte par la description de la ville et les conditions de vie du peuple. C'est le roman du corpus où les femmes sont les moins représentées, mais il est évident que l'auteur s'intéresse aux violences qu'elles subissent ainsi qu'aux rôles atypiques tel celui de la milicienne Ada. Ces rôles atypiques nous les retrouvons également dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma où il nous présente les conflits armés en Sierra Leone et au Libéria. C'est Birahima, un enfant-soldat, qui en usant de l'ironie et de la dérision, nous parle des gens qu'il rencontre tout au long de son périple. L'écrivain, explique Nora-Alexandra Kazi-Tani « […] renvoie fréquemment son lecteur au caractère futile et bâtard des temps nouveaux »[37]. Kourouma présente plusieurs aspect de la guerre comme la violence contre les civils mais aussi la participation des enfant-soldats au conflit.

Les enfants-soldats ne sont pas une spécificité des conflits en Afrique puisqu'il y a d'autres pays comme l'Inde, l'Iran, l'Algérie, la Colombie et la Turquie qui utilisent des enfants[38]. D'après une estimation faite par l'Association des Avocats du Libéria, plus de 1000 enfants-soldats, filles et garçons, de moins de 15 ans ont été enrôlés par la milice, et environ 30 000 ont participé au conflit pendant des périodes courtes, pour protéger leurs familles et leurs maisons[39]. Plusieurs facteurs font du conflit au Libéria l'un des plus terribles contre les

[37] Kazi-Tani, Nora-Alexandra. « Pour un nouveau discours africain », *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002. p. 37.
[38] Mariani, Jessica. *Une guerre contre les femmes ? Femmes et enfants, même souffrance*, Les points sur les i, 2006, p. 175.
[39] Association des Avocats du Libéria. « Des centaines des victimes pleurent en silence », *Ce que font les femmes en temps de guerre : Genre et conflit en Afrique*, edited by Meredeth Turshen et Clotilde Twagiramariya ; L'Harmattan, 2001, p. 180.

femmes, où le nombre de morts n'est pas exactement connue, mais il y a eu un grand nombre de femmes violées, kidnappées, torturées et assassinées. Ahmadou Kourouma réussit à transmettre les violences subies par les femmes à travers les histoires des filles et des femmes racontées par Birahima. Il parle des victimes d'agression sexuelle et les malheurs des gens pendant les conflits. L'auteur réussit « […] la prouesse de faire raconter le calvaire de ces deux maillons faibles de la société africaine contemporaine avec la naïveté et l'absence de censure morale qui caractérisent l'enfant, sans tomber sur les travers des banalités ennuyeuses »[40].

Johnny chien méchant est un autre roman connu pour sa représentation des enfants-soldats dans les conflits. Publié en 2002, il reflète l'absurdité des guerres qui force le peuple à subir les violences des conflits. Le contexte de l'histoire n'est pas précisé mais nous pouvons en déduire qu'il s'agit du conflit de la République du Congo qui a obligé Emmanuel Dongala à s'exiler. L'auteur s'intéresse également à la problématique des viols restant impunis et aux combats des femmes pour leur survie. Tous ces aspects des conflits sont mis en avant dans le roman à travers la co-narration de Johnny, l'enfant-soldat et de Laokolé. Ce sont deux points de vue différents, deux expériences différentes par rapport au conflit, qui se complètent. Ce roman, faisant une description tragi-comique du conflit, se caractérise par l'absence de l'État et de la figure du dictateur, par l'anomie et le chaos[41]. Dongala ne va pas aussi loin que Kourouma dans la déstructuration de la langue mais dans ce roman nous retrouvons ce qu'Eloïse Brézault appelle « onomatopées de la guerre »[42] tels que « rafale », « pompe une femme » ou « révolveriser ». Les métaphores animalières abondent également dans ce roman, ainsi que les détails des actes violents racontés par Johnny. Par ailleurs, la narration polyphonique devient acte politique qui au moyen des récits, défit les discours officiels[43].

Dans le contexte anglophone, la britannique Delia Jarrett-Macauley s'intéresse également aux enfants-soldats mais également à leur réhabilitation. Julia, une londonienne d'origine sierraléonaise, arrive en Sierra Leone quand une voisine lui demande de venir soutenir sa famille qui se trouve dans une impasse. Citizen, un ancien enfant-soldat de huit ans, revient à la maison après avoir été libéré, mais il lui est difficile de retrouver un semblant de vie normale car il a tué sa grand-mère Adele sur ordre d'un « big soldier man ». Delia Jarrett-Macauley expose la problématique des enfants-soldats à travers un récit où se mélangent le réalisme magique, des références au canon culturel occidental et la tradition orale africaine.

---

[40] Mamadou Kalidou Ba, *op.cit.*; page 109.
[41] *Ibid* ; page 108.
[42] *Op.cit.*; page 53.
[43] Yves Clavaron, *op.cit.* ; page 127.

Après une visite au campement d'enfants-soldats, Julia s'interroge sur un possible retour à une enfance « normale » et ressent l'envie de s'occuper de Citizen. L'esprit de Julia erre entre les souvenirs de son enfance et les rêves-voyages nocturnes qui l'emmènent dans la forêt en compagnie des enfants-soldats et de Bemba G. Là, elle rencontre des enfants qui lui racontent leurs histoires, dont Miriam, Sally et Isata, qui n'ont pas pu échapper au conflit après avoir perdu leur famille. Ce roman, récompensé par le *Orwell Prize* en 2005, se caractérise par un langage poétique, de l'humour, ainsi que par l'intrusion du krio. La mémoire individuelle et collective, y joue un rôle important. En parlant de leurs expériences et en participant aux activités proposées par Bemba G., les enfants réussissent à extérioriser leur trauma. Dans le cadre familial, Moses qui est lui-même un photographe, fait également un travail de mémoire, en organisant ses archives avec l'aide de sa nièce Julia. L'un des juré du prix Orwell dit : « Anyone who has spent time in Africa can immediately recognize the power and truth of her descriptions. It is a work of great intimacy and moral complexity, the kind of writing that sheds light on a world we barely understand »[44]. Delia Jarrett-Macauley atteint son but qui était de dépeindre la situation du pays d'origine de sa famille.

The Stone Virgins est également marquant de par son style lyrique où l'horreur, le trauma et la mémoire se retrouvent. Le travail d'Yvonne Vera se caractérise par l'intérêt qu'elle porte aux femmes qui ont subi l'oppression patriarcal, la pauvreté et les guerres dans l'histoire de leur pays,. La première partie du roman se déroule dans la période de 1950-1981 à Bulawayo, quand la ségrégation raciale est imposée, tandis que la deuxième partie couvre la période de la postindépendance entre 1981-1986, quand la répression contre les anciens soldats de la *ZIPRA*[45] atteint les civils qui se retrouvent piégés entre les violences du gouvernement et les dissidents. Les deux sœurs du roman, Thenjiwe et Nonceba, sont victimes de Sibaso, un dissident : la première est cruellement assassinée tandis que la deuxième est violée et mutilée. Le lyrisme et les métaphores utilisés par l'auteure n'effacent pas le trauma, au contraire, ce style met en avant l'expérience de la victime en nous faisant ressentir sa douleur. Vera s'interroge sur l'horreur vécu par le peuple et prend le risque d'écrire sur un épisode sombre « silenced in the official record »[46]. Dans ce roman elle aborde non seulement le trauma mais

[44] Musiyiwa, Ambrose. « Children Who Only Know How to Kill. » *OhmyNews International*, 5 May 2006, english.ohmynews.com/articleview/article_view.asp?no=293231&rel_no=2.
[45] Zimbabwe People's Revolutionary Army
[46] Eleni Coundouriotis (op. cit.), explique que Vera prend le risque d'écrire sur le massacre des civils qui a eu lieu sous le gouvernement de Robert Mugabe dans les années 1980. Le nombre exacte de morts est inconnu mais ce serait vraisemblablement des milliers. Matabeleland, où l'histoire a lieu, est l'une des provinces la plus affectée par cet épisode. Yvonne Vera vivait à Bulawayo et travaillait à la Galerie Nationale au moment où elle publie ce roman sur un sujet que les archives officielles ont celé, d'après Coundouriotis.

les dimensions atteintes par la violence au Zimbabwe. La violence se traduit dans le texte par les changements brusques dans la narration, entre la troisième et la première personne, où elle cède la parole à la victime mais également au bourreau. La complexité du style de l'auteure participe d'une écriture de la violence dans laquelle nous nous identifions à l'incertitude du personnage.

Le choix de *La phalène des collines* s'est fait aussi par la violence et l'originalité de son style. Ici, il s'agit d'une narratrice-fantôme en colère racontant l'agression qui lui a coûté la vie. En exposant les ossements, *Ibuka* a voulu empêcher la négation du génocide et le directeur de *Fest'Africa*, Nocky Djedanoum affirme que par *l'effet de réel* des sites-musées comme Ntarama et Nyamata, le visiteur est confronté à la puissance de la violence du génocide[47]. Koulsy Lamko crée un espace similaire dans son roman, où le spectre de la Reine revient pour témoigner et inscrire dans nos mémoires les non-dits du génocide. En se transformant en papillon, elle suit sa nièce venue au Rwanda pour accompagner une délégation européenne qui voulait enquêter sur les événements. La phalène fait tout pour saboter les notes et photos prises par Pelouse, qui en faisant un vrai travail de mémoire à travers les gens qu'elle rencontre, finit par perdre tout intérêt pour les recherches de la délégation. Le récit de la phalène, s'entremêle alors avec la quête d'identité de Pelouse et avec l'errance de Fred R., un autre personnage du roman. Le thème du viol est également présent, où l'horreur de l'agression de la reine se traduit par la caricature, le grotesque et un langage explicite. Les violences faites aux femmes sont mises en avant comme dans plusieurs roman du corpus. *La phalène des collines*, fait partie de cet ensemble de nouvelles formes d'écriture où l'écrivain(e) affirme son engagement non par des position idéologiques mais par l'élaboration « d'un langage et d'une forme capables de *traduire* un réel »[48].

Léonora Miano affirme par ailleurs, que « la fiction est un mode de compréhension du réel »[49] et que montrer les violences subies par la population nous permet d'y réfléchir. L'auteure pense qu'il est important de s'intéresser aux silences, dans une culture où il n'est pas permis à l'individu d'exprimer sa souffrance : « Si personne ne se penche sur ce que des milliers de gens abritent au fond de leur cœur et ne peuvent exprimer, cela veut dire que nous

[47] Alexandre Dauge-Roth (*op. cit.*); page 129.
[48] Coquio, Catherine. « Le tiers, la mémoire et le deuil », *Rwanda : le réel et les récits*, Éditions Belin, 2004, p.97-129.
[49] Simon Yoassi, Trésor. « Entretien Avec Léonora Miano. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, no. 2, 2010, pp. 101–113.

acceptons l'idée que des populations soient en proie à des traumatismes »[50]. L'originalité de l'œuvre *L'intérieur de la nuit*, réside précisément dans la représentation des citoyens communs et les conséquences des conflits sur le plan physique et psychologique. Dans ce roman, l'auteure met en avant l'expérience des femmes du village Eku après leur rencontre avec les miliciens des Forces du Changement, dont la protagoniste Ayané, revenue d'exil. Les miliciens interdisent à quiconque de quitter le village, la jeune femme y reste donc et ne pourra pas témoigner de ce qui s'est passé la nuit où ils y ont pénétrés. Cette nuit-là, les villageois sont obligés de manger l'un de leurs, pour accomplir un rituel imposé par les miliciens. Le cannibalisme dans ce récit rappelle les faits qui ont fortement marqué et motivé l'auteure pour écrire ce roman[51] mais il est aussi la métaphore du déchirement du continent, de la violence et de l'horreur vécu par la population. Miano, Koulsy Lamko et Delia Jarrett-Maucaley sont bouleversé(e)s par les témoignages et font de l'écriture un lieu d'exposition de la parole. Pour Miano, il est impératif de montrer le réel « parce qu'aucune société ne peut résoudre ses problèmes par le silence »[52], car l'impossibilité de parler conduit à la folie. C'est ainsi, que l'expérience des villageois, et particulièrement des femmes, est mise en avant dans ce récit. La quête d'identité, la mémoire et le témoignage y sont également présents, ainsi que le microcosme de la ville si représentatif de l'anomie, l'oppression et le chaos.

Tanella Boni dans *Matins de couvre-feu*, choisit également de représenter Zambaville, la ville imaginaire où habite la narratrice du roman. Étant contrainte de rester à son domicile après avoir été accusée par la Police Parallèle, elle essaie de reconstituer sa mémoire familiale et collective avec l'aide des carnets de sa belle-sœur Ida et de son frère Énée. L'écriture devient une arme libératrice dans un contexte où la vérité est manipulée et les informations sont

---

[50] *Ibid* ; page 104.

[51] Lors de l'entretien avec Trésor Simon Yoassi (op. cit.), Léonora Miano explique que ce roman est inspiré des faits vrais dont elle a pris connaissance en regardant un documentaire sur les enfants-soldats du Libéria. Elle a été particulièrement bouleversée par le témoignage d'un garçon qui a été recruté par la force et qui a dû manger son petit frère : « Le témoignage qui m'a le plus ébranlée était celui d'un adolescent d'à peu près quatorze ans à qui on demandait pourquoi il était devenu soldat. Il justifiait sa présence dans les rangs de la milice en disant qu'une nuit, une milice avait fait irruption dans son village, on avait tué son petit frère et obligé les villageois à le manger. Une fois qu'il avait donné cette réponse, on ne lui posait plus aucune question. On ne lui demandait pas ce qu'il avait ressenti, comment cette nuit s'était déroulée, la victime étant quand même son petit frère. Sa communauté n'était pas cannibale, donc ce n'était pas une pratique qu'elle connaissait. Je pense que j'ai voulu écrire un roman qui remplisse les blancs de ce documentaire et qui puisse aussi restituer l'émotion qui avait été la mienne en entendant tout ce que ces enfants racontaient. Les enfants le faisaient naturellement parce que c'étaient des enfants. Tout cela m'a beaucoup angoissée et mise très en colère puisque nous étions en face d'une situation où, quel que soit le degré de voracité des prédateurs qui sont à l'extérieur du continent, nous étions quand même dans une situation afro-africaine où ce sont quand même des Africains qui ont emmené ces enfants-là à la guerre, pour leur faire faire des choses, pour les emmener sur un chemin dont on ne revient pas aussi facilement, parce que lorsqu'on a commis certains actes, il est difficile de s'en remettre » (103).

[52] *Ibid* ; page 110.

contrôlées par les Anges, la faction qui tient le pouvoir et qui sème la terreur parmi la population. Par la reconstitution de la mémoire familiale, la narratrice-anonyme évoque la vie de ses parents au village, le départ de son père en métropole pour servir dans l'armée et l'existence d'un demi-frère né en France et qui jouera un rôle important dans le déroulement de l'histoire. Le passé colonial est ainsi évoqué dans le récit ainsi que l'opposition ville/village et la mise en question des traditions concernant la femme telles que la maternité et le mariage. La dynamique des relations homme/femme, fait en effet partie de cette œuvre à travers Ida/Énée, la narratrice/Thimothée et les parents de la narratrice. Même si cette société en crise est représentée à travers la sphère privée, l'auteure traite également des questions importantes dénonçant l'absurdité de régimes politiques exerçant la violence sur la population. Contrairement à d'autres romans, la violence ne se traduit pas par des descriptions explicites ou par la langue. Le chaos, en revanche, s'inscrit dans le texte par le mélange de genres (lettres, journal), par la multiplication des voix narratives ainsi que par l'absence de linéarité dans l'histoire, ce qui la rapproche véritablement d'un témoignage.

Les petits-fils nègres de Vercingétorix, se présente comme un carnet-témoignage évoquant par son titre le passé colonial. Ce roman sur le conflit entre deux groupes, se déroule dans le pays imaginaire du Viétongo, qui rappelle le contexte du Congo-Brazzaville. Hortense, la narratrice originaire du nord, épouse Kimbembé, un enseignant du sud rencontré durant ses études. La société en crise s'y reflète comme dans *Matins de couvre-feu*, par la sphère privée et la dynamique de couple représentée par Hortense/Kimbembé et Christiane/Gaston, un couple d'amis de la narratrice ; Gaston vient du nord comme Hortense alors que Christiane est du sud. Sous la forme d'un journal intime, Alain Mabanckou expose les épreuves traversées par Hortense lorsqu'elle déménage dans la ville natale de son mari. À travers son récit, nous suivons la situation politique dans la région et la confusion qu'elle éprouve à cause du manque d'informations. Elle écrit dans son cahier les violences, les horreurs et les confrontations traversés par la population du nord et du sud. Deux figures sont importantes dans la vie de Hortense : Christiane et Mam'Soko. Cette dernière représente la sagesse, la tradition et une Afrique mourante, tandis que Christiane est comme une sœur qui la guide dans ses décisions. La rumeur s'exprime par ailleurs à travers Christiane, qui rapporte à la narratrice des informations sur les actions de deux factions : les Romains au nord et Vercingétorix au sud. Par un style d'écriture simple et des chapitres fragmentés qui ressemblent aux souvenirs qui émergent par bribes. Alain Mabanckou nous présente un portrait sans nom qui évoque pourtant les crises traversées par plusieurs pays en Afrique.

Annonce du Plan

Pour analyser les différents aspects de la représentation de la femme africaine évoluant dans les périodes de violence, nous avons organisé l'analyse en deux parties orientées respectivement vers l'étude de la violence représentée par les textes et la représentation de la femme du côté de la résistance.

Dès le début, il nous paraissait important d'explorer les manifestations de la violence et d'analyser les images féminines retrouvées dans les textes fictionnels. La première partie, *De la fiction dans l'écriture de la violence*, explore à travers trois chapitres, le rôle de la fiction dans la réinsertion de la femme dans l'Histoire et les images féminines retrouvées dans les récits de violence. Dans le premier chapitre « Le rôle de l'écrivain(e) et du roman africain dans la réécriture de l'Histoire », nous nous intéressons aux questions concernant le rôle de l'auteur(e) et du roman dans la réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire. Le désenchantement après les indépendances se fait sentir par des nouvelles formes d'écritures plus réalistes partageant un témoignage sincère. L'émergence des romans contemporains ignore la linéarité et le réalisme, pour adopter un nouveau style et des techniques de représentation. L'engagement des auteur(e)s se transmet alors, non par des positions idéologiques mais par la manière de représenter le réel. La revendication du roman comme œuvre d'art est par ailleurs liée à leurs souhait de représenter l'Afrique. Les démarches d'écritures des auteur(e)s étudiés dans ce travail sont motivées par une urgence et par le devoir d'écrire sur ce qui accable le continent. Par ailleurs, nous constatons également l'intention de produire une littérature à but universalisant. Par sa démarche artistique, l'auteur(e) dénonce et expose la société africaine contemporaine en utilisant de nouvelles formes d'écritures qui s'éloignent du modèle européen. Ces romans se caractérise pour un récit non-linéaire, par la multiplicité des voix narratives et par l'éclatement des formes qui reflète l'absence de *normalité*. L'auteur(e) devient une sorte de perturbateur, un *outsider*, un *trickster*, qui en utilisant la fiction comme vaisseau, détournent les archives officielles pour y réinsérer la femme africaine. La question de la *réalité* et la *vérité* est explorée dans ce chapitre, pour mieux comprendre la démarche des auteur(e)s, car il ne s'agit pas de mimétisme mais d'interprétation. En mettant en avant la *trace dérangeante* du témoignage, le roman prend la forme d'un nouveau document qui réinsère la femme dans l'Histoire.

Pour le deuxième chapitre, « Dire l'inacceptable : les violences faites aux femmes en Afrique subsaharienne », nous interrogeons les romans sur les formes de violences subies par

la population mais plus spécifiquement par les femmes. Nous faisons la distinction entre les violences physiques et les violences structurelles. Les premières sont les plus évidentes, dont le viol, la mutilation et le meurtre, tandis que les deuxièmes ne sont pas forcément perçus comme telles, mais elles se manifestent par la surveillance et la limitation de déplacements, les conditions de vie liées à la pauvreté et au labeur, le contrôle de l'information et les pillages. Ces violences, qui nuisent de manière importante à la population et en particulier aux femmes, ont pour but d'annihiler et d'humilier. S'inspirant des témoignages, les auteur(e)s les représentent à travers des personnages qui donnent un visage aux statistiques. Nous analysons les manières dont ces formes de violence se traduisent par le texte. Par la fiction, l'auteur(e), ne reproduit pas mais transpose la violence de ces *nouvelles guerres*[53] dans le monde du langage. Des nouvelles modalités de guerre nécessitent une nouvelle façon d'exprimer la violence. Nous constatons une « métamorphose dans la narration »[54], la destructuration du récit, une abondance de mots africains ou provenant d'autres langues, un style humoristique et des métaphores animales. Nous nous intéressons aussi à traduction de la violence par la langue et le langage, dont les descriptions explicites, les redondances et l'explication des mots. Les violences se traduisent ainsi en référence directe aux faits établis, ainsi que par le texte qui la déstructure et l'expose.

La discussion sur la violence continue dans le troisième chapitre, « De la représentation de la femme africaine : stéréotypes, clichés et d'autres mythes », en analysant les images féminines retrouvées dans ces romans, car toute représentation porte en elle le risque de reproduire ou de créer des nouveaux mythes. Les représentations de la femme africaine sont nombreuses et variées selon la période et le contexte. À partir des ouvrages sur la construction du genre et de la production de mythes dans la littérature, nous identifions et analysons les images (re)produites dans les romans du corpus. Dans un premier temps, nous nous penchons sur des stéréotypes connus tels que la mère et la femme-fatale, ainsi que la sorcière et la folle. Ces stéréotypes ne sont pas immuable puisque nous constatons dans ces romans, le bousculement des images préconçues, des nouvelles interprétations de ces images et la production d'un nouveau mythe reflétant le contexte actuel. Les auteur(e)s du corpus font

[53] Dans son article « Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing », Susanne Gehrmann définit les *new wars*: « The armed conflicts in these countries have recently been labeled as the New Wars by political theorists 6, because they can no longer be understood in terms of classical warfare between nation-states or even classical civil wars, but rather as conflicts linked to a vicious circle of local and international economic and power interests ».
Gehrmann, Susanne. "Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing." *Études Littéraires Africaines*, no. 32, 2011, pp. 31–43.
[54] Mamadou Kalidou Ba (op. cit.) ; page 121.

appel à un imaginaire collectif mais la représentation va au-delà du mimétisme. Par l'interprétation de leurs rôles, les auteur(e)s représentent les femmes dans les périodes de violence. Ces images reflètent des situations complexes et parfois ambivalentes, évoquant l'absence de *normalité* et par conséquent de morale et de stabilité.

Les rôles de la femme dans les périodes de violence ne se limitent pas à ceux que nous allons examiner dans la première partie de cette thèse. À travers ces romans, les auteur(e)s montrent également des femmes se battant pour leur survie et même parfois des personnages représentant l'espoir d'un changement. La deuxième partie *Résister : prise de parole et combats des femmes*, nous nous intéressons aux histoires des femmes dans ces romans ainsi qu'aux personnages qui font preuve de résistance. La question du témoignage est traité dans le premier chapitre « Entre archives et témoignage: réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire », par rapport à la reconstitution de la mémoire et de l'identité. Nous nous intéressons à l'écriture intimiste de ces romans, qui permet de connaître les histoires des femmes, les horreurs vécues, ainsi que leurs inquiétudes concernant leurs pays ou leurs vies privées. Une reconstitution de la mémoire, individuelle et collective, est possible à travers l'exposition du témoignage. Nous allons alors, nous interroger sur le rôle du témoignage dans la littérature vis-à-vis de l'Histoire officielle. Pour mieux comprendre le fonctionnement des récits principaux et secondaires, nous allons nous plonger dans l'analyse de la narration, autrement dit, dans les modes narratifs, la focalisation et le type de narrateur. En analysant ces aspects du texte, nous pourrons mieux saisir les caractéristiques liées à l'imaginaire ainsi que la question de la prise de parole de la femme. En dernière partie, nous parlerons de la participation des personnages à une reconstitution de la mémoire individuelle et collective. Nous mettrons l'accent sur les déchirures de l'identité en lien direct avec l'interruption de la transmission de mémoire. Les auteur(e)s mènent certains des personnages féminins vers une quête d'identité et vers la reconstitution d'une mémoire collective, s'appuyant pour la plupart, sur la mémoire individuelle.

Dans le deuxième chapitre « De la femme en résistance ou les combats de la femme africaine contemporaine », nous souhaitons identifier et analyser les personnages féminins qui se trouvent de par leurs actes du côté de la résistance. Nous retrouvons des personnages faisant preuve de courage, dénonçant les régimes dictatoriaux et tissant des liens comme stratégie de survie. Ce ne sont pas en revanche des images idéalisées de la femme africaine, puisque certains rôles oscillent entre l'héroïsme et la victimisation. La résistance de la femme s'exprime à plusieurs niveaux, telles les amitiés entre femmes, l'incarnation de l'espoir et le

bousculement des rôles imposés. Dans un premier temps, à partir des termes *womanist* et *stiwanism*, nous définirons le féminisme par rapport au contexte des intellectuels africains. Ensuite, suivant les pistes offertes par les textes, nous identifierons les différents exemples de résistance chez les femmes et la façon dont ces actions mettent en question ou bousculent l'ordre établi. Nous constaterons en effet, que leurs actions ne sont pas seulement des réponses à une situation immédiate, mais font également partie d'un discours de libération de la femme, de plus en plus présent dans la littérature africaine.

Ce sont les étapes qui nous emmèneront à la découverte des images de la femme africaine, habitant l'imaginaire des romans ayant pour sujet sur la période de violence.

PREMIERE PARTIE

De la fiction dans l'écriture de la violence

Chapitre 1. Le rôle de l'écrivain(e) et du roman africain dans la réécriture de l'Histoire

La littérature africaine se développe dans des contextes sociaux et politiques assez complexes. Que ce soit dans le contexte maghrébin ou le subsaharien, nous trouvons des textes qui n'échappent pas à leur « vocation de témoignage et de critique sociale et politique »[55]. Plusieurs écrivains, intéressés et préoccupés par leur pays, se servent de la littérature pour représenter cette réalité et l'analyser, devenant ainsi, une sorte de messagers. Nous verrons que le développement de la littérature africaine est lié à la reterritorialisation de l'individu. L'écrivain renoue à travers l'écriture, les liens avec sa culture et son identité. Jean-Marc Moura[56] parle sur la littérature francophone : « L'écriture s'inscrit sur le fond d'un présent palimpseste où se déchiffrent, encore vivaces, les traces d'une originalité qui a failli gommer la domination étrangère »[57].

Le colonialisme, est en effet un processus historique qui a marqué considérablement beaucoup de pays, non seulement sur le plan politique et économique, mais aussi sur le plan culturel, social et religieux[58]. Même avant l'obtention de l'indépendance, il y a eu des écrivains qui se sont appropriés la langue de l'oppresseur, pour raconter les situations que vivaient leurs pays. Par sa prise de parole, l'écrivain devient une authentique voix[59]. Une fois l'indépendance obtenue, ces écrivains continuent leur œuvre de porte-parole, pour représenter les nouveaux scénarii des nations en devenir. La colonisation provoque des changements importants mais la décolonisation, explique Frantz Fanon, « est toujours un phénomène violent »[60]. Le colonisé, habitué à ne pas dépasser les limites imposées par le colon, garde en soi, une agressivité qu'il retourne contre les siens. Ces nouvelles nations sont marquées par la

---

[55] Dans son livre *Littératures Francophones : Le Maghreb* (p.46), Jacques Noiray parle de comment la littérature maghrébine est devenue un reflet du contexte social et politique. Cependant, cet argument peut être appliqué à d'autres contextes, c'est-à-dire, à la littérature provenant du sud du Sahara ou même la littérature anglophone produite en Afrique.

[56] Moura, Jean-Marc. *Littérature Francophone et Théorie Postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France ; 1999. p. 112.

[57] *Ibid* ; page 112.

[58] Uraizee, Joya. "Nadine Gordimer, Nayantara Sahgal, Buchi Emecheta, and the postcolonial condition". *This is no place for a woman: Nadine Gordimer, Buchi Emecheta, Nayantara Nahgal, and the politics of gender*. New Jersey: Africa World Press, Inc; 2000. p.1.

[59] Ngaté, Jonathan. "Introduction". *Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition*. New Jersey: African World Press; 1988. p.7.

[60] Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte ; 2002. p.39.

violence du processus de décolonisation. Des guerres civiles se sont déclarées et des dictatures mises en place, provoquant des conséquences irréversibles pour le continent africain.

Ces événements s'inscrivent dans l'Histoire officielle mais il y en revanche, des détails délaissés par les historiens. Alors, l'écrivain s'intéresse à tout ce que les registres officiels ont laissé de côté, faisant de la littérature, un espace de reconstruction de l'Histoire et de la mémoire. La littérature remplit ainsi les silences que l'Histoire n'a peut-être pas approfondis, donnant un visage à l'individu, mettant fin au côté impersonnel des statistiques. En fait, la littérature joue un rôle important dans le contexte socio-politique de l'Afrique. Cependant, représenter ne suffit pas, surtout, quand il y a des aspects importants qui ont été délaissés. Dans ce cas, les écrivains s'approprient des moyens littéraires pour donner lieu à une nouvelle version de l'Histoire : ils /elles réécrivent, réinventent, réinterprètent. L'écrivain(e) cherche à découvrir des aspects ignorés de l'Histoire pour retrouver une identité qui a été effacée par les particularités socio-historiques, tel le colonialisme. Dans *Littérature Francophone : le Maghreb*[61], Jacques Noiray dit qu'il y a des liens entre la reconstruction de la mémoire collective de la part des écrivains et la recherche de l'identité : « Il semble que les écrivains s'intéressent de plus en plus à la mémoire collective pour y rechercher les racines d'une identité commune que l'aliénation causée par la colonisation avait altérée ou fait disparaitre »[62]. Cette observation, concernant les écrivain(e)s du Maghreb, nous pouvons l'appliquer aux auteur(e)s d'autres régions de l'Afrique ayant également subi l'intervention coloniale. Ces auteur(e)s cherchent à représenter ou à donner voix à tous ceux qui ont subi des épisodes tragiques, pourtant restés invisibles.

En ce sens, la fiction et particulièrement le roman, jouent un rôle important dans la réécriture de l'Histoire. Celle-ci devient un moyen de détourner les archives et remplir les silences. Ainsi, l'écrivain(e) africain(e) saisit l'Histoire pour récupérer une mémoire oubliée et la transmettre en héritage. C'est également une manière de reconstruire son identité et celle de son pays. D'ailleurs, l'écrivain(e) africain(e) réinterprète ces évènements, qui sont directement ou indirectement liées à son expérience, et fait avancer la réalité par ces représentations des sociétés africaines et spécifiquement de la femme africaine. Dans ce chapitre nous nous intéressons aux questions concernant le rôle de l'écrivain(e) et du roman, dans l'écriture des histoires des femmes africaines pendant les périodes de conflit. De quelle manière l'expérience de l'auteur(e) intervient dans le texte ? Quel est le but de cette réécriture ?

---

[61] Noiray, Jacques. *Littérature Francophone: le Maghreb*. Vol. 1. France : Ed. Belin ; 1996.
[62] *Ibid* ; page 112.

Par quels moyens le roman devient un nouveau document dans la réinsertion des voix des femmes ?

1.1. Le rôle de l'écrivain(e) africain(e)

L'espoir né des nouvelles indépendances n'a pas été suffisant pour le développement du continent africain. Dans *Histoire de la littérature Négro-Africaine*[63], Lilyan Kesteloot parle du début du désenchantement chez les intellectuels africains. L'auteure explique les évènements qui ont marqué le contexte économique et politique africain pendant la période de 1969-1985. En 1961 Patrice Lumumba est assassiné et en 1963, un coup d'État a lieu au Togo. La guerre du Biafra éclatera en 1967 et durera trois ans. D'autres guerres civiles et des coups d'États ont éclatés, provoquant des résultats irréversibles dans plusieurs pays du continent. Le milieu littéraire se voit touché par la chute de Nkrumah qui marque d'après Kesteloot, la fin du panafricanisme et Du Bois meurt au Ghana en 1963. Ainsi, les intellectuels sont confrontés à une réalité différente de ce qui était attendu et ce désenchantement se fera sentir par les nouvelles productions littéraires. Deux œuvres importantes voient le jour en 1968 : *Le soleil des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem. Kesteloot affirme que ces œuvres ouvrent la voie pour d'autres écrivains, dont Emmanuel Dongala : « […] des écrivains se sont révélés en abordant avec courage et lucidité la situation postcoloniale de l'Afrique en voie de développement »[64]. Les écrivains choisis sentent un témoignage sincère au lieu de l'utopie de la négritude. C'est une écriture plus réaliste et « proche de l 'écriture journalistique »[65]. D'autres critiques comme Roxana Bauduin[66] partage l'avis de Kesteloot en ce qui concerne cette œuvre de Kourouma. Elle soutient que ce roman représente le point de départ du roman africain d'expression française. Les contextes anglophone et hispanophone sont également marqués des romans tels *Things fall apart* (1958) de Chinua Achebe, *Weep not child* (1962) de Ngugi wa Thiong'o et *Cuando los combes luchaban* (1953) de Leoncio Evita Enoy. D'ailleurs, Kesteloot affirme que le roman devient le genre idéal pour

[63]Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature Négro-africaine*. Paris : Karthala ; 2001. p. 251
[64] *Ibid* ; page 255.
[65]*Ibid* ; p. 255.
[66]Bauduin, Roxana. *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968 : du pouvoir dictatorial au mal moral*. Paris : l'Harmattan ; 2013. 323p.

parler du monde noir, puisque nous pouvons y voir la dégradation du héros qui représente la dégradation de la société africaine :

> Le roman africain s'épanouissait parce qu'il était le genre où les héros tentent un compromis entre leur idéal et l'histoire concrète ; et la dégradation du héros qui est entraînée par ce processus est aussi un fidèle reflet de la dégradation de la société où il évolue[67].

L'auteure explique que jusqu'en 1980-1985, le roman africain conserve des structures comme la linéarité et le réalisme cependant, dans la période suivante nous observons un changement suite au bouleversement des idées chez les intellectuels. Ce changement est lié, comme l'explique Kesteloot, au désenchantement et à la critique de la négritude[68]. À ce propos, Ernest N. Emenyou affirme qu'un nouveau style et des nouvelles techniques de représentations sont arrivés avec le roman africain contemporain. Dans son article « The africain novel in the 21st century : sustaining the gains of the 20th century »[69], Emenyou explique que le roman africain surgi comme une voix des africains en Afrique et dans l 'exil, une voix qui met en question le roman tel qu'il a été conçu auparavant par la tradition occidentale :

> The African novelist debunked the age-old concept of 'art for the art's sake' taking on the issues of the human condition in Africa and aligning him or herself with the cause of the people. 'Art for art's sake' was repudiated in the new definition of the function of art as inevitable, socially relevant and vital force. In this capacity, the African novel entertained, instructed and moralized through direct and indirect didactic messages[70].

Pour ce critique, le roman contemporain africain n'est plus seulement une œuvre structurée par un but esthétique mais aussi un outil qui permet à l'écrivain de transmettre un message. M. Keith Booker[71] s'intéresse au choix du roman dans le contexte africain. Le choix des langues européennes par les écrivain(e)s africain(e)s, n'est pas le seul aspect de la production littéraire qui a suscité des réactions. D'après lui, les débuts du roman ne rendraient pas ce choix incompatible ou incohérent par rapport au contexte africain étant donné les liens étroits entre le roman et la réalité contemporaine. Tout comme en Europe, les liens entre l'Histoire et le roman coïncident avec la montée de la bourgeoisie. L'écriture moderne africaine trouve ses origines dans la lutte anticoloniale et il semble évident pour Booker que le développement du roman en Afrique coïncide avec la décolonisation. Nonobstant, il rejoint Emenyou dans l'idée

---

[67] *Ibid* ; page 255.
[68] *Ibid*; page 259.
[69]Emenyou, Ernest N., « The africain novel in the 21st century: sustaining the gains of the 20th century », *New Novels in African Literature Today*. United States : James Currey ; 2010. x-xii
[70] *Ibid.*
[71] Booker, M. Keith. *The African novel : an introduction*. Oxford: James Curry; 1998. 227p.

des nouvelles formes et des nouvelles stratégies narratives qui distinguent le roman africain du roman européen. Même si les auteur(e)s africain(e)s, explique Booker, se sont souvent servis du roman historique pour décrire les nouvelles identités culturelles, leur style met en cause l'historiographie de la tradition coloniale[72]. Cet aspect du roman africain soulève la question d'une littérature engagée et l'implication de l'écrivain, l'un des sujets auxquels Bernard Mouralis et Edward Saïd se sont intéressés. Loin d'être une évidence, nous continuons à nous poser des questions sur le rôle de l'écrivain africain et de la fonction de la littérature. À partir de n'importe quel contexte historique et social, nous constatons qu'une société en mouvement met forcément en question le rôle des intellectuels. De même, dans le contexte du continent africain, la problématique du rôle de l'écrivain et de ses productions littéraires, nécessite d'être étudiée et d'être constamment explorée. Pius Ngandu parle du rôle majeur des écrivains « qui ont précédé la tempête »[73], tandis que Edward Saïd parle de l'intellectuel comme un perturbateur et un « outsider »[74]. Plusieurs aspects du rôle de l'écrivain africain sont mis en question, tels que son engagement et la manière dont ses œuvres représentent la réalité, parmi d'autres. Dans quelle mesure, pouvons-nous parler de l'engagement des écrivains de notre corpus ? Ces écrivains, écrivent-ils/elles à partir du discours sur la littérature africaine ? De quelle manière participent-ils/elles à ce discours ? Devons-nous envisager l'engagement de l'écrivain(e) autrement ?

Si nous revenons à la création de la revue *Présence Africaine* dont le premier numéro est sorti en 1947, nous retrouverons à ses origines « […] des étudiants d'outre-mer de différentes origines, se posant des questions sur ce qui les définissait »[75]. Ils s'interrogeaient sur l'incapacité de revenir à leurs traditions ou de s'assimiler à l'Europe. Dans *Littérature et* développement, Mouralis cite Alioune Diop à propos de cette question : « […] nous avions le sentiment de constituer une race nouvelle, mentalement métissée, mais qui ne s'était pas fait connaître dans son originalité et n'avait guère pris conscience de celle-ci »[76]. Ainsi, la revue *Présence Africaine* viendrait donner à l'Afrique, une autre voix que celle de l'Afrique coloniale. D'après Mouralis, la période des deux années a permis de faire connaître des écrivains africains dans tous les genres et différents débats ont été lancés en rapport avec le

[72] *Ibid* ; p. 24.
[73]Ngandu Nkashama, Pius. *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines.*Paris : L'Harmattan, 1997. p. 107
[74]Said, Edward W. *Des intellectuels et du Pouvoir*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
[75]Mouralis,Bernard. *Littérature et Développement*. Paris : Silex, 1984.
[76] *Ibid* ; page 421.

« mythe du nègre » et d'autres sujets et ouvrages. En lançant des numéros spéciaux sur des sujets divers et interdisciplinaires, Mouralis affirme que *Présence Africaine* montrait qu'elle ne se limitait pas aux problèmes culturels mais au contraire, « la libération culturelle de l'Afrique noire ne pouvait être envisagée indépendamment des conditions concrètes dans lesquelles vivaient les populations africaines »[77]. Nous pouvons ainsi constater les liens entre l'aspect culturel et la situation des populations africaines. La question des liens entre la culture et la politique deviendra une préoccupation en ce qui concerne la construction nationale des anciennes colonies. Un débat aura lieu particulièrement autour de la question de la culture négro-africaine. Richard Wright soutenait qu'il était important de prendre en compte les situations dans lesquelles se trouvaient les différentes communautés africaines. (428) De même, J.S. Alexis critique les exposés de Paul Hazoumé et L.S. Senghor, insistant sur la dimension historique des problèmes culturels et le besoin de distinguer ces problèmes en fonction des situations nationales. Face à ce débat, Césaire propose de distinguer les particularités nationales mais de prendre aussi en compte les traits en commun qui existent entre les différentes situations. D'une certaine manière, le premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs qui a eu lieu à Paris en 1956, avait fini par consacrer une petite place à la discussion sur la question littéraire et artistique. Mouralis souligne deux positions qui se sont confrontées lors du congrès : l'élaboration d'un discours sur la littérature et la culture africaine et définir des lois générales à partir des œuvres déjà existantes. Les participants du congrès ont voté à l'unanimité une résolution contre la seconde position, insistant sur la question du discours sur la littérature et la culture. Ainsi se présente le problème de la relation entre le politique et la culture et par conséquent le rôle que jouent les intellectuels, les écrivains et les artistes dans la formation de ce discours. Mouralis explique que « […] la rencontre de Paris avait été l'occasion de poser le problème de la relation existant entre le culturel et le politique et de définir en particulier la place qui revenait maintenant à l'écrivain et à l'artiste noir dans le processus inéluctable de la décolonisation »[78].

Les œuvres de notre corpus, publiées à la fin des années 1990 et début des années 2000, se retrouvent loin de ces colloques et débats sur le rôle de l'écrivain africain. Nonobstant, ces auteur(e)s continuent à se poser des questions sur la situation socio-politique de l'Afrique et n'envisagent pas leurs romans en dehors du contexte du continent et des situations de leurs pays respectifs. En revanche, leur engagement ne se limite pas à la critique de l'Occident ou

[77] *Ibid* ; page 424.
[78] *Ibid* ; page 431.

des conséquences de la colonisation sur le continent. Ces écrivains s'intéressent aussi à l'Histoire immédiate et à la responsabilité des nouveaux dirigeants, ainsi qu'à la participation de la population et au sort du peuple. Dans ce sens, nous pouvons parler des écrivains engagés, mais aussi des écrivains engageants comme disait Sony Labou Tansi[79], puisque leur but n'est pas seulement de représenter mais également d'analyser des épisodes de l'Histoire. Bien au contraire, ces auteur(e)s essaient par le biais de ces romans, d'atteindre le lecteur et d'attirer son attention en dénonçant des situations particulières, comme le génocide rwandais, ou la perpétuation des dictatures et guerres civiles, conduisant au chaos beaucoup de pays du continent.

Revenant à l'engagement de l'écrivain(e) africain(e), il faudra parler du besoin et de l'urgence qui le pousse à écrire sur certains épisodes de l'Histoire. Emmanuel Dongala affirme dans son entretien avec Marie Bulté : « […] je vous avoue sans barguigner que je suis un écrivain de l'urgence en ce sens que j'écris pour des lecteurs d'aujourd'hui … », et rajoute en parlant du roman *Johnny chien méchant* : « L'idée d'écrire ce livre m'est venue pendant que je vivais les événements. Je sentais en moi un besoin pressant – ce que les anglo-saxons appellent « an urge » – de m'exprimer »[80]. De son côté, Ahmadou Kourouma parlera à Yves Chemla en 1998 d'écrire pour témoigner[81] et plus tard, dans l'un de ses dernières interviews il dira : « J'écris pour informer. Mais aussi pour émouvoir, pour faire revivre une société, un monde, pour arracher mes lecteurs à leur quotidien, pour les faire vivre dans un autre monde »[82]. De même, Léonora Miano explique que *L'intérieur de la nuit* surgit après avoir vu un documentaire sur les enfants-soldats du Libéria. Des images et une histoire en particulière sur un garçon, l'auraient interpellé inspirant le récit de ce roman[83]. Également, le roman *La phalène des collines* de Koulsy Lamko est le résultat de sa participation à « Écrire par devoir de mémoire ». D'ailleurs, dans le contexte anglophone, Yvonne Vera explique que son roman *Nehanda* (1993) a été écrit d'une manière émotive et en ayant conscience des histoires alternatives qui se créent en dehors de l'Histoire officielle[84]. De même, Delia Jarrett-Macauley se sent concernée par les événements de la Sierra Leone. À la fin du roman, l'auteure consacre

---

[79] « À ceux qui cherchent un homme engagé, je propose un homme engageant », avertissement dans son roman *La vie et demi*.
[80] Marie Bulté, « L'urgence dans Johnny Chien Méchant (2002), Entretien avec Emmanuel Dongala », Revue Ad hoc, n°2, « L'Urgence », publié le 06/06/2013 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=4154.
[81] Chemla, Yves. *Entretien avec Ahmadou Kourouma*. "Le serpent à plumes", n°8, 1993.
[82] "Littérature Africaine." *RFI - Littérature Africaine - Les Derniers Mots D'Ahmadou Kourouma*. N.p., n.d. Web. 08 Feb. 2015.
[83] Spleth, Janice. "Civil War and Woman's Place in Léonora Miano's L'intérieur De La Nuit." *Research in African Literatures* 43.1 (2012): 89-100. *JSTOR*. Web. 10 Feb. 2017.
[84] *Sign and Taboo*. Interview avec Jane Bryce. Harare : Weaver Press ; 2002.

la partie « Acknowledgements » à expliquer ses motivations pour écrire sur les enfants-soldats et les livres et documents dont elle s'est servie pour apprendre plus sur la situation du pays[85]. Quand la guerre civile a éclaté en Sierra Leone, des membres de sa famille ont quitté le pays pour s'exiler en Angleterre mais c'est en 2001, lors de la première du film *Nouvel ordre mondial,* que l'auteure décide d'écrire sur le conflit :

> In April 2001 I had gone to Paris for the premiere of Philippe Diaz's film, *Nouvel Ordre Mondial*, a graphic and chilling depiction of the Sierra Leone atrocities. My old images of Freetown were shattered. Humbled, and like the country's frightened civilians, uncertain which way to turn, I inched towards fiction. I would portray a genteel Creole family thrust against this utterly heartbreaking scenario. Safe in London, I wrote my debut novel, *Moses, Citizen and Me,* a work of imagination, which makes use of my memories to portray a Sierra Leone family as a microcosm of the ruptured nation.[86]

Ainsi, chacun des auteur(e)s étudié(e)s dans ce travail, ressentent l'urgence et le devoir en tant qu'individu mais aussi en tant qu'intellectuel, d'écrire sur ce qui menace le continent. Ici, il ne s'agit que d'une sélection de romans d'une certaine période dans certains pays, mais ils font partie d'une production importante née pendant la période postcoloniale. Ces romans sont certainement connus par l'engagement de leurs auteur(e)s mais plusieurs œuvres sont également connues par le style romanesque utilisé dans ces textes. Autrement dit, ces romans participent de la création d'un discours sur la littérature africaine pour ce qui est du fond mais aussi de la forme. Mais, ces spécificités de l'écrivain engagé sont-elles compatibles avec une création artistique indépendante ou l'idée de l'art pour l'art ?

Dans le chapitre « Le discours et la pratique » de *Littérature et développement*, Bernard Mouralis se demande en quelle mesure, un discours sur la littérature pourrait constituer une théorie de la littérature négro-africaine. Il évoque le colloque « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation » dont l'opposition entre critique et discours est à l'origine. Mouralis explique :

> Discours sur la littérature et critique littéraire répondent en effet à des exigences totalement opposées. Le premier se propose de dire ce que doit être la littérature négro-africaine et d'en définir à l'avance la fonction, les contenus et les formes. Il illustre une attitude prospective et volontariste et fonde son existence indépendamment des œuvres. La seconde au contraire ne peut, se constituer qu'à partir de celles-ci puisque sa tâche principale est de décrire et d'analyser un objet produit en dehors d'elles[87].

---

[85] Jarrett-Macauley,Delia. *Moses, Citizen and me*. London: Granta Books; 2005. p. 227.
[86] Jarrett-Macauley, Delia. « Home can be a terrifying place ». Bookslut. September 2007. [online] 7 July 2016 http://www.bookslut.com/features/2007_09_011638.php.
[87] *Littérature et Développement* (op.cit.) ; page 464.

Ce discours sur la littérature se détourne des œuvres déjà produites et cette attitude s'oppose à la création d'une théorie littéraire. En même temps, il se demande si ce genre de discours ne favorise pas la tâche de l'écrivain, autrement dit, la créativité au-delà du rôle qui lui a été attribuait lors des débats sur le discours de la littérature. Cependant, il met en avant les ambiguïtés dans la reconnaissance du rôle de l'écrivain. Parfois ce discours sur la littérature semble mettre en avant le rôle de l'écrivain, non sans se méfier de l'essence même de son travail : la créativité. L'écrivain devrait, d'après différents débats, suivre les intérêts du peuple africain. Mouralis cite les propos du M*anifeste Culturel Panafricain*, publié dans *Présence Africaine* en 1969. Un lien étroit s'établit entre le rôle de l'écrivain et le concept de culture africaine. D'après les rédacteurs de ce manifeste, la culture africaine devrait : « […] se faire l'instrument au service des masses dans la libération de l'Afrique de toutes les formes d'aliénation, un instrument d'un développement économique et social harmonisé »[88]. Dans leurs conclusions ils réaffirment la mission des créateurs africains de « refléter les préoccupations du peuple afin de combler le fossé creusé entre les élites intellectuelles et les masses populaires » (466). Ces conclusions, Mouralis les interprète comme un discrédit à l'activité de l'écrivain, que sont l'invention et la créativité. De plus, il affirme que : « Dans certains cas même, le discours sur la littérature ne sera rien d'autre qu'une censure pure et simple imposée à l'écrivain par le pouvoir » (466). En même temps, Mouralis soulève la question de la création du discours sur la littérature et la participation de beaucoup d'écrivains, malgré la méfiance de ceux qui produisent le discours sur la littérature envers la création et le travail de l'écrivain. Pour Bernard Mouralis, l'écrivain participe à deux types de production sur deux niveaux différents : le discours sur la littérature et la pratique de l'écriture. (467) D'un côté il définit le discours sur la littérature comme quelque chose qui relève de l'idéologie tandis que dans la pratique, l'écrivain cherche à créer quelque chose de différent ou comme le dit Mouralis, « […] écrire autre chose que ce qui a déjà été écrit et autrement » (468). Il insiste sur le décalage entre le discours et la pratique mettant en évidence la participation de l'écrivain et plus particulièrement de l'écrivain africain, à l'élaboration d'un discours. Plus loin, il affirme que le projet de ce discours consistait principalement à mettre en avant l'existence et la validité d'une littérature africaine. D'ailleurs, ce discours sur la littérature ne s'intéressait pas à ce qui avait déjà été fait mais plutôt aux productions littéraires futures. De plus, il affirme que malgré les intentions de ses initiateurs, ce discours sur la littérature aurait un tout autre

[88] Ibid ; page 466.

rôle dans les mains du pouvoir. Ce discours servirait vraisemblablement, « […] pour mettre au pas les intellectuels, les artistes et les écrivains d'Afrique Noire »[89].

La pratique diffère en effet de l'idéologie, quand nous portons notre regard sur les textes de notre corpus. Dans ces romans il ne s'agit pas seulement de parler des préoccupations des africains et du contexte postcolonial. Au contraire, ces textes sont le résultat d'un travail créatif qui s'est servi du style romanesque pour dire autrement, témoigner et réécrire l'Histoire. Il est impossible de séparer l'aspect créatif de ces œuvres de l'engagement des écrivains. Nous ne pouvons pas parler uniquement de la création artistique ou des œuvres inspirées de l'idée de l'art pour l'art, car ces textes sont étroitement liés au contexte socio-politique du continent mais ce n'est pas que de la littérature engagée. Le travail créatif retrouvé dans ces romans surgit du besoin d'écrire autrement pour donner son interprétation des faits et dans le cas de notre corpus, pour y placer la femme africaine. Prenons comme exemple *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, un roman qui fait preuve d'originalité dans son style et son langage. De même, les autres romans du corpus, tels *Phalène des collines* (KL) et *Moses, Citizen and me* (DJM), présentent cet aspect créatif qui n'est pas incompatible avec leur intention de transmettre les préoccupations du continent. C'est précisément son aspect créatif qui libère ces auteur(e)s de produire selon les intérêts du pouvoir. De même, c'est pour la forme de ces romans, qu'un détournement des archives officielles est rendu possible. Et c'est en ce sens que nous pouvons parler du roman en tant que production indépendante mais également d'une œuvre autonome au-delà des frontières qui répondrait à l'idée d'une littérature-monde. Delia Jarrett-McCauley est l'exemple type d'une romancière anglo-africaine, écrivant sur sa Sierra Leone d'origine, depuis l'étranger. Nos écrivains, issu(e)s de plusieurs cultures et étant classifié(e)s dans les littératures francophone, anglophone et hispanophone, réaffirment leur identité donnant « voix et visage à l'inconnu du monde - et à l'inconnu en nous »[90]. À partir de leurs expériences, souvent dès l'exil et en utilisant la langue de l'ancien colon, ces écrivains réussissent à créer une littérature qui raconte et réinterprète l'Histoire tout en faisant partie d'un ensemble d'œuvres. Yves Clavaron parle de la période postcoloniale et comment ce terme, tout comme les études consacrées à ce domaine, ont changé. Nous pouvons parler d'une littérature, non plus postcoloniale africaine, mais d'une littérature qui essaie d'entrer dans une nouvelle ère et dans un domaine mondial: « Sans doute somme-nous entrés dans l'ère "postcoloniale" qui peut, selon les perspectives, soit réduire la littérature et l'esthétique à la portion congrue, soit donner

[89] *Ibid* ; page 470.
[90] "Pour Une "littérature-monde" En Français." *Le Monde.fr*. Le Monde, 03 Feb. 2011.

une inflexion nouvelle aux questions de poétique en les nourrissant des modes de représentation des médias modernes et en les ancrant dans un imaginaire culturel à l'échelle du monde »[91]. D'ailleurs, parmi nos écrivains nous retrouvons Léonora Miano qui pense que les situations vécues par les africains font partie de l'humanité : « Bien des lecteurs ont reconnu des situations qu'ils avaient vécues et si certains africains pensent qu'ils ne font pas partie de l'humanité et qu'un texte prenant l'Afrique pour décor ne fait pas partie de l'humanité, je pense que nous avons un réel problème d'éducation à résoudre »[92]. Miano affirme que son roman *L'intérieur de la nuit*, n'est pas spécifique à l'Afrique mais qu'au contraire, elle le voit comme un récit universel. Enfin, dans *Des intellectuels et du Pouvoir*, Saïd écrit : « Pour l'intellectuel il s'agit, j'en suis convaincu, d'universaliser la crise, de donner une plus grande dimension humaine à la souffrance d'une race ou d'une nation particulière et de la mettre en rapport avec d'autres souffrances »[93]. En universalisant un thème ou plus précisément la violence subie par son peuple, l'écrivain emmène la réalité encore plus loin et la met en relation avec un contexte encore plus grand. Un détachement se met en place, sans vouloir pour autant dire qu'il ou elle se détache du contexte historique et social de son pays. Parlant de la particularité africaine, l'écrivain raconte la condition humaine.

Parler d'une production littéraire avec un but universalisant, veut dire que l'écrivain essaie de passer un message, de mettre en avant une idéologie et de faire passer par la langue et le style, des expériences du peuple africain qui concernent également l'humanité, et s'adresse ainsi à un plus vaste public. Dans la dernière partie de son livre, « De la littérature et quelques exemples »[94], Bernard Mouralis explore trois questions précises : la relation entre l'écriture et l'idéologie, la parenté et l'écriture, et la lecture et l'écriture. Ces questions nous intéressent, en effet elle nous serviront à expliquer les motivations des écrivains et la manière dont ils/elles expriment leur vision de l'Afrique. Dans le premier chapitre : « Écriture et idéologie », Mouralis part du principe que chercher à définir la place de l'idéologie dans un texte, admet la possibilité de l'écrivain d'exprimer dans son travail un point de vue ou comme il le dit « une conscience littéraire ». Par ailleurs, il affirme que le sens d'un texte ne dépend pas seulement de cette conscience littéraire ou d'une certaine liberté de l'écrivain, mais qu'il faudrait prendre en compte d'autres facteurs, tels les facteurs sociologiques et la place du roman dans le

[91] Clavaron, Yves. *Poétique du roman postcolonial*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne ; 2011. p. 187.
[92] Yoassi, Trésor Simon. "Entretien Avec Léonora Miano." *Nouvelles Etudes Francophones* 25.2 (2010): 101-13. *JSTOR*.
[93] Said, Edward W. *Des intellectuels et du Pouvoir*. Paris : Éditions du Seuil ; 1994. p. 60.
[94] *op. cit.*

système littéraire de l'époque, tout comme la structure de l'œuvre et le mécanisme de production. Quant aux facteurs sociologiques de la production des textes, Mouralis parle de l'accès des masses au travail littéraire de l'écrivain. Grâce à la scolarisation, l'édition africaine et l'introduction de la littérature négro-africaine dans les programmes scolaires, ce problème ne se présente pas aujourd'hui comme avant. Cependant, il affirme que l'écrivain africain est toujours confronté au problème de la relation avec son public et reconnaît que celui-ci est majoritairement européen. Alors, il ou elle véhicule l'image de l'Afrique qui lui semble appropriée pour ce public. Mouralis explique comment l'écrivain se voit partagé entre ce qu'il ou elle veut montrer et les attentes de son public :

> C'est pourquoi, beaucoup de romanciers tentent de concilier l'image de l'Afrique qu'ils portent en eux et celle qu'ils pensent devoir attribuer au lecteur européen inconnu. […] Partagé ainsi entre le public selon son cœur, mais qui ne le lit guère, et un public qui le lit, mais qu'il n'a pas choisi, le romancier négro-africain qui veut exprimer la condition du peuple se voit ainsi dans l'obligation de concilier deux formes d'écriture[95].

Ces deux formes d'écriture correspondent à la distinction que Roland Barthes fait entre langue et style versus écriture :

> […] langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets, l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire[96].

Cette citation nous intéresse car elle saisit la problématique de la création littéraire comme véhicule d'idées, voire d'une idéologie et de la représentation de l'Histoire, une thématique qui nous intéresse tout particulièrement dans notre travail. D'autre part, Barthes replace la langue et le style comme des objets dans le travail créatif.

Pour revenir à la question du roman africain et de la production littéraire, Mouralis explique qu'il a connu un développement considérable pendant deux périodes : de 1946 à 1960 et de 1960 à nos jours. Il affirme que c'est ainsi que « […] le roman est devenu, comme la poésie, un genre militant qui sert à l'expression de la révolte de l'homme africain et la violence […] »[97]. Concernant la production littéraire, Lilyan Kesteloot choisi les années 1931-1932 comme le début de la littérature africaine francophone puisque c'est à ce moment-là que *Légitime Défense* et *Revue du Monde Noir* ont vu le jour[98]. Elle distingue trois périodes

---

[95] *Littérature et développement* (op.cit) ; page 477.
[96] *Ibid* ; page 477.
[97] *Ibid*; page 480.
[98]Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature Négro-africaine*. p. 324

différentes: 1931-1932 (Naissance des revues consacrées aux écrivains africains), 1956-1961 (Fin de la guerre, Conférence de Brazzaville) et 1980-1985 (Crise économique, guerres civiles et génocides). Après cette période, vient le roman contemporain et des récits où l'écrivain dénonce le pacte entre le réalisme et le réalisme merveilleux, comme le dit Lilyan Kesteloot. Le romancier ouvre d'autres voies au roman africain : le roman historique délocalisé, la déconstruction et reconstruction du réel par le symbolique et le recours aux mythes du passé et enfin le roman du chaos[99] caractérisé par les délires et l'anarchie tel que les décrit l'auteure[100].

La création romanesque n'est pas la seule à se développer puisque les sciences sociales, le théâtre et le cinéma vont s'ajouter à ce développement et influenceront le roman. Le théâtre et le cinéma emploient des langues africaines permettant l'accès du public contrairement au problème de langue représenté par le roman. D'ailleurs, le roman africain voulait à l'origine montrer la réalité de l'Afrique mais avec le développement des sciences humaines en Afrique, ce rôle n'est plus essentiel. Enfin, avec l'arrivée des indépendances, les écrivains se voient dans l'obligation de trouver des nouvelles formes romanesques pour que le roman garde sa fonction critique. Mouralis explique qu'il y a eu une période où l'écrivain présentait son point de vue par le biais de l'opposition ville/village. Cette période, Mouralis l'appelle « l'âge classique du roman africain » et présente son argument en analysant des romans comme *L'enfant noir* de Camara Laye et *Ville cruelle* d'Oyono.[101] Plus loin, il explique qu'un changement s'est produit où l'espace de la nation vient remplacer celui de la ville et du village (491). Il cite comme exemple les romans *Les bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane et *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. En ce qui concerne ce nouvel espace, Mouralis explique :

> […] nombre de romanciers africains d'aujourd'hui, adoptant une perspective tout à fait différente de celle que l'on pouvait observer dans les textes précédemment analysés, cherchent à souligner l'absence de structures et le caractère essentiellement informe de l'univers qu'ils mettent en place dans leurs textes[102].

D'après lui, le roman s'organise à partir de ce moment dans une nouvelle conception de temporalité, avant et après les indépendances, et cette nouvelle conception est liée tant à la destinée individuelle qu'à la destinée collective. Ainsi, la conscience littéraire, affirme Mouralis, retrouve peu à peu sa place dans la production des romans africains

[99]Nous pourrons parler aussi du « roman de detritus » (Nganang) ou « roman de l'anomie » (Garnier).
[100]*Ibid ;* page 328.
[101]*Littérature et Développement* (op.cit.) ; page 491.
[102] *Ibid* ; page 492.

francophones. Dans *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitement*, Odile Cazenave et Patricia Célérier parlent des trois phases du roman africain[103] , dont la troisième identifie le moment où les écrivains se sont rendus compte des limites de l'expression romanesque, donnant ainsi lieu à des œuvres qui traduisait la violence par la parodie et la dérision[104]. Évidemment, l'expression de cette conscience se voit limitée par le contexte social et historique qui entoure l'écrivain.

Dans le chapitre II de la dernière partie, « Écriture et parenté », Mouralis rappelle le rôle important de sa vision du monde que l'écrivain exprime par la fiction. Cependant, il explique que malgré les efforts de l'écrivain pour transmettre un sens politique à son travail, il ou elle ne peut pas se passer de son histoire individuelle[105]. D'ailleurs, Edward Saïd reconnaît que l'intellectuel est forcément identifié à une communauté religieuse, ethnique ou nationale. D'une manière ou d'une autre, nous constatons dans les romans étudiés, l'histoire de l'écrivain et leurs expériences individuelles. Ces histoires individuelles transparaissent derrière une conscience littéraire qui se manifeste par le choix des épisodes historiques, du contexte ou simplement par les paratextes, telles les dédicaces, les notes et les citations. Des dédicaces, nous en retrouvons souvent dans ces romans, dont *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni, *Los Poderes de la Tempestad* de Donato Ndongo et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Ainsi, Tanella Boni écrit à la fin de sa dédicace : « À mes enfants. Une mère ça sert aussi à ça : raconter des histoires vraies afin que ses enfants et ceux des autres cessent de rêver debout ». Elle rajoute dans l'avertissement :

> Je ne dirai pas, comme les meilleurs romanciers, « toute ressemblance avec des personnages ou des faits réels ne saurait être que pure coïncidence ». Je dis que les événements se déroulent dans un univers romanesque et que la réalité, excellente conteuse du jour et de la nuit, nous vole la vedette, l'écrivain étant réduit, désormais, à chercher des mots introuvables, dans un chaos où seule la vie, rien que la vie et l'amour qui l'accompagne méritent d'être défendus[106].

Raconter devient le rôle de l'écrivain pour réveiller une conscience. Tanella Boni précise qu'il s'agit d'un univers romanesque influencé par le réel. L'écrivaine fait un travail à partir des mots rassemblés pour parler du chaos. La présence de l'auteur(e) se fait évidente par ces

---

[103]Ces phases ont été identifiées par Jacques Chevrier dans son texte *Des formes variées du discours rebelle* et citées par Cazenave et Célérier.
[104]*Ibid* ; p. 101.
[105]Mouralis,Bernard. *Littérature et Développement*. Paris : Silex Ed. ; 1984. page 495.
[106] *Matins de couvre-feu* .

paroles qui établissent clairement le lieu à partir duquel elle écrit. Par ailleurs, Donato Ndongo écrit :

> A mis abuelos Pascal y Josefina, en su otra vida, a quienes debo la permanente mirada hacia atrás que impide olvido ; y a su hijo, el tío Patricio, muerto sin el consuelo de una tumba para el recuerdo.
>
> À mes grand-parents Pascal y Josefina, dans leur autre vie, à qui je dois ce regard immuable vers le passé qui empêche l'oubli ; et à leur fils, l'oncle Patricio, qui est mort sans le réconfort d'une tombe pour ne pas oublier[107].

L'écrivain guinéen marque la tonalité de son roman en évoquant l'importance qu'il porte aux souvenirs. De plus, en évoquant cet oncle décédé qui ne se trouve pas dans une tombe, nous pouvons imaginer qu'il s'agit de quelqu'un qui a probablement disparu. Peut-être pendant la période de la dictature ? En tout cas, il nous fait part d'un détail de son histoire personnelle et suggère l'influence de celle-ci sur son roman. Dans *Allah n'est pas obligé* , nous retrouvons une dédicace à ceux qui ont motivé Ahmadou Kourouma à écrire une histoire sur un enfant-soldat : « Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit ». Pour Delia Jarrett-Macauley, dans *Moses,Citizen and me*, la conscience littéraire de l'auteure se fait évidente par une citation de Jean Amery, un survivant d'Auschwitz : « Because it became hard to me to be a human being does not mean that I have become a monster ». En découvrant l'histoire de Citizen, un ancien enfant-soldat, nous comprenons mieux le choix de l'auteur pour ce paratexte et son point de vue par rapport au brin d'espoir qui reste dans la réhabilitation de ces enfants.

En ce qui concerne l'influence de l'histoire personnelle de l'écrivain dans le choix des sujets, nous constatons que le thème de l'exil et le retour au pays, jouent un rôle important dans une majorité des romans choisis. Chacun(e) de nos auteur(e)s se retrouve ou s'est retrouvé(e) en exil à un moment donné de sa vie. Alors, nous retrouvons des exilés qui rentrent dans leurs pays, certains en plein période trouble comme Ayané (*L'intérieur de la nuit*), Petronio (*Los poderes de la tempestad*), Julia (*Moses, Citizen and me)*, Pelouse (*Phalène des collines)* et Nonceba *(The Stone Virgins)*. Dans d'autres romans, les personnages n'ont pas été exilés, mais nous les voyons évoluer dans des contextes faisant allusion aux conflits armés et/ou des dictatures qui rappellent ceux de l'Afrique de l'Ouest et la République du Congo. Un contexte qui a marqué nos écrivains, comme c'est le cas d'Emmanuel Dongala, qui a écrit *Johnny chien méchant* deux ans après avoir quitté son pays à cause des conflits. Nous pouvons donc conclure, que le réel trouve sa place dans l'écriture de ces écrivains à travers leurs histoires

[107] Ceci est ma traduction.

personnelles et l'interprétation qu'ils/elles en font en ressentant l'urgence d'écrire. Ces interprétations aboutissent dans une série d'histoires où les moyens littéraires et de la fiction prennent une place principale tout en nous laissant identifier le réel. Mais dans quel but, l'écrivain met-il ou elle le réel au service du monde romanesque ?

Dans son dernier chapitre « Lecture/Écriture », Mouralis explore l'influence des textes lus par les auteurs sur les œuvres qu'ils ou elles produiront après. Il affirme que par cette démarche, les auteurs abandonnent la représentation militante de la réalité pour donner une autonomie au texte ou ce qu'il appelle « le théâtre de l'écriture »[108]. En donnant de l'autonomie au texte, l'écrivain laisse derrière un discours imposé et remet en question les pouvoirs établis. D'ailleurs, dans la conclusion il reprend cette idée insistant sur le fait que la pratique diffère du discours imposé aux écrivains africains concernant la littérature : « […] nous sommes ainsi amenés à mettre en évidence ce que nous pouvons maintenant appeler l'autonomie du littéraire ou de l'écriture »[109]. Cependant il explique que cette autonomie ne veut pas dire que les écrivains africains s'éloignent complètement de la réalité de leurs pays. Il explique qu'au contraire, cette autonomie que retrouve l'écriture, permet aux écrivains de s'approcher des enjeux sociaux-historiques :

> […] les écrivains africains s'articulent le plus étroitement possible à la réalité historique et sociale de leurs pays et confèrent aux textes qu'ils produisent le maximum d'efficacité puisque ces derniers deviennent alors une menace permanente dressée face aux orthodoxies ou aux dogmatismes des pouvoirs, naturellement enclin à suspecter toute forme de créativité ou d'invention et notamment celle qui consiste à disloquer les phrases qui-vont-de-soi et à mettre les mots en liberté[110].

C'est en créant dans l'espace littéraire, que l'écrivain défie ce qui s'approche du pouvoir tels les discours établis. L'autonomie de l'œuvre est une revendication de l'écrivain. Beaucoup d'écrivains se sont intéressés à la colonisation et d'autres encore dénoncent les pouvoirs dictatoriaux, les abus et la violence mais d'autres comme Soni Labou Tansi, Henri Lopès, Boris Diop, entre autres, se sont plutôt préoccupés de la question esthétique[111]. Malgré les influences étrangères et occidentales, ces écrivains parmi d'autres, se sont éloignés de ces modèles et « ils mettent tout de même un point d'honneur à rechercher de nouvelles voies, des stratégies d'une écriture nouvelle, différente, qui essaie d'affirmer sa maturité et son autonomie »[112], selon ce

---

[108]*op. cit.,* page 519.
[109]*op. cit.*,page 534.
[110] *op.cit.* ; page 534.
[111]Tro Deho, Roger. *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*. Paris : L'Harmattan ; 2005. p. 9.
[112]*Ibid*, p.9.

qu'affirme Roger Tro Deho. Dans *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale,* Tro Deho parle de l'influence du contexte étranger et de l'écriture postmoderne dans le choix de renouveler le roman, parfois par le biais de la littérature orale[113]. Parmi les signes de renouvellement du roman, il mentionne la dimension initiatique du voyage du héros, des repères temporels imprécis et le merveilleux et le fantastique comme une stratégie de dissimulation[114]. Pour Kesteloot, ce ne sont pas tellement le nouveau roman français ou l'existentialisme qui ont influencé « l'absurde africain »[115], mais plutôt des romanciers sud-américains comme Fuentes, Carpentier, Cortázar ou encore García Marquez qui auraient influencé la production littéraire africaine. Les écrivains anglophones traduits en français, auraient aussi influencé les romans francophones africains contemporains. L'auteur identifie des traits particuliers dans cette nouvelle écriture africaine : qui relève de la modernité et qui s'éloigne du modèle français du dix-neuvième siècle, l'effacement du héros, le récit stagnant dont l'action est presque absente, le discours surréaliste, la dérision et le rire. Ainsi, le texte devient « presque inintelligible »[116]. Selon Kesteloot, l'écrivain(e) africain(e) n'a plus les illusions d'avant. Il/elle n'est plus ni catalyseur ni porte-parole, enfin, il/elle s'individualise. Elle cite Locha Mateso : « […] il y a rupture avec l'écriture normée...récit délinéarisé, oralisé, sollicité par des intertextes exogènes, ruptures de contexte et destruction de l'effet du réel »[117].

Ces facteurs contribuent à la pensée de l'écrivain africain comme perturbateur, si nous reprenons le terme utilisé par Edward Saïd dans *Des intellectuels et du pouvoir*. Il emploie aussi le terme *outsider* pour désigner l'intellectuel, faisant ainsi allusion à son rôle en tant que témoin. Ce témoignage, mène les écrivains de notre corpus à reprendre des épisodes de l'Histoire africaine, à parler et réinterpréter des silences de l'Histoire officielle. C'est à partir de ce point que nous devons analyser et interpréter l'engagement de l'écrivain ou de distinguer l'écrivain engagé d'une écriture engageante. Précisément, la question de l'engagement nous ramène à l'idée de l'exil, soit réel ou métaphorique, comme l'explique Edward Saïd. Dans cette dernière catégorie, il reprend le terme d'*outsider* pour parler de ceux qui ne sont pas exilés à vrai dire mais qui sont d'une certaine manière en dehors de la société ou de la communauté[118]. Il explique :

---

[113]*Ibid, p.169.*
[114]*Ibid, p.168.*
[115]Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature Négro-africaine*. p. 273.
[116]*Ibid* ; p. 273.
[117] *Ibid* ; page 275.
[118]*Op.cit.* ; page 68.

> […] lorsqu'un intellectuel se trouve être aussi marginal et aussi peu domestique qu'un véritable exilé, il devient infiniment plus sensible au voyageur qu'au potentat, aux situations provisoires qu'aux habitudes, à l'innovation qu'au statu quo autoritaire. L'intellectuel exilique ne répond pas à la logique de la convention, mais à celle de l'audace, il représente le changement, le mouvement en avant, et non le calme plat[119].

Ainsi, « […] l'exil est pour l'intellectuel un état d'inquiétude, un mouvement où, constamment déstabilisé, il déstabilise les autres »[120]. Cette déstabilisation se voit par les choix mentionnés auparavant qui réinterprètent la violence par les formes, le langage et une esthétique qui cherche à perturber précisément. Dans ce sens, nous pouvons parler de l'idée d'Henri Lopès sur l'écrivain qui ne doit « écrire sa vérité mais son interprétation de la vérité »[121]. En faisant ceci, l'écrivain réaffirme son choix à une écriture individuelle qui restera engagée mais non de la manière dont nous la concevions. Il ou elle réitère son droit à s'engager autrement et ne pas devenir un simple messager, ou du moins à faire ses propres choix, tout en restant libre de ne pas partager et d'aller contre l'avis de son audience comme le dit Chinua Achebe[122]. L'écrivain s'intéresse aux problèmes du continent mais choisit de donner son interprétation des faits en mettant en avant l'œuvre et non son engagement. En parlant de la façon d'écrire sur le génocide rwandais, Catherine Coquio[123] écrit :

> La figure de l'écrivain engagé, qui s'est constitué dans les années d'après-guerre, a imposé sa loi dans la littérature africaine pour des raisons politiques si réelles qu'elles rendirent cette littérature souvent monotone, sinon carcérale aux yeux de ses héritiers. Ceux-ci s'en sont dégagés souvent par des déclarations d'individualisme esthétisant qui ne font qu'opposer une impasse à une autre : l'esthétisme, pas plus que l'idéologie, ne peut aider la littérature à régler son jeu propre, dont l'empirisme naturel n'a que faire des déclarations de principe. Le contrat singulier qui lie l'écrivain à la réalité génocidaire et à ses témoins fait partie de cet empirisme : le parti pris du fait, forcé ici de se renouveler, conduit à des recherches formelles spécifiques, et à ce que Diop appelle une "étape supérieure" dans "l'engagement. (139).

En faisant ses choix artistiques pour réinterpréter et réécrire l'Histoire, l'écrivain joue un rôle de perturbateur. De même, l'écrivain serait un farceur ou *trickster figure* selon les mots d'Yvonne Vera[124], car il ou elle traduit le réel et détourne les archives de l'Histoire officielle

---

[119] *Ibid* ; page 80.
[120] *Ibid*; page 60.
[121]*op. cit.,* p.29.
[122] « He must remain free to disagree with his society and go into rebellion against it if need be ».
Achebe, Chinua. « The Novelist as a teacher ». *African literature: an anthology of criticism and theory*. Massachusetts:Oxford: Black Publishing; 2007. 103-106. (Cet essai a été publié pour la première fois en 1965).
[123] Coquio, Catherine. « Le tiers, la mémoire et le deuil ». *Rwanda : le réel et les récits*. France : Éditions Belin ; 2004. p. 97-129.
[124] Ranger, Terence. "History Has Its Ceiling. The Pressures of the past in The Stone Virgins." Ed. Robert Muponde and Mandivavarira Maodzwa-Taruvinga. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare: Weaver, 2003. P.204.

pour en proposer une autre version. Cette nouvelle version se transmettra au moyen de la fiction et laissera une nouvelle place à la femme africaine.

1.2. Détourner les archives par la fiction

Beaucoup a été écrit sur la question du rapport entre la fiction et l'Histoire. Quelles sont les limites entre les deux ? Quelle influence a l'une sur l'autre ? Dans cette partie, il ne s'agit pas de revoir toute la théorie de la fiction mais plutôt d'étudier son rôle quand il s'agit de détourner les archives, de réécrire l'Histoire officielle et des motivations qui ont mené les auteur(e)s de ce travail à choisir le genre romanesque pour représenter la réalité. Précisément, il nous semble important de définir la fiction par rapport à ce que nous entendons par réalité et vérité, car le témoignage évoque forcément ces deux concepts. La fiction se définirait par rapport au réel, et ce réel est souvent associé à une vérité.

La fiction et la vérité, explique Jean-Marie Schaeffer, « sont conjointes depuis l'Antiquité grecque »[125]. L'expression de la vérité nécessite l'emploi des documents et des archives par l'historien. Ces documents et/ou archives sont la "preuve" de ce qui est écrit dans l'Histoire, c'est "la vérité". Schaeffer, qui parle des fictions au pluriel, explique que nous n'avons pas réussi à trouver des réponses concernant la définition de *vérité* et de ce qui la distingue de la fiction. Il explique alors, que la fiction identifie des faits différents selon le contexte. De plus, il affirme que les théories de représentation référentielle sont trop simplistes. Selon lui, la fiction artistique serait la plus difficile à comprendre si l'on l'aborde à partir de la dichotomie vérité ou fausseté. Le concept de fiction nous renvoie à l'idée d'un univers imaginaire, cependant, sa racine latine la définit comme de la *feintise*, une supposition, une hypothèse ou un modelage. Schaeffer écrit :

> Tels qu'ils sont cristallisés au fil des siècles, les différents usages du terme peuvent être regroupés autour de quatre attracteurs sémantiques : l'illusion, la feintise, le façonnage et le jeu. Chacun de ces attracteurs implique une vision différente de la fiction: le rapprochement avec l'illusion l'a attirée dans l'orbite de la catégorie de l'erreur, le centrage sur l'idée de feintise l'a rapprochée du mensonge, la mise en avant du façonnage ou du modelage a fait apparaitre le facteur de l'invention (et parfois de l'artifice), enfin la perspective du jeu l'a versée du côté de l'enclave pragmatique (le jeu étant considéré comme une province "non sérieuse" enclavée dans la vie "sérieuse")[126].

[125] Schaeffer, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie :Vérités De La Fiction*, no. 175-176, juillet-décembre 2005, p.19.
[126] *Ibid* ; page 20.

Ainsi, la fiction est associée à une illusion, ce qui l'éloigne de la vérité contrairement à l'Histoire. Mais, qu'en est-t-il du roman réaliste et de la représentation référentielle ? Récemment, écrit Schaeffer, les frontières de la fiction ont été redéfinies dans le cadre des représentations factuelles :

> Il s'agit d'un côté de l'assimilation de la fiction artistique, et plus particulièrement de la fiction littéraire, aux expériences de pensée, de l'autre de l'assimilation de pratiques discursives considérées "traditionnellement" comme non fictionnelles, telles l'histoire et l'anthropologie, au champ de la fiction[127].

En suivant cette idée de la fiction artistique, François Flahault parle de la difficulté de définir les frontières entre la fiction et la réalité. Dans son article « Récits de fiction et représentations partagées »[128], il commence par définir le récit de fiction. Fiction et réalité seraient des antonymes puisque : « […] dans un récit de fiction, les représentations qui nous sont proposés (personnages, événements, etc.) sont imaginaires […], la réalité étant le contraire »[129]. Mais, leur différence ne serait pas si simple, explique-t-il, car nous pouvons distinguer deux sortes de récit fictionnel : le récit de fiction et le récit représentant la réalité. Il écrit donc, que la différence entre réalité et fiction ne dépend pas de la nature du récit mais surtout de l'attitude du lecteur ou de la lectrice. En effet, Flahault, comme d'autres spécialistes du domaine de la fiction, met en avant le rôle que nous avons en tant que lecteurs et lectrices, pour établir la différence entre fiction et réalité. D'ailleurs, Schaeffer écrit : « […] une fiction artistique demande à être reconnue comme fiction pour pouvoir fonctionner correctement »[130]. Ainsi, quand nous lisons les romans de notre corpus, nous les reconnaissons comme une fiction artistique qui représente la réalité ou comme le dit Flahault, qui nous « […] renvoient à des réalités »[131]. D'après l'auteur, nous interprétons ces représentations comme un moyen de donner forme au récit. Ceci, ne nous empêche pas d'y prendre du plaisir même si cela nous arrive de manière inconsciente[132]. Ainsi, même en profitant d'un récit de fiction en tant que lecteur et lectrices, nous recevons le récit, explique Flahault, « […] comme un témoignage véridique » car « […] le récit mobilise les mêmes représentations se référant à des faits

---

[127] Schaeffer, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie :Vérités De La Fiction*, no. 175-176, juillet-décembre 2005, p.23.
[128] Flahault, François. « Récits de fiction et représentations partagées ». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie :Vérités De La Fiction*, no. 175-176, juillet-décembre 2005, p.36-57.
[129] *Ibid* ; page 36.
[130] Schaeffer, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie :Vérités De La Fiction*, no. 175-176, juillet-décembre 2005, p.21,
[131] Flahault, François. « Récits de fiction et représentations partagées ». *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie :Vérités De La Fiction*, no. 175-176, juillet-décembre 2005, p.37.
[132] *Ibid* ; page 37.

extérieurs, mais le récit est alors considéré par le lecteur comme un moyen, et l'information sur ces réalités comme une fin »[133]. Si la représentation des faits extérieurs est reçue comme un témoignage, pouvons-nous parler du roman africain des conflits armés et de la dictature en termes d'un document alternatif ?

L'idée du récit de fiction en tant que témoignage, nous mène vers la discussion de la relation entre la fiction et l'Histoire. Dans son introduction à *Fait et fiction : pour une frontière*[134], Françoise Lavocat écrit que « l'idée selon laquelle les frontières de la fiction auraient disparu seraient définitivement brouillées est largement répandue »[135]. Ce serait à cause des pensées comme la déconstruction et le postmodernisme mais aussi à cause de l'autonomisation des fictions due au décentrement de l'Histoire par rapport aux modèles établis par l'Occident. Depuis la Renaissance, les commentateurs de la *Poétique* d'Aristote se sont posés la question sur la distinction entre la fiction et l'Histoire. Depuis, beaucoup a été écrit sur le rapport entre ces deux domaines. Lavocat, qui s'intéresse dans son ouvrage aux thèses de Paul Ricœur, Hayden White, Roland Barthes et Paul Veyne, explique qu'il n'est pas possible de montrer définitivement l'absence de frontière entre la fiction et l'Histoire :

> Cela ne veut pas dire que seul l'Occident […] ait reconnu cette distinction […]. Cela ne signifie non plus que le périmètre des territoires de la fiction soit bien délimité et intangible : on sait que des populations entières de héros, de dieux, et des saints déchus passent d'un côté (ou plutôt d'un régime de croyance) à l'autre. Il est également indéniable qu'existe, en Occident comme ailleurs, une tolérance variable et durable à l'égard des ornements fabuleux qui peuvent agrémenter un texte historique. (58)

Dans le cadre de ce travail il s'agit des faits et des personnages historiques qui s'inscrivent dans certains romans africains contemporains brouillant quelques fois la frontière entre la fiction artistique et le document. Chacun des romans étudiés fait allusion d'une manière ou d'une autre au contexte socio-historique africain. Parfois, nous retrouvons des références directes comme c'est le cas de *Los poderes de la tempestad* (DNB), où le narrateur et personnage principal, parle de la Guinée Équatoriale et évoque des personnages historiques tels Francisco Macías et Francisco Franco. Dans *Allah n'est pas obligé* (AK), nous retrouvons des noms qui rappellent les *wardlords* de l'Afrique de l'Ouest et dans *La phalène des collines* (KL), il est clair qu'il s'agit du génocide rwandais et sa narratrice nous rappelle Theresa Mukandori, la femme dont les ossements se retrouvent toujours au site mémorial de Nyamata et qui a de toute

[133] *Ibid* ; page 37.
[134] Lavocat, Françoise. *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris : Éditions du Seuil ; 2016.
[135] *Ibid* ; page 11.

évidence marqué Koulsy Lamko lors de sa visite dans le cadre de *Fest'Africa*[136]. De même, il est précisé dans *The Stone Virgins* (YV), qu'il s'agit du Zimbabwe et de ses zones urbaines et rurales, tout comme dans *Moses, Citizen and me* (DJM), il s'agit de la guerre civile au Sierra Leone. En revanche, les romans *Matins de couvre-feu* (TB), *Johnny chien méchant* (ED), *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (AM) et *L'intérieur de la nuit* (LM), ne précisent pas leurs contextes mais nous pouvons déduire par d'autres détails, qu'il s'agit du contexte africain contemporain. Par exemple, les descriptions retrouvés dans *Johnny chien méchant* nous font penser à la République du Congo. De même *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* nous propose surtout des références culturelles telles le chanteur Pamelo Mounka. Ainsi, l'Histoire africaine et la fiction s'entrecroisent, comme le dirait Paul Ricœur, créant un nouvel espace de représentation et des possibilités pour les écrivain(e)s africain(e)s. Dans quels termes cette représentation a-t-elle eu lieu et quelles sont les particularités de cette fiction africaine contemporaine ? Comment ces romans participent de la réécriture de l'Histoire d'un continent où la tradition orale occupe une place importante ?

Étant marqué par les théories primitivistes, le continent africain était perçu comme « un réservoir de fictions » où le peuple avait une « appétence à la fiction »[137] déconnectés ainsi du réel. Or, pour Jean Derive et Xavier Garnier, concevoir l'idée d'un continent africain ancré dans la fiction voudrait dire, que le peuple africain ne pourrait pas avoir une conception de la fiction. Pour eux : « […] aucune fiction autonome ne saurait se détacher d'un fond référentiel dès lors que c'est le fond lui-même qui est jugé fictionnel par les observateurs extérieurs »[138]. Le manque d'un fond référentiel empêcherait ainsi la production d'une fiction africaine mais par là même, cet argument serait motif à leur refuser le droit à l'écriture d'une Histoire africaine. En choisissant la fiction, les auteur(e)s africains revendiquent leur droit à participer à l'écriture de l'Histoire mais surtout à en écrire leur version. Dans « Écriture du droit, fiction, représentation : Jean Rhys, Mohamed Dib, Edouard Glissant, André Brink »[139], Jean Bessière parle précisément du droit à la fiction et des possibilités que ceci représente dans l'écriture de ce qu'il appelle un double jeu du futur. Ce double jeu est formé par la nouveauté d'un passé mais aussi des possibilités que le droit à la fiction représente. De plus, il parle du rapport entre

[136] Blum, Francoise. « Nyamata et Ntarama : églises et mémoriaux, église mémorielle ». *Génocides et politiques mémorielles*. 116-119. http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/Toutextes.pdf
[137] Derive Jean et Xavier Garnier, « Usages de la fiction en Afrique », dans F. Lavocat et A. Duprat, *Fictions et cultures*, coll. « Poétiques comparatistes ». Paris : SFLGC ; 2010. p.1.
[138] *Ibid* ; p.1.
[139] Bessière, Jean. « Écriture Du Droit, Fiction, Représentation : Jean Rhys, Mohamed Dib, Edouard Glissant, André Brink ». *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Ed. Jean Bessière and Jean-Marc Moura. Paris: Champion, 1999. 153-71.

le droit à la fiction et l'objectif idéologique de cette production: « Mais, dans cette écriture du droit, il y a plus qu'une visée idéologique. Grâce à cette écriture du droit, le roman prend nécessairement une allure historique : l'écriture du droit va contre l'histoire faite et entend dire le droit de l'histoire qui se fait »[140]. En effet, les romans de notre corpus font preuve de ce double jeu dont parle Bessière car nous retrouvons des réécritures de l'Histoire mais également ce futur qui se présente soit dans l'incertitude, soit dans l'espoir. En ce qui concerne le but idéologique de notre corpus, nous pouvons affirmer que chacun de ces romans se dirige vers l'engagement en montrant certaines positions idéologiques ou politiques. De même, ces textes cherchent à montrer l'Afrique en écrivant et inscrivant les images des femmes africaines participant aux conflits et faisant partie du contexte social et politique contemporain. Ces romans font partie d'une fiction réaliste, évoquant le récit de jour dont parlent Derive et Garnier dans leur essai, c'est-à-dire :

> […] un discours de vérité (autrement dit relevant de la parole de jour) dont la fonction est, à travers les histoires, de promouvoir le « principe de réalité », en disant, sinon ce qui est, du moins ce qui doit logiquement être (par la dénonciation des déviations et la mise en exergue des comportements exemplaires)[141].

Ce discours de vérité qui évoque la tradition orale africaine viendrait faire le lien avec la production écrite. Nous retrouvons dans les romans étudiés des traces de la tradition orale, telles des proverbes, des expressions locales, des poèmes, parfois même, une voix qui fait penser plus à un conteur qu'à un simple narrateur. La présence des chansons et des proverbes, est une marque d'originalité chez les écrivain(e)s africain(e)s contemporain(e)s qui fait la transition entre la tradition orale et le roman[142]. Nous en retrouvons des extraits de chansons dans les romans *Johnny chien méchant* (ED) quand Lovelita passe la cassette de Mbilia Bel : « Ozali ko loba que ngaï na bala te / E swi yo epaï wapi e / Tu racontes partout que je ne me marie pas/ Et alors ? Pourquoi ça te fait mal ? »[143], mais aussi dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (AM) quand Christiane parle des tenues portées par les hommes à une autre époque. Elle évoque une chanson populaire qui se moquait d'une tenue appelée l'Abacost-Safari : « Safari Muzaka Batéké / Eyayeh connaît pas / Ohé ohé balosa mu cabiné »[144]. Dans cette première partie du roman, Hortense explique que son amie Christiane aimait écouter Pamelo Mounka et transcrit des extraits des chansons *Ce n'est que ma secrétaire* et *L'argent*

---

[140] *Ibid* ; page 153.
[141] *Op.cit.* ; page 5.
[142] Sullivan, Joanna. « Redefining the Novel in Africa ». *Research in African Literatures* 37.4 (2006): 180. Web. 2 Nov. 2016.
[143] *Johnny chien méchant*; page 157.
[144] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 72.

appelle l'argent. En ce qui concerne les poèmes, *La phalène des collines* nous transcrit les poèmes de Muyango, un poète-fou qui raconte le génocide, critique et dénonce. Les premiers vers nous les retrouvons dans la cinquième partie du roman :

> Festins d'assassins / Charognards, hyènes à queue basse, marchands d'esclaves, / Voici le grand champ-marché du pogrom ! / Succulent plat de corps de mères et d'enfants . / Entonnez la Marseillaise, soufflez les bougies… / Et que le festin commence ! / Applaudissez, glapissez de joie. / C'est l'anniversaire, chaque jour, de la recolonisation. […][145].

À la fin du roman, nous retrouvons les vers que Muyango a écrit pour Pelouse. Elle lit à haute voix :

> Ibuka, n'oublie pas les journées d'horreur, / les courses-poursuites, l'angoisse de l'attente de la mort, Ibuka, / Ibuka, n'oublie pas l'horreur, le viol de ta chair et de ton âme, les coups de serpette, ta sœur éventrée, ton bébé écrasé, Ibuka, / […] / Redresse-toi et recommence. Tu es la vie têtue qui veut vivre parmi les autres vies. / […][146].

Dans *Moses, Citizen and me* (DJM), il ne s'agit pas d'un poème mais d'un extrait du *Juliohs Siza* de Thomas Decker, une traduction au krio de la pièce de *Julius Caesar* de Shakespeare. Le krio est une langue créole parlé et écrite, mais elle représente avant tout une langue commune au sierra-léonais même si l'anglais reste la langue officielle du pays. Alors, nous voyons cet extrait comme une manifestation de l'oralité : « Na so ; dat min sey dai dohn du sohm gud. / Wi na Siza fren, wey wi dohn shotin/ […] »[147].

C'est avec un style littéraire, qui s'inspire de l'Occident mais qui s'en éloigne à la fois, que ces romans vont brouiller les frontières entre la fiction et l'Histoire pour mettre en avant ce discours de vérité. Le fond référentiel y est présent pour valider et rendre réels les histoires que nous y retrouvons. Autrement dit, l'Histoire rend possible ce discours de vérité ayant pour but de devenir un nouveau document sur les épisodes de l'Histoire africaine, de dire non l'indicible (car ces auteur(e)s trouveront un moyen de l'exprimer) mais l'inacceptable, pour reprendre l'idée d'Alexandre Dauge-Roth[148], et de remplir les silences de l'Histoire officielle en écrivant la femme africaine et en lui donnant une place dans cette réécriture de l'Histoire.

---

[145] *La phalène des collines*; page 72.
[146] *Ibid* ; page 207.
[147] *Moses, Citizen and me*; page 156.
[148] Dauge-Roth, Alexander. « Writing as Haunting Pollination: Lamko's Butterfly ». *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda: dismembering and remembering traumatic history*. Lanham, MD: Lexington, 2010. p.148.

1.3. Le roman africain : un nouveau document

Les auteur(e)s des pays postcoloniaux se sont toujours intéressé(e)s d'une manière ou d'une autre à la réécriture de l'Histoire. Entre 1930-1960 nous constatons une production littéraire s'intéressant aux revendications du peuple. Pendant cette période, les écrivains vont mettre en avant leur engagement politique et vont parler au nom de leur race[149]. Après les années 1960, explique Lilyan Kesteloot, les écrivains noirs vont suivre trois voies : le roman social, le théâtre historique et les écrits d'inspiration traditionnelle. Le roman social en particulier, se caractérise par une vision idéalisée du milieu traditionnel et de la famille. Il met en scène les perturbations dans la société, les changements de mentalité et la dichotomie tradition/modernisme[150]. Selon Kesteloot, nous retrouvons ces thématiques jusque dans les années 1980. Entre temps, des auteurs tels Sony Labou Tansi et Yambo Ouologuem ouvrent la voie pour d'autres écrivains comme nous l'avons précisé auparavant. Le roman devient « […] le meilleur véhicule de l'expression littéraire du monde noir »[151] et nous pouvons parler des littératures africaines au pluriel avec des origines diverses. Les intellectuels s'intéressent à d'autres théories comme la déconstruction et la sémiologie, et commencent à lire les ouvrages de Barthes, Derrida et Genette. Ces écrivains s'intéressent à la socio-critique et d'après Kesteloot, nous constatons un nouvel intérêt pour la langue, le texte et la relecture des écrivains comme Senghor et Césaire. Enfin, une nouvelle production littéraire aura lieu pour proposer une autre vision de l'Afrique née d'un nouveau regard. Les écrivain(e)s, sur un mode réaliste ou parfois d'une manière onirique, dénoncent les pouvoirs totalitaires et la violence de l'état contre le peuple[152]. En revanche, explique Kesteloot, l'écrivain(e) africain(e) a perdu ses illusions. L'intellectuel n'est plus un catalyseur ni un porte-parole. L'écrivain(e) s'individualise et « se libère des tâches collectives pour des objectifs plus personnels, et une recherche stylistique accrue »[153]. Parmi ces objectifs personnels se trouve l'urgence de raconter et de revoir l'Histoire de leurs pays.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes écrit sur les liens entre l'écriture et l'Histoire :

> Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le

[149] *Op.cit.* ; page 10.
[150] *Ibid* ; page 236.
[151] *Ibid*, page 264.
[152] *Ibid* ; page 272.
[153] *Ibid* ; page 275.

> langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.

En effet, l'écriture dans le contexte africain postcolonial est un instrument important pour ce qui concerne l'Histoire du continent, ses crises et ses conflits mais aussi l'histoire du peuple africain. L'écriture est saisie comme le droit à raconter l'histoire du peuple et faire du roman un document apportant une nouvelle interprétation ou des faits laissés de côté par l'Histoire officielle. Le romancier/ la romancière prend la place de l'historien, explique Yves Clavaron[154], pour représenter l'Histoire mais aussi pour construire un discours sur l'Histoire. Il explique que la tâche s'avère difficile considérant que l'Histoire du continent s'est construite à travers le regard de l'Occident. Donc, par la relecture de l'Histoire et la représentation d'un discours, le romancier/ la romancière africain(e) remet en question le rôle de l'Occident dans la production de l'Histoire officielle et les valeurs qui ont été mis en avant par la métropole :

> L'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est donc de construire un autre discours sur l'Histoire récente ou contemporaine de l'Afrique, de relire les événements à l'aune d'autres valeurs que celles léguées par la métropole coloniale et de montrer également que le continent noir n'est pas entré dans l'Histoire avec l'arrivée des Européens, contrairement aux allégations du discours colonial[155].

Plus loin, Clavaron explique qu'en procédant ainsi, le romancier africain fait passer son pays (et le continent), d'un statut d'objet au sujet du discours[156]. D'ailleurs, il affirme, que la littérature postcoloniale montre que « la misère, la faim et la terreur, produits du sous-développement et de la tyrannie, ne sont pas des signes du destin, mais des actes de l'Histoire, produits par une situation historique analysable en d'autres termes que ceux de l'historiographie européenne, qui la résume à un ensemble de clichés »[157]. En exerçant leur droit à revoir l'Histoire de leurs pays, les écrivain(e)s africain(e)s de la période postcoloniale démythifient l'image que le regard occidental a construit. La représentation de l'Histoire dans les romans de ces écrivain(e)s donne lieu au décentrement de l'Europe, ou dans les mots de Dipesh Chakrabarty, à la provincialisation de l'Europe. Par la volonté de prendre la place de l'historien, les auteur(e)s étudié(e)s renversent l'image créée sur l'Afrique et font de ces romans, un document alternatif, une nouvelle version, une autre vérité.

---

[154] Clavaron, Yves. « Des marges au centre: L'Histoire dans le roman postcolonial quelques exemples africains ». *Le romanesque et l'historique*. Dir. Dominique Peyrache-Leborgne et André Peyronie. Nantes: Éditions Cécile Defaut; 2010. p. 332.
[155] *Ibid* ; page 332.
[156] Ibid ; page 333.
[157] *Ibid* ; page 334.

L'idée d'un nouveau document nous mène vers l'importance du document et des archives dans l'écriture de l'Histoire. Paul Ricœur explique dans « Poétique du récit, histoire, fiction, temps »[158], le rapport entre les documents/archives et la trace. Par documents et archives, Ricœur entend ce qui permet de renseigner sur le passé pour élargir la mémoire collective[159] mais il explique que son autorité en tant qu'instrument de la mémoire réside dans la signifiance attachée à la trace : « Si les archives peuvent être dites instituées, et les documents collectés et conservés, c'est sous la pré-supposition que le passé a laissé une trace, érigée par monuments et documents en témoin du passé »[160]. De plus, il parle du caractère *chosique* de la trace et la définit comme un *effet-signe*, car elle est la preuve d'un passage, une marque qui explique les causes :

> Mas elles demeurent en tant que choses parmi les choses. Or, ce caractère chosique est important pour notre investigation : il introduit une relation de cause à effet entre la chose marquante et la chose marquée. La trace combine ainsi un rapport de signifiance, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de causalité, inclus dans la choséité de la marque. La trace est un effet-signe. (219)

L'idée de la trace comme un *effet-signe* nous intéresse, car cette marque laissée dans l'Histoire et récupérée par le document, serait un élément dérangeant selon Ricœur. Il affirme que la trace se distingue d'autres signes car elle dérange l'ordre et en citant Lévinas, il écrit que la trace est « le dérangement même s'exprimant » (226). Dans le cadre de notre travail, le roman africain postcolonial devient un document dans l'interprétation de l'écrivain qui prend la place de l'historien. La trace est interprétée en tant qu'une marque dérangeante qu'il faudrait documenter. Nous retrouvons là, l'idée de l'écrivain comme perturbateur.

D'ailleurs, cette trace dérangeante récupérée par le roman/document, se fait évident par le biais des moyens littéraires qui mettent en avant les témoignages des personnages ayant subi ces périodes de conflit. Le roman rend possible, explique Dauge-Roth, un espace capable de fonctionner comme un mémorial littéraire[161]. Il parle du roman *La phalène des collines* en termes d'un mémorial car celui-ci rend possible le passage de mémoire de Théresa Mukandori. De même, la violence s'inscrit dans les récits des autres romans de notre corpus comme un *effet de réel* qui permet un passage de mémoire au lecteur. Concernant les sites de Nyamata et Ntarama au Rwanda, Dauge-Roth écrit : « […] a memorializing gesture aims to capture, freeze,

---

[158] Ricoeur, Paul. *Temps et Récit 3*. Paris : Éditions du Seuil ; 1985.
[159] *Ibid* ; page 217.
[160] *Ibid* ; page 217.
[161] *Op. cit. ;* page 133.

and release the call of thousands of silent cries »[162]. Ces cris silencieux, nous pouvons également les trouver dans les romans étudiés. En ce sens, le roman/document devient un mémorial littéraire, une trace dérangeante, un espace de libération des cris des femmes.

Précisément, le témoignage des femmes occupe une place importante dans la réécriture de l'Histoire. Les auteur(e)s se réapproprient les faits et détournent les archives pour donner au lecteur/ à la lectrice, des références qui vont brouiller la frontière entre le réel et la fiction. L'espace imaginaire créé par ces romans sert à réinsérer la femme dans l'Histoire en prenant en compte ses histoires. L'intention de donner voix aux femmes dans leurs romans est une preuve d'engagement chez l'auteur(e) africain(e), cependant ils sont aussi la preuve d'une individualité créative. Ces romanciers/romancières font avancer le réel par le truchement de la fiction et les possibilités offertes par le genre du roman. Ces écrivain(e)s réaffirment leur droit à la fiction avec un style qui leur appartient même si le roman est un genre hérité de l'Europe. Le roman sert d'espace pour une réécriture de l'Histoire en réinterprétant les faits, mais aussi pour une reconstruction d'identité et de transmission de mémoire à travers le témoignage féminin. En même temps, par la transmission de mémoire, le roman devient un mémorial littéraire où s'inscrivent les images des femmes africaines. Leurs histoires sont la trace dérangeante récupérée par les auteur(e)s, qui jouent ainsi un rôle qui va au-delà du messager. L'écrivain(e) africain(e) joue d'un côté le rôle de farceur/farceuse (*trickster figure*) en utilisant la fiction pour réinterpréter les faits historiques. D'un autre côté, l'auteur(e) dépasse le rôle de simple messager, en perturbant par la représentation des événements violents et en y inscrivant ces voix oubliées. Ces représentations sont là pour perturber, pour faire réagir, pour nous interpeller. Pius Ngandu Nkashama[163] écrit : « L'Écrivain engendré par les violences de la mort doit échapper aux pièges des redondances littéraires figées par la dénonciation. Les discours qu'il institue permettront l'émergence des mythologies de souveraineté afin de célébrer la 'race des vainqueurs' ainsi que d'une 'terre nouvelle' »[164].

[162] *Ibid* ; page 129.
[163] Ngandu, Nkashama Pius. *Guerres africaines et écritures historiques*. Paris : L'Harmattan ; 2011. p.13.
[164] *Ibid* ; page 13.

Chapitre 2. Dire l'inacceptable : les violences faîtes aux femmes en Afrique subsaharienne

Accorder des amnisties après les conflits, non seulement supprime les condamnations et arrête les poursuites, mais cela laisse également les victimes dépourvues de justice. Dans des pays comme la République Démocratique du Congo cette nouvelle façon de procéder équivaut à récompenser la violence, comme nous l'écrit en 2016 Meredeth Turshen[165]. Pour Turshen, les amnisties de 2009 du président Joseph Kabila ainsi que celle des Accords de Lomé en 1999, sont : « […] a lack of accountability for the massive human rights abuses of war including rape and forced marriage, abduction and conscription of children and youth of both sexes »[166]. Certes, les femmes ne sont pas les seules victimes des conflits ou des dictatures, mais dans ce chapitre, nous voulons nous concentrer sur les violences faîtes aux femmes comme étant une stratégie de pouvoir et les effets des *nouvelles guerres* (*new wars*)[167] sur les plans physique et psychologique. L'impunité et le silence autour des violences subies par les femmes africaines légitimisent les représentations de ces contextes à travers la littérature et particulièrement le roman car ces textes sont une autre façon de placer ce sujet au centre de la discussion. Dans la littérature africaine nous retrouvons plusieurs manifestations de violence dont le déracinement, les violences d'État, les violences symboliques (le retour au pays natal, les recompositions mémorielles) et les violences faîtes aux femmes[168].

Au cours des dernières décennies du vingtième siècle, le continent africain a été témoin de 24 guerres civiles. De toute évidence, l'impact des guerres civiles est négatif à plusieurs niveaux et touche particulièrement les femmes. Dans le contexte de la guerre civile en Sierra Leone, Turshen[169] affirme que les femmes sont les premières à subir les conséquences des conflits, d'abord pour le contrôle des mines et ensuite quand elles perdent leurs terres et leur travail à cause du développement de l'industrie minière. De plus, le flux de travailleurs dans les sites miniers ainsi que la pollution des rivières qui force ces femmes à aller de plus en plus

---

[165] Turshen, Meredeth. *Gender and the political Economy of Conflict in Africa.* London: New York: Routledge; 2016. « […] a new political economy of violence against women […]» (3).
[166] *Ibid* ; page 26.
[167] Un terme souvent utilisé pour parler des conflits armés qui ont eu lieu en Afrique depuis la fin du XXème siècle. Meredeth Turshen est l'une de spécialistes à s'en servir dans le livre *Gender and the political Economy of Conflict in Africa*.
[168] Bonnet, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Penser la violence*. Notre librairie, 148, (juillet-septembre 2002) : 21.
[169] *Op.cit.* ; page 23.

loin pour chercher de l'eau, font d'elles des cibles d'attaques et d'agressions sexuelles. D'ailleurs, nous parlons des violences au pluriel car les femmes ne subissent pas seulement des violences physiques, dont le viol, mais également des violences structurelles exercées par le pouvoir gouvernemental et la production du travail. D'un côté, nous avons la violence physique qui semble facile à définir, comme l'explique Xavier Crettiez mais « la pluralité de ses modes d'expression rend la notion complexe à aborder »[170]. D'un autre côté, nous retrouvons la violence structurelle, qu'il appelle aussi violence symbolique dans son livre *Les formes de la violence*[171]. En se basant sur la définition de Johan Galtung sur la violence structurelle, il écrit :

> […] la violence structurelle correspond à l'action systématique d'une structure sociale ou d'une institution empêchant les gens de réaliser leurs besoins élémentaires. Phénomène invisible, la violence structurelle d'étouffement des attentes individuelles et collectives, surtout lorsqu'elle est légitimée" culturellement, favorise des manifestations de violences directes, particulièrement visibles[172].

Dans les romans étudiés, la violence est monopolisée par l'État ainsi que par l'armée et la milice, selon le contexte de chacun des textes. Qu'il s'agisse de violences physiques ou structurelles, nous constatons l'intention d'annihiler, d'humilier et d'assujettir. Nous allons utiliser ces deux distinctions : violences physiques et violences structurelles, pour parler des représentations des violences faîtes aux femmes africaines.

2.1. Le corps féminin comme lieu d'inscription de la violence

Pourquoi la femme africaine est-elle devenue une cible pendant les conflits ? L'expérience de guerre se vit différemment selon le genre, l'identité et les rôles, explique Alcinda Honwana dans « Young women »[173]. Le genre serait lié au discours de la guerre dans lequel l'homme est un élément actif tandis que la femme joue un rôle de non-combattante et de médiatrice de la paix. Nous pouvons ajouter à ceci que quelques fois la femme peut-être un motif de guerre comme nous le montre la mythologie grecque. Elle incarne aussi la terre vue en termes de

[170] Crettiez, Xavier. « Introduction ». *Les formes de la violence*. Paris : La Découverte ; 2008. p. 3-19.
[171] *Ibid* ; page 7.
[172] *IBid* ; page 6.
[173] Honwana, Alcinda. « Young women ». *Child soldiers in Africa*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; 2006. p.77.

féminité. Dès lors, dominer et soumettre la femme est un symbole de contrôle d'un territoire et d'un pouvoir. Les manifestations de violence contre la femme sont représentées de plusieurs manières dans les textes étudiés. Les narrateurs de ces romans portent un témoignage sur les périodes de conflit ainsi que la violence à laquelle le peuple est soumis. Ces textes mettent en avant la violence et les humiliations subies spécifiquement par les femmes. Nous constatons d'ailleurs l'importance du langage et du style quand il s'agit de peindre l'horreur et de la souffrance, rendant ainsi possible la représentation de ce qui semblait indicible. Ce sont des récits racontés très souvent d'une manière explicite où chaque détail semble avoir été choisi pour choquer et faire réfléchir. À ce propos, Xavier Garnier écrit: « Il s'agit moins de penser la violence à l'aide de la littérature que d'écrire une littérature violente qui sorte la pensée de ses ornières, qui nous force à véritablement penser »[174]. De cette manière, ces auteur(e)s nous font voir, ressentir et penser aux violences physiques subies par la femme africaine, telles le viol et le kidnapping, la mutilation et la torture ainsi que le meurtre. Parmi ces exemples de violences nous avons choisi ceux qui mettent en avant l'horreur par le truchement du langage et du style[175].

2.1.1. L'agression sexuelle et le kidnapping

À cette date, nous constatons un bilan assez inquiétant concernant l'agression sexuelle des femmes dans les conflits africains. Après 11 années de guerre civile dans la République Démocratique du Congo, environ 250,000 femmes et filles ont été kidnappées et violées. Au Rwanda on estime entre 200,000-500,000 le nombre de femmes entre 4 et 80 ans, qui ont été violées[176]. Dans ce dernier conflit particulièrement, même si cela n'a pas été officiellement confirmé, nous pouvons dire que la contamination des femmes par le VIH a été utilisée comme arme de guerre. Des femmes violées par des soldats ont témoigné qu'ils leurs disaient qu'elles mourraient d'une mort lente et qu'elles auraient le SIDA[177]. D'ailleurs, le ministre de la santé Joseph Karemera affirme que les femmes capturées étaient emmenées directement aux soldats

---

[174] Garnier, Xavier. « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat ». *Penser la violence*. Notre Librairie, 148 (juillet-septembre 2002) : 54.
[175] D'autres exemples concernant les violences faîtes aux femmes seront introduits lors de la discussion sur le témoignage.
[176]Meredeth Turshen; *op. cit.*; page 17.
[177] Elbe, Stefan. « HIV/AIDS and the changing landscape of war in Africa ». *International Security*, 27.2 (2002) : 159-177.

séropositifs pour être infectées. Le viol est l'une des stratégies de violence la plus utilisées lors de guerres et celle-ci est devenue récurrente dans les conflits armés africains. Dans *La profanation des vagins :le viol, arme de destruction massive*[178], Bolya affirme que : « […] dans les stratégies militaires, le Vagin est désormais la cible, qu'il faut absolument atteindre, souiller, détruire et profaner »[179]. Cet écrivain explique que pour « les seigneurs de la guerre », le viol est une arme de destruction et qu'ils utilisent les enfants-soldats pour mener à bien cette stratégie : « Jamais les viols collectifs des femmes par enfants-soldats, armés de leurs seul pénis, kalachnikovs et autres armes légères, n'ont atteint de tels sommets. Les crimes sexuels sont devenus aussi massifs que répétitifs » (16). Il insiste sur le fait d'utiliser la kalachnikov comme une sorte de « prothèse sexuelle »[180], pour terroriser et humilier, non seulement les femmes mais aussi toute la famille et la communauté auxquelles elles appartiennent, car elles sont souvent exclues après l'agression. Or, il y a des séquelles tels les enfants non-désirés et plus grave encore, des femmes et des enfants séropositifs[181]. Pour Bolya, c'est le caractère « planifié, systématique, généralisé et répétitif de ces viols qui fait de ceux-ci un crime contre l'humanité » (66). Par ailleurs, il dit que le viol est une stratégie pour détruire l'identité culturelle et pour déshumaniser l'ennemi. Une étude menée entre 1990-1993, révèle qu'au Libéria, près de 80% de femmes violées avaient entre 10 et 36 ans. Ces résultats mettent en évidence le grand nombre de filles et de femmes agressées pendant le conflit. Entre la mi-décembre 2002 et le 20 février 2003, la Maison de Femmes Congolaises d'Uvira[182] a recueilli 575 femmes violées entre lesquelles, 421 ont identifié leurs agresseurs. Bolya précise que l'impunité est un autre supplice pour ces femmes, puisque leurs agresseurs n'ont pas été punis. De plus, beaucoup de femmes restent dans le silence par crainte du rejet et d'être jugées. D'ailleurs, même lorsque l'Histoire recueille des informations sur les événements, les victimes ne sont que des statistiques. C'est à ce moment-là que l'écrivain(e) se sert de la fiction et interprète les silences de l'Histoire en représentant les tragédies subies par la femme africaine.

À l'exception de *Matins de couvre-feu*, le viol est un thème présent dans chacun des romans analysés dans ce travail. Dans *L'intérieur de la nuit*, la menace du viol est traité indirectement à travers les jeunes filles du village qui ont failli être kidnappées par les Forces du Changement. D'autres personnages féminins ont subi des agressions sexuelles dont Sita et Fati retrouvées mortes (*Allah n'est pas obligé*) et Miriam (*Moses, Citizen and* me) qui a été

[178]Bolya. *La profanation des vagins : le viol, arme de destruction massive*. France : Le serpent à plumes, 2005.
[179] *Ibid* ; page 15.
[180] *Ibid*; page 27.
[181]*Ibid* ; page 37.
[182] *Ibid*; page 32.

violée à répétition par deux miliciens qu'elle était contrainte d'accompagner dans la forêt. Dans *Los poderes de la tempestad* le narrateur parle d'une nuit où l'un des prisonniers est forcé d'avoir des rapports avec sa mère dans la cours de la prison[183]. Le statut spécial des anciens n'existe plus, les traditions ne sont plus un repère et il n'existe plus d'interdits ou des limites à respecter. Les personnes âgées sont également des cibles de la violence perpétrée pendant les conflits. Ainsi, nous retrouvons dans *Johnny chien méchant* l'agression d'une femme âgée : « […] comme Giap avait, une fois devant moi, fait violer une grand-mère par son petit-fils »[184], raconte Johnny. Emmanuel Dongala est concerné par le nombre d'agressions sexuelles que les femmes subissent pendant les périodes de conflit. Dans son roman les violences faîtes aux femmes occupent une place importante. Les extraits parlant du viol des femmes sont assez choquants, surtout car il s'agit d'un adolescent-bourreau qui raconte ces faits. C'est par ailleurs l'une des caractéristiques de cette littérature de violence où le bourreau est le narrateur, ce qui augmente l'impact sur le lecteur/la lectrice. Dans *Los poderes de la tempestad,* l'agression des jeunes filles et des enfants d'Annobón, dont nous parlerons plus loin dans ce travail, est également racontée par l'un des bourreaux. Birahima, l'enfant-soldat du roman *Allah n'est pas obligé* raconte le sort des femmes qui arrivaient au campement du colonel Papa le Bon ; elles finissaient dans une pension de luxe où le colonel enfermait les « femmes à désensorceler »[185].

Pour mieux explorer la façon dont ces auteur(e)s traitent le thème du viol, nous avons choisi des cas spécifiques dans les romans *La phalène des collines*, *The Stone Virgins* et *Johnny chien méchant*. Les agressions sexuelles sur les femmes sont d'autant plus violentes dans ce dernier car comme nous l'avons précisé, c'est un bourreau qui nous raconte les actes commis par les miliciens. Au début du roman il parle de Giap, celui qui se faisait appeler Pili Pili avant de devenir le chef de son groupe. Ce surnom lui a été donné, car il frottait les yeux de ses victimes avec du piment rouge :

> Il les prenait, il frottait leurs yeux avec de la poudre ou de la sauce de piment qu'il avait préparée lui-même et arrachait leurs vêtements ; et pendant que les prisonnières criaient, se frottaient les yeux et se convulsaient sous la brûlure du piment, il se bidonnait, il se gondolait jusqu'à en avoir des larmes aux yeux. Quand il les voyait rouler par terre, se contorsionner et agiter leurs fesses nues comme si elles dansaient une danse inventée par le diable, alors là, il se mettait à bander fort comme un taureau[186].

[183] *Los poderes de la tempestad* ; page 267.
[184] *Johnny chien méchant* ; page 271.
[185] *Allah n'est pas obligé* ; page 72.
[186] *Johnny chien méchant* ; page 17.

Johnny met en avant le sadisme de Giap : « Il riait, il était heureux, et sans honte il jouissait »[187]. Même s'il ne s'agit pas d'un viol à proprement parler, ces victimes sont maltraitées, agressées et humiliées. La narration est chargée de détails qui nous présentent chaque étape des séances de torture de cet homme contre ses victimes ainsi que leurs réactions. Par ailleurs, les interventions de Johnny dans le texte se caractérise par un langage cru et familier, voire vulgaire. Il raconte l'agression sur Tanya Toyo avec ce genre de langage et un ton détaché qui met en avant sa déconnexion avec la réalité puisqu'il semble croire véritablement qu'il ne s'agit pas d'un viol mais d'un rapport sexuel consenti : « Je lui ai dit d'enlever son grand boubou, son pagne et son soutien car je voulais voir ses seins. Elle m'a regardé sans réagir. Alors, j'ai perdu patience. J'ai arraché le grand boubou et déchiré son soutien-gorge. Elle ne résistait plus, elle se laissait faire. C'est cela qui est magnifique avec un fusil » (36). Il met en avant le pouvoir de l'arme, cette « prothèse phallique » dont parle Bolya dans son livre. Notons l'emploi des verbes *arracher* et *déchirer* qui précède la phrase parlant de l'arme. Johnny continue :

> J'ai enfin fait sauter son slip et j'y suis allé, là, dans le studio, sous les yeux du technicien toujours paralysé, la bouche et les yeux béants, à côté du corps de son copain. […] Je crois même qu'elle aimait cela puisqu'elle pleurait de plaisir, ne s'agitait plus et me regardait froidement, les yeux ouverts comme si elle était dans un autre monde. Ouais, elle était dans un autre, froide comme un poisson, dissimulant bien le paradis de plaisir où la force de mes reins l'avait transportée[188].

L'animalisation, par l'expression « froide comme un poisson », fait partie des caractéristiques des textes où la violence s'inscrit dans le texte. Par ailleurs, toujours persuadé d'avoir un rapport consenti, il ajoute à son récit : « Elle, c'était la classe, je la respectais, jamais j'avais rêvé qu'un jour je ferais ça avec elle. […] si T.T. n'avait pas osé avouer notre liaison, c'était parce qu'elle avait peur que ces techniciens ne la trahissent auprès de services secrets de ce maudit pouvoir »[189].

L'extrait de l'agression de Madame Ibara se caractérise également par un langage cru et vulgaire qui accentue la violence de l'acte. De plus, cet acte est motivé par le fait d'agresser la femme du douanier : « On disait qu'il détournait plus d'argent sur les recettes douanières que notre président en détournait […] Qui ne le connaissait pas dans notre pays ? Et c'était moi

[187] *Johnny chien méchant* ; page 18.
[188] *Ibid* ; page 36.
[189] *Ibid* ; page 37.

qui avais le privilège de le piller ! »[190]. Cette femme, en revanche se montre courageuse et ne craint pas de répondre avec fermeté aux questions de Johnny : « On m'avait toujours dit de me méfier des nanas, j'aurais dû me le rappeler. Celle-ci était dangereuse non seulement parce qu'elle avait les couilles que son mari n'avait pas, mais elle était en plus intelligente » (266). Il explique, que lorsqu'il s'est précipité sur elle : « La femme se débattait comme une furie, essayant de me donner des coups de pied ou de me mordre » (269). Même si elle s'est défendue, elle n'a pas pu échapper l'agression :

> J'ai cavalé, j'ai pompé, pompé. Je baisais la femme d'un grand. […] Enfin j'ai lâché ma décharge. « C'est mon tour », a crié Petit Piment dès qu'il m'a vu me relever. […] Piston, dont le regard brûlait aussi d'envie, a crié : « Eh, laisse-moi faire ». Il a essuyé rapidement les saletés de Petit Piment avec la blouse de la femme et hop, il a plongé son truc là où il fallait. […] « Je suis prêt maintenant », a crié Petit Piment qui, enfin, maintenant moins émotionné par la perspective de trousser la femme d'un chef, a pu accomplir sa besogne dès que Piston a retiré son tire-bouchon. (270)

Les jeunes miliciens ont l'impression d'atteindre Monsieur Ibara à travers sa femme, comme si elle était un objet dont ils pouvaient le déposséder. Le supplice de Madame Ibara ne s'arrête pas, puisque « […]toujours allongée par terre, dans un piteux état, serrant ses cuisses ensanglantées et sanglotant »[191], les miliciens menacent de la tuer. Se dirigeant à son mari, Johnny dit : « Nous allons tuer votre femme si vous ne la baisez pas là, tout de suite dans ce salon, devant nous »[192]. L'accent est mis sur la cruauté de l'acte et les traces de la violence sur son corps et l'absence de parole, puisque dans ce passage, il n'y a que les trois miliciens qui prennent la parole pendant qu'elle subit en silence. La froideur dans l'actes des miliciens est mise en avant par le fait de choisir le bourreau pour raconter l'agression de Madame Ibara.

Dans *La phalène des collines* nous retrouvons également un langage cru et des descriptions explicites sur l'agression de la reine devenue phalène. Elle raconte qu'en mi-avril 1994, elle s'est dirigée à l'église de l'abbé Théoneste où des gens avaient trouvé refuge. Elle voulait lui demander de faire intervenir l'évêque pour arrêter le massacre mais celui-ci n'est pas disponible. Trouvant déplacé le comportement de l'abbé, qui lui fait des compliments pendant qu'ils attendent l'évêque, elle décide de gagner du temps en se confessant. Écoutant la femme raconter qu'elle avait ressenti du désir pour un homme, il commence à s'en approcher pour la caresser mais elle le repousse pour partir. En réponse, l'abbé la frappe violemment sur

[190] *Ibid* ; page 271.
[191] Ibid ; page 272.
[192] *Ibid* ; page 272.

le crâne la laissant inconsciente. Lorsqu'elle se réveille, ses poings et pieds sont attachés à des pierres :

> Je sens une lancinante douleur au ventre et comme un énorme sac de plomb entre les jambes. Des rigoles baveuses de sperme grimpent sur mon pubis, descendent dans l'entre-jambe, courent la peau des cuisses, […]. Une fois de plus la semence gicle de l'énorme gland du saint homme. […] Mon vagin-volcan vomit des rivières écarlates vultueuses[193].

L'agression se répète à plusieurs reprises malgré les insultes de la reine : « Dieu en soutane crème me viole ! Moi, qui avais pensé Dieu blanc-rosé et eunuque ou à la rigueur hermaphrodite, le voilà tout charbonneux de membre et d'une virilité d'âne !Vous êtes le diable en personne » (38). Nous constatons son désespoir, quand elle réalise que cela ne sert plus à rien de s'adresser à l'abbé qui semble en transe : « Une lueur de cruauté irradie l'aile gauche de son nez qui se met à frémir instantanément. Je comprends qu'il faut désormais m'adresser à Dieu puisque son saint homme est irréversiblement inaccessible » (40). La torture continue car l'abbé s'énerve de son silence et parce qu'elle ne cache pas son dégout :

> Grognement et colère ! Il saisit une bouteille d'acide qui traine par là et déverse tout le contenu dans mon sexe. Je sens la corruption s'emparer de mes viandes internes, réduire les poches, l'utérus en déliquescence. L'acide dévore comme un feu de saison sèche lâché sur la savane. Puis l'abbé enfonce violemment la bouteille dans mon intimité. Toutes les coutures de mes lèvres craquent, volent en éclats. Je tente de plonger mon regard livide dans le sien. Rien n'y fait. Plus rien ne peut le troubler. Si : mon silence buté, mon épaisse endurance[194].

Nous constatons l'animalisation de l'abbé par ce « grognement », tel un animal qui exprime son mécontentement, ainsi que celle de la reine qui sent ses « viandes », craquer, voler en éclats, brûler. Koulsy Lamko, par le choix précis de mots et d'adjectifs, créé une image puissante chargée à la fois de violence et de poésie. En revanche, l'autre partie de l'extrait se caractérise par l'animalisation, le grotesque et la caricature, au point que nous nous demandons si la façon de représenter un tel acte est appropriée. Un regard plus attentif nous fait comprendre, que dans cet extrait, il s'agit de pousser à l'extrême la réalité au lieu de se limiter au mimétisme. L'auteur dépasse le réel en faisant ces choix de représentation où le roman devient un « réceptacle du réel, monde à part et spectacle cathartique », comme l'explique Roxana

[193] *La phalène des collines* ; page 36.
[194] *Ibid* ; page 45.

Bauduin[195]. Elle écrit à propos de la présence de la terreur dans le texte et l'intégration du réel dans le monde textuel : « Le réel ne s'exprime pas uniquement, il se discute, se partage et se décompose dans le monde fictionnel. La présence de la terreur dans les textes est à la fois produit d'une observation du fait réel et création de l'auteur participant uniquement de la réalité du texte lui-même »[196]. Par ailleurs, la réalité et la fiction s'entre-mêlent, quand l'abbé enfonce une croix dans le sexe de la femme, ce qui nous rappelle Théresa Mukandori :

> Furieux, il court traîner l'énorme croix en ébène massif, réservée aux grandes messes de Pâques […]. Il se précipite sur moi avec le crucifix, écarte violemment mes jambes flasques, l'enfonce d'un coup sec dans mon vagin, l'enfonce davantage en vrillant dans un mouvement de manivelle à démarrer une vieille bagnole poussive. (46)

La violence est accentuée par la chosification du corps de la femme, la torture et la mutilation.

Dans *The Stone Virgins*, la narration de l'agression de Nonceba met également en avant l'horreur et la douleur physique par les détails de l'extrait. La violence se reflète aussi par la forme du texte : des points de suspension qui symbolisent le silence : « The distance in her mind is infinite. No…no…no… »[197], des phrases courtes mais fortes: « He presses down. He pulls her to him. She hesitates. He forces her down. She yields »[198], ou au contraire des longues phrases qui reflètent la durée de l'agression: « For Nonceba, there is only the scent of this man, the cruel embrace of his arms, the blood brown of his shoes, the length of his neck, and the gaze bending close »[199] et une narration polyophonique où participent à la fois la voix narrative omnisciente, le bourreau et la victime. La narration de l'agression de Nonceba ressemble à une chorégraphie macabre qui se déroule sous le regard du lecteur/la lectrice : « The man places his hand over her left shoulder. Her thoughts turn blind, ashes stirred by a small wind. […] A knee lifts up to touch the bottom of her legs, from behind her, then slides to her thighs, moving sideways »[200]. Ici, contrairement aux extraits dans *Johnny chien méchant* et *La phalène des collines*, le viol, n'est pas narré d'une façon explicite. Yvonne Vera choisit de le suggérer sans l'expliquer, mais la narration du viol n'est pas pour autant moins violente : « As suddenly, her thighs feel pain, a hot liquid coursing down to her own knees »[201]. Plus loin la voix narrative

---

[195] Bauduin, Roxana. *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968: du pouvoir dictatorial au mal moral*. Paris : L'Harmattan ; 2013. 323p.
[196] *Ibid*; page 151.
[197] *The Stone Virgins*; page 67.
[198] *Ibid* ; page 68.
[199] *Ibid* ; page 67.
[200] *Moses, Citizen and me* ; page 68.
[201] *Ibid* ; page 68.

dit : « His words flood her earlobe, slip between her legs, where her blood falls like burnt water »[202]. Nonceba subit chaque geste comme une proie qui ne peut pas s'échapper : « Mute. He is a predator with all the fine instincts of annihilation. She, the dead, with all the instincts of the vanquished »[203]. Le rapport prédateur/proie est mis en avant par l'animalisation des personnages. Le but est de détruire sa proie, et dans ce cas, Sibaso réagit comme un prédateur qui cherche à annihiler Nonceba, physiquement et moralement.

2.1.2. Anéantir le corps par la violence : mutilation, torture et meurtre

La métaphore du cannibalisme joue un rôle important dans ces romans car elle évoque les conséquences des conflits sur la population. Utilisant la violence contre les siens, le sujet décolonisé, homme ou femme, regarde suspicieusement l'Autre et la différence. Étant le vaisseau de la différence, le corps devient une cible à anéantir et en le « mangeant », on l'élimine. Par ailleurs, ces romans ont en commun l'animalisation des personnages ainsi qu'un champ lexical évoquant la chasse et le rapport prédateur/proie. Ces images servent à parler de la violence physique telle la mutilation et la torture du corps et dans le plus extrême des cas, le meurtre. Les romans étudiés mettent en avant le témoignage et l'importance de la reconstitution d'une mémoire mais ces ouvrages participent d'une démarche artistique. La représentation des violences dans ces romans est étroitement liée à la question de l'articulation de l'horreur et de la beauté ainsi qu'aux formes et au style du discours[204]. Dans ces romans il ne s'agit pas d'esthétiser la violence mais de créer une esthétique pour confronter la violence.

The Stone Virgins est le roman qui représente le mieux la création d'une esthétique de la violence. En arrivant à leur maison, Nonceba assiste au moment où Sibaso décapite sa sœur. Son corps reste allongé par terre pendant que Sibaso agresse Nonceba : « Thenjiwe, fallen, breasts pressed to the ground, bare soles, blind eyes, bent arms folded, legs stretched out, a body pleading, a stillness visible » (72). La focalisation interne sur Nonceba nous permet de voir ce moment à travers ces yeux. Elle reste consciente de ce qui l'entoure pendant que Sibaso

---

[202] *The Stone Virgins,* page 71.
[203] *Ibid* ; page 69.
[204] Pierre Halen identifie quatre difficultés concernant la représentation du génocide au Rwanda. La quatrième parle des questions esthétiques, des formes d'engagement de l'auteur(e) et les problèmes d'ordre formel. Halen Pierre. « De l'inusable imagerie du *Cœur de ténèbres* et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda ». *Violences Postcoloniales : Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsenbrink (éds.). Berlin : Lit Verlag ; 2011. p.65.

continue à la martyriser : « Already the flies are turning the entire ground dark. The blood on the ground. Death »[205]. Par une analèpse, nous accédons à l'instant où Sibaso décapite Thenjiwe : « What kind of instrument has he used to cut her head off like that ? The head is now dangling on Thenjiwe's breast, separated. The bucket, the water, her own voice running out into the yard, running into the stream of clear water sliding forward from the incredible death »[206]. Plus loin dans cet extrait, la voix narrative cède la place à Nonceba : « This water is red, mud. My toes are sticking together, sucking the ground. I stand still in this pool of water, with my toes sticking together and the mud, red mud, the mud with blood » (74). Par ce style qui caractérise Yvonne Vera, et que nous retrouvons aussi dans *Without a name*, le lecteur/la lectrice est confronté(e) aux descriptions détaillées. Nonceba perçoit les détails de son environnement : les couleurs, les sons ou au contraire le silence. La voix narrative reprend la narration des souvenirs de Nonceba et nous décrit la scène où Sibaso soulève le cadavre et semble danser avec lui :

> In that quickness, moments before that, Nonceba sees the motion so finely practiced, it is clear it is not new to the performer. It is not the first death he has held in his arms, clutching at it, like a bird escaping. It is not the first death he has caused. The body falls forward and he stumbles and then pulls the body back; bone-bright white flashes, neck bone pure, like a streak of light the bone vanishes into the stream of blood oozing out, the knees buckle forward, and the body twirls on its heels, the legs together, then dragging sideways- a soft ankle held to the ground. He flips the body to his left and the legs turn their weight, and death, over, an ankle held soft and dead to the ground[207].

L'horreur de cette scène est mise en avant par le choix des verbes tels *oozing* et l'image de ce cadavre qui est manipulé par Sibaso comme s'il s'agissait d'une poupée. Remarquant Nonceba, Sibaso se retourne et s'apprête à l'attaquer : « He turns steadily, with the movements of a hunter who kills not because he is hungry but because his stomach is full, and therefore he can hunt with grace »[208]. La voix narrative met en avant l'image de Sibaso comme un chasseur insatiable et cruel, comme si sa motivation pour agir n'était que le plaisir de détruire. Après avoir violée Nonceba, il prend son visage et coupe sa bouche :

> His motion was simple. It was soft and almost tender, but I did not know that it was no longer his touch tracing my chin, not just a touch on my lower lip, but more than that. For a moment, all this was painless.

[205] *The Stone Virgins* ; page 72.
[206] *Ibid*; page 74.
[207] *Ibid*; page 75.
[208] *Ibid*; page 76.

> I felt nothing. He sought my face. He touched it with a final cruelty. He cut smoothly away. He had memorized parts of me. Shape and curve; lips unspoken[209].

Par cette écriture, l'auteure fait avancer la réalité en montrant des visages et en les mettant en relation avec les faits racontés par l'Histoire. Yvonne Vera réussit à mettre en mots le trauma de l'agression ainsi que des images de la violence. Nous rejoignons l'idée de Martina Kopf[210] sur l'esthétique comme truchement pour parler des violences. Elle explique que dans l'œuvre d'Yvonne Vera, le langage ne sert pas à esthétiser la violence mais à créer une esthétique qui expose la violence : « Language here is not employed to aestheticize violence, but to create an aesthetics which confronts violence. Aesthetics here works as intermediary, which helps to listen […] » (107). La complexité de ce roman, se trouve non dans le récit mais dans la manière dont l'auteure raconte l'histoire, comme l'explique Kopf dans son article. Nonobstant, nous constatons que sa complexité se manifeste nous force à interpréter ce langage, à nous repérer dans l'espace littéraire et à pousser notre imagination à l'extrême, conscient(e)s de chaque détail, tels un spectateur évoluant au milieu des acteurs.

Ahmadou Kourouma est un autre auteur qui se sert de la langue pour inscrire la violence dans le texte et pour nous y faire réfléchir. Des critiques littéraires dont Mamadou Kalidou Ba, parlent de l'africanisation de la langue comme l'une des caractéristiques de la représentation de la violence dans les romans africains. Il affirme que la violence dans la langue se fait évidente dans *Allah n'est pas obligé* par le manque de maîtrise de la langue ainsi que par le malinké employé par Birahima et les « entorses faites au français » par la syntaxe et l'orthographe[211]. Les redondances, la répétition et l'explication des mots font également partie de la violence dans la langue. Par ailleurs, nous constatons que ce roman et *Johnny chien méchant* ont en commun l'inscription de la violence dans le texte par la banalisation de la mort à travers l'humour, l'ironie et le cynisme[212]. Dans ces romans nous retrouvons aussi l'animalisation par le langage et les images. Par exemple, Johnny raconte qu'en arrivant à l'enceinte de la maison de la radio et de la télévision : « Avec son lance-flammes, Caïman a transformé les fuyards en torches humaines hurlant de douleur en se tortillant par terre. C'était

---

[209] *Ibid*; page 76.
[210] Kopf, Martina. « Narratives of a wounded time: Yvonne Vera's poetics of trauma ». *Style in African Literature: Essays on literary stylistics and narratives styles*. J.K.S. Makokha, Ogone John OBiero et Russell West-Partov (éds.). Amsterdam: New York: Rodopi; 2012.
[211] Kalidou Ba, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) De la narration de la violence à la narration narrative*. Paris : L'Harmattan ; 2015. p.154
[212] *Ibid*; page 170.

rigolo. On aurait dit des porcs qui couinaient »[213]. Il parle aussi de « rapiner », de « couiner » ou encore de s'abattre sur la ville « comme des tigres rugissants et bondissants foncent sur un troupeau d'antilopes, sauf que ce n'étaient pas des antilopes que nous avions l'intention de massacrer mais ces bandits de Tchétchènes […] »[214], évoquant l'image du prédateur et de la proie dont nous avons déjà parlé. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima dit que sa mère crie comme « l'hyène dont les pattes sont coincées dans les dents d'un gros piège à loup »[215] et de Kik (un enfant-soldat), qui a sauté sur une mine et crie « comme un veau, comme un cochon qu'on égorge »[216]. Dans ces romans, le viol qui atteint principalement les femmes ne leur ai pas exclusivement réservé. Il en va ainsi pour d'autres formes de violences physiques, tels la mutilation et le meurtre, dont souffre la population en général que cela vienne des factions en conflits ou de l'État. Dans *Johnny chien méchant*, l'enfant-soldat parle de l'un des pillages où il tue un enfant qui se cachait dans le plafond d'une maison : « La mère s'est précipitée sur le corps de son enfant, mais Petit Piment a « rafalé » avant qu'elle n'atteigne son but. Elle s'est effondrée la tête la première. Bon, on avait perdu assez de temps et il fallait avancer. Nous avons décidé de tuer tous les hommes. De toute façon ils étaient mayi-dogos »[217]. Birahima parle également d'une attaque contre la population où hommes et femmes ont été cruellement assassinés :

> C'est seulement le lendemain matin, quand il n'y eut plus de bruit, que les enfants s'aventurèrent vers leur concession familiale. Kik regagna la concession familiale et trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées. Tous ses parents proches et éloignés morts[218].

Ici, nous retrouvons la répétition des mots et les détails sur l'acte qui a mis fin à leurs vies. Ces romans représentent des actes très violents contre la population ayant pour but d'humilier, d'anéantir et d'intimider. Les deux ont en commun la thématique de l'enfant soldat et des milices qui sèment la terreur parmi la population ainsi que les violences faites aux femmes. Ahmadou Kourouma et Emmanuel Dongala, chacun dans son style, utilisent le langage et le style d'écriture pour traduire la violence dans le texte. D'un côté, Kourouma « joue » avec la langue et le style, qui s'ajoutent au choix du narrateur bourreau, tandis que d'un autre côté,

---

[213] *Johnny chien méchant* ; page 32.
[214] *Ibid*; page 85.
[215] *Allah n'est pas oblige*; page 15.
[216] *Ibid*; page 92.
[217] *Johnny chien méchant* ; page 252.
[218] *Allah n'est pas obligé* ; page 94.

Dongala choisit la polyphonie ainsi qu'un langage explicite et un texte fourmillant de détails sur les actes violents.

Dans *Matins de couvre-feu*, Tanella Boni choisit également la polyphonie pour écrire sur l'histoire du pays imaginaire de Zamba, où les Anges ont imposé un couvre-feu à la population. Les gens vivent dans la crainte, les appels téléphoniques sont surveillés et la nuit ils n'arrivent plus à dormir :

> Les nuits de couvre-feu étaient loin d'être rassurantes. Et, comme il y avait des patrouilles partout et que des gens en armes, polices officielles ou parallèles, n'arrêtaient pas de quadriller les quartiers et de tirer à bout portant sur tout être vivant traversant une rue, la peur s'installait sur la ville comme une chape de plomb[219].

Contrainte de rester dans sa maison pour un enfermement de neuf mois imposée par la Police Parallèle, la narratrice-anonyme parle de l'atmosphère de la ville et de la réaction des gens face aux actes des Anges. Elle dit que Zambaville est « désormais tachetée de sang et remplie de complaintes de ceux qui ont trouvé la mort de manière violente » (198). Le pays, explique-t-elle, n'a pas été épargné par « […] la guerre, ni la haine de l'autre, encore moins la floraison des polices parallèles »[220] et qu'il fait partie de « la spirale de la violence et le cycle de la banalité de la mort […] »[221]. Des femmes et des enfants sont victimes de la violence des actes des Anges et disparaissent lors d'une rafle dans le marché. Parmi ces victimes se trouvait Amouïn, la femme de Kanga Ba, un fonctionnaire de la mairie appelé l'anarchiste car il s'obstinait à penser que « les morts étaient des humains et qu'il fallait les compter »[222]. Il raconte son histoire à la narratrice lorsqu'ils se rencontrent dans la mairie et partagent ensuite un taxi : « Un jour, le malheur frappa à sa porte. Sa femme, Amouïn, qui lui avait donné de si beaux enfants, n'était pas revenue du marché. […] Des femmes et des enfants y avaient laissé leur peau sans raison apparente »[223]. En enquêtant, Kanga Ba découvre que ce jour-là, la Police Parallèle cherchait un évadé de la *Mal* (Maison d'Arrêt et des Libertés), qui « s'était réfugié, au dire de quelques témoignages recueillis à la va-vite dans les rues, au marché le plus proche, là où la plupart des femmes de Zambaville allaient faire des provisions »[224]. Mettant en avant l'absurdité des procédés des policiers, la narratrice-anonyme dit :

---

[219] *Matins de couvre-feu* ; page 78.
[220] *Ibid* ; page 63.
[221] *Ibid*; page 63.
[222] *Ibid* ; page 58.
[223] *Ibid*; page 59.
[224] *Ibid*; page 60.

> On contrôla les identités mais la méthode la plus rapide avait prévalu. Arsène Kâ, de service ce jour-là, avait paré au plus pressé. Utiliser la méthode la plus rapide, celle qui consistait à lire l'identité de chaque fils ou fille d'esclave sur le visage ! Cela ne prit que quelques minutes au out desquelles on jeta cent sept corps dans une fourgonnette qui roula vers une destination inconnue. Puis, à un moment donné, la fourgonnette fut ouverte en rase campagne. Les corps enchaînés et bastonnés, respirant encore ou ayant déjà perdu connaissance, furent déversés loin de toute habitation. Arsène Kâ et ses hommes les inondèrent d'un bidon remplit d'essence et mirent le feu à la masse informe[225].

La violence d'un tel acte n'est pas seulement mise en avant par une description minutieuse de la manière de procéder de la Police Parallèle ou les chiffres concernant les morts, mais aussi par le silence autour des actes violents commis par les Anges. La plupart du temps, la narratrice-anonyme ou sa belle-sœur Ida, se renseignent par les rumeurs mais personne n'ose en parler directement. Par le silence, les victimes subissent la double violence de l'acte et de l'effacement d'identité qui les prive de justice.

Par ailleurs, le silence fait également partie du roman *Moses, Citizen and me* de Delia Jarrett-Macauley. Dès son arrive, Anita (la voisine de Moses), raconte à Julia la tragédie vécue par sa famille: « Adele had been killed by her own young grandson, Citizen »[226]. En revanche, en tant que lecteurs/lectrices, nous savions dès le prologue, ce que Citizen avait fait sous les commandes d'un « big soldier man » :

> The friends of the old man, Moses, could not speak the unspeakable. But eventually they whispered that it was indeed Citizen, Moses' grandson, who one dazzling morning that March had led them to the mangrove swamp to show what 'the big soldier man' had made him do. There he pointed to a bulky shape, twisted and distorted, strange in colour and horrific to smell. It was a woman. Her hands were tied behind her back and her legs were bound together. There were several bullets in her back. It was Adele, his own grandmother[227].

La violence est aussi bien présente par une description de l'acte cruel que par le silence qui recouvre les événements. Ce prologue met en avant l'impossibilité de dire l'horreur : « could not speak the unspeakable » ainsi que le silence et la distance qui s'est installé entre les gens : « But war came, and greeting near-strangers became a fool's pastime »[228]. Dans ce roman, Delia Jarrett-Macauley s'intéresse aux événements qui ont précédé le voyage de Julia, mais à travers les enfants-soldats qu'elle considère aussi victimes du conflit. Nous retrouvons

[225] *Ibid*; page 61.
[226] *Moses, Citizen and me*; page 8.
[227] *Ibid* ; page 2.
[228] *Ibid*; page 1.

quelques détails des actes violents commis contre la population mais son style d'écriture est moins explicite. En revanche, le prologue sert non seulement à placer l'action et les personnages en exposant les événements qui précèdent le récit, mais il permet aussi d'insister sur les jours sombres qui Freetown a traversé: « Vultures appeared in the skies, croaked and exited to hover with other gods. Darkness, when it descended, kissed away the orange-purple light of the villages and the silver sheen of the seashore. Now it was blackness for true. This was the end of an era for the people of the city. […] Freetown will never be the same »[229]. Nous pensons aussi, que l'auteure a voulu marquer la période de l'avant et de l'après-conflit pour se concentrer non dans les détails des actes des enfants-soldats mais sur les traces de la violence sur ces enfants ; autrement dit, la violence du trauma qui n'est pas exprimé et qui devient une bombe à retardement dans leur esprit. Quelle est la place du meurtre d'Adele dans le récit ? Nous pensons, qu'en exposant les circonstances de la mort d'Adele dès le début du roman, l'auteure a voulu diriger notre attention, non vers le passé mais vers les effets du conflit et le besoin de briser le cycle de violence. Julia voit à travers les yeux des enfants, les violences faites à la population mais également les violences qu'ils et elles ont subis. Par l'emploi du réalisme magique, la forêt devient alors, un lieu de catharsis pour les enfants et par des « voyages nocturnes », Julia voit les violences faites aux femmes mais aussi à la population en général. Dans l'un de ses premiers voyages, Julia se retrouve cachée dans les arbustes « struggling to breathe and pushing the dark tangles of bush and shrub out of the way, the better to spy on Citizen and his new friend, Abu »[230]. Le choix du verbe *to spy*, met en avant le rôle d'observatrice non invitée de Julia. Elle observe le pillage d'un village par les miliciens : « In the unremitting heat, guns cracked in the air and splinters flew. The two boys were running about a village, darting into homes and then re-emerging, sometimes empty-handed, sometimes with a fruit or a plantain or two »[231]. Ne se doutant de rien, les gens du village continuent leurs routines : « Fluid and familiar, the life of the village went on. Two young women were hanging out washing, twisting the sheets like ropes to wring out excess water. An old man was pushing a rickety barrow full of wood back into his yard, where three small girls were throwing a ball to each other »[232]. Les villageois vulnérables dans la quotidienneté de leur vie, contrastent d'autant plus avec la violence du pillage : « With a torch, he set the first house alight. Within seconds the fire was fierce. It demolished the house. A terrible smell came from the air. The

[229] *Ibid*; page 1.
[230] *Ibid*; page 55.
[231] *Ibid*; page 55.
[232] *Ibid*; page 55.

villagers began to scream, running in all directions like insects being sprayed. In a few minutes three houses were gone »[233]. La violence se traduit dans le texte par l'animalisation des villageois courant comme des insectes ainsi que par la vitesse destructrice du feu. La brièveté des phrases scande le rythme du temps et la vitesse de l'action : « It demolished the house » et « In a few minutes three houses were gone ». Julia décrit ainsi la violence vécue par les femmes: « One of the three girls who had been playing ball ran to find her mother. She tripped on an old wire and collapsed in front of them »[234] et « A woman stood there with the cotton dress she had been mending, not realizing the clothes she was wearing had caught fire »[235].

2.2. Violences structurelles: l'impact sur les femmes africaines

Les manifestations de la violence ne se limitent pas à l'aspect physique, puisque dans les nouvelles écritures sur les conflits en Afrique, la violence « […] s'expose dans une variété de nuances […] »[236] comme l'explique Roxana Bauduin. Dans ces romans nous constatons d'autres formes de violence ayant pour but la dévalorisation de l'individu, la discrimination et la soumission d'un groupe par rapport à un autre. La violence structurelle, un concept créé par Johan Galtung, désigne d'après Susanne Gerhman, « […] l'effet des structures institutionnalisées d'une société qui limitent la liberté des individus et exercent une fonction oppressive envers certains membres ou groupes de la société »[237]. Michel Maffesoli[238] parle de *violence confisquée ou manipulée* quand l'État se sert de la violence pour garantir l'ordre. Xavier Crettiez[239] de son côté, parle de *violence symbolique* quand l'individu n'est pas au courant ou ne ressent pas la violence comme telle et « quelle qu'en soit l'origine ou le processus, elle est une atteinte à l'estime de soi, vécue comme source de souffrance sur le plan identitaire » (34). Dans cette partie de notre travail nous souhaitons mettre l'accent sur les différentes

[233] *Ibid*; page 56.
[234] *Moses, Citizen and me* ; page 56.
[235]*Ibid*; page 56.
[236] *op. cit.* ; page 119.
[237] Gerhman, Susanne. « La violence du quotidien dans *Mossane* de Safi Faye et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome ». *Violences Postcoloniales : représentations littéraires et perception médiatiques*. Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsenbrink (éds.). Berlin : Lit Verlag ; 2011. p. 30.
[238] Maffesoli, Michel. « La violence et sa ritualisation ». *La violence : représentation et ritualisation*. Myriam Wathee-Delmotte (éd.). Paris : L'Harmattan ; 2002 ; p. 17-27.
[239] Crettiez, Xavier. « Introduction ». *Les formes de la violence*. Paris : La Découverte ; 2008. p. 3-19.

manifestations de la violence: l'intimidation et la surveillance du peuple, le manque d'informations, la manipulation des média, l'impossibilité de se déplacer ou au contraire le besoin constant de s'enfuir, les violences commises sur les proches, sans oublier la pauvreté et la famine. L'expression de la violence n'appartient pas uniquement à l'État ou à un groupe, puisque nous en trouvons des manifestations symboliques jusqu'à dans la sphère privée.

2.2.1. L'intimidation et la surveillance

Pour garder le contrôle, l'État ou le groupe voulant prendre le dessus sur un autre, met en place des méthodes d'intimidation et de surveillance sur la population. *Matins de couvre-feu* et *Los poderes de la tempestad* sont les romans qui expriment le mieux l'oppression du peuple par l'État. Dans ce dernier, la figure du dictateur est invisible mais omniprésente à travers les gens qui craignent de dire ou de faire quelque chose qui serait repréhensible. Dans *Matins de couvre-feu* la surveillance de l'État est représentée par la Police Parallèle de Zamba. Les appels téléphoniques sont écoutés, les fréquentations et les déplacements des gens survéillés. La narratrice-anonyme est en arrestation domiciliaire depuis qu'elle a été aperçu avec *l'anarchiste* Kanga Bâ. La sphère privée et publique se croisent quand son ex-compagnon Timothée, qui sympathise avec les Anges, profite de cette arrestation pour prendre possession de son *maquis*. Un jour le cuisinier vient lui annoncer que la Police Parallèle veut occuper les lieux et que Timothée qui prendrait en charge le restaurant : « Il a repris les papiers que vous m'avez confiés. Il veut s'occuper lui-même de votre restaurant. Il dit qu'il a le droit de gérer vos affaires même si vous n'habitez plus chez lui »[240]. Elle n'est donc pas seulement forcée à rester chez elle, mais elle dépossédée de son affaire au profit des Anges.

Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, la surveillance de la population passe inaperçue, cependant, suite à la mutation de Kimbembé le couple déménage dans une petite ville du sud où il est né, au barrage de Moukoukoulou, Hortense décrit un « contrôle de routine » où les bagages : « […] furent retournés, fouillés, passés au peigne fin »[241]. Quelques années plus tard la situation d'Hortense changent, lorsque ayant obtenu son baccalauréat, son mari décide qu'elle doit s'occuper uniquement de leur fille : « […] Kimbembé décida que je

[240] *Matins de couvre-feu* ; page 167.
[241] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 159.

devais m'occuper exclusivement de Maribé, de son avenir. Les études universitaires ne feraient que nous séparer, l'université se trouvant à Mapapouville »[242]. Étant contrainte de rester seule à la maison, Hortense se rend régulièrement chez Christiane. Pendant ce temps, Kimbembé se rapproche de plus en plus des Petits-Fils et s'éloigne de sa femme, car originaire du nord, il la considère donc comme l'ennemi. Pour la même raison il surveille de près ses déplacements et lui interdit désormais de voir Christiane dont le mari est également originaire du nord.

2.2.2. Les violences commises sur les autres

En lien direct avec l'intimidation et la répression, une manifestation de la violence structurelle consiste à forcer quelqu'un à témoigner ou à exercer de la violence sur les autres. Dans un contexte où la violence fait partie du quotidien, certaines femmes dans ces romans sont témoins des actes violents faits contre les leurs ou même sont forcées d'y participer. Épiphanie par exemple, témoigne du meurtre de son mari et de ses enfants dans *La phalène des collines*. De même, les villageois dans *L'intérieur de la nuit* sont contraints d'assister au sacrifice d'Eyia, un enfant qui avait été choisi par les Forces du changement et les miliciens demandent à trois hommes du village de participer à ce sacrifice :

> Après l'avoir dépouillé de ses vêtements, on étendit à terre le jeune Eyia. Il avait cessé de se débattre. Ibanga tendit à Esa le couteau qui avait servi quelques instants plus tôt à mettre Eyoum à mort, et dont la lame était encore maculée de son sang noir. Les deux autres lui maintenaient les membres au sol. Esa voulu lui couvrir la bouche de sa main pour l'empêcher de crier, pendant qu'il lui perforerait 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. D'une main mal assurée, les yeux baignés de larmes, il s'exécuta. Il dut s'y reprendre à plusieurs reprises, pour découper l'ensemble. Le petit poussa un cri aigu, qui devait s'imprimer à jamais dans la mémoire de chacun[243].

Les Forces du changement ont atteint leur but en imposant leur pouvoir sur les villageois. Le cris de cet enfant symbolise le trauma de l'acte violent auquel ils et elles vient de participer. Personne n'a osé s'y opposer à l'exception d'Idum, la femme du chef du village :

---

[242] *Ibid* ; page 171.
[243] *L'intérieur de la nuit* ; page 119.

> On lui intima l'ordre de retourner s'assoir. Elle répondit qu'elle ne pouvait pas le laisser dans la poussière devant tout le monde. Isango se tenait en face d'elle. Elle le fixa des yeux et cria à Epa, qui se trouvait près d'Isilo à quelques pas: "- Toi qui as tué mon mari, dis-leur qu'ils peuvent me tuer s'ils le veulent, je refuse de laisser son corps ainsi." Il traduisit, et Isango envoya immédiatement une balle se loger dans le crâne d'Idun[244].

Le courage d'Idum lui a coûté la vie et a servi d'exemple pour que personne d'autre n'ose affronter les miliciens. Les femmes ont accepté de préparer un repas avec la chair de l'enfant sacrifié :

> Les deux femmes qui avaient été choisies dès le départ lavèrent la viande, l'émincèrent, la salèrent, l'arrosèrent d'huile de palme comme on le leur avait demandé. Ensuite, elles la saupoudrèrent d'épices particulières dont une poudre obtenue à partir d'écorce de bobimbi. Puis elles fermèrent les papillotes de feuilles de bananier nouées de ficelles végétales, les déposèrent au fond de la marmite […]. (122)

La violence de cet extrait réside dans les détails qui évoquent des gestes quotidiens et anodins alors qu'il s'agit de la chair de l'un des enfants du village. La violence s'inscrit dans le texte par la description explicite de l'acte. La métaphore du cannibalisme symbolise, comme nous l'avons mentionné auparavant, une Afrique qui se déchire, la destruction et l'anéantissement de l'autre.

Dans *Les petits-fils de Vercingétorix* la violence se manifeste également par le meurtre d'un enfant. Un milicien Romain, énervé car il n'arrive pas à faire avouer une femme sudiste accusée d'être la cousine de Vercingétorix, se venge sur l'enfant de celle-ci :

> Le Romain ordonna qu'on lui apportât un mortier et un pilon. […] Le bébé craillait pendant que le milicien le secouait d'une tête , la tête en bas. D'un geste rapide et étudié, il enfonça l'enfant en larmes dans le mortier puis se saisit du pilon qu'il souleva très au-dessus de sa tête, sans se préoccuper des cris de stupeur des séquestrés plaqués contre le mur. Ayant pris l'élan, le milicien serra les dents, ferma mes yeux avant d'assener un coup de pilon lourd et puissant qui repoussa le minuscule corps dénudé du bébé au fond du récipient. L'ultime cri que l'enfant libéra fut étouffé dans sa gorge, à l'instant où sa mère se jetait, avec ses dernières forces, sur le Romain-exécuteur, qui la gifla d'un revers de main[245].

La violence contre la population se manifeste des deux côtés : Romains et Petits-Fils. La description de l'acte, participe d'un style d'écriture violent. En racontant l'expérience de cette mère, Hortense insiste sur les cris de l'enfant et des témoins de la scène. Elle insiste aussi sur

---

[244] *Ibid* ; page 8.
[245] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 222.

la fragilité de cet enfant « en larmes » et « minuscule », qui contraste avec la cruauté du milicien. Le corps mutilé et ce cri étouffé, sont des manifestations de la violence que nous retrouvons dans les nouvelles formes d'écriture africaine.

Nous retrouvons dans *The Stone Virgins,* une autre forme de violence structurelle quand une femme est forcée de tuer son mari pour sauver ses enfants : « Two soldiers walked into her house and sat her husband on a stone. They handed her an ax. […] She opened her eyes and raised the ax above her shoulders till he was dead »[246]. Nonceba entend dans le couloir, que la femme a été retrouvée en criant et que depuis elle ne s'est pas arrêtée. Quand elle arrive à l'hôpital, Nonceba entend ses cris : « A woman screams. Her voice sweeps down the corridor like a hot liquid. Her voice is high. Something pitiful is pouring out of it, something unstoppable. […]. The woman is destroying a thought in her mind » (87). Ce cri est le reflet de la mémoire de l'acte violent qu'elle a été forcée à faire. En l'obligeant à tuer son mari pour la survie de ses enfants, les miliciens ont laissé sur elle les marques d'une violence psychologique toute aussi douloureuse que la physique. Yvonne Vera utilise donc des termes violents pour mettre en avant la douleur et le trauma des victimes des conflits.

2.2.3. La pauvreté et la famine

Ces romans mettent en avant la pauvreté et la famine comme une manifestation de la violence structurelle et comme la conséquence directe des périodes de conflit et des régimes dictatoriaux. Dans *Moses, Citizen and me*, les gens se débrouillent en partageant ce qu'il leur restait avec la famille et les amis. Avant son voyage, Julia prend le temps d'acheter le nécessaire pour ses proches : « One suitcase alone was devoted to black patent-leather shoes, in a variety of styles and assorted sizes from six to ten. O had stockings, tights, medicines, shampoo for half a nation, hair oil and electric pressing combs…I had sardines and tins of meat »[247]. À cause du conflit, Anita (la voisine de Moses) se retrouve à la rue après une attaque qui a détruit sa maison : « Anita had just managed to get out in time. She had saved the hard brown-and-white striped mattress. She also had one big pot because at the time she had been cooking »[248]. Malgré sa situation, elle raconte l'épisode avec humour : « I just tasted the soup

[246] *The Stone Virgins* ; page 88.
[247] *Moses, Citizen and me* ; page 8.
[248] *Ibid* ; page 10.

when *bham*, the wall fell down. I did not know what I was doing. I just lift the pot from the stove and rush out. Next thing the other sides just fall down, *bham*, *bham* ! That's it-end of the house »[249].

Dans la Guinée Équatoriale de *Los poderes de la tempestad*, le narrateur retrouve une situation similaire. Il apporte les articles nécessaires pour lui et sa famille :

> […] iba sobrecargado con mil bultos que contenían cosas que nos iban a ser útiles en la nueva vida de privaciones deliberadamente escogida en el infierno en que se había convertido Guinea, según decían. (18)

> […] j'étais surchargé avec mille bagages remplies de choses qui nous seraient utiles dans la nouvelle vie de privation que nous avons choisi dans l'enfer que la Guinée était devenue, d'après ce qu'on racontait[250].

Une partie de ses affaires, dont des médicaments et de la nourriture, sont confisqués à l'aéroport et en passant l'un des barrages, une autre partie lui est également confisquée. Quand il arrive chez son cousin Mbo, il constate les conditions de vie de la famille et observe Avomo, la femme de son cousin, qui prépare du poisson avarié à ses enfants. La maison du cousin est un microcosme représentatif du reste du pays[251]. L'optimisme du narrateur se dissipe au fur et à mesure que se confirment les rumeurs sur le pays, par exemple, lorsque prenant le bus avec sa femme et sa fille, il voit une vieille femme que l'on force à descendre d'un bus faute d'argent. Ses supplications et tentatives d'explication sur son manque d'argent ne suscite pas la compréhension ni l'indulgence du chauffeur du bus:

> […] apareció el conductor que se puso a discutir con una mujer que pretendía viajar fiado, ya te lo pagaré otro día , si pasas todos los días por mi poblado y te conozco perfectamente, […] hijo compadécete de tu vieja mamá pues en el mercado me ha ido muy mal, no he vendido nada porque la yuca se me pudrió toda, seguro que te pagaré[252].

---

[249] *Ibid* ; page 10.
[250] Ceci est ma traduction.
[251] Dans son article « Lectura del espacio en *Los poderes de la tempestad* de Donato Ndongo Bidyogo », Clarence Mengue parle de trois étapes dans le voyage de Petronio: Malabo, Bata et le village natal. Pour Mengue, Malabo représente la "puerta de entrada al país » (porte d'entrée au pays), reflétant les réalités socio-économiques et politique de la Guinée Équatoriale. Pour elle, le discours du roman se développe à partir de la référence de la ville, autrement dit, les thèmes de la violence, la misère et la dictature se traduisent par l'espace de la ville. L'auteure explique que le mimétisme du roman est une stratégie pour une représentation vraisemblable et idéologique de la ville. (Mengue, 187)
[252] *Los poderes de la tempestad*; page 167.

> […] le chauffeur du bus est arrivé et commence à se disputer avec une femme qui avait l'intention de voyager à crédit, je te le paierai un autre jour, tous les jours tu passes par mon village et je te connais parfaitement, […] mon fils aies pitié de ta vieille mère car je n'ai pas eu de chance dans le marché, je n'ai rien vendu parce que le manioc est pourrie, compte sur moi je te paierai[253].

La situation économique des femmes est également mise en avant dans *Matins de couvre-feu*, où la narratrice-anonyme parle des conditions de travail des teinturières. Elle prend un taxi et se rend compte d'une réalité différente de celle racontée par les Anges :

> Une ville sordide où grouille un monde fou se débattant comme des larves sur un tas d'immondices. Il fallait que je vois ça pour mesurer la distance entre le discours mirifique des Anges venus sauver Zamba de tous les malheurs du monde et la vie larvaire près des eaux usées, les poubelles et toutes les misères de Zamba entassées dans les Bas-Fonds, nom bien trouvé pour un quartier à ras de terre, sous les eaux ou presque[254].

Loin du discours des Anges, la narratrice retrouve une ville où le gens vivent dans la misère et la saleté. L'expression de la violence évoquant le détritus se traduit à travers aux moyens d'un champ lexical : « larves », « immondices », « vie larvaire », « eau usées » et « poubelles ». C'est dans cet environnement sale et pollué, que la narratrice retrouve les teinturières : « En voyant les beaux pagnes teints, aux couleurs vives, sur les étals, […] personne ne peut imaginer que ce travail harassant se faisait dans un environnement si peu rassurant, insalubre »[255]. Elle décrit leurs conditions de travail près « de grandes barriques remplies d'on ne sait quel liquide ou lubrifiant », « posées dans l'herbe qui regorgeait de toutes sortes de détritus » où « la malaria trouvait […] à longueur d'année, un terrain propice à son expansion galopante »[256]. Les teinturières travaillent toute la journée accomplissant des gestes répétitifs qui demandent beaucoup d'effort « […] et cela ne leur rapportait pas grand-chose »[257]. Son ex-compagnon, Timothée faisait des bénéfices en exportant la marchandise mais « […] les femmes ne pouvaient pas jouir du fruit de leur labeur. Elles gagnaient des miettes »[258]. Emmanuel Dongala représente aussi des femmes se battant pour gagner de l'argent durant les conflits.

---

[253] Ceci est ma traduction.
[254] *Matins de couvre-feu* ; page 186.
[255] *Ibid* ; page 187.
[256] *Ibid* ; page 187.
[257] *Ibid* ; page 189.
[258] *Ibid* ; page 189.

Dans *Johnny chien méchant*, la mère de Laokolé et Tamila « avaient trimé ensemble toute leur vie »[259]. Laokolé raconte :

> […] pour achalander leurs étals elles s'étaient souvent levées à l'aube pour aller attendre les véhicules ramenant des fruits et des légumes des villages de l'intérieur du pays. Comme souvent cela ne suffisait pas pour faire bouillir la marmite, elles allaient se battre dans les entrepôts du port pour acheter afin de les revendre des friperies venant d'Europe ou d'Amérique, et parfois même, elles avaient risqué leurs vie dans de vieux tacos brinquebalant sur les routes ravinées par les tornades, à la recherche de sacs d'arachides ou de manioc dans les champs. (215)

Même après la perte de ses jambes suite à l'agression des miliciens, la mère de Laokolé a continué à travailler avec Tamila qui venait la chercher chaque jour. Laokolé l'aide aussi en rapportant de l'argent à la maison : « […] pendant les jours de canicule, je stockais dans son congélateur des petits sachets remplis d'eau que je vendais, une fois l'eau glacée ou congelée » (216).

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima parle aussi des difficultés rencontrées par les femmes : des filles qui se prostituent pour pouvoir manger et des femmes devenant des miliciennes pour leur survie et celle des enfants qu'elle protégeaient. Mahan, la tante de Birahima, est obligée d'aller dans le camp de réfugiés, quand son village a été attaqué. Cet endroit, contrôlé par les troupes d'EL Hadji Koroma retenait « […] par la force des réfugiés malinkés que les ONG devaient nourrir. Et nous exigions des ONG que tout ce qui devait parvenir aux réfugiés passe par nous »[260], explique Birahima. Par coïncidence, sa tante se trouvait dans ce camp où elle est morte à cause de la malaria : « […] les Malinkés du camp, boycottaient [...] les ONG. Ils ne voulaient pas collaborer avec les ONG parce que les ONG avaient refusé de collaborer avec El Hadji Koroma, leur sauveur »[261]. Des brancardiers sont venus pour évacuer les malades mais Mahan refuse de partir par « solidarité » : « Elle est restée couchée pendant trois jours, le quatrième jour elle est crevée comme un chien »[262]. Ce *warlord* profite de la situation pour en tirer avantage et garder le contrôle en se servant des réfugiés et en bloquant les aides. Nous pou²vons en déduire qu'en réalité la tante n'est pas restée volontairement (ni par solidarité) mais que ce blocage contre les ONG lui a coûté la vie.

---

[259] *Johnny chien méchant* ; page 215.
[260] *Allah n'est pas oblige*; page 216.
[261] *Ibid* ; page 217.
[262]*Ibid*; page 218.

2.2.4. Les couvre-feu et les pillages

L'impossibilité de se déplacer ou au contraire le besoin de s'enfuir constamment, sont des manifestations de la violence structurelle retrouvées dans ces romans. Nous l'avons déjà vu avec Mahan, la tante de Birahima qui a été obligé de s'échapper de son village pour un endroit qui n'était pas vraiment un refuge. Ce sont les déplacements de Mahan qui ont donné lieu au récit puisque Birahima devait partir avec elle après la mort de sa mère, mais que craignant la violence de son ex-mari, elle repart sans lui. Le périple de Birahima commence, lorsqu'il est confié à Yacouba pour rejoindre Mahan. Le personnage de la tante incarne la condition féminine dans la sphère privée et le rapport avec le contexte socio-historique. Dans *Johnny chien méchant*, Laokolé commence son récit par le pillage annoncé à la radio. Elle rassemble quelques affaires, réveille son frère pour qu'il l'aide et ils partent avec leur mère dans une brouette. Comme, lors du dernier pillage, des miliciens ont tué son père et agressée sa mère qui a perdu ses jambes, cette fois-ci s'enfuir avant l'arrivée des miliciens est une question de survie: « Le ciel commençait à blanchir ver l'est. Le jour allait bientôt se lever et, d'un moment à l'autre, les rapaces allaient s'abattre sur la ville. Il était temps de partir »[263]. En arrivant sur l'avenue principale, Laokolé constate que d'autres personnes ont eu la même idée de s'enfuir : «[…] nous avons été happés dans le maelström d'une humanité en panique. La foule avait envahi les trottoirs et avançait péniblement […] soulevant une poussière ocre et faisant vibrer la terre comme un troupeau d'éléphants en débandade »[264]. Dans les premières parties du roman, la foule est un corps entier où toutes les identités sont confondues, fonctionnant comme un seul et unique personnage. Ses déplacements sont motivés par la crainte des miliciens qui la poursuivent et l'encerclent pour l'empêcher d'avancer.

Dans *L'intérieur de la nuit* et *Matins de couvre-feu* il s'agit de l'impossibilité de se déplacer. Nous avons déjà parlé du couvre-feu de Zambaville, où les gens sortent de moins en moins et craignent les actions de la Police Parallèle contre ceux qui bravent l'interdit. Une arrestation domiciliaire, oblige également la narratrice-anonyme de rester enfermée, comme nous l'avons mentionné auparavant. Dans ces romans le couvre-feu fonctionne comme une violence contre le peuple, puisqu'il freine leur liberté de déplacement. De même, l'économie de la ville est touchée par le couvre-feu comme c'est le cas dans *L'intérieur de la nuit*. Ayané repère une jeune marchande dans la rue : « Sous son parasol qui n'était qu'un pathétique

[263] *Johnny chien méchant* ; page 26.
[264] *Ibid* ; page 38.

élément de décor, sur cette scène où elle venait certainement tous les jours gagner son pain quotidien, la jeune femme surveillait du coin de l'œil des biscuits faits maison […] »[265]. En ne voyant personne dans la rue Ayané demande où sont les gens de la ville et la fille répond que ce sont des journées de *ville morte* : « Ça signifie que les gens ne sortent plus, que les boutiques sont fermées, que personne ne travaille » (152). Dans l'esprit des gens, ce couvre-feu est donc devenu permanent, et cette violence contre le peuple destinée à restreindre sa liberté les a rendus inertes.

2.2.5. Le contrôle de l' information

La manipulation de l'information et des média est une autre forme de violence structurelle, moins perceptible mais importante. Un peuple sans accès à une information fiable est certainement plus facile à manipuler et à contrôler. Trois des narratrices évoquent la question: Laokolé (*Johnny chien méchant*), Hortense (*Les petits-fils nègres de Vercingétorix*) et la narratrice-anonyme (*Matins de couvre-feu*). Cette dernière parle du *Bêtisier des Anges*, le quotidien national, où elle retrouve un article sur Kanga Ba. L'article est bref et le journaliste se contente « d'émettre quelques hypothèses plausibles. Il n'était pas là pour vérifier les faits »[266]. La narratrice remet en question le rôle joué par le journaliste et s'interroge sur l'effet recherché par le titre de l'article *Un envahisseur abattu dans un champ de fleurs*: « […] dire à tout lecteur ce qui l'attendait au détour de la première rue, s'il n'adoptait pas, à Zamba, une conduite exemplaire […] »[267]. Le fait qu'il n'existe qu'un seul journal, est synonyme de contrôle de l'information et de la violence indirecte subie par un peuple qui perçoit même des menaces à travers les intitulés du journal. De manière similaire, Laokolé parle des informations édulcorées de son pays :

> […] si on n'écoutait que ce qu'ils racontent sur nos chaînes nationales, on croirait que notre pays n'a pas de problèmes, que notre pays est un paradis : tout marche bien, le peuple est content, le président est adoré par tous […]. En tout cas, après les avoir écoutés plusieurs fois, une chose était certaine pour moi : ces journalistes vivaient dans un pays qui n'était pas le même que celui dans lequel nous vivions[268].

---

[265] *L'intérieur de la nuit* ; page 150.
[266] *Matins de couvre-feu* ; page 14.
[267] *Ibid* ; page 15.
[268] *Johnny chien méchant* ; page 237.

La réalité vécue par cette jeune fille ne coïncident pas avec les informations transmises par les chaînes nationales où la figure du président est louée et les violences faites aux gens n'ont pas leur place. Dans *Les petis-fils nègres de Vercingétorix*, Kimbembé ne veut pas que Hortense écoute la radio car Vercingétorix a demandé « […] de ne pas écouter les ratiocinations du pouvoir […] »[269]. Hortense souhaite se forger sa propre opinion sur les faits et mieux comprendre la diffusion de l'idéologie du pouvoir en place : « J'attendais que mon époux eût le dos tourné afin de rechercher une des deux stations du Viétongo. Je baissais le volume. Je le baissais tellement qu'il me fallait rapprocher le poste d'une oreille, l'autre restant tendue dehors, dans la crainte que Kimbembé ne rebroussât chemin »[270]. Dans le Viétongo, ce pays imaginaire où habite Hortense, écouter d'autres versions des faits devient un acte de rébellion. L'interdiction d'écouter la radio est une stratégie de Vercingétorix pour garantir son emprise sur les gens du sud.

La violence structurelle impacte de manière importante la population même si ces manifestations sont plus subtiles et moins extrêmes que la violence physique. Ces violences font partie d'une stratégie de contrôle, souvent monopolisée par l'État. Les auteur(e)s de ce corpus mettent en avant la violence physique, et particulièrement celle subie par les femmes telles l'agression sexuelle, la mutilation et le meurtre, néanmoins nous constatons un véritable intérêt pour la dynamique du pouvoir et ces différentes manifestations. Les conditions de travail et l'économie, ainsi que la surveillance et les couvre-feu, font partie de ces manifestations de violence auxquelles ils/elles s'intéressent. Ces violences, ne sont pas représentées de manière globale ou à partir des statistiques. Les auteur(e)s se sont en effet inspirés des témoignages, mais à travers ces romans, les violences sont représentées par des personnages qui donnent un visage aux faits inscrits dans l'Histoire. Ces récits, vont au-delà du mimétisme puisqu'elles/ils font avancer la réel par une esthétique qui expose et inscrit la violence dans le texte. Nous pouvons parler d'une violence dans la littérature qui fait participer le lecteur/la lectrice par ses interprétations et par son regard sur les événements.

[269] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 187.
[270] *Ibid* ; page 187.

Chapitre 3. De la représentation de la femme africaine: stéréotypes, clichés et d'autres mythes

Qui est la femme africaine subsaharienne ? « Femme nue, femme noire », chantait Léopold Sedar Senghor en honneur à la femme africaine, mais cette image idéalisée a laissé place à d'autres représentations comme celle d'Irène de Calixthe Beyala[271]. Louée et idéalisée la femme du continent africain a été souvent reléguée au deuxième rang. Depuis les années soixante-dix, le regard des écrivains s'est modifié et c'est à travers des personnages féminins que se reflète ce changement[272]. Des auteures se mettent à produire également des textes littéraires et à traiter des sujets concernant la femme africaine. Cependant, la représentation de la femme africaine oscille entre l'autonomie et l'asservissement. Certains spécialistes, comme Kembe Milolo, affirment que l'autonomie, les initiatives et la maturité des actes de la femme africaine ont été peu représentés[273]. Dans le premier chapitre, nous avons exploré la question de la réécriture de l'Histoire et la représentation de la femme par le témoignage. Les auteur(e)s de deuxième et troisième génération décrivent le rôle de la femme dans l'Afrique contemporaine. Elles/Ils nous montrent la femme évoluant dans des contextes violents et des espaces rongés par le chaos. La femme y est traditionnellement représentée dans le rôle de victime mais également celui de femme-soldat. Nous retrouvons aussi des personnages qui jouent un rôle ambigu car elles sont des victimes qui utilisent la violence pour se protéger et peuvent devenir des tortionnaires et des vecteurs de violence.

Le magazine *Courrier International*[274] écrit que la guerrière : « […] est l'incontournable fantasme de l'imaginaire masculin. Pourtant, loin de cette représentation teintée d'érotisme, les femmes ont joué un rôle bien réel dans les conflits, à toutes les époques et sur tous les continents »[275]. Même si dans certaines civilisations la femme a eu un rôle important dans la politique ou la guerre, la tradition lui a imposé le rôle de la reproduction. Elle incarne le rôle de mère et son importance se limite à l'espace du foyer. La guerre est un domaine typiquement

[271] Beyala, Calixthe. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel ; 2003.
[272] Milolo, Kembe. L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique Noire francophone. Suisse: Éditions Universitaires Fribourg Suisse; 1986. Page 123.
[273] Milolo, Kembe. *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique Noire francophone*. Suisse : Éditions Universitaires Fribourg Suisse; 1986. Page 65.
[274] « Le mythe de la vierge en armes ». *Courrier International*, Hors-série, avril-mai-juin 2006, 15-16.
[275] *Ibid* ; page 15.

masculin, où la femme trouve rarement sa place. Joseph Ndinda[276] explique la position de la femme par rapport à l'homme dans les processus révolutionnaires : « La réalité montre que, en dehors de quelques cas historiques où l'action révolutionnaire a pu bénéficier aux femmes, la révolution a toujours été récupérée et conservée par la gent masculine. En général, le processus révolutionnaire glorifie d'abord l'action masculine et n'accorde aucune valorisation positive à la femme »[277]. D'ailleurs, nous constatons que dans ces romans, il s'agit de conflits menés par les hommes. Certes, il y a des personnages féminins qui participent directement aux conflits, mais nous constaterons prochainement, les enjeux sur la représentation de son rôle. La femme est associée au miracle de la vie, c'est-à-dire, elle donne la vie mais elle n'est pas associée au sacrifice ou à l'acte de mettre en danger sa vie, comme dans le cas de l'homme[278], qui s'aventure dans la guerre pour offrir sa vie et pour défendre un idéal. La femme est ainsi reléguée au deuxième rang quand elle est exclue de la participation aux conflits. En revanche, quand elle y participe, sa contribution n'est pas mise en avant ou la représentation de son rôle s'approche des stéréotypes.

La femme est définie « dans son rapport avec l'homme », explique Simone de Beauvoir[279], et il représente la femme, de son point de vue et en fonction de ses idées. Il crée des mythes sur la femme puisqu'elle est elle-même un mythe, ambiguë, insaisissable et inconstant:

> Il est toujours difficile de décrire un mythe ; il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un objet figé. Celui-ci est si ondoyant, si contradictoire qu'on n'en décelé pas d'abord l'unité : Dalila et Judith, Aspasie et Lucrèce, Pandore et Athénée, la femme est à la fois Eve et la Vierge Marie. Elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres ; elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge; elle est

[276] Ndinda, Joseph ; *Révolution et femmes en révolution. Dans le roman africain au sud du sahara*. Paris : L'Harmattan ; 2002.
[277] *Ibid* ; page 11.
[278] Simone de Beauvoir explique dans *Le deuxième sexe. Tome 1* que pendant les temps anciens, la femme a été exclue de certaines activités. L'homme au contraire, risque sa vie pour la sécurité ou pour la nourriture, faisant de lui un élément encore plus important que la femme. Simone de Beauvoir dit : « Le guerrier peut augmenter le prestige de la horde, du clan auquel il appartient, met en jeu sa propre vie. Et par là il prouve avec éclat, que ce n'est pas la vie qui est pour l'homme la valeur suprême mais qu'elle doit servir des fins plus importantes qu'elle-même. La pire malédiction qui pèse sur la femme c'est qu'elle est exclue de ces expéditions guerrières ; ce n'est pas en donnant la vie, c'est en risquant sa vie que l'homme s'élève au-dessus de l'animal ; c'est pourquoi dans l'humanité la supériorité est accordée non au sexe qui engendre mais à celui qui tue » (115).
[279] *op. cit.* ; page 244.

la guérisseuse et la sorcière; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut savoir, sa négation et sa raison d'être[280].

Dans les œuvres étudiées nous retrouvons la représentation des rôles qui reprend ces stéréotypes : la femme-fatale, la pasionaria/guerrière, l'hystérique et la mère. Précisément, nous constatons dans certains des romans, une reproduction des mythes sur la femme, mais également la volonté de les renverser en en produisant d'autres qui reflètent la conjoncture actuelle. Quels sont les facteurs qui font de ces romans des lieux de production des mythes ? Quand nous parlons de mythes, nous faisons allusion aux récits sur lesquels se fondent des idées ou des suppositions par rapport à la femme africaine. Dans les textes étudiés, nous constatons que la reproduction de mythes se fait de deux manières : par l'emploi et le détournement des stéréotypes sur la femme, tels la femme fatale, la pasionaria et la guerrière, l'hystérique, la sorcière, la mère comme métaphore de l'Afrique et la femme-nature.

3.1. De la mère à la femme fatale : le mythe et les stéréotypes sur la femme africaine

Dans l'introduction du livre *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir fait allusion à *l'éternel féminin*, autrement dit, ce qui caractérise la femme dans l'imaginaire collectif. Le concept de *l'éternel féminin* renvoi au comportement approprié pour une femme mais aussi à ce qu'elle représente en tant qu'espèce (femelle). Simone de Beauvoir explique que pour mieux saisir ce concept, il faudrait d'abord définir ce qu'est qu'une femme. Elle écrit : « Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme, il lui faut participer de cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité »[281]. Elle évoque, tout comme Sarah Kofmann dans *L'énigme de la femme*[282], l'attribution d'un caractère énigmatique et mystérieux à la femme. D'ailleurs, les religions créées par l'homme, explique-t-elle, mettent en évidence la volonté de dominer la femme par des mythes qu'ils se sont inventés, tel celui d'Ève. Ces mythes s'installent et se répandent dans l'imaginaire social. Nous retrouvons les même idées préconçues sur la femme mais représentées en fonction de l'époque et de la religion. L'imaginaire collectif transforme ces mythes en lui donnant des visages adaptés à son temps.

[280]De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1976. p. 244.
[281] *Ibid*; page 14.
[282] Kofman, Sarah. *L'énigme de la femme*. Paris : Genève : Berkeley : Galilée, 1980.

Ces visages si divers, ont en commun les caractéristiques attribuées au comportement féminin. Dans les textes étudiés, nous retrouvons ces traits à travers des images archétypiques et des références, directes et indirectes, à la mythologie classique et religieuse.

Toute représentation porte en soi un point de vue, une opinion, une idée, car les représentations sont des reflets de notre perception du monde. Ainsi, nous nous représentons l'être humain par les stéréotypes que nous portons dans notre bagage culturel, social et/ou religieux. Simone de Beauvoir explique:

> Certes, la plupart des mythes ont des racines dans l'attitude spontanée de l'homme à l'égard de sa propre existence et du monde qui l'investit : mais le dépassement de l'expérience vers l'Idée transcendante a été délibérément opéré par la société patriarcale à des fins d'autojustification ; à travers les mythes, elle imposait aux individus ses lois et ses mœurs d'une manière imagée et sensible ; c'est sous une forme mythique que l'impératif collectif s'insinuait en chaque conscience. Par l'intermédiaire des religions, des traditions, du langage, des contes, des chansons, du cinéma, les mythes pénètrent jusque dans les existences les plus durement asservies aux réalités matérielles[283].

La femme n'échappe pas à ces représentations, car elle incarne pour l'homme, un mystère insaisissable qu'il faut définir. Elle est *l'Autre*[284] qui définit l'homme, elle porte en soi une essence transcendante qui échappe à toute explication. La condition de la femme semble avoir changée cependant, nous pouvons encore mettre en question sa position dans la société. Nous faisons encore des représentations de la femme en lui assignant des rôles particuliers. Elle est toujours la mère et l'être émotionnel, sauf que nous lui avons également reconnu le rôle de travailleuse. La femme aurait obtenu sa liberté et l'égalité par le biais du travail. Alors, nous pouvons affirmer que les stéréotypes sur la femme n'ont pas disparus mais se sont adaptés à notre époque. La situation n'est pas si différente quand il s'agit de représenter la femme africaine. Elle a toujours été représentée du point de vue masculin et/ou occidental[285].

---

[283] *Op.cit.* ; page 404.

[284] Nous empruntons ce terme à Simone de Beauvoir qui l'utilise dans son ouvrage *Le deuxième sexe*. Cependant, elle n'est pas la seule qui a parlé de l'altérité de la femme car Pascal Lainé fait référence à la définition des sexes par l'image de l'autre dans son livre *La femme et ses images*. Il parle également de l'influence de l'image stéréotypée de la femme sur les structures sociales : « De même, la morale sexuelle, l'organisation de la famille, les structures élémentaires de la hiérarchie sociale (et/ou sexuelle) s'élaborent d'une manière ou d'une autre sur une certaine « image » de la femme. « Image » qui fonctionne, tant au niveau de la conscience individuelle qu'au niveau des comportements collectifs, à la façon d'un modèle ou d'une norme. Être femme (et corrélativement être « un homme »), c'est se conformer à l'image qu'on se fait de son sexe (et de l'autre sexe, en face). L'image tend alors à se matérialiser, soit en un stéréotype de comportement, effectivement assumé par l'individu, soit encore dans la « proposition » concrète, précise, urgente, d'une publicité ou d'un cliché de mode » (43).

[285] Nous mettons l'accent sur le point de vue occidental car dans ce travail il s'agit des ouvrages qui sont en principe destinées à un public lettré, européen et africain comme le précise Arlette Chemain Degrange dans

Néanmoins des changements qui ont lieu dans la production des textes. Nous retrouvons de plus en plus de représentations qui cherchent à donner voix à la femme africaine ou à la représenter autrement.

3.1.1. La figure de la mère africaine

La vie des femmes, écrit Rwanika Drocella, « a souvent été expliquée et définie par des mythes »[286] et nombreux sont les ouvrages littéraires qui les utilisent pour la reconstitution des stéréotypes sur la femme. Jusqu'aux années soixante-dix, nous retrouvons une vision masculine de la représentation de la femme africaine, même si cela ne veut pas dire que ces images soient réductrices. À ce propos, Bernard Mouralis explique que même si ces représentations se focalisent souvent sur la figure de la *mère*, ces écrivains s'intéressaient aussi à la situation de la femme « dans les sociétés africaines, à l'époque coloniale comme après les indépendances, dans les villages comme dans les villes »[287]. Parmi eux, Mouralis évoque Mongo Beti (*Le pauvre Christ de Bomba*), Ahmadou Kouoruma (*Les soleils des Indépendances*) et Sembène Ousmane (*Les bouts de bois de Dieu*). Cette figure de la mère, toujours présente dans les romans étudiés, est associée à la cohésion familiale mais symbolise aussi l'Afrique. Ce rôle est incarné par la mère de la narratrice-anonyme dans *Matins de couvre-feu*. La *bonne-femme*, incarne les traditions, la cohésion familiale et la mémoire. Arlette Chemain Degrange[288] parle de la figure de la mère dans la littérature africaine avant les indépendances : « L'image de la mère véhicule les valeurs du travail, de l'amour, de la souffrance. Et cela est considéré comme admirable par les poètes, puis par les romanciers. C'est au prix de ses souffrances que la mère permet de revaloriser la tradition »[289]. Même si la

---

Émancipation féminine et roman africain[285]. Malgré les références aux mythes africains dans les romans étudiés, tels les *mami watta.*

[285], nous constatons l'influence des stéréotypes et des images sur la femme, produits en Europe.

[286] Drocella, Rwanika. *L'inscription féminine: le roman de Sony Labou Tansi*. France, Éditions Nouvelles du Sud, 1998. Page 7.

[287] Mouralis, Bernard. « Une parole autre : Aoua Keita, Mariama Bâ et Awa Thiam ». *Notre Librairie*, vol. 1, n°117, avril-juin 1994, p.21-27.

[288] Chemain Degrange, Arlette. *Émancipation féminine et roman africain*. Dakar : Abidjan : Lomé : Les Nouvelles éditions africaines ; 1980. 359p.

[289] Chemain Arlette Degrange (op.cit.) ; page 51.

narratrice n'a pas suivi la même voie, nous constatons l'admiration qu'elle ressent pour sa mère et le regard qu'elle porte sur elle en tant que pilier de la famille. Dans *Los poderes de la tempestad*, la mère de Petronio joue un rôle similaire dans la stabilité familiale et les traditions. Cette « mère noire, si négligée et si squelettique »[290], qui ne parle pas l'espagnol, s'occupe des enfants, de la maison et travaille la terre chaque jour. Quand elle remarque que sa petite-fille Rut est atteinte de paludisme, elle propose de s'en occuper avec des remèdes traditionnels. De plus, lorsque Petronio et l'oncle Abeso sont convoqués au commissariat, elle décide de les accompagner et raconte à son fils une anecdote qui met en avant le rôle de mère protectrice. Un jour, alors qu'elle ramasse des cacahuètes dans la forêt, elle entend pleurer son bébé qui se trouvait sous l'ombre d'un arbre. En revenant vers l'enfant, elle voit une gorille s'approcher avec son petit. De désespoir, ne sachant pas quoi faire, elle se met à crier et à menacer la gorille en gesticulant avec sa houe :

> Curiosamente, el miedo mismo me dio la solución y y también empecé a gritar imitando los bramidos de la gorila y blandiendo la azada amenazadora […], […] y debía hablar su mismo lenguaje pues al fin y al cabo estábamos en parecida situación, prestas a defender cada una su vida y la de su hijo. (210)
>
> Curieusement, la peur m'a donné la solution et moi aussi je me suis mise à crier en imitant les mugissements de la gorille et à brandir la houe menaçante […], […] et je devais parler le même langage puisque finalement nous étions toutes les deux dans la même situation, chacune prête à défendre sa vie et celle de son enfant.[291]

Ensuite, elle lui explique que cette expérience a eu lieu dans l'une de fermes de cacao de son père pas loin du village, pendant la période d'autonomie et qu'il leur était difficile de se protéger parce que le gouvernement a confisqué leurs fusils. Dans ce roman nous retrouvons des femmes comme la mère de Petronio et la femme du cousin Mbo, qui vont relever les abus du gouvernement, même si ce n'est que dans la sphère privée.

Dans *Johnny chien méchant*, il ne s'agit pas seulement l'image de la mère mais aussi un clin d'œil à l'image chrétienne de la *Madonna*. Dans l'avant-dernier chapitre, lorsque Johnny et Laokolé se retrouvent dans la même pièce, elle est assise et tient sur ses genoux l'enfant qu'elle a sauvé du camp de réfugiés: « La lumière a jailli et mon cœur a failli s'arrêter :

[290] Ceci est ma traduction : « la mamá negra tan desarreglada y tan huesuda […] » ; page 190.
[291] Ceci est ma traduction.

un fantôme assis dans un fauteuil, un enfant sur les genoux, a surgir de la nuit, inattendu »[292]. De plus, utilisant la bible que Johnny lui a lancé, elle le frappe et lui donne des coups de pied jusqu'à ce qu'il meurt. Denise Brahimi et Anne Trevarthen[293] expliquent que les écrivain(e)s africain(e)s semblent s'intéresser au rôle de la femme dans la société et qu' « ils veulent rendre hommage en elle à la puissance créatrice et à l'esprit de sacrifice des Mères ; imprégnées de sacralité archaïque »[294].

3.1.2. La femme-fatale et la femme-nature

En plus de la figure de la *mère*, nous retrouvons dans ces romans le stéréotype de la *femme-fatale* incarnée par Pelouse et la femme-fantôme dans *La phalène des collines*, et par Thenjiwe dans *The Stone Virgins*. Dans la troisième partie de son livre, *Fetishism and fatal woman : gender, power, and reflexive discourse*[295], Linda Saladin parle de la place de l'image féminine dans la rhétorique masculine. Selon l'auteure, les métaphores possèdent une structure binaire qui opposerait le masculin et le féminin[296]. Elle explique que la figure de la *femme fatale* est un sujet récurrent dans la rhétorique masculine des deux derniers siècles. Par exemple, nous trouvons des personnages comme Judith, Salomé et Hélène de Troie[297]. D'ailleurs, elle compare la *femme fatale* avec la muse car elle fascine aussi bien l'écrivain que le lecteur:

> Actually, we can think of her as a muse gone wrong. Part of a time-honored tradition since the Greeks, the muse is invoked as a source of inspiration and decorates the opening of many art works throughout recorded history. The feminine image seems "naturally" to fill this catalytic role: aesthetic tradition associates the female with great beauty, grace of form, and the capacity to inspire. There is also something serviceable about the feminine gender. Reduced to a passive role in culture, the muse is available for a moment of inspiration and withdraws when it is timely. The *femme fatale* is infinitely

[292] *Johnny chien méchant* ; page 253.
[293] Brahimi, Denise et Anne Trevarthen. *Les femmes dans la littérature africaine*. Paris : Éditions Karthala & Ceda ; 1998.
[294] *Ibid*; page 11.
[295] Saladin, Linda A. « Fetishism and structures of domination ». *Fetishism and fatal woman : gender, power, and reflexive discourse*. New York : Lang, 1993.
[296] *Ibid*, page 28.
[297] *Ibid* ; page 28.

> more dangerous than the muse, but the stakes are also brighter if her force can be harnessed. […] The muse inspires; the fatal woman commands[298].

Dans la partie intitulée « Pleasure, Trope and Apotrope », Saladin reprend l'archétype de la *femme fatale* : « The feminine trope reifies desire within representation, and the destructive image of the *femme fatale* is a reminder of potential loss and defiance of it »[299]. Ainsi, la figure de la *femme fatale*, prend une place importante dans l'imaginaire collectif. La féminité de Pelouse, la phalène et Thenjiwe est mise en avant, tout comme leur insaisissabilité, leur mystère et leur pouvoir de séduction. Lorsque Pelouse arrive au site-musée de Nyamata, la phalène met en avant sa beauté :

> Pétulante, la visiteuse : un corps sans hypocrisie, une nymphe des magazines de mode, échappée des écuries Rabane. Blue-jean moulant, T-shirt couleur café triste, foulard teinture auburn finement noué à la scout, la croupe en amphore du mannequin parfaitement moulée. En condensé, une vraie sorcière à faire fondre des glaciers de pédés. Une créature aussi parfaite…cet œil lumineux de Nefertiti, cette courbe vertigineuse qui dessinait les hanches parfaitement moulées, cette chute vers le bassin en amphore[300].

Le caractère ensorceleur de la *femme-fatale* se fait évident par cette description de Pelouse. La phalène évoque le mythe des nymphes et compare sa nièce à une reine. La phalène elle-même était appelée *reine* par les gens. Lors de la visite à Nyanza, où se trouvait l'ancien palais du roi, l'homme qui accueille la délégation a reconnu la femme-fantôme sur la photo de Pelouse : « Il répéta qu'il adorait « cette femme d'une extrême beauté que l'âge n'avait jamais pu ternir » (142). En s'éloignant, il lui dit qu'il ne croyait pas que la « reine » soit enterrée à cet endroit-là mais il ignorait où se trouvait vraiment sa tombe. Cette dénomination nous la retrouvons également au début du récit de la phalène, quand elle nous raconte l'arrivée à l'église. C'est à ce moment que l'abbé Théoneste lui fait des avances : « Reine, même à soixante ans, vous avez conservé intacts votre beauté et votre charme légendaire…sans faille » (33). De même, la rencontre de Cephas avec Thenjiwe met en avant l'attraction inexplicable qu'il ressent, jusqu'au point de rester à Kezi :

> Thenjiwe had made him stay, he was certain, even though she had not said anything precise, nothing in words, but the way she, without parting her lips, held his attention. She was beautiful. True. It was not the details of her face, not the elegance of her neck, the shape of her lips, the nose, the height and force

[298] *Ibid* ; page 28.
[299] *Ibid* ; page 48.
[300] *La phalène des collines* ; page 25.

> of her limbs, the earth brown skin, not that; more than that. He let the bus leave for Bulawayo without him, even though he had befriended the conductor and already had his half-price ticket in the left pocket of his checkered shirt[301].

Telle une Circé, Thenjiwe ensorcèle Cephas qui décide de rester à Kenzi au lieu de rentrer en ville : « As he stands briefly where the Shoeshine bus has been, he knows that the swing in her walk places a claim on the entire earth. He is part of that earth, so he follows her like a shadow […] » (35). Il élève Thenjiwe au rang de déesse, telle Gaïa, évoquant encore un autre stéréotype sur la femme : la femme-nature. D'ailleurs, dans l'une des citations précédentes, le narrateur décrit la couleur de la peau de Thenjiwe comme du marron-terre évoquant encore une fois l'image de la femme incarnant la nature. Dans *L'intérieur de la nuit*, c'est par la féminisation de la nature que l'auteure évoque le stéréotype de la femme-nature et l'instabilité de ses émotions : « Des femmes ne pouvaient pas demeurer seules. Leurs âmes faibles et soumises aux caprices de la lune ne pouvaient porter suffisamment de foi pour entretenir l'énergie des esprits » (78). Ce texte évoque également le stéréotype de la nature-femme ingérable, imprévisible, furieuse : « Et la pluie, pour être du genre féminin, n'en avait pas moins la force de terrasser les vivants. Sur son parcours ce n'était que des cases emportées, arbres déracinés, champs inondés. Et puis, elle se calmait. Après son passage, on mettait du temps à consoler la terre, à la panser » (12).

3.1.3. La sorcière et la folle

D'ailleurs, la proximité avec la nature et le caractère ensorceleur qui est attribué à la femme, nous ramène à l'image de la sorcière. Dès l'Antiquité, la sorcière est évoquée dans la littérature et dans l'imaginaire occidental. L'univers magique est l'un des *topos* de la littérature africaine où nous retrouvons également ce personnage. Nous pouvons dire que la sorcière fait partie d'un imaginaire collectif universel. Simone de Beauvoir parle de l'association de la femme à la sorcière. Elle explique que la femme ensorceleuse qui fascine l'homme fait partie

[301] *The Stone Virgins* ; page 41.

d'un mythe universel[302]. Plus loin dans la troisième partie de son livre, consacrée aux mythes, elle écrit :

> La femme est vouée à la magie. La magie, disait Alain, c'est l'esprit traînant dans les choses ; une action est magique quand, au lieu d'être produite par un agent, elle émane d'une passivité ; précisément les hommes ont toujours regardé la femme comme l'immanence du donné ; si elle produit récoltes et enfants ce n'est pas par un acte de sa volonté ; elle n'est pas sujet, transcendance, puissance créatrice, mais un objet chargé de fluides. Dans les sociétés où l'homme adore ces mystères, la femme est, à cause de ces vertus, associée au culte et vénérée comme prêtresse ; mais quand il lutte pour faire triompher la société sur la nature, la raison sur la vie, la volonté sur le donné inerte, alors la femme est regardée comme sorcière[303].

L'auteure oppose deux aspects de la femme dans l'univers magique : la sorcière et la prêtresse. Ce dernier présente une image idéalisée de la femme comme porteuse des dons et des vertus, pendant que la sorcière représente la marginalité, voir le danger qu'elle représente pour la société. Ce stéréotype de la sorcière, nous le retrouvons à travers Thenjiwe dans *The Stone Virgins*, quand la voix narrative met en avant l'effet qu'elle produit sur Cephas, de même dans *Johnny chien méchant* et *L'intérieur de la nuit*. Johnny s'interroge sur la nature de Laokolé, lorsqu'il rentre dans sa maison et s'aperçoit qu'elle ne s'est pas échappé mais elle est assise dans le noir sur un fauteuil :

> Étrange femme, étrange fille. Jamais je n'avais eu cette impression devant quelqu'un, surtout pas devant une femme. […] Qui était-elle, cette fille qui ne payait pas de mine, dans son T-shirt en lambeaux ? […] Avais-je par mégarde introduit une sorcière dans ma maison ? Franchement, j'ai eu peur. Dans mon pays, il faut se méfier des femmes. Il y en avait qu'on appelait des *mamiwattas*, qui vivaient dans des cours d'eau et venaient marabouter les hommes par leur beauté et leur sensualité[304].

Johnny, peu habitué à ce que les gens, et encore moins une femme, lui tiennent tête, croit voir en Laokolé une sorcière. Des aspects tels l'assurance, la différence, vivre en marge des traditions ou des lois, sont associés à l'image de la sorcière. Ayané, dans *L'intérieur de la nuit*, incarne précisément la différence et l'étranger. Accusée d'avoir provoqué la mort d'Inoni et d'apporter le mal au village, la matrone Ié lui dit : « 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. […] Tu fais le mal sans le savoir, c'est en toi »[305]. Le mal qui habite la femme, rappelle aussi l'archétype de la folie ou de la femme hystérique.

---

[302] *Op.cit.*; page 274.
[303] *Ibid* ; page 274.
[304] *Johnny chien méchant*; page 354.
[305] *L'intérieur de la nuit* ; page 206.

Dans son livre *Meeting the Madwoman*[306], Linda Schierse Leonard affirme que la sorcière et la visionnaire sont des représentations de la folie chez la femme. En effet, nous retrouvons dans ces romans, des liens entre la folie et la représentation des archétypes féminins que nous avons mentionnés auparavant. La folie a toujours été associée à la femme et considérée comme une faiblesse qu'il faut surveiller car la femme malade représente un danger. Gonzague de Sallmard affirme que les crises de folie chez la femme sont craintes et particulièrement celles de l'émeutière et de la gréviste[307]. Dans le romans *Allah n'est pas obligé* nous constatons la représentation des femmes proches de la folie, telles les femmes soldats dont Birahima nous parle. Nonobstant, nous retrouvons également l'archétype de la folie et de l'hystérie chez la femme, représenté par Epupa (*L'intérieur de la nuit*) et Épiphanie (*La phalène des collines*). En rentrant à l'hôtel où travaille son « cousin » Epésè, Ayané entend les cris d'une femme. Quand il dit que cette « folle » s'appelle Epupa, Ayané se souvient d'une fille qu'elle a rencontrée à l'université. Epésè lui confirme qu'il s'agit bien de la même fille : « Alors, c'est elle. Elle marche presque nue, en route depuis deux ans. Sa famille l'a chassée »[308]. La fille marchait en criant :

> Maintenant, il suffit ! Je le dis, et le redis. Suffit de faire semblant, de toujours accuser les autres. Ils ontleurs 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. […] Confessons la faute ! Prenons-en notre part. Je le dis et le redis ! Il est temps de reconnaître que nous avons participé à notre propre saignée. Si nous n'admettons pas les noirceurs du passé, saurons-nous nous défaire de celles qui nous étreignent encore si vigoureusement ? (213)

Émue par la situation de la fille, Ayané la prend dans ses bras et Epupa lui dit : « Si tu savais comme ça fait mal. Pourquoi ils n'écoutent pas. Pourquoi ils me marchent dessus sans me voir »[309]. Ensuite, Epupa se met à crier et Ayané la serre fort dans ses bras en se mettant à crier aussi. Dans sa folie, cette fille dénonce le silence et l'inaction des gens face aux injustices. La folie est-elle la maladie de celles qui dénoncent ? Celles qui parlent, sont-elles folles ? Epupa, a-t-elle témoigné un événement comme celui du village Eku ? Témoigner de l'horreur, laisse

---

[306] Leonard, Linda Schierse. *Meeting the Madwoman: An inner challenge for feminine spirit*. New York: Bantam Books, 1993.
[307] Il donne comme exemples la participation des femmes dans la commune et le roman Germinal de Zola où les femmes sont les premières à arriver pour manifester
De Sallmard, Gonzague. *Femme = danger ? Pour en finir avec le mythe de la femme dangereuse***.** Paris, Éditions Homnisphères, 2007. Page 66.
[308] *L'intérieur de la nuit* ; page 211.
[309] *Ibid* ; page 213.

des marques sur les personnages de ces romans, dont Épiphanie dans *La phalène des collines*. Les journées d'Épiphanie se ressemblent après le meurtre de son mari et ses enfants : « Trois bouteilles de bière de soixante-six centilitres en matinée, huit bouteilles vers seize heures ; seize vers vingt heures pour atteindre le record de vingt-quatre bouteilles vers minuit »[310]. Après cet épisode, elle était devenue insomniaque et alcoolique, elle déambulait la nuit et passait les journées dans le bar. À chaque fois qu'elle essayait de recommencer une nouvelle histoire, elle croyait voir son mari : « […] le spectre de son mari lui apparaissait, se plaquait sur le visage du nouveau venu et la suppliait de ne jamais le trahir »[311]. Ainsi Épiphanie passait ses journées, dans un « cercle vicieux » pour : « Brûler son reste de temps de vie dans une existence sans foi ni loi, contre toute morale conformiste, voilà la seule alternative qui lui semblait désormais juste. Une philosophie de la survie »[312].

Dans la partie intitulée « Modern masks of the madwoman », Linda Schierse Leonard explique que les rôles imposés par la société déclenchent la folie chez la femme. De plus elle écrit que nous voyons souvent des personnages qui se révoltent contre ces rôles et qui incarnent la folie, comme c'est le cas d'Aama, la mère d'Ayané dans *L'intérieur de la nuit* . Après la mort de son mari Eké, elle devient indépendante en choisissant de vendre ses étoffes imprimées en ville, ce qui va contre les traditions du village. Les villageois pensent qu'Aama est folle : « Une fois seulement, on avait vu une femme tenter de braver l'immuable. Une folle aux yeux du commun »[313]. Une femme acquiert un statut de déséquilibrée mentale si elle n'accepte pas le rôle qui lui est imposé et si son comportement est contraire à ce que la société attend d'elle[314]. Pour Sarah Kofman, la femme qui n'a pas droit à la parole, finit par garder tout pour elle. Ce silence, écrit-elle, est « […] un supplément de mystère et d'obscurité : la femme manque de sincérité, dissimule, transforme toute parole en une énigme indéchiffrable »[315]. Ainsi, le silence accentue ce caractère énigmatique chez la femme, tout comme l'hystérie est associée à sa « nature féminine »[316]. La femme se laisse emporter par les émotions, elle est trop expressive,

---

[310] *La phalène des collines* ; page 67.
[311] *Ibid* ; page 69.
[312] *Ibid*; page 69.
[313] *L'intérieur de la nuit* ; page 15.
[314] *Op.cit.* ; page 3.
[315] Kofman, Sarah. *L'énigme de la femme*. Paris : Genève : Berkeley : Galilée ; 1980. Page 46.
[316] Gonzague de Sallmard parle dans son livre de Jean-Martin Charcot et ses pratiques par rapport à l'hystérie. De Sallmard explique l'origine du mot *hystérie* et son évolution. Charcot emploiera ce mot dans son enseignement à la Salpêtrière et finira par associer l'hystérie à la femme : « Cette dernière pathologie est à l'échelle de l'histoire, une notion relativement récente puisque le mot est apparu pour la première fois en 1568. Il définissait alors les troubles psychiques féminins dont le siège était réputé se nicher dans l'utérus. Mais à partir des années 1830, son sens évolua. On l'utilisa pour décrire un état excessif ou encore exalté, sans que soit pris en compte le sexe de celui qui était ainsi qualifié. La dérive progressive de sa signification fut par la suite cautionnée par le docteur Charcot, professeur de médecine de l'hôpital parisien de la Salpêtrière, qui l'utilisa

irritable, capricieuse. Enfin, l'hystérique/folle rejoint les stéréotypes que l'imaginaire collectif a défini comme des traits propres au féminin.

Ces ouvrages participent à la reconstitution des mythes tels la mère, la femme-nature, la femme fatale et la folle. Les auteur(e)s emploient les allusions aux mythes classiques et religieux, et les stéréotypes sur la femme, mais nous constatons aussi l'intention de s'en servir pour briser ces images ou d'en faire d'autres correspondant aux personnages du contexte contemporain.

3.2. Les mythes des femmes dans l'actualité ou les nouvelles images de la femme dans les conflits

Les représentations littéraires jouent un rôle important dans l'inscription des stéréotypes sur la femme dans l'imaginaire collectif. Dans plusieurs des romans étudiés, nous retrouvons des personnages féminins dans des rôles hors-normes, ainsi que des traces de mythes qui ne sont pas exclusifs à la représentation de la femme africaine, car nous le retrouvons également dans la littérature des femmes afro-américaines. Dans *Mythmaking and metaphor in black women's fiction*[317], Jacqueline de Weever parle de la reprise et la reconstitution des mythes chez les auteures afro-américaines. Le mythe est une métaphore qui permet à l'être humain d'expliquer son expérience. Le reflet du passé et la révélation de l'avenir que le mythe rend possible, est notamment pertinent dans le travail d'écrivaines noires, explique

dans son enseignement pour désigner « l'ensemble des symptômes prenant l'apparence d'affections organiques sans lésion décelable ». Pour Charcot, comme pour les psychiatres et autres psychanalystes qui l'adoptèrent ensuite, l'hystérie désignait désormais une pathologie pouvant frapper indifféremment les hommes et les femmes. Charcot contribua cependant à populariser l'idée que « l'hystérique-type » était une femme et, afin de connaître les résultats de ses recherches, il adopta une stratégie originale. Il invitait régulièrement à la Salpêtrière d'éminentes figures du « Tout Paris » pour assister à des séances au cours desquelles des femmes mimaient certains symptômes de crises nerveuses. Étaient naturellement sélectionnés les états les plus spectaculaires de façon à impressionner cet auditoire profane (dont Freud). Le grand public eut à son tour accès aux théories de Charcot lorsqu'André Brouillet exécuta en 1887 un tableau intitulé *Une leçon clinique à la Salpetrière* qui connut un certain succès ? La démarche originale de Charcot fit beaucoup pour institutionnaliser l'idée que l'hystérie était une affection spécifiquement féminine » (67).

[317] De Weever, Jacqueline. *Mythmaking and metaphor in black women's fiction*. New York: St. Martin's Press; 1991.

de Weever[318]. De plus, elle précise que le mythe fournit les moyens de parler de l'oppression subie par les afro-américaines pendant des siècles. Le mythe serait le moyen le plus approprié pour représenter ces contextes. D'ailleurs, de Weever affirme que les mythes dans les textes narratifs, établissent des liens avec la réalité pour la transformer: « […] the mythic narrative establishes lines to a world that is not only beyond the real world but that, at the same time, transforms it »[319]. Ainsi, les travaux littéraires des femmes, et particulièrement celui des afro-américaines, reconstituent et réexaminent le mythe. Ce processus, donne lieu à une septième phase du mythe. Jacqueline de Weever reprend la théorie des phases du mythe d'Albert Cook, pour suggérer que les ouvrages littéraires de ces femmes, contribuent à la création d'une nouvelle phase : ces ouvrages réécrivent, réexaminent et restructurent les mythes employés par le canon littéraire. La septième phase du mythe, affirme de Weever, y contribue avec des variantes et même avec la déconstruction de certains mythes du canon[320]. L'idée d'une nouvelle phase dans la reprise des mythes, peut être appliquée aux textes africains. Une nouvelle phase dans la reconstitution du mythe, serait envisageable dans les ouvrages choisis pour ce travail, indépendamment de l'identité de l'écrivain, homme ou femme, car nous constatons dans les deux cas, la reconstitution et l'éventuelle remise en question du mythe de la femme.

Sur la réappropriation du mythe nous trouvons d'autres théories, comme celle du mythe artificiel de Roland Barthes. Cette théorie consiste à mythifier à son tour le mythe. Roland Barthes écrit dans *Mythologies* : « A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mystifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? […] Le pouvoir du second mythe, c'est de fonder le premier en naïveté regardée »[321]. Le mythe a lieu au moment où l'histoire fait passer du réel à la parole. Ainsi, le mythe se naturalise par la parole et l'histoire en fait une partie de lui. En volant le mythe, l'auteur(e) crée un mythe artificiel, mais par quels moyens ? Dans les romans étudiés nous constatons la

---

[318] *Ibid* ; page 4.
[319] *Ibid*; page 4.
[320] L'auteure parle des six étapes du mythe expliqué par Albert Cook dans son livre *Myth and language*: « Myth is a metaphor for human experience, a way to communicate that experience and to ascertain its meaning. In his influential work *Myth and Language,* Albert Cook finds six phases of myth. The first phase he calls the « unicity of the Mother Cult », which includes all mythic expression, statements, and discontinuities; Homer functions mainly in the second phase. The third phase produces abstract sifting, of which Plato is the supreme example. The fourth phase lasts until the Middle Ages, contributing the rationalizations of myths that continue into the fifth phase, from the Renaissance through William Blake. The sixth phase, the time of twentieth-century writers and poets, reexamines the work of the fifth phase » (3).
[321] Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Point; 2014. p. 209.

reprise des stéréotypes autour de la femme, mais aussi des allusions, directes et indirectes, à la mythologie. Parfois ces allusions sont flagrantes, tandis que d'autres fois c'est plus subtil. Ces images sont le reflet d'une réalité contemporaine marquée par les guerres civiles et les dictatures. Ces ouvrages font preuve d'une tendance réaliste dans la représentation des conflits et de la quotidienneté de la ville contemporaine. Ils trouvent leur source dans le réel et l'extrême du comportement humain. Deux tendances se font évidentes : la reprise des mythes sans aucune transformation ou la reconstitution des mythes pour finir avec l'infantilisation de la femme africaine. Nous constatons principalement un nouveau regard sur trois figures : la mère, la *femme fatale* et la guerrière.

3.2.1. De la guerrière à la femme-soldat et d'autres formes de violence

Penser aux conflits armés contemporains en Afrique nous mène vers ce nouveau personnage emblématique de l'enfant-soldat. D'après, Mamadou Kalidou Ba[322], ce personnage remplace le guerrier noble, le tirailleur sénégalais ou encore le combattant contre la colonisation. Cependant, la fille et la femme-soldat, font également partie de la représentation des conflits, et remplacent la figure de la guerrière. Dans la partie intitulée « Le mythe de l'innocence ? La fin d'un tabou », de son livre *Pour en finir avec la femme*[323], Valérie Toranien explique que contrairement à l'homme, la société perçoit la femme comme une victime[324]. De plus, elle parle des idées que la société s'est faite sur la femme : elle n'est pas seulement innocente mais aussi destinée à la maternité et prédisposée à la folie ou aux rôles extrêmes comme la *pasionaria*. Cette problématique de l'innocence chez la femme nous mène vers la question de la violence chez la femme africaine. La violence est-elle concevable chez la femme du continent africain ? Des noms tels Emerita Munyashwe[325] dans la République Démocratique du Congo, Aicha Keita Conneh[326] en Sierra Leone ou encore madame le ministre

[322] Kalidou Ba, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) De la narration de la violence à la narration narrative*. Paris : L'Harmattan ; 2012. page 33.
[323] Toranien, Valéry. "Le mythe de l'innocence? La fin d'un tabou". *Pour en finir avec la femme*. Paris : Grasset ; 2004. 37-46p.
[324] *Ibid* ; page 41.
[325] Assassinée en août 2010 à Goma. Elle était en charge des finances du Congrès National pour la Défense du Peuple (CNDP) et proche de Laurent Nkunda et le général Kayumba Nyamwasa.
[326] Fille du président guinéen Lansana Conté et femme de Sikou Conneh. Elle a été accusée de transporter des armes et a persuadé son père d'armer les Liberians United for Reconciliation and Democracy (LURD).

de la Famille et du Développement de la Femme au Rwanda, Pauline Nyramasuhuko[327], évoquent la participation des femmes aux conflits armés. Différents avis voient une réaction à un standard de violence ou à une situation spécifique, comme l'explique Gonzague de Sallmard[328]. Lorsqu'il s'agit des manifestations de violence, telles les femmes kamikazes, les experts affirment qu'elles sont souvent manipulées et contraintes d'agir ainsi, ou par désir de vengeance suite à la perte d'un mari, un frère ou un fils. En revanche, peu d'entre elles seraient motivées par un idéal ou des convictions religieuses, comme dans le cas des *veuves noires* tchétchènes[329]. Par rapport au recrutement d'Al-Quaida, certains experts expliquent que le djihad est la seule option pour les femmes accusées de crimes d'honneur comme l'adultère[330]. De plus, des groupes comme Boko Haram, recruteraient des femmes en dernier recours faute de pouvoir recruter des hommes[331], même si Elizabeth Pearson de la Nigerian Security Network dit dans *Libération*[332] *en 2014* : « Les femmes sont souvent utilisées comme un ultime recours […] mais ici, cela intervient dans la 'meilleur année' de Boko Haram en termes de violence et de nombres de personnes tuées ». Quelles sont alors les motivations de ces femmes pour devenir femmes-kamikazes ? En tout cas, quand il s'agit des femmes-kamikazes, la presse met en avant la manipulation, le lavage de cerveau et la vengeance familiale. De plus, lors de l'intervention du Raid à Saint-Denis en 2015, la presse parlait de la femme-kamikaze de Saint-Denis et du djihad au féminin, bien que la police révèle que ce n'est pas la jeune femme qui a activé les explosifs. Les jours suivant l'intervention, la presse a interviewé des gens qui la connaissait. Les voisins parlaient d'Hasna Aït Boulahcen comme une femme « extravertie », « un peu paumée » et « qui buvait de l'alcool »[333], et sa mère et son frère parlaient de « radicalisation » et de « lavage de cerveau ». La « femme-kamikaze de Saint-Denis », devient ainsi une « nouveauté » dans les attaques terroristes, pour reprendre les mots de Laurent

---

[327] Ancien ministre rwandais condamnée à perpétuité pour crimes de guerre et conspiration. Elle a ordonnée le viol et le meurtre des femmes tutsis réfugiées à la préfecture de Butare.
[328] De Sallmard, Gonzague. Femme = danger ? Pour en finir avec le mythe de la femme dangereuse. Paris, Éditions Homnisphères, 2007. Page 90.
[329] Jarrassé, Jim. « Le réveil des « veuves noires » kamikazes du Caucase ». *Le Figaro*. 31 mars 2010. < http://www.lefigaro.fr/international/2010/03/31/01003-20100331ARTFIG00323-le-reveil-des-veuves-noires-kamikazes-du-caucase-.php>.
[330] Collet, Anne. « Les femmes d'Al-Qaïda ». *Courrier International*. 20 décembre 2005. < https://www.courrierinternational.com/chronique/2005/12/20/les-femmes-d-al-qaida> .
[331] AFP. « Les femmes-kamikazes, nouvelle arme de terreur de Boko-Haram ». *Libération*. 19 novembre 2014. < http://www.liberation.fr/planete/2014/11/19/les-femmes-kamikazes-nouvelle-arme-de-terreur-de-boko-haram_1145991>.
[332] *Ibid* .
[333] « Qui est Hasna Aitboulahcen, la femme kamikaze qui s'est fait exploser dans l'assaut à Saint-Denis ». *HuffPost*. 19 novembre 2015. < http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/19/hasna-aitboulahcen-femme-kamikaze-assaut-saint-denis_n_8597738.html>.

Combalbert, un ancien négociateur du Raid[334]. Nonobstant, ce n'est pas le seul exemple de la participation de femmes dans le contexte actuel et jouant un rôle important dans leurs groupes.

Nina Wallet Intalou, « la pasionaria indépendantiste des touaregs maliens » comme l'identifie l'intitulé d'un article publié dans la version électronique d'un journal français[335], est l'une des figures de la rébellion touareg au Mali. Quelques aspects très précis sont mis en avant : le fait qu'elle soit la seule femme connue dans le mouvement, la manière comme elle est habillée, son mariage avec un riche homme d'affaires avec qui elle a trois enfants et son divorce. De plus, l'auteure de l'article met l'accent sur leur rencontre : elle retrouve une femme avec une cigarette à la main qui s'inquiète pour l'avenir de son peuple. L'article parle de ses origines et de l'éducation qu'elle a reçue, de son engagement à la cause des touaregs, mais aussi de sa maternité et de son divorce. Enfin, nous sommes confrontés d'un côté au portrait de la femme idéalisée par l'Occident, mais d'un autre, l'article encourage le cliché de la pasionaria par les détails de la description de Nina Wallet Intalou. Au Kenya, nous retrouvons Samantha Lewthwaite, la « veuve blanche », épouse de l'un des terroristes de l'attaque de Londres en 2005. Recherchée par l'Interpol, cette femme est soupçonnée d'avoir mené l'attaque des Chabaab somaliens dans un centre commercial de Nairobi[336]. Elle serait également la recruteuse en chef des Chabaab au Kenya et notamment d'une escouade de femmes-kamikazes. Un article sur le site internet de RTL, explique que la femme se serait tournée vers le fondamentalisme à l'âge de 11 ans, quand ces parents ont divorcé. Trouvant refuge dans une famille musulmane, la jeune fille se convertit à l'islam à l'âge de 15 ans. En 2002, elle rencontre Jermaine Lindsay, un menuisier anglais originaire de la Jamaïque. D'après l'article, cette rencontre a été le coup de foudre, alors ils se sont mariés la même année. Après les attentats de Londres en 2005, la jeune femme disparait et ce n'est que quelques années plus tard, lors de l'attentat au Nairobi, que nous entendons à nouveau son nom dans la presse[337]. Encore une fois, la presse met en avant l'image d'une femme amoureuse et troublée par son

---

[334] Rozières, Grégory. « Les femmes kamikazes, nouveau pour Daech, pas pour le terrorisme ». *HuffPost*. 18 novembre 2015. < http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/18/femmes-kamikazes-daech-terrorisme_n_8589308.html>.

[335] « La Pasionaria Indépendantiste Des Touareg Maliens. » *Le Monde*. 18 Avril 2012. Web. 20 Avril 2012. <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/04/18/la-pasionaria-independantiste-des-touareg-maliens_1687042_3212.html>.

[336] Mathieu, Clément. « La 'veuve blanche' de Londres à la tête des terroristes ? ». *Paris Match*. 23 septembre 2013. < http://www.parismatch.com/Actu/International/Attaque-au-Kenya-La-veuve-blanche-de-Londres-a-la-tete-des-terroristes-529792>.

[337] « Kenya : Samantha Lewthwaite, la "veuve blanche", suspectée ». *RTL*. 24 septembre 2013. < http://www.rtl.fr/actu/international/attaque-terroriste-au-kenya-qui-est-samantha-lewthwaite-la-veuve-blanche-7764769639>.

contexte familial. Par ces exemples, nous voulons montrer l'image de femmes véhiculée par les médias. Si la « nouveauté » de la femme-kamikaze de Saint-Denis a surpris la France, ce n'est pas seulement pour les stratégies utilisées par Daesch, mais parce qu'il est toujours inconcevable pour l'opinion publique, qu'une femme soit capable d'agir d'une manière violente ou de participer à la violence.

Nous pouvons penser que ces images sont le reflet du point de vue de l'opinion publique par rapport aux actions extrêmes dirigées très souvent contre les civils. Cependant, la violence exercée par les femmes de l'armée a également attiré l'attention des médias. D'un côté, nous avons l'image des femmes-soldats comme celles de l'armée du Benin, invitées en 2010 à ce qu'un journal en ligne a appelé « un défile du 14 juillet sexy »[338]. D'un autre côté, en 2004 les femmes- soldats de l'armée américaine font partie d'un scandale suscité par les tortures pratiquées dans la prison d'Abu Ghraïb. Depuis la révélation de ces images, de nombreux articles, de commentaires et des livres dont *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*[339], ont été publiés, non seulement par rapport à la torture des prisonniers de guerre, mais aussi par rapport au rôle des soldates américaines. Ainsi, les médias dévoilent ce qui semble inimaginable : la violence provenant des femmes, car si la torture suscite des réactions, la torture faite par une femme semble scandaliser davantage. Dans un article de journal, Gisèle Halimi écrit par rapport aux soldates américaines figurant sur les images publiées, lors du scandale de torture en Irak en 2004. « On ne naît pas tortionnaire, on le devient »[340], écrit Halimi, comme un clin d'œil à la fameuse phrase de Simone de Beauvoir. Pour Halimi, le comportement montré par ces femmes n'est qu'un résultat du même contexte où les soldats se développent. Alors, il n'y aurait rien de spécial chez ces soldates mais les effets d'un environnement hostile qui affecte autant les hommes que les femmes. Précisément nous voulons parler de l'environnement dans lequel les personnages de ces romans se développent et les effets sur leurs comportements.

Premièrement, analysons le rapport entre la guerrière, la pasionaria et la femme-soldat. Ce dernier, correspond au contexte des romans *Allah n'est pas obligé*, *The Stone Virgins*, *Los*

---

[338] « Un défilé du 14 juillet sexy avec les amazones du Bénin ». *Le HuffPost*. 14 juillet 2010. http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2010/07/14/2151250_un-defile-du-14-juillet-sexy-avec-les-amazones-du-benin.html

[339] Fusco,Coco. *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*. Les Prairies Ordinaires : France ; 2008. 122p.

[340] Halimi, Gisèle. "Tortionnaire, Nom Féminin." *Libération*. 18 Juin 2004. http://www.liberation.fr/tribune/0101492919-tortionnaire-nom-feminin.

poderes de la tempestad, *Johnny chien méchant* et *Moses, Citizen and me*. Commençons par deux des personnages *d'Allah n'est pas obligé*[341]. À travers le personnage de Birahima, l'enfant-soldat, Ahmadou Kourouma satirise les conflits armés ainsi que la politique et la religion en Afrique. Ahmadou Kourouma confronte le lecteur à la futilité de la guerre et à l'instabilité politique. L'enfant entreprend une histoire picaresque où il utilise un ton satirique pour évoquer des anecdotes et des gens qu'il rencontre à travers son aventure. Son langage et ses expressions sont ceux d'un enfant : spontanés, effrontés et même amusants malgré le contexte de guerre. Nous l'avons constaté quand Birahima parle de la sœur Marie Béatrice et de Hadja Gabrielle Aminata, deux miliciennes extrémistes. Le comportement de ces femmes n'est qu'un reflet des événements racontés par l'enfant. Il dit que Marie-Béatrice ou la sainte, comme l'appelaient ceux qu'elle aidait, «était la mère supérieure de la plus grande institution religieuse de Monrovia quand arriva la guerre tribale dans la capitale »[342]. Birahima décrit Marie-Béatrice comme une femme avec des traces masculines, confirmant ainsi, le stéréotype qui met en question la féminité des femmes dominantes :

> La sainte, la mère supérieure Marie-Béatrice, faisait l'amour comme toutes les femmes de l'univers. Seulement, on s'imaginait mal la sainte en train de recevoir l'amour tellement elle était virago. (Virago signifie femme d'allure et de manière masculines) Elle était vraiment solide et de trop grande taille. Elle avait le nez largement étendu, les lèvres trop épaisses et les arcades sourcilières d'un gorille. Et puis elle avait la chevelure coupée ras. Et puis elle avait l'occiput plein de bourrelets comme chez les hommes. Et puis elle portait une soutane. Et puis, sur la soutane, pendait un kalach[343].

Cette description masculinise la sainte, surtout quand Birahima dit qu'elle porte sous sa soutane, une kalachnikov. L'arme représente, en toute évidence, la sécurité et la violence, cependant nous pouvons l'interpréter également comme un symbole phallique. L'arme devient une sorte de prothèse qui garantit la sûreté et affirme la domination. Le portrait de Marie-Béatrice contraste avec celui de la femme-fatale dont nous avons parlé précédemment. Dans la littérature africaine, nous retrouvons les personnages de Sarraounia et la Kahina par exemple qui incarnent une image de guerrière. Les romans d'Abdoulaye Mamani[344] et de Gisèle Halimi[345] sur ces reines, mettent en avant les atouts physiques de ces personnages. Leur beauté joue un rôle important dans la capacité de gouverner sur leur peuple et de se faire respecter par leurs ennemis. Leurs portraits sont plus proches de la figure de la guerrière, autrement dit, la

---

[341] *Allah n'est pas obligé*.
[342] *Ibid* ; page 138.
[343] *Ibid* ; page 138.
[344] Mamani, Abdoulaye. *Sarraounia : la drame de la reine magicienne*. Paris : L'Harmattan ; 1980. 159p.
[345] Halimia, Gisèle. *La Kahina*. Paris : Pocket ; 2009. 288p.

guerrière aurait un statut particulier qui la rapproche du mythe. La pasionaria en revanche est « une militante qui exprime avec passion ses convictions politiques »[346]. Ce terme, si souvent employé dans les médias, est loin d'être flatteur. Bien au contraire, le mot *pasionaria*, est péjoratif et méprisant car il fait allusion à l'absence de la raison. D'après cette définition, la pasionaria agirait impulsivement pour une cause qui lui tient à cœur, et l'absence de la raison évoque évidemment une certaine folie dans sa manière d'agir. Nous retrouvons dans *Allah n'est pas obligé*, un personnage qui incarnent le stéréotype de la pasionaria : Hadja Gabrielle Aminata. Ce personnage est la représentation d'un comportement atypique chez la femme. Elle porte le visage d'une femme non innocente et cruelle, qui dépasse les limites et qui fait tout pour défendre ses croyances.

Birahima nous présente Hadja Gabrielle Aminata, un colonel qui dirige l'agglomération Mile Thirty Eight, une brigade de cuisinières et de filles-soldats, en Sierra Leone. Le narrateur complète son anecdote avec des descriptions sur le personnage, c'est-à-dire, son attitude, caractère et traces physiques : « La brigade était commandée par une garce de matrone à la mitraillette rapide. […] La sœur Hadja Gabrielle Aminata était tiers musulmane, tiers catholique et tiers fétichiste. Elle avait le grade de colonel parce qu'elle avait une grande expérience des jeunes filles pour avoir excisé près de mille filles pendant vingt ans »[347]. Le narrateur, insiste sur le fanatisme et le caractère autoritaire de cette femme, comme dans le cas de Marie-Beatrice. De plus, l'emploi du mot matrone, dénote son intention de faire remarquer les traces masculines. Il insiste sur le sens péjoratif du mot, puisqu'il précise qu'il l'utilise pour faire allusion à une « femme corpulente, aux manières vulgaires »[348]. Ensuite, il décrit l'univers de l'internat, la rigueur et la discipline auxquels la sœur, obsédée par la protection de la virginité, soumet les filles. Précisément cette obsession fait de Hadja Gabrielle Aminata, un personnage particulier, qui se sert de la violence pour leur sauvegarde. Elle va jusqu'aux extrêmes, pour prendre soin des filles qui habitent dans l'internat sauf qu'il y a également une mise en question de l'attitude de la sœur. Toute cette protection n'a comme but que de garder la virginité pour effectuer l'excision après le conflit, un fait que Birahima répète dans l'extrait à plusieurs reprises. Birahima dit:

---

[346] D'après le Dictionnaire de l'Académie Française, neuvième édition publiée sur internet. <http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/droite.html>.
[347] *Allah n'est pas obligé*; page 184.
[348] *Ibid*; page 184.

> C'est pourquoi elle s'était mis dans la tête pendant cette période trouble de la guerre tribale de protéger, quoi qu'il arrive, la virginité des jeunes filles en attendant le retour de la paix dans la patrie bien-aimée de Sierra Leone. Et cette protection, elle l'accomplissait avec le kalach. Cette mission de protection de la virginité avec le kalach était accomplie avec beaucoup de rigueur et sans le soupçon d'une petite pitié. Elle était pour les filles de la brigade une sorte de grande sœur et de mère. Elle était jalouse et protégeait les filles de la brigade contre toutes les approches, mêmes celles des chefs comme Tieffi. Elle mitraillait les filles qui se laissaient aller. Elle mitraillait sans pitié ceux qui violaient les filles[349].

Le narrateur insiste sur la violence de la sœur, quand il s'agit de protéger la virginité des filles. Il insiste également sur le caractère extrémiste de son comportement mais surtout, sur l'absence de pitié chez Hadja. Cette attitude fait preuve, d'un côté, de son but de protéger mais de l'autre, elle met en évidence une femme aveugle qui ne s'intéresse pas spécifiquement à la fille comme individu, mais à son potentiel pour préserver les traditions. En tout cas, la sœur s'arme de courage pour défendre comme une Artémis, l'honneur de ses filles. Birahima raconte qu'un jour ils ont trouvé Sita, une fille de huit ans habitant dans l'internat de la sœur, violée et décapitée. Pour se venger, la sœur attaque la nuit les hommes qui sortent de leurs campements : « Des travailleurs des trois campements qui s'aventuraient dans la nuit hors des campements pour des besoins pressants ne revenaient pas, jamais plus. On les trouvait le lendemain matin tués, asexués (sans sexe) et décapités comme la malheureuse Sita […] »[350]. Il n'existe ni pitié ni concessions pour la sœur Hadja, quand il s'agit de défendre et d'affirmer ses croyances. Ces deux personnages, Marie-Béatrice et Hadja Gabrielle Aminata, nous mettent déjà sur la piste des références mythologiques. La sœur Hadja évoque la déesse Artémis, l'une de déesses vierges de la mythologie grecque. D'après Jean Shinoda Bolen[351], Artémis incarne l'archétype de la sœur, la compétitrice et la féministe. Nonobstant, ces deux personnages nous font penser aussi aux Furies et aux Harpies de la mythologie, pour leur caractère dévastateur et leur désir de vengeance (dans le cas de la sœur Hadja).

Dans son livre *Amazones, guerrières et gaillardes*, Pierre Samuel consacre une partie au folklore autour de ces figures : « […] le folklore, souvent d'origine masculine, fournit d'intéressants aperçus sur les réactions psychologiques devant ce type de femmes : l'horreur y est rare et la crainte y existe »[352]. De plus, il ajoute que sur le plan psychologique, « […] le folklore est significatif par rapport aux sentiments collectifs de la société qu'il a conçu

---

[349] *Ibid* ; page 185.
[350] *Ibid* ; page 186.
[351] Bolen, Jean Shinoda. *Goddess in every woman : a new psychology of women*. New York : Harper Colophon Books, 1985. p. 297.
[352] Samuel, Pierre. *Amazones, guerrières et gaillardes*. Grenoble : Éditions Complexe, 1975. p. 16.

[…] »[353]. D'ailleurs, il parle du folklore comme source d'information de la vie des gens du peuple, autrement dit, le folklore peut apporter des informations que nous ne trouvons pas nécessairement dans l'Histoire officielle[354]. Pierre Samuel a choisi des textes folkloriques destinés au grand public mais aussi des textes plus érudits où nous pouvons trouver des extraits érotiques. Il dit que l'érotisme présent dans ces textes explique qu'ils soient moins connus : « Le fait que ces épisodes sont parfois érotiques peut expliquer en partie cette censure, mais je crois qu'il y a aussi une autre censure, moins connue : l'Occidental moyen contemporain n'aime guère parler des femmes fortes »[355]. Il ajoute que cette censure se manifeste également sur le plan historique où la participation des femmes fortes « s'est traduite par des édulcorations et parfois par des falsifications »[356]. Ahmadou Kourouma s'éloigne de la figure de la guerrière pour représenter cette nouvelle image des femmes participants aux conflits armés contemporains. Ces représentations n'échappent pas aux allusions mythologiques mais elles ne sont pas idéalisées, au contraire, elles sont montrées dans toute leur cruauté. Ahmadou Kourouma emmène encore plus loin la représentation du conflit armé et la participation des femmes à la guerre. Le ton picaresque des anecdotes de l'enfant-soldat, nous fait penser aux caricatures. En même temps, Birahima parle du passé de ces femmes, comme s'il cherchait à expliquer les expériences qui les ont menés à agir ainsi. D'ailleurs, il répète sans cesse que « c'est la guerre tribale qui veut ça », faisant allusion à l'absurdité de la guerre. Ahmadou Kourouma réussit à créer un nouveau mythe autour du rôle de la femme dans les conflits armés. Pour autant, cette représentation, met-elle fin à l'infantilisation de la femme africaine ? L'allusion au passé des personnages semble être une justification à leurs actes, tout en leur attribuant une part de responsabilité car elles font partie du conflit. Dans le cas des filles-soldats, Birahima semble justifier leurs actes, néanmoins, dans le cas des adultes, il semble évoquer leur passé sans vouloir excuser leur comportement.

En temps de conflit, homme et femme se retrouvent face aux situations où la *normalité* est mise entre parenthèse pour laisser la place à l'anomie et à la violence. Dans ce contexte, l'individu retourne la violence contre lui-même et simultanément, la violence devient un moyen de survie. Le comportement de certains personnages présents dans ces romans est indéfinissable. Ce comportement ambivalent échappe aux catégorisations manichéennes du bien et du mal. La difficulté de catégorisation morale bouscule la tradition qui prétend

[353] *Ibid* ; page 16.
[354] *Ibid* ; page 17.
[355] *Ibid* ; page 17.
[356] *Ibid* ; page 17.

reconnaître, dans certains personnages, des caractéristiques bien précises qui correspondraient aux stéréotypes sur la femme. Patrice Nganang explique dans son manifeste, que « le génocide n'est pas le résultat de l'abandon de la rationalité mais le contraire, c'est la rationalité qui fait de l'exception une règle »[357]. Cette exception a lieu en toute évidence, pendant une période d'anomie qui semble s'installer dans le continent depuis des années. Le sujet africain passe de l'esclavage à la colonisation et ensuite à une période de violence. Ce n'est qu'une continuité qui habitue le sujet à la violence. Au lieu de rompre avec la période coloniale, le sujet africain reprend les instruments de la violence, c'est-à-dire, il se les approprie donnant lieu à un enchaînement d'événements violents. Pourquoi la femme ne s'approprierait-elle pas la violence pour assurer sa survie ?

Allah n'est pas obligé met le plus en évidence la survie des femmes par la violence. Birahima nous présente dans le contexte de la guerre civile, quelques personnages aux comportements ambivalents. À première vue, les rôles de ces personnages nous semblent négatifs, néanmoins nous ne pouvons pas les classifier dans une seule catégorie pour la complexité de leurs caractères et les particularités de leur comportement. Dans certains cas, les personnages ont subi des expériences marquantes et des situations qui les ont emmenées, d'une manière ou d'une autre, à participer à la violence. Les femmes qui participent activement à des conflits, subissent des tensions particulières qui les forcent à se battre pour réaffirmer leur position[358]. Nous avons déjà parlé de la sœur Hadja Aminata et de Marie-Beatrice. Toutes les deux, à la tête d'un internat et d'une brigade des filles respectivement, font preuve d'un comportement ambivalent. Hadja Aminata se retrouve en charge d'un internat de filles au moment de la guerre civile. Alors, elle fait tout pour les protéger, allant parfois à l'extrême. De plus, la mère supérieure dirigeait une institution religieuse quand la guerre a commencé. Son comportement est contradictoire car elle est à la fois une religieuse dévouée aux malades mais aussi stricte quand il s'agit de punir. Birahima dit :

> Chaque jour, le même miracle se produisait, le 4 x 4 arrivait plein à déborder de victuailles. (…) Elle passait aux soins. Les foutus, les éclopés, les aveugles s'assemblaient autour d'elle et de ses sœurs. Elles les soignaient vigoureusement. Puis elles entraient sous le préau où étaient couchés pêle-mêle à même le sol les malades prêts à crever. Les sœurs les soignaient et la sainte Marie-Béatrice administrait l'extrême-onction[359].

---

[357] Nganang, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature écriture africaine : pour une écriture préemptive*. Paris : Homnisphères ; 2007. p. 88.
[358] Honwana, Alcinda. "Young women". *Child soldiers in Africa*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press ; 2006. p.78.
[359] *Allah n'est pas oblige*; page 140.

Le narrateur remet en question le côté humanitaire de Marie-Beatrice, avec l'humour qui le caractérise : « Elle faisait un petit tour à la cuisine et toujours elle surprenait des petits malins qui se faufilaient parmi les cuisiniers, chapardaient et mangeaient crus les légumes. Elle leur foutait le coup de bâton qu'on donne aux chiens voleurs. Ils hurlaient et disparaissaient »[360]. Birahima parle aussi de Sarah, l'une des filles-soldats qu'il rencontre sur son chemin : « Sarah était unique et belle comme quatre et fumait du hasch et croquait de l'herbe comme dix. Elle tripotait dans son gnoussou-gnoussou devant tout le monde […] »[361]. Plus loin dans cette partie, Birahima narre l'histoire de Sarah pour expliquer son comportement. Il raconte que la mère de Sarah est morte dans un accident et son père, un marin, décida de la laisser sous la tutelle d'une cousine. Suite à un incident au cours duquel des garçons lui volent la marchandise qu'elle devait vendre, elle décide de ne plus rentrer. Elle reste quelques jours dans la rue mais un jour homme la viole et la laisse grièvement blessée. Birahima explique:

> On envoya Sarah chez les sœurs dans un orphelinat de la banlieue ouest de Monrovia. Elle était là quand éclata la guerre tribale du Liberia. Cinq sœurs de cet orphelinat furent massacrées, les autres purent foutre le camp dare- dare sans demander leur reste. Sarah et quatre de ses camarades se prostituèrent avant d'entrer dans les soldats- enfants pour ne pas crever de faim[362].

L'histoire même de Sarah est le processus qui l'a mené à être enfant-soldat. En même temps, par l'évocation de ces faits, le narrateur nous amène à réfléchir sur l'impossibilité de choisir face à une telle situation où il est question de survivre.

L'expérience de Sarah est similaire à celles des filles rencontrées par Julia dans *Moses, Citizen and me*. Julia rencontre Sally, Isata et Miriam, toutes les trois éloignées de leurs familles à cause du conflits et forcées à rejoindre la milice. D'ailleurs, c'est également le cas des garçons qu'elle rencontre dans le camp d'enfants-soldats et lors de ses voyages nocturnes dans la forêt. La narratrice essaie de comprendre leurs histoires personnelles pour mieux les aider car elle croit à leur réhabilitation. L'analyse de l'image de l'enfant-soldat, qui devient un nouvel archétype dans la littérature africaine sur les conflits[363], tourne le plus souvent autour des personnages masculins. Des personnages comme Birahima, Johnny ou encore le *small-soldier* de *Sozaboy*[364], reviennent dans les articles concernant l'enfant-soldat dans le roman

---

[360] *Ibid* ; page 140.
[361] *Ibid*; page 87.
[362] *Ibid*; page 90.
[363] Gerhmann, Susanne. « The Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing ». *Etudes littéraires africaines*. n. 32 2011, pp.31-43.
[364] Saro-Wiwa, Ken. *Sozaboy : petit-minitaire*. Paris : Actes Sud ; 2003. 309p.

africain. Cependant, nous retrouvons peu d'articles d'analyse littéraire, associant la fille à l'archétype de l'enfant-soldat, même si elle est également confrontée au trauma de l'expérience vécue et aux difficultés pour se réintégrer dans leur communauté[365]. Tandis qu'Ahmadou Kourouma joue avec l'ambivalence du personnage de la fille-soldat, Delia Jarrett-Macauley la met en avant en tant que victime des circonstances. La représentation des filles et femmes-soldats dans *Allah n'est pas obligé* est plus réaliste dans le sens où l'auteur a choisi de parler non seulement des filles qui ont été forcées à rejoindre la milice, mais aussi des femmes qui l'ont fait sans y être vraiment obligées. Il est généralement admis dans la communauté internationale, que des pays comme l'Ouganda ou des groupes comme la FARC en Colombie et les *tigres de libération* de Sri Lanka, utilisent des filles dans leurs milices. La plupart du temps, les gens croient que les filles ne prennent part au combat que parce qu'elles y sont forcées ayant été kidnappées et abusées, mais pour transporter des armes, s'occuper des tâches ménagères ou pour être mariés (*bush wives*). Cependant, il y a des témoignages de filles-soldats, de la République Démocratique du Congo particulièrement, qui affirment qu'elles le sont devenues volontairement soldats. Rachel Brett affirme dans l'article « Amazons appear »[366] : « Indeed, the so-called Amazons in both the DRC and the Congo were known and feared by male soldiers because of their ferocious reputation »[367]. Brett identifie trois raisons principales pour rejoindre la milice: elles sont à la recherche d'égalité comme dans le contexte de la *New People's Army* dans les Philippines, elles ressentent le besoin de se défendre comme c'est souvent le cas dans la République Démocratique du Congo et elles souhaitent avoir un meilleur statut que celui que la société leur propose[368]. Dans les romans mentionnés auparavant, l'auto-défense et la survie semblent être leur motivation principale pour rejoindre la milice. De même, nous constatons que tous ces personnages féminins ont en commun leur déficit de place dans la société, la pauvreté et l'isolement. Cependant, un cas particulier représente la fille-soldat qui cherche à se protéger mais aussi à acquérir un autre statut. Dans *Johnny chien méchant*, Lovelita rejoint le groupe de Johnny après qu'il l'ait reconnu dans la foule qui s'échappe vers les ambassades : « […] je lui ai demandé de se mettre en tenu de combat. Je n'avais qu'une paire de brodequins qui heureusement lui allaient. Elle s'est chaussée avec et a passé un gros ceinturon autour de sa taille. Je lui a filé l'une de deux kalachs

[365]Brooks, Joy. « The Struggle of Girl Soldiers Returning Home. » *Peace Review*, vol. 24, no. 3, 2012, pp. 292–297.
[366] Brett, Rachel. « Amazons appear ». *The World Today*, Vol. 59, No. 11 (Nov., 2003), pp. 14-15.
[367] *Ibid* ; page 14.
[368] *Ibid* ; page 15.

que nous avions en rab et je lui ai appris à tirer »[369]. Dans le chapitre précédent, c'est Laokolé qui nous parle de Lovelita, décrivant la scène où un garçon qui la connaissait, lui supplie de dire aux miliciens qu'elle le connait, mais elle le repousse : « Allez, recule, a fait la milicienne en le repoussant d'un coup de brodequin. On vous connait, les enfants espions, vous jouez toujours à l'innocent »[370]. Ensuite, Johnny tire sur l'enfant qui tombe à terre sa tête heurtant le sol. Plus loin dans le récit, quand les miliciens arrivent dans le camp de réfugiés, Laokolé remarque que Lovelita n'est plus avec le groupe et parle d'elle comme « la fille sans cœur » (140). En effet, Lovelita se montre cruelle envers cet enfant de son quartier qu'elle connait mais refuse de sauver. Dans le chapitre treize, Johnny parle de la joie éprouvé par Lovelita : « Assise à mes côtés, elle regardait la scène avec jubilation. Elle n'avait plus peur et prenait même un plaisir certain à participer à notre opération » (128). En rejoignant le groupe des miliciens, Lovelita ne trouve pas seulement un moyen de se protéger mais elle semble également s'épanouir en témoignant et en participant aux actes violents du groupe.

Dans le contexte de la Guinée Équatoriale, Donato Ndongo-Bidyogo représente la milicienne à travers le personnage d'Ada. Le roman *Los poderes de la tempestad* laisse peu d'espace à la prise de parole de la femme. Il nous semble intéressant et important de préciser que l'auteur choisit de lui donner un rôle important, et surtout une voix encore plus présente, que celle des autres femmes dans le récit. Nous retrouvons le stéréotype d'une femme avec des traits masculins, rancunière et sadique. Petronio voit pour la première fois la milicienne à l'aéroport, lors d'un contrôle par la milice :

> La mujer, de una edad indefinida […] vivaracha, corpulenta, uniformada de verde olivo, salió de la estancia empujando suavemente a Ángeles[371].
>
> La femme d'un âge indéfini […] fringante, corpulente, portant un uniforme vert olive, est sortie de la pièce en poussant gentiment Ángeles[372].

En arrivant chez le cousin Mbo, Ángeles raconte à Petronio ce qu'Ada lui a fait subir quand elle se sont retrouvées dans l'autre pièce et comment gênée par la demande de la milicienne, elle s'est déshabillée et a subi des attouchements :

---

[369] *Johnny chien méchant* ; page 92.
[370] *Ibid* ; page 67.
[371] *Los poderes de la tempestad*; page 23.
[372] Ceci est ma traduction.

> Me dijo que me quitara la blusa y me la quité, y el sujetador, y me lo quité, que vergüenza, amor, mientras que con sus manos rasposas me tocaba los sobacos y los senos, delante de Rut, y la niña mirándonos toda alelada, sin decir nada, seriecita y formal como una persona mayor, […]. Y luego descendió a los pies, subían sus ásperas y temblorosas manos por mis piernas y por mis muslos hasta bajarme las medias, como si buscase algo, y me quedé paralizada sin poder articular palabra, mientras veía su busto prominente hincharse en una respiración agitada, y me bajó las bragas hasta la rodilla y siguió acariciando mi pubis, luego las nalgas, como si buscase algo arrodillada frente a mí, despacito, voluptuosa, me acariciaba el pubis y metía su dedo extrañamente firme por mi vagina, una vez, otra vez, nunca se sabe qué puede esconder una mujer, dijo mientras masajeaba los pelos de mi pubis. Quise huir, amor, pero tenía el pecho desnudo y las piernas esposadas por las medias y mis bragas y estaba como inmovilizada; quise gritar pero no me salía la voz de la garganta mientras ella manoseaba las partes más íntimas de mi cuerpo […][373].

> Elle m'a demandé d'enlever mon chemisier et je l'ai enlevé, et le soutien-gorge, et je l'ai enlevé, quelle honte mon amour, alors qu'elle me touche les aisselles et les seins avec ses mains râpeuses, devant Rut, et la petite qui nous regardait hébétée, sans rien dire, sérieuse et bien élevée comme une adulte, […]. Ensuite, elle est descendue jusqu'aux pieds, ses mains rugueuses et tremblantes montaient sur mes jambes et mes cuisses jusqu'à descendre les bas, comme si elle cherchait quelque chose, et je suis restée paralysée sans pouvoir dire un mot, pendant que je voyais sa poitrine se gonfler avec sa respiration agitée, et elle a descendu ma culotte jusqu'aux genoux et elle a continué à caresser mon pubis, ensuite les fesses, comme si elle cherchait quelque chose agenouillée devant moi, doucement, voluptueusement, elle caressait le pubis et mettait son doigt bizarrement ferme dans mon vagin, encore et encore, on ne sait jamais ce qu'une femme peut cacher, elle a dit pendant qu'elle massait les poil de mon pubis. J'ai voulu m'enfuir, mon amour, mais j'avais la poitrine nue et les jambes menottées pas les bas et la culotte et j'étais immobilisée ; j'ai voulu crier mais la voix ne sortait pas de ma gorge tandis qu'elle tripotait mes parties intimes[374].

Ada profite de son autorité pour faire des attouchements sur Ángeles. Dans ce genre de contexte, nous parlons souvent des agressions sexuelles faites aux femmes par les hommes, en revanche, nous entendons parler moins ou pas du tout sur des agressions sexuelles commises par les femmes dans le contexte de conflits. Ce comportement ce reproduit chez la milicienne quand elle vient voir Petronio dans la pièce où il était détenu. Il entend son rire de la milicienne et se dit qu'elle devait être respectée pour que les autres quittent la pièce à sa demande. Petronio, ouvre alors les yeux et voit la milicienne sur lui, en train de se réjouir de le voir dans une telle situation. Elle essaie de le convaincre de signer une déclaration sans se soucier de le voir déshabillé, assoiffé et se laissant mordre par un rat qui lui arrache des petits morceaux de

[373] *Los poderes de la tempestad*; page 140.
[374] Ceci est ma traduction.

peau. Ada commence ensuite à le toucher : « Meció mi pene y mis testículos con sus dedos calientes y ásperos, siempre con la sonrisa en los labios / Elle a bercé mon pénis et mes testicules avec ses doigts chauds et rugueux, toujours avec le sourire aux lèvres[375] »[376]. En se déshabillant, Ada s'assoit sur le sexe de Petronio, puis sur son visage, cherchant à se donner du plaisir, tandis qu'il subit avec dégout l'agression de la milicienne :

> Pero ella parecía gozar inmensamente con mi quietud, las muñecas esposadas, los ojos cerrados, los dientes apretados y la cara crispada, recubierto de sangre y de toda la porquería que puede salir del cuerpo humano. Intentaba ahora consumar la penetración, ejercicio destinado al fracaso por la naturaleza de las cosas, pero no parecía importarle porque una y otra vez asía mi pene para introducirlo en su vagina […]. Al fin pareció darse cuenta de la imposibilidad de su pretensión, y entonces se sentó a horcajadas sobre mi frente, y chocó contra mi semblante toda la vaharada que exhalaba de su sexo, y ese tremendo mal olor se mezcló en mi nariz con las emanaciones que flotaban en el ambiente recargado de la habitación, y fui incapaz de respirar porque, además sus ampulosas nalgas ocupaban todo mi rostro y balanceaba rítmica y apasionadamente su cuerpo apretado contra mi barbilla. (260)

> Mais elle semblait se réjouir immensément de mon immobilité, les poignets menottés, les yeux fermés, les dents serrées et le visage crispé, couvert de sang et de toutes les saletés qui sortent du corps humain. Elle essayait de consommer l'acte avec la pénétration, un exercice voué à l'échec pour la nature des choses, mais cela ne semblait pas l'inquiéter car encore et encore elle saisissait mon pénis pour l'introduire dans son vagin […]. Finalement elle s'est rendue compte de l'impossibilité d'arriver à son but, alors elle s'est assise à califourchon sur mon front, et toute son odeur a choqué contre mon visage, et ce mauvaise odeur s'est mélangé avec les émanations qui flottaient dans l'ambiance chargée de la pièce, et je n'arrivais pas à respirer car en plus de cela, ses fesses volumineuses occupaient tout mon visage et elle balançait rythmiquement et passionnément son corps serré contre mon menton.[377]

Les détails sur l'odeur, les gestes de la milicienne et le ressenti de Petronio accentuent la violence de l'acte. L'auteur ne représente pas seulement la violence physique provenant des femmes mais il représente également l'agression sexuelle commise par une femme sur un homme. Elle se sert de la violence sexuelle pour mettre en avant son pouvoir sur Patronio, le briser davantage et elle y prend du plaisir.

Parmi les personnages d'*Allah n'est pas obligé*, nous retrouvons trois sœurs qui incarnent également l'insensibilité et dont l'une d'entre elle est une agresseuse sexuelle. Birahima parle de trois femmes du fils d'Onika : Sita, Monika et Rita. Il explique que chacune

[375] Ceci est ma traduction.
[376] *Los poderes de la tempestad*, page 250.
[377] Ceci est ma traduction.

de ces femmes a une fonction importante dans le campement : « Ces trois femmes étaient commandants et dirigeaient les trois secteurs les plus importants : les finances, la prison et les enfants-soldats »[378]. D'après Birahima, ces femmes exercent leur pouvoir sans aucune mesure ou considération vis-à-vis des autres. Elles sont l'image de la femme-soldat dans les conflits armés africains contemporains. Ces trois femmes sont l'exemple d'une organisation communautaire *normale* dans la guerre et qui profitent des avantage rendus possibles par leur position. Ce trio rappelle le mythe des Parques qui décident de l'Humanité. Sita, Monika et Rita dirigent l'organisation du village, comme elles le feraient en temps normal. Alcinda Honwana[379] présente un exemple de l'Angola qui pourrait bien s'appliquer au contexte historique de ce roman. Elle parle des témoignages des femmes qui ont été enlevées pendant le conflit. Ces femmes de pouvoir ont soumis et dirigé d'autres femmes dans un simulacre de vie normale d'avant le conflit. De plus, Honwana explique:

> The wives of powerful commanders held special positions in the camps as leaders of women's affairs, nurses, counselors, teachers, and political advisors. In the midst of the war, despite the turmoil and transience, the military camps had rigid hierarchies and internal organization. Women played a variety of roles and invented institutions to mirror normal life[380].

De son côté, Birahima met l'accent sur le comportement corrompu et cruel de ces femmes. À propos de Sita, le narrateur raconte :

> Sita était le nom de celle qui s'occupait des finances. C'était une Malinké, dans le pidgin afro-américain madingo. Ça recevait le loyer de la terre que devaient payer trimestriellement les orpailleurs. Elle était musulmane, mais pas humanitaire pour un sou. Elle considérait comme des voleurs de la terre les orpailleurs qui travaillaient sans les autorisations et ceux-ci étaient condamnés à mort le samedi matin. Et fusillés, et elle en riait aux éclats[381].

Il insiste sur la cruauté de Sita et de son sadisme. Par ailleurs, il utilise l'ironie pour nous faire remarquer le caractère despote de Monika, celle qui s'occupe des prisons:

> Monika était le nom du commandant qui s'occupait des prisons. Elle était protestante, était humanitaire et avait un cœur d'or. Elle donnait à manger aux prévenus qui n'avaient pas le droit de casser la croûte. Elle a donné du plaisir à ceux à qui il ne restait que quelques heures à vivre. Des gestes comme ça, Allah les voit et récompense au ciel[382].

---

[378] *Allah n'est pas obligé*; page 107.
[379] Honwana, Alcinda. "Young women". *Child soldiers in Africa*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; 2006. p.87.
[380] *Ibid* ; page 87.
[381] *Allah n'est pas obligé* ; page 107.
[382] *Ibid* ; page 108.

Ces femmes incarnent le contraire d'une Afrique communautaire et solidaire. Sita et Monika participent du caractère incongru de la guerre et non à la stabilité de la communauté dont elles s'occupent. Cependant, c'est Rita Baclay qui nous intéresse le plus, car elle représente ce que nous appelons une mère destructrice. Birahima nous parle de Rita :

> Celle qui commandait les soldats-enfants s'appelait Rita Baclay. Rita Baclay m'aimait comme c'est pas permis. (…) Et après le repas me demandait tout le temps de me déshabiller. Et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement. (…) Elle faisait plein de baisers à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent avale un rat. Elle faisait de mon bangala un petit cure-dent[383].

Le ton humoristique que Birahima emploie pour relater l'anecdote accentue la perversion de Rita. Loin d'être une figure maternelle, Rita profite de sa position pour abuser des enfants. Souvent, il est difficile d'imaginer une femme en train de commettre une agression sexuelle. Le terme d'agression sexuelle fait toujours penser à la pénétration. Et donc que, physiquement, la femme est incapable de violer. De plus, la pédophilie est souvent associée aux hommes et non aux femmes qui par tradition ont l'instinct maternel. Dans ce sens, Ahmadou Kourouma se distingue, en abordant un sujet doublement tabou, puisqu'il s'agit d'un acte pédophile commis par une femme dans une position de pouvoir par rapport aux enfants-soldats. En ce qui concerne l'image de la mère destructrice, nous en parlerons plus loin dans ce chapitre. Par ailleurs, dans *Allah n'est pas obligé*, nous retrouvons encore deux personnages féminins qui abusent de leur pouvoir et de leur position privilégiée. Le Général Onika Baclay Doe est la sœur jumelle de Samuel Doe, l'une des figures les plus importantes du conflit. Employant le ton sarcastique qui le caractérise, Birahima décrit le Général comme « une drôle de femme, très juste à sa façon »[384]. Après, il explique : « Elle fusillait de la même manière femme et homme, tous les voleurs, que ça ait volé une aiguille ou un bœuf »[385]. D'après Birahima, Onika se prostituait lors du complot entre les autochtones et les afro-américains revenus au Libéria, mais son frère l'a nommé sergent de l'armée libérienne. De toute évidence, elle profite du pouvoir qui lui est attribué: « Le général Baclay avait droit de vie et de mort sur tout le monde à Sanniguellie et elle en usait. Et en abusait »[386]. La description de Birahima évoque un certain sadisme chez Onika, qui la rend cruelle et indifférente. De même, Birahima nous parle de Fati, l'une des filles-soldats participant au conflit armé. Quant aux filles-soldats, Birahima dit : « […] des vraies filles qui

[383] *Ibid* ; page 108.
[384] *Ibid* ; page 105.
[385] *Ibid* ; page 105.
[386] *Ibid* ; page 110.

ont le kalach, qui font le faro avec le kalach. Elles ne sont pas nombreuses. C'est les plus cruelles; ça peut te mettre une abeille vivante dans ton œil ouvert »[387]. En effet, Birahima les décrit comme des êtres impitoyables. Leur participation aux conflits africains relève de la réalité du contexte de la guerre. D'après une estimation faite par l'Association des Avocats du Libéria, plus de 1 000 enfants-soldats (filles et garçons) de moins de 15 ans ont été enrôlés, et environ 30 000 ont participé pendant des brèves périodes pour protéger leurs familles et maisons[388]. Tout comme celui de Sarah, le personnage de Fati illustre la participation des filles dans le conflit. Birahima nous raconte une anecdote sur Fati, qui met l'accent sur l'aspect cruel de la situation :

> Il y avait parmi les soldats-enfants une fille unique appelée Fati. Fati était trop méchante. Fati, comme toutes les filles-soldats, abusait du hasch et était tout le temps dans les vapeurs. Fati a tiré les deux enfants de leur trou sous les branchages. Elle leur a demandé de montrer où les villageois cachaient leur nourriture. Les enfants ne comprenaient rien, rien du tout. (…) Fati a voulu les effrayer. Elle a voulu tirer en l'air mais, comme elle était dans les vapeurs, elle les a bien mitraillés[389].

Cet épisode, vient s'ajouter aux autres racontés par Birahima, sur les miliciennes qu'il a rencontrées lors de son voyage pour retrouver sa tante. Il met l'accent sur l'aspect brutal de la guerre et la participation des femmes.

Au contraire, le roman *The Stone Virgins* d'Yvonne Vera, représente un visage humain des femmes-soldats qui ont participé à la guerre d'indépendance. Leur portrait n'est ni idéalisé ni mythifié mais plutôt représentatif des combattantes égales aux hommes, qui reviennent à la vie civile : « This women who return from the bush arrive with a superior claim of their own. They define the world differently. They are fighters, simply, who pulled down every barrier and entered the bush, yes, like men »[390]. La voix narrative parle des marques physiques qui révèlent leur vécu et leur chagrin : « The female soldiers marked with unknowable places on their own faces, with an unquenchable sorrow around their eyes, unaccustomed to a sudden stillness such as this, a sedentary posture and mind-set, no longer wanderers, not threatened or threatening […] »[391]. Dans ce roman, l'auteure met en avant la réintégration des combattants dans la vie civile, dont Sibaso (l'agresseur de Nonceba), mais dans ce passage, elle parle aussi

---

[387] *Allah n'est pas obligé* ; page 52.
[388] Association des Avocats du Libéria. « Des centaines des victimes pleurent en silence ». *Ce que font les femmes en temps de guerre: Genre et conflit en Afrique*. Eds. Meredeth Turshen et Clotilde Twagiramariya. Paris : L'Harmatan ; 2001. p.180.
[389] *Allah n'est pas oblige*; page 93.
[390] *The Stone Virgins*; page 56.
[391] *Ibid*; page 57.

des difficultés auxquelles sont confrontées les femmes-soldats. Elles réapprennent « with patience and goodwill »[392], à voir le temps passer et à regarder le coucher de soleil, des gestes familiers qu'elles doivent pourtant réapprendre lorsque les armes se sont tus : « To watch the sunset without a gun in your hand, so in this fair pursuit they forget that they are male or female but know that they are wounded beings, with searching eyes, and an acute desire for simple diversions. It is an intimate quest »[393]. Assises sous l'arbre de marula, habituellement réservé aux hommes de Kezi, les femmes-soldats semblent imperturbables. Les hommes intrigués, mais en même temps fascinés, les regardent et se posent des questions sur leur vie dans la forêt : « […] They are so impenetrable, the Bulawayo men can only wait for them to say something first, but they meet a dead silence » (60). Nous retrouvons le stéréotype de la femme mystérieuse à travers le regard des hommes qui les regardent de loin craignant s'approcher de ces femmes-soldats. Ils leur semblent plus facile de les désirer au lieu de leur montrer de la reconnaissance alors qu'elle se sont battues pour eux :

> […] to owe a woman a destiny is more than their minds can deal with right now, under this veranda. To owe desire, that would be quick and easy, but life, its pattern and progress, this they quickly banish and return to their minds to examining the burnished, glossy, dark skin of these undisturbed women whose charity is equal to their capacity for harm. (61)

La voix narrative évoque la dichotomie entre le bien et le mal, attribuant à la femme une place entre les deux, c'est-à-dire, capable de faire le bien ou le mal. Cette représentation donne un visage humain à la combattante, s'éloignant de l'infantilisation et du caractère cruel proche du mythe. La focalisation interne sur les hommes de Kezi, nous montre le regard qu'ils portent sur les femmes-soldats : ils sont curieux, ils craignent leur réactions mais en même temps ils fantasment sur leur physique et sur le mystère qu'elles dégagent. En outre, la voix narrative met en avant le statut de la femme-soldat qui réclame indirectement sa place au même niveau que les hommes. Les femmes-soldats sont assises sur les caisses auparavant occupées par les hommes du village. Au lieu de revendiquer cet espace, ils s'assoient par terre, incrédule devant ces femmes : « […] and the men watch, and sip their drinks, and move into Thandabantu store to deliver empty bottles, and return to slide down with their wares and sit on the cement floors, since all the crates are occupied. The fingers peeling skin off sweet marula fruit, how many lives have vanished into those arms, how many doves? »[394].

---

[392] *The Stone Virgins* ; page 58.
[393] *Ibid* ; page 58.
[394] *Ibid* ; page 61.

3.2.2. De la prostituée et de la femme non-désirable

Pour détourner le mythe de la femme fatale, les auteur(e)s représente deux voies : la prostituée et la femme non-désirable. La femme-fatale, comme nous l'avons déjà vu, incarne le stéréotype de la beauté, du mystère et de la séduction. Certains personnages de ces romans évoquent cette figure, cependant, nous retrouvons en majorité un regard sur des femmes qui ne correspondent pas à la femme fatale. Au contraire, reflétant le contexte qui les entoure, elles sont plus proche de la réalité et donc éloignées de l'image mythifiée de la femme fatale.

Dans son ouvrage *Émancipation féminine et roman africain*[395], Arlette Chemain-Degrange affirme que la prostituée africaine se distingue des autres femmes du continent par l'émancipation que son statut lui offre :

> En même temps, ces femmes qui s'offrent font figure de privilégiées par rapport à leurs sœurs restées esclaves du travail de la terre, soumises à leur époux, et aux contraintes coutumières. Ces femmes sont les premières qui s'émancipent de la tutelle masculine. La prostituée en Afrique ne connaît pas de souteneur, en général, hormis un père, un frère, occasionnellement. C'est donc une femme libre[396].

Dans certains textes, comme *C'est le soleil qui m'a brûlé*, *La Kahina* et *La vie et demie*, nous retrouvons en effet des prostituées indépendantes, qui rompent avec les traditions et incarnent l'empathie et la solidarité féminine. Les *filles coyotes* de *L'intérieur de la nuit* sont des femmes émancipées qui évoluent en ville. Nous pouvons parler, alors, de l'intention de Léonora Miano de bousculer le stéréotype de la prostituée, ce n'est pas pour autant qu'elle n'est plus une figure marginale dans la société. La prostituée n'est pas une figures positive, contrairement à *La vie et demie*, où la prostituée représente une « révolution nouvelle »[397]. Ces prostituées incarnent le déchirement social ainsi que la condition féminine. À l'exception des *filles coyotes*, les autres, comme celles d'*Allah n'est pas obligé*, se prostituent par contrainte et par nécessité de survivre.

Si l'image de la prostituée présente dans ces deux romans, constitue un nouveau regard sur la femme fatale, nous y retrouvons aussi une rupture absolue avec ce stéréotype. Quatre des romans, *L'intérieur de la nuit*, *Johnny chien méchant*, *The Stone Virgins* et *Les petits-fils*

---

[395] *Op. cit.* ; page 238.
[396] *Ibid* ; page 38.
[397] Garnier, Xavier. *La magie dans le roman africain*. Paris: Presses Universitaires de France; 1999. p.157.

nègres de Vercingétorix, représentent des femmes non-désirables d'après les « normes » sociales et culturelles. Ce sont des femmes touchées par le chaos social et politique, et portant sur leur physique les marques de blessures psychologiques. Epupa, dans *L'intérieur de la nuit*, est la première de ces femmes marquée par les circonstances et la violence. Nous avons déjà parlé de cette fille devenue folle, qu'Ayané avait rencontré à l'université :

> On eût dit Erzulie elle-même, présentant son visage rouge, sa face violente. Elle marchait de long en large, crachant à terre et éructant, menaçant l'intrépide qui persistait à vouloir passer par là. Sa robe était aussi rouge que le crayon à l'aide duquel elle avait redessiné ses sourcils totalement rasés, et son rouge à lèvres débordait tout autour de sa bouche[398].

La voix narrative évoque le mythe vaudou de la déesse de l'amour et de la beauté, mais aussi de l'amoureuse en colère qui pleure la brièveté de la vie[399]. Des traces de sa beauté passée restent cachées sous un maquillage et un comportement grotesques. Dans *Johnny chien méchant*, l'expérience traversée par Laokolé se traduit aussi par son physique. Après tous les périples, les vêtements et les cheveux de Laokolé n'étaient pas les mêmes, ces vêtements étaient déchirés et elle avait l'air sale. Lorsqu'elle se retrouve chez Johnny, elle lui demande « Qu'est-ce que tu attends pour me violer ? »[400]. Déstabilisé par cette attitude, il lui répond en critiquant son apparence : « Regarde-toi […] tu es sale, tu as probablement plein de poux dans tes cheveux de veuve éplorée. […] Qui aurait envie de baiser une femme comme toi ? » (354). Le fait de n'être pas désirable aux yeux de Johnny, l'a certainement sauvée d'une agression. Christiane, du roman *Les petits-fils de Vercingétorix*, après son agression, décide de « se départir de ce qui rappelait physiquement sa beauté ou inspirait à tout homme l'idée de courir après elle »[401]. Hortense écrit : « Elle n'était plus qu'une immondice, elle qui avait été une femme gracieuse, grande, la peau brune et une chute de reins qui alimentait les conversations les plus osées de Batalébé »[402]. Christiane voit dans son corps l'inscription d'une souillure qu'elle doit nettoyer. Elle vivait comme une veuve qui se retire de la communauté et s'est soumise à une transformation physique : « Et elle rasait maintenant sa belle chevelure noire et soyeuse. Ainsi que ses sourcils. Elle écrasait son nez à l'aide de son pouce afin de le rendre de plus en plus épaté. Elle laissait la crasse s'endurcir dans ses ongles qu'elle ne coupait plus. Elle mangeait à peine et maigrissait jours après jour […] »[403]. Elle choisit de montrer d'extérioriser

---

[398] *L'intérieur de la nuit* ; page 212.
[399] https://mythologica.fr/vaudou/erzulie.htm
[400] *Johnny chien méchant* ; page 354.
[401] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 55.
[402] *Ibid* ; page 55.
[403] *Ibid* ; page 56.

les marques laissées par l'agression des militaires qui venus lui donner« une correction ». De même, Nonceba porte sur son visage des séquelles de l'agression de Sibaso. La mutilation de sa bouche est à la fois une marque physique et un symbole de l'impossibilité de pouvoir parler. Après de la chirugie, Nonceba arrive à avoir une vie plus ou moins normale même si elle continue à éviter les gens : « When she first arrived in Bulawayo, she went into the hospital several times for more surgery. With some powder on, she looks almost unharmed. Almost. At least no one stares. No one turns to look. No one asks questions »[404]. De plus, sa relation avec Cephas est différente de celle que celui-ci a eu avec Thenjiwe ; elle est plutôt platonique et certainement leur liens n'ont pas été motivés par le charme qui a subjugué Cephas le jour où il a rencontré Thenjiwe : « Cephas has provided her with a home, and a new life. She has no regrets in coming to the city. Certainly their relationship is undefined. It is pleasurable, supportive. They both avoid defining it, embraced by an innocence born of the tragic circumstances of their unity »[405]. Cette relation n'est pas motivée par une attraction mais par les circonstances, c'est une relation solidaire qui leur sert de soutien. Certes, Cephas a été motivé par les liens avec Thenjiwe et peut-être même par le regret de ne pas avoir pu la protéger, mais il est devenu un soutien pour Nonceba. Nonobstant, elle est restée autonome et fait ses propres choix, ce qui signifie que dans cette relation elle n'est pas objet mais au contraire, elle occupe une place égale à celle de Cephas. La beauté ou l'attirance ne sont pas les motivations de cette relation, ce qui nous laisse penser que l'auteure a voulu représenter une relation homme-femme avec des rapports égaux, solidaires et édifiants pour tous les deux.

3.2.3. Déconstruction de la figure de la mère africaine

Deux axes sont mis en avant dans ces romans, pour ce qui est la déconstruction de la figure de la mère : la mère destructrice et la mère meurtrie. Ces femmes sont le reflet d'une société en crise, quand elles participent aux conflits, qu'elles se prostituent et les femmes qui n'incarnent pas un idéal de beauté. Écoutant la *voix de la rue*, pour reprendre l'expression de Patrice Nganang, ces romans font partie d'une manifestation littéraire qui évolue dans le

[404] *The Stone Virgins* ; page 170.
[405] *Ibid* ; page 171.

contexte de l'Afrique contemporaine et particulièrement la ville. Cette ville, explique Nganang, se caractérise par le chaos et le désordre :

> Le projet citadin de l'expérience coloniale a certes laissé des différences importantes entre Lagos et disons, Ibadan, Yaoundé et Harare, mais la limitation de l'aspect ininterrompu qui se signale comme marque de cette différence, montre l'échec de la parole d'ordre, autant que la flambée d'un futur d'incertitude. Oui, la cité africaine, héritage colonial ou précolonial, est bien un cheval fou. Même quand elle n'est pas encore chaotique, elle s'ouvre sur le chaos : son ventre appelle celui-ci dans une respiration malsaine[406].

Le renversement du stéréotype de la mère, symbolise ce chaos de la ville contemporaine et les conditions de vie de la femme africaine. Nous avons déjà parlé de Rita, l'une des sœurs mariées au fils du général Onika dans *Allah n'est pas obligé*. C'est une pédophile qui abuse de son pouvoir sur les enfants-soldats. Elle incarne l'image contemporaine de la mère dévorante de la tradition orale africaine[407], terrifiante et destructrice qui reflète le contexte du conflit. Dans ces romans, nous retrouvons également des figures maternelles malades, mutilées par les attaques ou mourantes.

Nous avons déjà parlé des mères de Laokolé et de Birahima, toutes les deux incapables de marcher. La mère de Birahima avait perdu sa jambe à cause d'un ulcère, tandis que celle de Laokolé avait été amputée après l'agression d'un milicien lorsqu'ils sont venus chez eux. De plus, nous avons parlé d'Aama, la mère d'Ayané, qui est morte peu de temps après son retour au village Eku. Ces trois représentations de la mère montrent la situation de l'Afrique : un continent en crise, rongé par les conflits, l'impossibilité d'avancer à cause des maladies sociales. Dans *La phalène des collines*, nous voyons cette image à l'envers, incarnée dans la maternité arrachée d'Épiphanie qui perd ses enfants à cause du génocide rwandais. Cette image, nous montre une Afrique déchirée par la perte de ses enfants. L'orphelin et l'enfant de rue sont souvent mis en avant dans ce genre de récit, ils évoquent aussi les enfants livrés à eux-mêmes car sa mère n'est plus capable de le protéger. La scène d'Avomo entourée par ses enfants dans *Los poderes de la tempestad* présente la situation d'une mère qui est obligé de nourrir ses enfants avec de la nourriture avariée. Dans *La phalène des collines* nous retrouvons un personnage évoquant la figure de la mère africaine, mais cette fois-ci il ne s'agit pas d'une mère représentant les traditions. Le personnage de Modestine est plus proche d'une caricature que de l'image sacralisée de la mère. Ce personnage se trouve incarne aussi l'hypersexualité :

> Les fessiers et les mamelles, Modestine les avait généreux- c'est un euphémisme- et c'était drôlement exercée à enfermer dans leur exubérance les sexes fébriles des hommes par douzaines en même temps

[406] Patrice Nganang (op.cit) ; page 264.
[407] Brière, Eloïse A. « Le retour de mères dévorantes ». *Notre Librairie*, 117 (avril-juin 1994) : 66-71.

que les insanités que les mâles beuglent sur un ventre de femelle couvert de suée pendant la copulation »[408].

Modestine avait « trente-six ans. Et Déjà six *bambinos* »[409] des pères différents, se disant que « […] les booms démographiques ont été à l'origine des grandes révolutions technologiques »[410]. Sentant quelque choose qui soulevait le divan où elle est assise, Pelouse a failli crier et Modestine lui dit : « Attention ! C'est un enfant qui s'est glissé sous le divan ! Il y en a partout ! »[411]. Elle parle de ses enfants comme une tribu ou une équipe de basket-ball multicolore. Ici l'auteur introduit la question du métissage ainsi que l'effacement des origines, un sujet qui se trouve au centre de la problématique de beaucoup de conflits en Afrique. De plus, nous retrouvons le renversement du symbole de la mère-Afrique à travers le personnage d'Epupa, cette fille connue par Ayané qui est devenue folle. En la croisant, Ayané remarque qu'elle est enceinte : « On voyait aussi un ventre légèrement renflé, comme celui d'une femme enceinte de trois mois environ. Cela n'aurait pas été la première fois, qu'une femme égarée était engrossée par un homme qui ne la trouvait pas si folle que cela, au moment de la posséder »[412]. Loin de l'image idéalisée de la mère, la grossesse d'Epupa fait penser au destin de l'enfant née d'une folle. Si nous pensons à la symbolique de cette femme incarnant le continent, nous pouvons nous demander, quel est le destin des enfants dans un continent pris de folie ? Ces romans déconstruisent la figure de la mère. Ce ne sont plus les figures maternelles protectrices, incarnant la fertilité, encore moins l'image d'une Afrique-mère idéalisée. Au contraire, nous constatons l'intention de vouloir représenter par ces femmes les stigmates des conflits. De plus, l'infertilité chez la femme, comme c'est le cas de Christiane dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, représente une mère dévorée par sa stérilité, « […] à l'image de l'État post-colonial qui vide le peuple de sa substance »[413]. Nous verrons, en revanche, d'autres représentations dans *Johnny chien méchant*, *Matins de couvre-feu* et *Moses, Citizen and me*, où la femme choisit d'être mère et où la maternité à un rôle positif dans la reconstruction du pays. Les auteur(e)s on l'intention de nous montrer un détournement du stéréotype : la maternité devient un choix et a un rôle positif dans la société.

En ce qui concerne les personnages analysés dans ce chapitre, nous constatons l'intention chez certains auteur(e)s de renverser les stéréotypes de la femme africaine en créant

[408] *La phalène des collines* ; page 128.
[409] En italique dans le texte ; page 130.
[410] Ibid ; page130.
[411] *Ibid* ; page 130.
[412] *L'intérieur de la nuit* ; page 213.
[413] *Op.cit.* ; Eloïse A. Brière.

des nouvelles images représentantes du contexte contemporain. Parmi ces figures nous retrouvons des mythes seconds à partir de la mère, la femme fatale et la guerrière. Nous constatons la déconstruction de l'image de la mère, ainsi qu'une banalisation de la beauté chez la femme. De plus, l'image de la femme-soldat remplace celle de la guerrière, mettant en avant la désacralisation de ce rôle qui semble moins noble et certes moins idéalisé. Des auteurs comme Emmanuel Dongala, Ahmadou Kourouma et Donato Ndongo-Bidyogo conçoivent la violence chez la femme, mettant fin à l'infantilisation de la femme africaine. Kourouma en particulier, ouvre de nouvelles perspectives par la caricature. Comme nous l'avons vu précédemment, certains des stéréotypes sur la femme sont poussés à l'extrême dans ces portraits caricaturaux, remettant en question les mythes sur la femme. La satire fait voler en éclats l'idée d'un comportement unique chez la femme, ou comme le dit Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, ce rire quand nous découvrons que l'original n'est qu'une copie et que la normalité n'existe pas. Patrice Nganang parle également du rire dans son Manifeste mais dans un autre sens. Il écrit que « le rire libérateur »[414] ou l'ironie, est la base d'une littérature autonome. Les romancières Delia Jarrett-Macauley et Yvonne Vera représentent autrement les femmes et les filles-soldats. Ce sont des portraits qui s'éloignent de l'image noble de la guerrière et qui mettent en avant un visage humain, contrairement au mythe et à la caricature. De même, l'idéal de beauté de la femme africaine est banalisée par le biais des femmes marquées par leurs expériences. La figure de la prostituée, est de son côté, un détournement du stéréotype de la femme fatale. Dans le roman *L'intérieur de la nuit*, nous constatons la libération et l'autonomie des *filles coyotes* mais en général, la prostituée n'est pas mise en avant comme l'image de l'émancipation ou d'une nouvelle révolution. Ce sont des rôles également marqués par les circonstances et sans aucune connotation positive. Le contraste entre ces représentations met l'accent sur la transformation de l'image de la femme dans la littérature. Nous pouvons constater l'intention de donner lieu à des nouvelles images qui feront partie de l'imaginaire des récits de violence. Toutefois, ils reconstituent des stéréotypes sur la femme et font allusions à la mythologie et à l'imaginaire religieux, évoquant ainsi l'idée d'une littérature universelle.

Pour conclure, ces auteur(e)s font appel à un imaginaire collectif qui les mènent à reproduire certains stéréotypes en ayant néanmoins l'intention d'aller plus loin dans leurs interprétations. Leurs représentations sont de toute évidence, le fruit d'une interprétation de la

[414] *Op.cit.* ; page 66.

réalité et non simplement du mimétisme. Ces personnages sont intéressants parce qu'ils mettent en évidence la condition de la femme qui est à la fois, une prolongation de ce qu'elle vit, et une conséquence directe du contexte contemporain où elle évolue. Ce sont des nouvelles images de la femme, qui incarne des rôles ambivalents correspondant parfaitement à l'absence de *normalité*, mais qui peuvent également être le reflet de la société dans le contexte contemporain africain.

DEUXIEME PARTIE

Résister : prise de parole et combats de femmes

Chapitre 1. Entre archives et témoignage: réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire

La littérature serait, d'après les mots de Laurie Vickroy, une porteuse de la mémoire publique dont le langage et les symboles sont utilisés pour soutenir la mémoire publique et exprimer le contexte social[415]. Elle explique que la littérature du témoignage (*testimonial literature*) est devenue particulièrement efficace pour les gens marginalisés qui ne peuvent pas accéder au discours public[416]. Ce genre de littérature n'est pas seulement une façon de réclamer leur droit à l'histoire mais il est également une représentation de l'individu en soi et en tant que partie d'une collectivité. Ainsi, la scène littéraire africaine participe de l'écriture d'une littérature du témoignage et du trauma. Dans le cadre de notre travail, il ne s'agit pas des « vrais » témoignages mais des fictions du témoignage basées sur les événements et sur les informations recueillis dans les archives par rapport au contexte africain. Parfois nous retrouvons des passages qui mettent en avant les qualités d'un certain pays et la beauté des paysages, tels que *La phalène des collines* ou *The Stone Virgins*. Néanmoins, ces images sont brèves, laissant ainsi la place à d'autres paysages, d'autres souvenirs moins joyeux, marqués par le traumatisme des conflits et des dictatures. C'est le cas du roman guinéen *Los poderes de la tempestad* où Petronio, le protagoniste, voit ses beaux souvenirs du pays remplacés par une autre réalité : des espaces qui sont réservés uniquement au gouvernement et la place laissée au détritus dans la ville. En effet, ces romans n'ont pas pour but de mettre en avant la beauté et la richesse du continent, ce sont au contraire des récits durs s'éloignant de l'image exotique de l'Afrique. Dans ces romans il ne s'agit pas d'embellir mais de montrer une réalité et surtout de constituer une mémoire et par conséquent une identité. Dans l'article « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne », Alain Cyr Pangop Kameni prend en compte ces auteurs vivant en exil et nés par la plupart après les indépendances. Ils/Elles écrivent une Histoire africaine moderne, devenant témoins et préservant une mémoire, laquelle s'écrit par le biais d'une rupture avec les formes d'écritures : « […] ces auteurs sortent de l'ornière pour entrer en rupture avec les formes d'écriture jusque-là observées sur la scène littéraire africaine. En adoptant une écriture intimiste du trauma, ils constituent une page de l'Histoire africaine

[415] Vickroy, Laurie. « Remembering history through the body ». *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press; 2002. 167-219.
[416] *Ibid* ; p. 172.

des temps modernes »[417]. Nous pouvons parler d'une écriture intimiste dans ces romans, car nous retrouvons des personnages dans un cadre intime ou familial, qui vont se livrer directement au lecteur dans le cas des récits avec un narrateur homodiégétique, en se confiant à un autre personnage ou à travers un narrateur omniscient. Les lecteurs et les lectrices accèdent à un témoignage, direct ou indirect, qui fait d'eux également, des témoins indirects. Ces témoignages ont comme but de constituer une mémoire individuelle mais aussi collective qui viendra compléter les silences de l'Histoire officielle. Précisément, dans cette partie, nous voulons discuter des questions soulevées par les liens que la mémoire, individuelle et collective, entretient avec le témoignage et la constitution d'une identité. Plusieurs questions se posent, tels le rôle d'une littérature du témoignage versus l'archive, les personnages en tant que témoins directs et indirects, la constitution d'une identité et les rapports entretenus avec l'Autre, et le rôle des personnages féminins en tant que porteuses d'une mémoire.

L'écriture de la mémoire serait selon Tim Woods, le domaine qui présente le plus de difficultés quand il s'agit pour l'écrivain d'écrire du point de vue des dépossédés[418]. Il affirme que la question de la mémoire n'est pas seulement épistémologique car l'auteur(e) africain(e) est également confronté(e) à un choix éthique qui définira son écriture. De plus, le concept de mémoire va contre l'idée de linéarité de l'Histoire. Woods explique que la mémoire est concernée par quelque chose d'autre que l'exactitude de l'Histoire. L'écriture de la mémoire dans notre corpus, ne passe pas uniquement par une étude des archives mais au contraire, nous constatons l'intérêt porté sur le témoignage. Différents spécialistes se sont intéressés à la question de la vérité et de la véracité du témoignage par rapport aux archives établies par les historiens. La shoah particulièrement a marqué un précédent concernant les débats autour du témoignage et de l'archive sur le génocide et les crimes contre l'humanité. Le témoignage des survivants, comme celui évoqué par Doris Laub dans « Bearing witness, or the vicissitudes of listening »[419], a été remis en question car certaines informations divergent de celles recueillies

---

[417] Pangop Kameni, Alain Cyr. « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne ». *Littérature et déchirures* (dir. Clément Dili Palaï et Daouda Pare). New York :Paris : L'Harmattan ; 2008. P.106.

[418] Woods, Tim. *African Pasts : Memory and history in African literatures*. Manchester: Manchester University Press; 2007. P. 20.

[419]Laub, Dori. "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening." *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Ed. Shoshana Felman and Dori Laub. New York: London: Routledge, 1992. 57-74. Laub évoque le témoignage d'une survivante d'Auschwitz qui a fait partie du *Canada commando*. Le témoin parle de la révolte à Auschwitz : elle évoque plusieurs souvenirs dont quatre cheminées qui explosent. Quelques mois après, des historiens, des psychanalystes et des artistes sont venus pour regarder l'enregistrement du témoignage. Un débat s'est produit lorsque les historiens ont dit que le témoignage de la femme n'était pas exact car selon les archives, seulement une cheminée a été explosée. P. 59.

par les historiens. En effet, le caractère lacunaire[420] du témoignage a toujours été évoqué mais Laub explique qu'il ne s'agit pas de vérité historique ou de connaissance mais de comprendre et de restituer un événement[421]. D'ailleurs, nous confirmons dans les romans étudiés l'intérêt porté à la reconstitution des événements. Malgré la présence des détails faisant allusion à un pays ou à un événement en particulier, nous retrouvons également d'autres romans traitant de pays imaginaires ou de contextes non-définis, ce qui nous fait penser à l'intention de mettre en avant la reconstitution de l'événement et non la vérité historique. L'archive et le document étant du côté de l'historien et de l'Histoire officielle, l'auteur(e) africain(e) va favoriser le témoignage et l'*écriture de l'écoute*[422].

Parmi les philosophes et autres spécialistes qui se sont intéressés à la question du témoignage et de l'archive, nous retrouvons Paul Ricœur. Dans la deuxième partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il explique, que le témoignage (et particulièrement le témoignage concernant les événements du XXe siècle), se tient « délibérément en marge de l'historiographie » et jette « un doute sur son intention véritative »[423]. L'archive, au contraire, est une trace documentaire, c'est un lieu physique mais aussi social, car comme tout autre document, l'archive est ouverte à quiconque sait lire[424]. En revanche, l'archive n'a pas un destinataire désigné, contrairement au témoignage oral. D'ailleurs, les témoignages retrouvés dans les archives sont détachés de leurs auteurs (le témoin)[425]. Une fois enregistrés, explique Ricœur, le témoignage quitte la sphère orale pour devenir un document. Dans le cadre d'une littérature du témoignage, les auteur(e)s se servent des témoignages des survivants (devenus des documents) ou parfois des témoignages des survivants qu'ils ont rencontrés comme c'est le cas des écrivains qui ont participé à « Écrire par devoir de mémoire ». Le roman devient le moyen d'une transmission de témoignage qui n'est pas enfermé dans l'usage des archives et de l'Histoire. Le témoignage littéraire garde d'une certaine manière les liens entre le témoin et la personne qui lit. Contrairement à l'archive établit par l'historien, nous pouvons affirmer que le témoignage est du côté du peuple. Les romans sur les périodes de violence où les femmes sont représentées, ne font pas partie de l'archive mais ils seraient plutôt un témoignage

---

[420] Giorgio Agamben a écrit dans *Ce qui reste d'Auschwitz*: « Cette lacune, il faut la penser, car elle met en cause le sens même tu témoignage, et avec lui l'identité et la crédibilité des témoins » (35).
[421] *Ibid* ; p. 63.
[422] Djebar, Assia. « Un Regard Lointain. » *The Creative Circle: Artist, Critic, and Translator in African Literature*. Ed. Angelina E. Overvold, Richard K. Priebe, and Louis Tremaine. Trenton, NJ: Africa World, 2003. p.22. Assia Djebar dit: « […] une écriture francophone d'écoute mais d'écoute d'abord d'écouter l'autre, écouter les plus humbles, même les plus furieux, les révoltés […] ».
[423] Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil ; 2000. p. 202.
[424] *Ibid* ; p. 210.
[425] *Ibid* ; p. 213.

« inarchivée et inarchivable » pour reprendre les mots de Catherine Coquio[426]. L'archive sert à parler du crime, autrement dit, du contexte ou de l'événement historique, mais le roman dans ce cas « fait entendre le cri de l'absurdité »[427], en particulier le cri de la femme africaine, dans sa souffrance mais aussi dans ses combats. Alors que l'archive ne réussit pas à mettre en avant la femme, l'auteur(e) s'en sert pour placer la représentation de la femme dans un contexte ou pour évoquer ce qui est reconnu comme une "vérité", c'est-à-dire, des statistiques, des lieux et des noms. En revanche, la représentation de la femme africaine ne surgit pas de l'archive mais de l'acte de résister à l'archive et au silence. L'auteur(e) détourne et contourne l'archive pour créer l'espace où évoluera la représentation de la femme africaine. Ainsi, cette représentation est née, non de l'archive/document mais du témoignage.

Le témoin, explique Marie Bornand[428], est une trace historique qui permet comme un monument ou un document, de reconstituer le passé. Si la trace est un élément dérangeant, comme le dit Ricoeur, la reconstitution de ce passé confrontera le lecteur/la lectrice à « une rencontre désagréable et dérangeante »[429]. Le témoignage aura des impacts différents selon la manière dont il est traité dans le roman, c'est-à-dire du genre de témoin que nous y retrouvons. Ce qui nous semble le plus évident quand nous parlons de témoignage, c'est le témoin direct ou oculaire selon le terme employé par Bornand. Le témoin oculaire ne se limite pas uniquement à l'aspect judiciaire, au contraire nous pouvons le retrouver dans le journalisme et le reportage[430]. Ce *porteur d'histoire*, Anne Wievorka le définit comme « […] la personne du témoin qui atteste que le passé a véritablement été, qu'il est toujours présent »[431]. En revanche, est-il possible de devenir témoin d'un événement auquel nous n'avons pas assisté ? Ce témoin, l'auteure l'identifie comme un *témoin des traces* ou un *témoin de la mémoire des témoins*[432].

En ce qui concerne les événements rapportés par les récits étudiés dans ce travail, nous retrouvons des témoins directs et indirects. Nous constatons que le narrateur/la narratrice n'est

---

[426] Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris : Armand Colin ; 2015. p.83.
[427] *Ibid* ; p. 83.
[428] Bornand, Marie. « Émergence de la figure sociale du témoin ». *Témoignage et fiction*. Genève : Droz ; 2004. p.50.
[429] Dauge-Roth, Alexandre. « Excess of Memory? ». *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lanham, MD: Lexington, 2010. p.3. L'auteur écrit à propos de l'expérience du lecteur/lectrice: « Reading the literature and watching the films that bear witness to genocide is an unpleasant and troubling encounter. It forces on us a proximity hatred and racism, and asks us, ultimately, to face, here and now, what we would like to believe is something that happened "over there" and that is over ».
[430] *op. cit. ;* p.50.
[431] Marie Bornand cite Anne Wievorka pour évoquer la naissance du témoin contemporain avec le procès d'Adolf Eichmann où des témoins ont participé. p. 52.
[432] *op. cit.* ; p.52.

pas forcément le témoin de l'événement. Alors, il est nécessaire de distinguer entre le type de narrateur/narratrice , sa place dans le récit et les niveaux narratifs auxquels il/elle participe. En effet, la position du narrateur/de la narratrice vis-à-vis du témoignage (direct ou indirect) détermine la manière dont il est traité dans ces romans. D'un côté, Birahima (*Allah n'est pas obligé*) et Petronio (*Los Poderes de la tempestad*) sont des narrateurs homodiégétiques, donc des témoins oculaires des événements qu'ils racontent, mais ils sont aussi des narrateurs hétérodiégétiques des récits métadiagétiques racontant les histoires d'autres personnages, dont des femmes. D'un autre côté, nous retrouvons dans *The Stone Virgins* (YV) et *L'intérieur de la* nuit (LM), un narrateur omniscient, qui par définition connait les expériences vécues par les personnages, mais qui joue un rôle de témoin indirect. Dans le cas de *The Stone Virgins* (YV), ce narrateur omniscient laisse la place à Nonceba, qui prend la parole sur trois chapitres. De plus, Julia est à la fois une narratrice homodiégétique et hétérodiégétique selon le niveau narratif dans *Moses, Citizen and me* (DJM). Elle n'est finalement qu'un *témoin de la mémoire des témoins* comme Ayané dans *L'intérieur de la nuit* (LM). Seulement *La phalène des collines* (KL), *Matins de couvre-feu* (TB), *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (AM) , *The Stone* Virgins (YV) et *Johnny chien méchant* (ED) mettent en avant le rôle de la femme en tant que *porteuse d'histoires*. Ce sont des narratrices homodiégétiques jouant le rôle des témoins des événements.

1.1. Des femmes passeuses d'histoires : le témoin direct.

Même si les griottes occupaient une place dans la tradition orale africaine, celles-ci tout comme les griots, ne parlaient pas en leur nom comme l'explique Madelaine Borgomano dans « Les femmes et l'écriture-parole »[433]. D'ailleurs, la tradition orale ne donne pas vraiment la parole aux femmes à l'exception des certaines figures comme Sarraounia. En revanche, cinq des romans étudiés, comme précisé auparavant, offrent un espace où la femme africaine prend la parole en racontant des événements avec des répercussions sociales et historiques, mais aussi en exprimant ses inquiétudes et ses vécus personnels. Des narratrices-témoins : Laokolé (*Johnny chien méchant*), Hortense (*Les petits-fils nègres de Vercingétorix*), une femme-fantôme (*La phalène des collines*), Nonceba (*The Stone Virgins*) et une femme anonyme

[433] Borgomano, Madelaine. « Les femmes et l'écriture-parole. » *Notre librairie 117 « Nouvelles écritures féminines » 1. La parole aux femmes* (avril-juin 1994) : 87-94.

(*Matins de couvre-feu*), jouent le rôle des passeuses d'histoires qui nous racontent les événements dont elles ont témoignés. Les faits rapportés par ces personnages relèvent tant de la sphère publique que de la sphère privée et font preuve de l'urgence de raconter. L'intention de témoigner se fait ressentir directement dans les récits de Hortense et de la narratrice anonyme particulièrement. Hortense Iloki, une femme originaire du nord de la République du Viétongo, exprime ce besoin de dire la vérité : « Je ne peux expliquer cette inclination permanente à la confession. Maintenant, je suis plutôt animée par la crainte que la vérité ne se volatilise un jour »[434]. De même, la narratrice anonyme de *Matins de couvre-feu* (TB), parle du besoin d'écrire pour comprendre ce que lui arrive :

> J'ai donc décidé, ce matin, de remonter le chemin de ma mémoire, je ne sais ce que cette aventure me réserve. De toute façon, je n'ai pas le choix, il faut que je m'occupe l'esprit pour sauver mon corps de la déchéance. Essayer de comprendre ce qui m'arrive, prendre soin de mon âme en grossesse. (19)

Écrire est synonyme de survie et de compréhension pendant ces neuf mois d'enfermement qui lui ont été imposés après avoir partagé un taxi avec Kanga Ba, un homme retrouvé mort quelques jours après. La narratrice anonyme évoque également sa belle-sœur Ida qui lui envoie régulièrement des lettres et qui lui sert certainement de motivation pour entreprendre une écriture de témoignage. Dans le deuxième chapitre de la partie *L'anarchiste*, la narratrice voit dans l'échange du pilon pour le crayon, la prise de parole des femmes. Certes, le pilon représente la tradition tandis que le crayon symbolise l'intention de se libérer par les mots :

> Mes aïeules avaient pour tout instrument typiquement féminin un mortier et un pilon, objets à tout faire, ustensiles de cuisine ou armes de défense. Maintenant, il faut s'adapter au monde qui nous écrase et brise nos bras et nos jambes qui n'étaient pas déjà libres, enchaînés qu'ils étaient aux lois des familles et des clans…Je suis en train de transformer le pilon à tout faire en crayon à papier capable de laisser des traces[435].

De plus, à la fin de ce même chapitre, la narratrice explique qu'après ce qui lui est arrivé, elle peut témoigner de la vraie personnalité de l'un des hommes de la police qui essaie de se cacher derrière une fausse image : « […] parmi eux vivent, au vu et au su de tous, des personnages publics comme Arsène Kâ, démon au visage angélique…Je ne l'avais pas encore rencontré. À

[434] *Les petits-fils de Vercingétorix* ; page 13.
[435] *Matins de couvre-feu* ; page 19.

présent, c'est chose faite. Je peux témoigner de ce que sa réputation s'est établie sur des faits réels et non pas sur un tas de fausses rumeurs »[436]. Toute en restant enfermée, la narratrice anonyme reconstruira son histoire personnelle et familiale. Elle nous rapportera aussi des informations sur l'actualité et l'atmosphère général de Zambaville.

Hortense explique qu'elle avait commencé à écrire sur un cahier depuis le début des événements, montrant qu'elle avait déjà l'intention de partager son vécu comme le fait la narratrice anonyme. Dans la partie intitulée *Avant-Cahier,* elle écrit :

> Depuis que le cours des événements laisse à penser que quelque chose devrait bientôt nous arriver, j'ai entrepris de retracer dans ce cahier ce que j'avais noté jusqu'à alors ici ou là, sans me soucier de toute chronologie. Peut-être le fais-je aussi, persuadée que ma mémoire ne pourrait plus longtemps héberger ces faits qui s'enchevêtrent au jour le jour, ou que le temps enfilant peu à peu son voile sombre, viendrait à tisser une toile d'amnésie sur ces épisodes lointains qui bouleversent aujourd'hui notre existence et elle des habitants du Viétongo, pour la plupart dispersés et planqués dans les forêts de l'arrière-pays[437].

L'origine même du témoignage se fait évident car Hortense s'identifie comme un témoin qui a vécu les événements et se porte garante d'une vérité. D'ailleurs, la narratrice anonyme évoque aussi la question de la véracité du témoignage. Le document/archive, explique Coquio, se retrouve du côté de la *vérité-véracité* tandis que la littérature se retrouve du côté de la *véracité-équité*[438]. Alors, explique l'auteure, la littérature n'aurait pas comme but de dire la vérité car : « Dire-la-vérité n'est pas une "solution" davantage qu'une archive. La littérature elle-même n'est pas la vérité, pas une solution »[439]. Au contraire, le témoin chercherait à dire sa vérité, c'est-à-dire, à parler de ce que nous croyions indicible mais aussi de la possibilité d'une vie après son expérience: « Cette énonciation du témoin devenu auteur vise non seulement une réalité inhumaine vécue mais une vie humaine à vivre et à dire comme vérité singulière »[440]. Un *contrat de vérité*[441] s'établit avec le lecteur/la lectrice à partir du moment où nous apprenons le genre adopté pour raconter son histoire : un cahier qui recueille les notes prises depuis le début des événements. De même, la narratrice anonyme de *Matins de couvre-feu* (TB), exprime l'intention de témoigner par un récit écrit où ses mémoires, les lettres et un extrait du roman écrit par Ida, sa belle-sœur, s'entremêlent.

---

[436] *Matins de couvre-feu* ; page 29.
[437] *Les petits-fils de Vercingétorix* ; page 14.
[438] Coquio, Catherine. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris : Armand Colin ; 2015. p.82.
[439] *Ibid* ; page 87.
[440] *Ibid* ; page 99.
[441] *op. cit. ;* Marie Bornand page 60.

La phalène des collines fait également parti de ce *contrat de* vérité même s'il n'est pas précisé qu'il s'agit d'un récit écrit. Du fait du style d'écriture, le récit de la femme-fantôme s'approche d'un témoignage oral. D'ailleurs, c'est un roman où les récits de la femme-fantôme et Fred R. se retrouvent. Seulement, le narrateur du récit de Fred R. est omniscient tandis que la femme-fantôme, souvent associée à Théresa Mukandori, nous raconte son histoire. Dès le deuxième chapitre, la narratrice exprime sa colère concernant l'attitude des visiteurs du site-mémorial de Nyamata. Elle essaie de garder son calme mais finit par s'en prendre au guide et le projette par terre lui provoquant une crise d'épilepsie. La femme-fantôme tient à raconter sa version des faits non par les mots, mais par des images qu'elle décide de montrer directement aux visiteurs. Évoquant la légende de Lyangombe[442], elle réclame sa place de témoin et revendique la véracité de son témoignage :

> J'avais décidé d'arracher le verbe et de l'imprimer directement à la conscience de ces deux visiteurs hors du commun : version originale et intégrale dans une édition non expurgée. Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et de requiem. De toute façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe, l'adage l'avait déjà édicté : l'on est seul vrai témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage, puisqu'on sait de quelle fatigue est née la cerne sous l'œil. Mon histoire est bel et bien mienne, une histoire de reine, et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre[443].

La question de la représentation des victimes et le contrôle des témoignages[444], nous est présentée par la voix de la femme-fantôme qui refuse les versions « adaptées » sur le génocide rwandais. Ce roman en particulier met en avant la question des *vrais témoins* ou des *témoins intégraux* dont parle Agamben[445]. Ceux qui peuvent « vraiment » témoigner ne sont plus de ce monde, alors ce silence est rempli par les témoignages des survivants et par les archives officielles. L'identité des victimes se dissout dans les statistiques contestées par l'homme qui accompagne Pelouse : « Combien avez-vous dit ? Vingt-mille morts dans cette minuscule église ? Êtes-vous sûr et certains du nombre que vous avancez ? »[446]. De plus, ce roman met en question le rôle des sites-mémoriaux comme celui où se trouve la femme-fantôme. La phalène-narratrice, qui n'est pas née « ni d'homme, ni de femme, mais de la colère »[447], réclame du silence et un espace, à défaut d'être enterrer :

---

[442] Personnage mythique africain ; < http://data.bnf.fr/12117043/lyangombe__personnage_legendaire_/>.
[443] *La phalène des collines* ; page 31.
[444] Dans l'introduction nous avons parlé des négociations d'*Ibuka* avec le gouvernement de Paul Kagame concernant la mémoire et le témoignage des victimes du génocide.
[445] *op. cit.* ; page 36.
[446] *La phalène des collines* ; page 22.
[447] *La phalène des collines* ; page 13.

> Merde ! J'en avais ras le cul ! Déjà plein la cruche, alors ! La seule chose que je demandais, et qui était loin d'être la lune à embrasser, c'était la paix, une toute petite paix ! Qu'à défaut de m'inhumer, l'on me cédât une minuscule parcelle de silence, un petit territoire de quiétude, à moi toute seule, à l'abri de cet intempestif défilé de zigotos ![448]

En toute évidence, la femme-fantôme refuse de devenir un spectacle : « Il reluqua ma carcasse, un regard glauque, ajusta ses verres d'alchimiste. Il cherchait à se convaincre que la croix était véritablement plantée dans mon sexe » (22). Motivée par la colère que le comportement des touristes provoque en elle, la phalène décide de transmettre en images son récit. De plus, tout au long du roman, elle essaie d'attirer l'attention de sa nièce Pelouse, pour qu'elle prenne enfin conscience de l'identité de ses ossements. Raconter son histoire, c'est une manière de revendiquer sa position en tant que témoin[449] et de réclamer l'identité individuelle des victimes.

Laokolé est une autre narratrice qui réclame sa place de témoin en racontant son histoire. Dans *Johnny chien méchant*, le lecteur/ la lectrice est confronté(e) à la polyphonie comme marque d'originalité dans la représentation des conflits du continent. Nous n'avons pas un mais deux récits principaux : celui de Laokolé et celui de Johnny, un enfant-soldat. D'après Eloïse Brezautl[450] : « Les voix polyphoniques introduisent ici une réflexion politique, elles laissent entendre différentes perceptions de la guerre et dénoncent les manipulations idéologiques qui poussent les foules au meurtre »[451]. La co-narration dans ce roman sert à compléter les récits et à mettre en avant les différents points de vue sur un même conflit. En revanche, l'intervention de Laokolé dans le premier et le dernier chapitre, nous laisse penser que l'auteur veut privilégier les réflexions et le point de vue de la jeune fille. En évoquant ses souvenirs, Laokolé va nous guider à travers cette expérience ; dès le début de la fuite jusqu'au moment où elle se retrouve face à Johnny. Contrairement à Hortense ou la narratrice anonyme, Laokolé n'exprime pas son désir de témoigner en laissant un récit écrit. Certes, le choix du passé composé et de l'imparfait, confirme qu'il s'agit d'un témoignage, mais le style d'écriture d'Emmanuel Dongala réussit à nous immerger dans le récit comme si nous nous retrouvions au centre même de l'action. À chaque détail du récit de Laokolé nous avons l'impression de vivre l'expérience avec elle. Par exemple, dans la troisième partie, face à la menace du pillage par les miliciens, la jeune fille explique tous ses gestes pour rassembler des affaires avant de

---

[448] *Ibid* ; page 21.
[449] Laub, Doris. « An event without a witness: truth, testimony and survival ». Eds. Shoshana Felman et Doris Laub. *Testimony: crises of witnessing in Literature, psychoanalisis and history*. New York : Routledge; 1992. p.85.
[450] Brezault, Eloïse. *Johnny chien méchant d'Emmanuel D)ongala*. France : Infolio ; 2012.
[451] *Ibid* ; page 51.

s'enfuir : « Je me suis approchée de mon lit. Je me suis agenouillée, je me suis courbée et j'ai tiré la grosse cantine en métal que nous avions cachée dessous. Je l'ai ouverte. J'y ai trouvé trois cancrelats morts et leurs chiures. Comment avaient-ils pu entrer dans une malle fermée ? »[452]. En plus des détails dans le texte nous donnent l'impression de nous retrouver à sa place et nous accédons aussi à ses pensées. Dans la douzième partie, quand la foule qui s'enfuit retrouve enfin un moment de répit, Laokolé dit :

> Puis je revenais à la brouette pour voir si maman était toujours saine et sauve…Je vais mourir d'insolation…Une gorgée d'eau à peine avalée et la bouteille déposée dans les bras de Maman qu'aussitôt je fonçais plus loin, vers l'endroit où j'avais cru entendre un Lao…o...o répondre en écho à mon Fofo…o…o.[453]

Ce « Je vais mourir d'insolation » s'insère entre deux phrases, partageant le ressenti de Laokolé. D'ailleurs, l'écho des prénoms énoncés, donne l'impression d'écouter comme si nous nous retrouvions face à elle qui nous raconte son histoire, en reproduisant des sons, peut-être même des gestes. De plus, par son témoignage direct, nous éprouvons son ressenti et ses émotions à des moments précis. Son récit ne se limite pas à évoquer les événements mais elle se place en tant que témoin, nous faisant partager chaque émotion de surprise, de crainte, de colère ; également son désespoir et la panique, quand elle n'arrive pas à tourner la brouette au milieu de la foule : « J'ai paniqué car je n'arrivais pas à tourner la brouette tellement la foule était compacte autour de moi. Inquiète et désespérée, j'ai lancé un cri à Fofo […] »[454]. Plus loin dans la neuvième partie, Laokolé s'angoisse en ne pouvant pas choisir entre rester avec sa mère ou aller à la recherche de son frère : « Mon Dieu, où était-il ? Une onde d'angoisse m'a traversé. […] Que faire ? Commencer à le chercher ? […] Et puis, fallait-il abandonner Maman pour aller à la recherche de Fofo ou rester avec elle et abandonner Fofo ? »[455]. Enfin, dans son récit, Laokolé exprime également son ressenti par rapport à la situation que le pays traverse :

> Poussière, bousculades, cris, pleurs. Nous fuyions, mais pourquoi ? Qu'avions-nous fait ? Pourquoi devrions-nous souffrir pour un combat de chefs qui ne nous concernait pas ? Qu'est-ce que cela changeait pour nous si le chef de Tchétchènes ou celui des Mata Mata qui avait le pouvoir ? Rien. Absolument rien. Et pourtant, c'était comme ça, nous étions l'herbe sur laquelle se battaient deux éléphants[456].

---

[452] *Johnny chien méchant*; page 23.
[453] *Ibid* ; page 122.
[454] *Ibid*; page 58.
[455] *Ibid* ; apge 121.
[456] *Ibid*; page 82.

D'abord, la phrase « Poussière, bousculades, cris, pleurs » dessine l'espace où se déroule l'action, l'atmosphère générale et la réaction de la foule qui s'enfuit. Encore une fois, le caractère objectif de l'écriture de l'Histoire est mis de côté pour donner un visage humain aux statistiques, en parlant de sévices subis par le peuple. De plus, nous retrouvons des réflexions concernant le témoignage en tant que spectacle médiatique. Dans le camp de réfugiés Laokolé rencontre la journaliste belge Katelijne qui souhaite l'interviewer avec son amie Mélanie :

> Elle a commencé par faire parler Mélanie. Celle-ci a raconté en détail sa tragédie. […] Par contre le cameraman n'arrêtait pas de faire des gros plans dans tous les angles du beau visage de Mélanie ruisselant en larmes. Quand cette dernière a eu terminé Katelijne s'est mise à m'interroger aussi[457].

Après les avoir filmées toutes les deux, Katelijne souhaite interviewer la mère de Laokolé , laquelle ne comprend pas ce que celle-ci pourrait dire de plus. À ceci la journaliste répond :

> Mais non, […] ce n'est pas pareil. Si les gens voient votre mère parler, l'impact psychologique sera énorme. Vous savez, les spectateurs cherchent l'image forte, l'émotion forte. […] enfin nous allons zoomer sur ses jambes pour s'arrêter sur un gros plan de ses deux moignons. […] Les Américains disent *when it leads, it leads*, en d'autres termes, plus il y a du sang, plus c'est spectaculaire, plus ça marche. Et dans le genre ces moignons sont imbattables[458].

Pour Laokolé en revanche il est inacceptable de donner leur souffrance en spectacle :

> Ces moignons de maman, c'était notre torture, notre peine. Elle ne voyait que ce qui pouvait attirer son audience. Était-elle sans cœur ? Non, je ne le pense pas, elle vivait tout simplement dans un autre univers, elle ne comprenait pas que pour indigents que nous soyons, nous ne faisions pas parade de notre douleur, celle-ci avait le droit d'être privé[459].

Laokolé ne s'oppose pas au témoignage mais à la façon dont il est exploité et manipulé. La douleur appartient au domaine privé cependant, elle partage ses souffrances avec le lecteur/la lectrice. Nous accédons en effet à une dimension privée de la douleur et de la souffrance dont Nonceba nous fait également part dans *The Stone Virgins* (YV).

Dans ce roman nous retrouvons encore une fois la narration polyphonique : un narrateur omniscient qui raconte une grande partie des faits et qui s'attarde sur les descriptions de l'environnement et des gens, mais aussi Nonceba et Sibaso. Ces narrateurs interviennent pour raconter leurs histoires, leurs ressenti et dans le cas de Nonceba le moment de son agression. La douleur appartient ainsi à la sphère privée mais le lecteur/la lectrice participe aux

[457] *Ibid*; page 183.
[458] *Ibid*; page 171.
[459] *Ibid*; page 171.

confidences du personnage. Nonceba intervient dans le chapitre sept où l'agression continue, le chapitre dix où elle raconte les détails de l'agression et le chapitre douze quand elle est en récupération hospitalisée. Nonobstant, la co-narration du chapitre six, qui bascule du narrateur hétérodiégétique à l'homodiégétique, donne par moments la parole à Nonceba qui est agressée à l'instant même par Sibaso. Malgré la brutalité de l'agression, Nonceba garde en elle la volonté de survivre et intervient plusieurs fois dans le chapitre pour dire « I am alive, on this knee. I am waiting. I am alive »[460]. En même temps, ce changement à la première personne, ce « I » qui nous parle, met en avant l'intensité avec laquelle elle vit cet instant. Rester si consciente ne fait qu'accentuer la douleur qu'elle ressent et la crainte de chaque geste qu'elle subit: «I am waiting. I am alive, now, a companion to his every thought. I am breathing. My temples, beating »[461]. Ce changement à la première personne, accentue également l'effet sur le lecteur/la lectrice. Nous sommes témoin de son martyre, nous nous retrouvons au centre de l'action, nous éprouvons ses émotions. Le narrateur omniscient nous tient à distance tandis que ce « I » nous projette dans l'instant.

Ces témoignages directs se caractérisent par une focalisation interne, d'après les termes de Genette. Ces narratrices rapportent les détails des événements, racontent tout ce qu'elles sont vu et partagent leurs émotions et ressenti. Les faits historiques sont complétés avec ces visages de femmes et leurs expériences personnelles. D'un côté, nous avons deux narratrices identifiées par leurs prénoms, ce qui met en avant le *contrat de vérité* avec le lecteur/ la lectrice. Nous lisons le récit de quelqu'un qui est identifié et imaginons que cette personne a vraiment existé. D'un autre côté, l'anonymat des narratrices de *Matins de couvre-feu* (TB) et *La phalène des collines* (KL), donne un visage neutre au témoignage, permettant au lecteur/ à la lectrice de s'y identifier. Le caractère anonyme de ces récits, rappelle ces femmes non-identifiées, celles qui n'ont pas la possibilité de témoigner, celles qui sont noyées dans les statistiques. La narration homodiégétique joue un rôle important dans ces récits car elle donne une position privilégiée au témoin ou comme le dit Mamadou Kalidou Ba : « C'est certainement la volonté d'apporter un témoignage sur une réalité jugée inadmissible qui motive et détermine essentiellement le choix de cette option narrative chez les romanciers africains de l'époque contemporaine »[462]. Enfin, ces narratrices sont des passeuses d'histoires car elles ont vécus directement les événements racontés et témoignent de leurs temps. En revanche, nous

[460] *The Stone Virgins*; page 71.
[461] *Ibid*; page 68.
[462] Kalidou Ba, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) De la narration de la violence à la narration narrative*. Paris : L'Harmattan ; 2012.

voudrions rajouter qu'elles sont également des porteuses d'histoires quand elles racontent les histoires des autres. Nous pensons qu'en effet ces personnages-narratrices font partie d'un passage de mémoire qui s'approche du rôle des griottes. Elles partagent leurs expériences et nous font part du besoin de témoigner et de se réaffirmer en tant que témoins avec des expériences individuelles, mais elles jouent aussi le double rôle de témoins indirects ou des *témoins de traces*[463].

1.2. Parler pour quelqu'un d'autre ou le témoignage indirect

Du fait de sa position d'*outsider*[464], l'auteur(e) africain(e) joue son rôle de témoin indirect ou *témoin des traces* des événements, pour « […] donner voix à l'extérieur au témoin de l'intérieur […] » et pour « […] contribuer à la transmission »[465]. Le témoin indirect, jouerait d'après Jean Starobinsky[466], le même rôle du chœur dans la tragédie antique. Il dit: « Je verrais une image plus totale du témoignage dans l'acte de celui qui a les yeux ouverts en face de l'histoire et se fonde en éternité pour élever, tout à la fois à travers son moi singulier et l'événement collectif, un chant qui tente de restituer l'homme au-delà de son malheur »[467]. Se trouvant face à l'Histoire, le romancier/la romancière africain(e), représente ces histoires de femmes pour servir de *témoin de la mémoire des témoins*, selon l'expression de Marie Bornand[468]. De même, en les lisant, le lecteur/la lectrice devient un témoin indirect des événements. Dans « Pour un renouvellement des formes », Marie Bornand explique que l'auteur(e) établit « […] la fonction de témoin indirect et s'efforce d'activer, grâce aux artifices de la fiction, ce même rôle auprès du lecteur »[469]. D'ailleurs, elle affirme que le lecteur serait le vrai témoin dans la littérature :

> Selon l'optique de la critique actuelle, le véritable témoin, en littérature, serait le lecteur. […] La conjonction contemporaine du témoignage et de la littérature est une stratégie rhétorique qui permet de raviver le rôle actif des partenaires de la lecture : un acteur engagé dans l'Histoire par sa propre expérience

[463] Marie Bornand ; *op. cit.* ; page 52.
[464] Said, Edward W. *Des intellectuels et du Pouvoir*. Paris : Éditions du Seuil ; 1994.
[465] Coquio, Catherine. « Le tiers, la mémoire et le deuil ». *Rwanda : le réel et les récits*. France: Éditions Belin; 2004. p.110.
[466] Marie Bornand cite Starobinsky pour parler du témoin indirect ; *op. cit.* ; page 58.
[467] *Ibid* ; page 58.
[468] *op. cit.* ; page 52.
[469] *Op. cit.* ; Bornand; page 56.

> vécue ou par son acte d'observation sollicite le lecteur à *répondre* au texte, pour reprendre le terme de Ricoeur, à se laisser transformer par lui[470].

Dans la première partie nous avons parlé de ces narrateurs homodiégétiques qui nous font participer et réagir par leurs témoignages. Cependant ces romans se caractérisent par la multiplicité de récits, nous apportant d'autres histoires des femmes. Les personnages principaux mentionnés auparavant deviennent des témoins indirects des expériences des femmes et des filles qu'elles/ils ont retrouvés sur leur chemin. Par le changement de focalisation et les différents niveaux narratifs, nous sommes à la fois amenés à parcourir d'autres récits qui relèvent de la sphère privée. Ce sont des histoires individuelles qui se déroulent en même temps que les grands événements. La multiplicité de récits fait partie de l'intention de ces auteur(e)s de ne pas parler uniquement de la globalité des événements ou des conflits mais de mettre en avant les expériences individuelles et en particulier celles des femmes. Le roman sert ainsi à donner voix aux femmes africaines et à la transmission d'une mémoire de l'événement dont nous parlerons prochainement. Donner voix veut dire également parler à la place de quelqu'un, ce qui impose une série de questions concernant la représentation de la femme africaine.

Comment représenter la femme, qui est « doublement dans l'ombre » comme l'explique Gayatri Spivak[471]. Dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Spivak dit : « Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre »[472]. En effet, la femme est doublement reléguée à un deuxième rang, pour sa condition de colonisée et de femme. Elle est l'Autre qui reste muette, malgré les représentations qu'en font les intellectuels. Pour réinsérer la femme dans l'Histoire, il ne suffit pas de la représenter mais de lui donner voix et d'analyser sa situation. Il ne s'agit pas de représenter certains rôles comme celui de victime, en en laissant d'autres de côté, comme la participation des femmes à la violence ou leurs façons de résister. Évidemment, la femme a joué des rôles négatifs, comme c'est le cas de certains personnages que nous allons analyser dans la deuxième partie de ce travail. La littérature est parfois un terrain qui favorise la reproduction des mythes et des clichés sur la femme. D'autres fois c'est un espace qui sert à réhabiliter ces rôles et comprendre les raisons de la violence provenant des femmes. Cette problématique nous mène notamment à la question des limites de l'écriture ou « ce que l'œuvre

---

[470] *Ibid* ; page 56.
[471] Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes Peuvent-elles Parler ?* Trans. Jérôme Vidal. Paris: Éd. Amsterdam, 2009.p. 56.
[472] *Ibid* ; page 53.

ne peut pas dire »[473]. Ces romans, ne sont pas exclusivement des représentations de la réalité, c'est-à-dire, des copies d'un original. Malgré ses limites, l'écrivain peut se rapprocher de la réalité pour l'interpréter et mettre en avant les différents rôles de la femme en lui donnant voix, c'est-à-dire, en trouvant d'autres formes de représentation.

Au début de la première partie de son texte[474], Awa Thiam se pose des questions sur la prise de parole de la femme Africaine. Elle se demande s'il s'agit de "prise, réappropriation ou restitution de la parole"[475], une question importante pour déterminer si en effet, la femme africaine a déjà eu l'opportunité de parler ou si au contraire, elle a toujours été représentée comme l'Autre. Elle écrit: « Les Négresses ont-elles déjà pris la parole? Se sont-elles déjà fait entendre? Oui, quelques fois, mais toujours avec la bénédiction des males. Leur parole n'avait rien alors d'une parole de femme. Elle ne disait ni ses luttes ni ses problèmes fondamentaux. (…) Les femmes ont à se réapproprier la parole, la vraie »[476]. Quant à la représentation de la femme africaine dans la littérature des écrivains noirs, Thiam explique:

> Les Nègres à qui il a été donné la possibilité d'écrire sur l'Afrique noire, sur la civilisation négro-africaine, se sont sinon détournés de la Négresse, du moins s'en sont fort peu préoccupés. Et quand ils s'intéressaient à elle, c'était pour la louer, la chanter en tant que beauté, "féminité", "objet-sexuel", muse et mère souffre-douleur, ou pour faire une analyse de ses rapports avec le Blanc et le Nègre, ou son procès et la reléguer au rang de la sauvagerie[477].

Ensuite, dans le même paragraphe, elle dit que cela ne sert à rien de parler de la femme africaine si ce n'est pas pour mieux la connaître. La femme africaine est reléguée à réaliser des tâches ménagères assez lourdes, sans avoir les moyens qui facilitent la vie quotidienne d'autres femmes[478]. Thiam se demande, comment la femme africaine, peut prendre la parole et agir sur les situations qui l'accablent, quand elle est cloitrée dans l'espace du foyer. Elle explique qu'il faut en finir avec le mythe du matriarcat africain et le pouvoir de la femme dans son foyer:

> Elle n'a pas de pouvoir réel, mais un pseudo-pouvoir. Dans la mesure où elle ne gêne pas son mari, elle peut agir. Dans la mesure où elle ne gêne pas le système capitaliste, elle peut exister. Donc, ce qu'elle

[473] *Ibid* ; page 52.
[474] Thiam, Awa. *La parole aux Négresses*. Paris: Ed. Denoël ; 1978. 189p.
[475] *Ibid*; page 17.
[476] *Ibid*; page 17.
[477] *Ibid* ; page 20.
[478] *Ibid*; page 21.

peut croire être du pouvoir n'est qu'illusion. Les grandes décisions appartiennent à l'homme, sans que la femme y soit associée[479].

Ce texte d'Awa Thiam, recueille une série d'interviews réalisées avec des femmes africaines de différents pays. L'écrivaine explique que ce n'est pas une étude féministe mais "des mots et des maux des Négresses »[480]. Ce jeu de mots, est-il une critique aux études féministes qui essaie d'analyser la situation des femmes africaines d'un point de vue de la théorie occidentale?[481] Dans la troisième partie de son livre, intitulée "Féminisme et révolution", Awa Thiam écrit: « Alors que des femmes de pays industrialisés concentrent leurs efforts entre autres sur la recherche d'un discours typiquement féminin, l'Afrique et ses filles en sont, elles, au stade de la recherche de leur dignité, de la reconnaissance de leur spécificité d'êtres humains »[482].

Plus loin dans la même partie, elle dénonce la double oppression sociale et domestique, vécue par les africaines[483]. Elle explique que même après la colonisation, la femme africaine a vécu d'autres problèmes: « Elle est toujours sous le joug de l'homme: père, frère ou mari; désirée, elle est l'objet de la satisfaction sexuelle du mâle et fait partie de son apparat d'aisance. En un mot, elle est potiche et bonniche »[484]. L'effacement de la femme africaine a continué, même après la période coloniale. Son silence garantit l'exclusion du discours masculin et par conséquent de l'Histoire officielle. La nouvelle génération d'auteur(e)s africain(e)s et particulièrement la participation des femmes dans la sphère intellectuelle, a donné une nouvelle place à la femme africaine. Les nouvelles formes littéraires participent de la manière dont les femmes sont représentées. Des auteurs, comme Ahmadou Kourouma et Donato Ndongo-Bidyogo, ont choisi de représenter les histoires des femmes à travers une voix narrative masculine. D'autres auteur(e)s de notre corpus leur donnent une place en tant que narratrices homodiégétiques qui racontent les histoires d'autres femmes. Nous sommes confrontés à la fois à la problématique de l'intellectuel qui représente la femme et à un narrateur ou narratrice qui parle pour les femmes. Quels sont les moyens de représentation choisis pour écrire la

---

[479] *Op.cit.* Awa Thiam ; page 20.
[480] *Ibid* ; page 22.
[481] Pour répondre à cette question, nous pouvons citer un extrait de *Postcolonial Literature* de Justin D. Edwards (Edwards, Justin D. Edwards, Justin D. *Postcolonial Literature*. Ed. Nicolas Tredell. Houndmills, Basingstoke: (England): Palgrave Macmillan, 2008. 204pp.) Dans la neuvième partie, intitulée « Gender », Edwards explique que le silence de la femme rend possible l'intervention d'hommes ou femmes étrangers et avec leurs propres discours. Ensuite, il dit : « In this situation, the issues surrounding native women are potentially erased by the dominant discourses of patriarchy or the counter-discourses of white Western feminism » (105).
[482] *Op.cit.* ; Awa Thiam; page 154.
[483] *Ibid*; page 155.
[484] *Ibid* ; page 155.

femme africaine dans ces romans ? Pour représenter la femme, ils/elles vont utiliser différents moyens : le type de narrateur, le discours et les niveaux narratifs. Ils/Elles peuvent aussi choisir de montrer les femmes dès l'intérieur, c'est-à-dire, en s'intéressant à leurs histoires personnelles et à leurs vie privé, en rapport et en dehors des conflits. Leur but n'étant plus de représenter les conflits et leurs contextes d'une façon générale, mais de nous faire imaginer ce que ces femmes ont vécus pendant ces événements. Comment mettre en avant les témoignages « non-écoutés » ?

1.2.1. Les modes narratifs : le narrateur, la focalisation et le discours

La manière la plus évidente de mettre en avant le témoignage et les histoires des femmes se fait, comme nous l'avons déjà vu, par le discours immédiat, où l'auteur(e) « […] pousse les limites de la mimésis en donnant la parole au personnage »[485], explique Genette. Cependant, les textes étudiés se caractérisent par les récits multiples et la polyphonie, qui rendent possible la représentation des histoires des femmes africaines, autres que le récit principal. Le type de narrateur mais aussi la focalisation sur d'autres personnages, rendent possible la mise en avant des histoires des femmes. Dans notre corpus, il s'agit le plus souvent d'une focalisation interne même si nous retrouvons aussi des exemples de focalisation externe. Nous sommes confrontés principalement à trois type de narrateur: le narrateur omniscient, le narrateur homodiégétique avec un rôle de témoin oculaire et le narrateur homodiégétique jouant un rôle testimonial pour devenir ce que Genette identifie comme un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique.

Trois romans mettent en avant les histoires des femmes par un narrateur omniscient : *The Stone Virgins* (YV), *L'intérieur de la nuit* (LM) et *La phalène des collines* (KL). Dans *The Stone Virgins* et *La phalène des collines*, la narration y est partagée par une voix narrative omnisciente et des narrateurs homodiégétiques tels Nonceba, Sibaso, la phalène et Fred R. En revanche, nous ne retrouvons qu'un narrateur omniscient dans *L'intérieur de la nuit*. En passant par un narrateur omniscient et un changement de focalisation sur certains personnages, nous accédons à d'autres informations et à d'autres histoires. Le narrateur du roman *The Stone Virgins* commence par une focalisation zéro, en décrivant Bulawayo, ses rues, ses commerces et ses gens. Ensuite, par la focalisation interne nous rencontrons Thenjiwe et suivons les pas

[485]Genette, Gérard. « Mode ». *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil ; 1972. p.193.

de sa rencontre avec Cephas. Enfin, Nonceba rentre brutalement dans un nouveau récit où son agression mène l'action. Dans certains chapitres dont nous avons parlé précédemment, Nonceba prend la parole pour parler de Sibaso et pour nous faire part de ses pensées. Précisément dans le chapitre 6, la voix du narrateur omniscient se mêle à celle de Nonceba qui exprime ses craintes et qui réaffirme à chaque instant qu'elle est toujours vivante. Même si la voix du narrateur omniscient et de Nonceba s'entremêlent, il laisse des espaces pour rapporter les paroles de Sibaso. Nonobstant, des interventions de ce qui semble être la conscience de Nonceba, le narrateur change de focalisation pour raconter la scène de l'agression. La focalisation externe sur Sibaso nous permet de suivre ses actions et ses gestes mais nous n'en savons plus sur son ressenti. Au contraire, la focalisation interne sur Nonceba rend possible l'accès à ses émotions tout en suivant ses gestes. La distance entre Nonceba et le lecteur est réduite par cette intrusion dans ses pensées :

> Her anger rises furiously. Her saliva is a sour ferment of bile. […] He pulls her body up and holds her still. As suddenly, her thighs feel pain, a hot liquid coursing down her own knees. […] To survive ambush. These are her thoughts, hot fluid floating. She follows the force of his hand like a map and walks backward, heel-first, the journey longer and longer as she listens to the surprising pain[486].

Nous suivons l'évolution psychique de Nonceba à chaque étape de son agression : d'abord une colère qui invite à résister, ensuite la douleur inattendue et finalement sa volonté qui finit par céder. La thème de la douleur occupe une place importante dans les récits sur la violence et c'est d'ailleurs l'un des aspects qui caractérisent ce roman particulièrement. Les détails présentés par le narrateur nous invitent à entrer « en Nonceba » pour mieux nous identifier à sa douleur et à la brutalité de cette scène. À contrario, nous pouvons difficilement nous y identifier à Sibaso, le bourreau. Le narrateur cherche alors à mettre en avant l'expérience de la victime. C'est par la focalisation sur Nonceba que nous découvrons, par une analèpse, le meurtre de Thenjiwe. Le narrateur commence par le moment où Nonceba aperçoit Thenjiwe: « She sees a silver bucket approaching from the bright blue of the sky, carried above the head, her sister's arm holding it up along one side and her fingers curling over the rim of the bucket brimming with water […] »[487]. Ensuite, la voix narrative ajoute: « Thenjiwe's body remains upright while this man's head emerges behind hers, inside it, replacing each of her moments, taking her position in the azure of the sky. […] How did a man slice off a woman's head while

[486] *The Stone Virgins* ; page 69.
[487] *Ibid*; page 63.

a bucket was carried above it? How did a man slice a woman's throat and survive? »[488]. La violence de cet extrait est mise en avant par les détails, comme l'image du sceau d'eau sur la tête et par le choix des mots comme *slice off*, « couper » ou « trancher » qui insiste sur l'horreur de cet extrait. De plus, les réflexions du narrateur sur la manière dont Thenjiwe est morte fait penser à une transgression des niveaux car c'est comme si la voix narrative sortait du récit pour se diriger directement au lecteur/ à la lectrice. L'histoire de Thenjiwe n'est pas la seule qui émerge par la focalisation sur les souvenirs de Nonceba. Pendant son hospitalisation, Nonceba entend la voix d'une femme qui crie dans une autre chambre : « The voices brong strong images to her mind of the woman screaming in the next room, a woman whom she has not seen »[489]. Elle ne voit pas le visage de cette femme, mais par des conversations de couloir, elle comprend ce qui a mené cette femme à l'hôpital : « They are discusing the woman whose voice they have held down. How long has the woman been dying ? How long has she been buried in her own voice ? »[490]. Par les moyens du discours rapporté, le narrateur nous présente ce que Nonceba a vraisemblablement écouté :

> She has killed her husband. Two soldiers walked into her house and sat her husband on a stone. They handed her an ax. These men were pointing guns at her two grown sons, threatening to shoot them if she did not listen. She fell on her knees and begged them to let her sons go. One soldier pushed her away with the butt of his gun. She fell down and wept for her sons as though they had already died, and for the heart of the soldier, which she said had died with the war. Her husband raised his voice toward her and said, 'Kill me…Kill me'. He pleaded. He was desperate to die and to save his two sons. She stood up, silently repeating what her husband had said, with her own lips, with her own arms. She opened her eyes and raised the ax above her shoulders till he was dead[491].

Cette voix qui semble être un témoin des faits, raconte l'histoire dont Nonceba devient par là-même témoin indirect de cette expérience. D'avoir trop crié, cette femme anonyme , ne parlait plus, c'est donc par le truchement de témoins indirects, que son histoire est racontée.

Dans *La phalène des collines* nous retrouvons un cas similaire de récits multiples à deux narrateurs différents : la phalène et un narrateur omniscient. Le roman commence par un *Exorde* avec focalisation zéro qui attire l'attention du lecteur/la lectrice sur ce qui suivra, « une paraphrase de l'histoire » et sur le poète qui a comme vocation « une polyphonie sur des

[488] *Ibid* ; page 73.
[489] *Ibid* ; page 88.
[490] *Ibid* ; page 73.
[491] *Ibid* ; page 88.

arpèges de cacophonies douloureuses »[492]. Nous sommes ainsi invités à découvrir une série de récits qui nous éloigne de ce que la voix narrative qualifie d'inacceptable : « Par contre, l'inacceptable, c'est lorsqu'on abrège « Morts d'Hommes » ! Inacceptable parce qu'en dedans d'Hommes il y aussi femme, vieillard, nourrisson, homme, vie, espérance, éternité »[493]. Le premier de ces récits nous l'avons déjà vu avec la phalène-fantôme qui raconte son expérience. Cependant, nous retrouvons dans deux récits : ceux de Fred R. et de Pelouse, la filleule de la phalène, un narrateur omniscient, et la focalisation interne qui rapproche encore une fois des pensées des personnages. Déjà dans le deuxième chapitre, la phalène nous parle de Pelouse en l'apercevant dans le site-musée où elle est exposée :

> Pelouse ! Pelouse ! Que ne l'avais-je sentie plus tôt ! Je l'aurais aisément deviné si je n'avais pas été perturbée par cette équipe […]. Pelouse ma filleule, née des couches de ma sœur cadette ! Pelouse, fille d'exil et qui n'avait jusque-là jamais connu l'odeur du pays maternel[494].

Mais ce n'est que lorsque le narrateur omniscient parle de Pelouse que nous avons plus de détails sur sa vie, les motivations pour venir au Rwanda et les rencontres avec d'autres femmes du pays. Dans le cinquième chapitre, il rapporte l'échange entre Pelouse et le *driver* (chauffeur) du taxi, quand elle lui demande de s'arrêter pour photographier le Nyabarongo : « 'Ce fleuve est…sublime. L'eau serpente jusqu'aux confins de l'horizon, possède quelque chose de magique. L'eau, c'est la vie', constate Pelouse»[495]. Plus loin dans cette partie, Pelouse parle du besoin de retrouver la tombe de sa tante : « Comme une automate elle sort de la poche une photo qu'elle montre au chauffeur : 'Il faut que je retrouve la sépulture de ma tante. Cette photo jaunie ne me rend qu'un spectre' »[496]. La visite au Rwanda n'est pas seulement due au besoin de découvrir sur place ce qu'ont été les événements, mais à une envie de renouer des liens avec son passé. Cependant, Pelouse n'a pas été le témoin du génocide, contrairement aux femmes qu'elle rencontre lors de sa visite. La focalisation sur Pelouse permet ainsi d'apprendre par son regard de *témoin de traces*, les histoires d'Épiphanie et de deux femmes anonymes.

Épiphanie est l'une des femmes que Pelouse rencontre dans le Café de la Muse et dont nous retrouvons le portrait dans la cinquième partie : « La trentaine révolue, elle est une éponge unique en son genre ; toujours humide, jamais suffisamment imbibée pour dégouliner. Le Café

---

[492] *La phalène des collines* ; page 12.
[493] *Ibid* ; page 12.
[494] *Ibid* ; page 25.
[495] *Ibid* ; page 63.
[496] *Ibid* ; page 65.

de la Muse, où elle avait fini par s'accrocher comme à une bouée de sauvetage […] avait réussi à la transformer en un véritable fût sans fond »[497]. Le narrateur présente le portrait de cette femme, connue pour son alcoolisme et des drames qu'elle provoquait lorsque quelqu'un lui refusait une bière[498]. Épiphanie, ne pouvait vivre autrement après la mort de son mari et ses enfants, nous explique la voix narrative : « Comment organiser autrement son existence quand à trente ans on avait vu ses propres cousins découper à la serpette ses trois enfants et embrocher son homme ? »[499]. Tout comme le narrateur dans *The Stone Virgins*, ce narrateur omniscient semble perturber les niveaux narratifs pour réfléchir aux raisons qui ont poussé Épiphanie à vivre de cette manière-là. Plus loin, la voix narrative explique qu'elle est le seul témoin de cet épisode qui l'a fait sombrer : « Elle conservait jalousement le secret de cet horrible meurtre dont elle avait été seul témoin. […] Après ce jour fatidique, elle s'était murée dans une épaisse solitude pendant deux années »[500].

Pelouse rencontre un autre témoin des faits, Muyango, un homme « fou » du Café de la Muse qui joue le rôle d'un conteur. La focalisation se tourne vers Pelouse qui écoute l'histoire de Besesero racontée par Muyango. Par le discours transposé, le narrateur donne la parole à Muyango, qui devient à la fois un narrateur du type intradiégétique-homodiégétique. Nous apprenons l'histoire d'un homme qui essaie d'enterrer sa femme, son enfant et sa mère. Plus tard dans l'histoire, nous saurons qu'il s'agit du témoignage de Muyango, qui témoigne également pour celles qui sont mortes. L'histoire de deux femmes anonymes de Bisesero nous est ainsi présentée : « Il ramassa sur ses jambes le cadavre de sa mère que les chiens avaient commencé à dévorer, celui de sa femme et de son unique nourrisson mort contre le dos de la mère »[501].

Un épisode du même genre a eu lieu dans le village Eku dans le roman *L'intérieur de la nuit* (LM). Dans ce roman, nous avons l'exemple d'un narrateur qui en sait plus que le personnage principal /héros. Ayané arrive dans son village après plusieurs années d'absence. Son arrivée coïncide avec l'arrivée des miliciens qui encerclent le village et qui viennent ensuite semer la terreur. En revanche, Ayané n'a pu qu'observer une partie de la scène qui se déroule sur la place du village. Perchée sur l'arbre, elle a vu le meurtre d'Eyoum, le chef du village et d'Ison, une jeune fille qui n'a pas pu retenir ses cris : « 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

[497] *Ibid* ; page 67.
[498] Ibid ; page 69.
[499] *Ibid* ; page 67.
[500] *Ibid* ; page 68.
[501] *Ibid* ; page 123.

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 »[502]. Ayané n'a pas réussi à déchiffrer la suite de la scène sur la place. Elle finit par descendre de l'arbre avec l'idée de quitter le village mais elle reste pourtant cachée car elle ressent le besoin de voir et de comprendre:

> D'où elle était, elle ne pouvait rien voir de ce qui se passait. Le cri qu'un enfant avait poussé tout à l'heure circulait encore dans ses vaisseaux sanguins, comme une sorte de fluide glacial qui la maintenait pétrifiée. Pourtant, la partie d'elle-même qui pensait malgré tout et qui devait être quelque chose comme une conscience lui disait qu'elle ne pouvait pas demeurer-là, derrière la maison de ses parents, à tout ignorer. Ne pas participer, n'être témoin de rien[503].

À nouveau grimpée dans l'arbre, elle voit les villageois s'approcher des miliciens qui leur distribuent quelque chose à manger : « Isilo se tenait bien au centre, muni d'une écuelle dans laquelle quelque chose fumait »[504]. Ayané remarque que les corps d'Eyoum, d'Idum (sa femme) et d'Iso se trouvaient toujours sur la place, mais il y avait aussi le corps d'un enfant. Elle comprend alors que le hurlement provenait de cet enfant. Ayant finalement quitté le village, Ayané continue à poser de questions aux femmes qui obstinément gardaient le silence. Ce sera finalement Inoni, qui parlera. Lorsque Ayané s'approche de sa case: « Je l'espérais. Il fallait qu'au moins une personne ait besoin d'entendre ce que je dois raconter. Pourquoi revenir ici, si ce n'est pour savoir ? »[505]. Dans un discours narrativisé Inoni raconte ce qu'ils sont subis ce soir-là et sur le sacrifice qui a eu lieu:

> Alors, Inoni se calma et dit tout ce qu'elle avait sur le cœur d'une voix égale. […] Des inconnus avaient pénétré les terres du clan à l'orée de la nuit. […] Ils avaient ajouté que pour sceller les liens distendus par l'Histoire, il fallait consentir de grands sacrifices. 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. […] Et puis on l'avait découpé. Et on avait demandé à des femmes du clan de faire cuire ses fesses et ses cuisses. Et le clan a dû manger de sa chair[506].

---

[502] *L'intérieur de la nuit* ; page 91.
[503] *Ibid* ; page 125.
[504] *Ibid* ; page 126.
[505] *Ibid* ; page 191.
[506] *Ibid* ; page 195.

Cette nuit-là, après avoir tout raconté, Inoni s'est suicidé en se jetant dans le puit. Elle était révulsée que les villageois aient accepté de manger la chair de l'un de ses enfants et ressentait le besoin de témoigner. En racontant l'épisode de la place à Ayané, elle fait d'elle un *témoin des traces*, un témoin indirect de l'événement. Nous ne retrouvons pas ce témoignage par le biais d'un discours transposé ou rapporté, mais par un discours narrativisé qui semble mettre en avant le statut de témoin indirect du narrateur omniscient.

Ce rôle testimonial nous le retrouvons également chez deux narrateurs homodiégétiques : Laokolé (*Johnny chien méchant*) et Petronio (*Los poderes de la tempestad*). En plus de sa propre expérience, Laokolé a vu de près les expériences d'autres personnes, dont Mélanie, sa meilleure amie. Au début de la fuite, au milieu de la foule, Laokolé a remarqué la voiture 4 x 4 des parents de Mélanie. Quelques temps après, elle revoie la voiture mais cette fois-ci avec les vitres cassées et conduite par une milicienne : « Malgré ses vitres brisées, je reconnaissais tout maintenant : la marque, la couleur, l'immatriculation et la bâche bleue qui cachait les bagages […] Pas de doute, ils avaient tué Mélanie et sa famille pour prendre leur véhicule […] »[507]. Contrairement à ce qu'elle croyait, Mélanie avait réussi à s'échapper et les jeunes filles se retrouvent dans le camp de réfugiés où elle lui raconte tout. Laokolé devient un témoin indirect en écoutant l'histoire de Mélanie, mais elle est aussi témoin oculaire de l'accident qui prend la vie de son amie. Quand le camp a été évacué, Mélanie a suppliait la journaliste Katelijne de l'emmener avec elle :

> Mélanie a couru derrière le véhicule […], elle a réussi à saisir la carrosserie, mais un coup de crosse sur ses deux mains lui a fait lâcher prise tandis que le dernier véhicule juste derrière elle l'a heurté, l'a traînée au bout de son pare-chocs sur un ou deux mètres avant de rouler sur elle avec ses gros pneus de camion militaire[508].

Alors, Laokolé n'est pas seulement témoin indirect de l'histoire de Mélanie, mais elle est aussi le témoin oculaire de ce dernier instant, qui fait désormais partie des expériences qu'elle a vécues. D'ailleurs, Petronio devient également un témoin oculaire lorsqu'il est obligé d'assister à l'un des rassemblements nocturnes de la prison. Le roman *Los poderes de la tempestad* est le seul qui traite un peu moins la figure de la femme en tant que témoin. Peu de personnages féminins jouant un rôle important se trouvent dans le récit de Petronio. Les quelques femmes dont il nous parle, ne prennent pas la parole à l'exception d'Ada la milicienne

[507] *Johnny ch ien méchant* ; page 69.
[508] *Ibid* ; page 184.

que nous retrouverons prochainement. En revanche, nous pouvons affirmer que le roman est un reflet du silence de la femme africaine et de son effacement de l'Histoire. Nous pensons que l'auteur a eu l'intention de montrer que les femmes qui résistent dans leur quotidien, sont oubliées dans leurs silence ou effacées par les grands événements. Malgré l'absence des témoignages des femmes et de la focalisation interne sur des personnages féminins, le narrateur nous parle d'une femme âgée agressée par son fils devant les prisonniers :

> Una vez formado el corro de presos, alguien trajo a una mujer ya mayor, una ancianita desnuda con los pechos colgando sobre su vientre abultado, y, a empellones, el jefe de cárcel la obligó a situarse en medio del redondel. […] y empujaron hasta el centro a un muchacho también completamente desnudo, anda métesela a tu madre, o tú o el perro, y se oyeron los feroces ladridos de un sabueso a duras penas contenido por la mano de su amo. […] unos cuantos impacientes agarraron la mujer y la tendieron despatarrada en el suelo y echaron a su hijo sobre ella, y se redoblaron las risotadas […][509].

> Quand les prisonniers ont formé le cercle, quelqu'un a emmené une femme âgée, une petite vieille femme nue avec des seins qui pendaient sur son ventre gonflé, et en la poussant, le chef de la prison l'a placé au milieu du cercle. […] et ils ont poussé jusqu'au centre un jeune homme également nu, Vas-y, baise ta mère, c'est toi ou le chien, et on a entendu les aboiements d'un limier que son maître arrivait à peine à tenir. […] ceux qui impatientaient ont pris la femme et l'ont mise par terre avec les jambes écartées et ils ont jeté son fils sur elle, et se sont esclaffés [510].

Cette scène est peut-être l'une des plus violente dont Petronio a témoigné même après avoir été jeté en prison. Malgré l'anonymat de la femme et d'une absence de focalisation interne qui nous permettrait d'en savoir plus sur elle, Petronio l'inscrit dans son récit. Il nous parle aussi de Clo, une jeune femme avec qui il a eu une brève aventure quand sa femme est rentrée en Espagne. Ils ne se sont vus qu'une seule fois car le lendemain Petronio a reçu une convocation pour se présenter à la police où il a été arrêté. Un jour, il a remarqué Clo parmi les femmes qui apportaient à manger aux prisonniers :

> La primera tarde que distinguí a Clo, modosita entre las demás, apocada, los ojos horadando el suelo, sentí una mezcla de ternura, vergüenza y temor, pues no se me ocurrió otra cosa que pensar qué sería de ella si se fijaban en que traía comida para un subversivo que no era ni su familiar, ni su esposo, ni siquiera su novio […][511].

---

[509] *Los poderes de la tempestad*; page 267.
[510] Ceci est ma traduction.
[511] *Ibid* ; page 288.

> Le soir où j'ai repéré Clo parmi les autres, modeste, timide, les yeux perçant le sol, j'ai ressenti un mélange de tendresse, de honte et de crainte, car je me suis demandé ce qui pouvait lui arriver si quelqu'un remarquait qu'elle apportait à manger à un subversif qui n'était ni son parent, ni son mari, même pas son petit-ami[512].

Ce n'est que quelque temps après, en rencontrant son cousin Mbo en prison, qu'il apprend jusqu'où Clo est allée pour pouvoir lui apporter à manger. Ses efforts l'ont menée à accepter les avances d'un milicien en échange d'avoir le privilège d'apporter à manger à Petronio. Une fois enceinte du milicien, cette jeune fille de moins de vingt ans et toujours à l'institut, a tout laissé pour rentrer au village :

> […] Clo no tuvo más remedio que sucumbir a los incesantes, onorosos e irritantes requerimientos de un miliciano desdentado a cambio de conservar el privilegio de poder ir a Blavis dos veces por semana para llevarte algo de comida […]. Pero quien había perdido finalmente era Clo, que se marchitó por una maternidad desgraciada […][513].

> […] Clo n'a pas eu d'autre choix que de succomber aux incessantes, lourdes et irritantes demandes du milicien édenté pour en échange, conserver le privilège de pouvoir aller à Blavis deux fois par semaine pour t'apporter à manger […]. C'est Clo la grande perdante dans cette situation car elle face à cause d'une malheureuse grossesse[514].

La vie de Clo n'a pas seulement changé par cette maternité et par l'interruption de ses études. Au village, la vie n'a pas été plus facile :

> […] y allí llevó una vida miserable, cultivando fincas de yuca y pescando en los ríos y manteniendo amores furtivos siempre frustrantes con rudos campesinos, por lo que llegó a tener siete hijos de padres desconocidos sin salir de su pueblo y sin que a nadie se le pasara ya por la cabeza pedir su mano en matrimonio […][515].

> […] là-bas elle a mené une vie misérable, elle cultivait le manioc et péchait dans les rivières, à cause des amours furtifs et frustrants qu'elle a eu avec des paysans grossiers, elle a eu sept enfants des pères inconnus sans quitter le village et sans que personne ait l'idée de l'a demander en mariage[516].

---

[512] Ceci est ma traduction.
[513] *Ibid* ; page 298.
[514] Ceci est ma traduction.
[515] *Ibid* ; page 298.
[516] Ceci est ma traduction.

En nous rapportant ces informations sur Clo, le narrateur ne nous parle pas seulement d'un événement qui n'a pas encore eu lieu dans le temps du récit, mais aussi, il n'est plus dans son rôle de témoin oculaire. Étant Mbo le personnage qui lui apprend ce qu'est devenue Clo, Petronio devient un témoin indirect. De plus, il ne s'agit plus d'un narrateur homodiégétique puisqu'en rapportant les faits racontés par Mbo, Petronio devient un narrateur du type extradiégétique-hétérodiégétique, d'après les distinctions de Genette.

Cette différence de niveau narratif persiste encore dans deux histoires de femmes : les femmes du village de ses parents et les femmes d'Annobón. Petronio prend conscience de la situation des femmes de son village natal, quand son père lui parle de l'exploitation du peuple par la dictature. Les autorités les forcent à travailler la terre et à leur donner leurs produits gratuitement. De plus, les femmes sont forcées à travailler dans les plantations et à avoir des rapports :

> […] sólo quieren nuestro café y nuestro cacao y nuestras mujeres y nuestras hijas, que son obligadas a ir a cultivar las fincas de cacahuetes y de plátanos y de yuca y de ñames en Mongomo, donde encima las usan como quieren y nos las devuelven embarazadas y ya no nos hacen caso […][517].

> […] ils ne veulent que notre café et notre cacao et nos femmes et nos filles, qu'ils forcent à travailler les plantations de cacahuètes et de bananes plantains et de manioc et d'igname à Mongomo, ils les utilisent comme ils veulent et nous les mettent enceinte et après ils nous oublient[518].

L'histoire des femmes d'Annobón reflète aussi la violence de la dictature contre la population et le viol comme arme de guerre. Le bourreau, identifié uniquement par « el hombre del panamá » (l'homme du panama), prend la parole depuis un autre niveau narratif, jouant un rôle de narrateur intradiégétique-homodiégétique. Ce narrateur du second degré, raconte les sévices subis par les gens de l'île :

> […] porque llegamos a Annobón en el buque nacional papá Mesie Nguema Biyogo Ñegue Ndong, hacía tiempo que los annoboneses no veían un barco y algunos se escaparon al bosque, pero los mandamos perseguir por los marineros y enseguida les dieron caza […][519].

[517] *Ibid* ; page 197.
[518] Ceci est ma traduction.
[519] *Ibid* ; page 200.

> […] parce qu'on est arrivé à Annobón dans le navire national Mesie Nguema Ñegue Ndong, ça faisait longtemps que les locaux ne voyaient pas un bateau et quelques-uns se sont échappés en direction de la forêt, mais on a demandé aux marins de les suivre et ils les ont trouvé très vite[520].

L'homme du panama et d'autres miliciens se sont invités chez la famille de Petronio, racontant sans aucune gêne la violence subie par les femmes. Petronio, en tant que narrateur extradiégétique-hétérodiégétique et témoin indirect, évoque les paroles du bourreau :

> Nos metimos en sus casuchas y empezamos a sacar a las chicas, y qué mozas más bravas, papá, y allí mismo nos las tiramos delante de sus narices en el patio del poblado a la luz de la luna, yo solito desvirgué a cinco esa sola noche, pero hubo otros que me ganaron […]. […] y así durante cinco días, unos días de puta madre, no dejamos ni una sola virgen. Y hubo gente que hasta con niñitas de ocho años, pero a mi no me gustan las mujeres que aún no tienen lo que tienen que tener […][521].

> On est entrés dans leurs cabanes et nous avons fait sortir les filles, mec, comme elles étaient féroces, et on les a baisé là devant tout le monde dans la cour du village au clair de lune, j'ai dépucelé cinq cette nuit-là, mais il y en a d'autres qui m'ont dépassé […]. […] et on a continué cinq jours comme ça, on pétait la forme, on a pas laissé une seule vierge. Certains même avec des petites filles de huit ans, mais je n'aime pas les femmes qui n'ont pas ce qu'une femme devrait avoir […][522].

Donner la parole au bourreau rend cette scène encore plus sidérante mais ce choix met en avant la véracité des faits racontés et contraste encore plus avec le silence de femmes. Précisément, « écouter » le bourreau raconter ces actes insiste sur la violence subie par les femmes et le silence autour de leurs expériences.

Le cas est similaire dans le roman *Allah n'est pas obligé*, où Birahima raconte les histoires de plusieurs femmes et jeunes filles qu'il rencontrait lors de son périple. Le discours narrativisé prédomine dans ce roman, surtout quand Birahima raconte ces histoires. Nous ne pouvons pas vraiment parler de prise de parole, mais l'enfant-soldat s'intéresse à plusieurs personnages qu'il rencontre sur son chemin, dont des victimes mais aussi des bourreaux. L'une de ces victimes est une femme qui voyageait dans le même car qu'il même et Yacouba : « Elle est descendue du car avec son bébé sur les bras. Une balle perdue avait troué, zigouillé le pauvre bébé. La mère ne se laissa pas faire. Elle aussi, elle a refusé d'entrer dans la forêt, elle est restée à côté de moi et de Yacouba »[523]. Ensuite, le colonel Papa le bon repère cette mère

[520] Ceci est ma traduction.
[521] *Ibid* ; page 202.
[522] Ceci est ma traduction.
[523] *Allah n'est pas obligé* ; page 56.

qu'il emmène dans le campement : « La maman du bébé alla aux femmes à désensorceler. (Chaque femme à désensorceler était enfermée nue, totalement nue, tête à tête avec le colonel Papa le bon. C'était la guerre tribale qui voulait ça.) » (72). Birahima explique entre parenthèse la signification de ce « rituel » subi par les femmes du campement. Il part du principe que son rôle en tant que narrateur-conteur est d'expliquer tout ce qui serait difficile à comprendre. De son regard d'enfant il nous parle des violences faîtes aux femmes pendant les conflits. Le viol comme arme de guerre est mis en avant dans ces récits. L'enfant évoque également les histoires de deux petites filles, Sita et Fati, lesquelles il identifie par leurs prénoms. Birahima parle au nom de celles qui ne peuvent plus parler, mais leur donne une identité qui les inscrit dans le témoignage de l'événement. Fati, est l'une des filles de la pension que Papa le bon avait fait construire : « Donc un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvé violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes »[524]. L'autre fille, Sita, faisait partie de la pension de la sœur Hadja Gabrielle Aminata. Birahima insiste sur le caractère effroyable de cet acte : « Un jour, entre trois campements des travailleurs des mines, on a découvert une jeune fille violée et décapitée. On a fini par trouver que la malheureuse s'appelait Sita et qu'elle avait huit ans. Sita avait été tuée d'une façon qu'il ne fallait pas voir, abominable »[525]. Ainsi, en témoignant et en identifiant ces filles par leurs prénoms et leur âge, Birahima les sort des statistiques et leur donne d'une certaine façon un visage.

Laokolé, l'héroïne de *Johnny chien méchant*, fait de même en prenant une autre position en tant que narratrice. La jeune fille rencontre des femmes dans le campement de réfugiés dont Lea Malanda et une autre femme anonyme. À la différence de Birahima, Laokolé manifeste son intention de laisser ces femmes témoigner de leurs expériences, sans intermédiaires. Quand Laokolé rencontre Lea Malanda, elle lui parle de l'agression qu'elle et sa fille ont subie en sortant de la forêt. Au début du chapitre 28 et par un discours narrativisé, Laokolé nous présente l'histoire de cette femme. Cependant, quelques pages plus tard, Laokolé manifeste l'intention de laisser cette femme et les autres, raconter leurs histoires à Katelijne la journaliste :

> Non, mon histoire personnelle importait peu maintenant car je m'en étais déjà tirée. […] Les autres ne pouvaient pas en dire autant. […] Ces enfants avaient le droit de vivre aussi bien que ceux d'Europe ou

[524] *Ibid* ; page 79.
[525] *Ibid* ; page 185.

> d'Amérique, et la première chose à faire pour que leurs conditions de vie changent était de révéler au monde leurs souffrances[526].

Le choix du verbe « révéler » met en avant le silence autour des expériences traumatiques des femmes, et d'autres personnes, subies lors des conflits. La narratrice se met ainsi en retrait pour *révéler* les histoires de ces femmes dans un discours rapporté. La première à vouloir en parler est Lea Malanda :

> Je n'ai pas été violée dans l'anonymat, cela s'est passé en public ; sept soldats m'ont brutalement violentée devant un cinquantaine d'autres et devant ma fille. Je ne peux plus cacher cela. Regardez ma fille, elle a douze ans, quel home voudra encore d'elle après ceci ? Quelles maladies lui ont-ils communiquées ? Qui peut me dire si elle n'a pas attrapé une grossesse aussi puisque nous sommes abandonnées à nous-mêmes, sans aucun médecin ni personne pour nous aider, nous parler, nous soigner ?[527]

Lea Malanda ne parle pas seulement de son expérience mais par son témoignage elle brise le silence et critique le système ambiant qui n'en fait que des victimes. Le témoignage de Lea a encouragé d'autres femmes à faire de même : « […] une demi-douzaine de femmes nous avaient entourées. Elles semblaient libérées par ce que venait de dire Lea, elles semblaient découvrir que la vraie honte était de continuer à taire ce qu'elles avaient subi et que leur libération commençait par une prise de parole »[528]. Alors, une autre femme décide de prendre la parole et de raconter son expérience à la journaliste européenne :

> Moi, je n'ai pas été violée, mais c'est d'une autre honte que je veux vous parler. Je me suis vendue, oui, regardez-moi bien, entendez-moi clairement, j'ai vendu mon corps pour quatre comprimés de chloroquine afin de sauver la vie de mon enfant qui allait mourir d'une crise de paludisme. […] Certains employés nous demandent de l'argent pour nous établir des cartes de réfugiés[529].

Ensuite, Laokolé reprend la parole pour compléter le portrait de cette femme à partir de son point de vue:

> Elle n'a pas pu continuer après sa question restée sans réponse et s'est mise à pleurer. Elle tenait dans ses bras cet enfant pour lequel elle avait vendu sa dignité ; un petit garçon d'une maigreur effrayante

[526] *Johnny hcien méchant* ; page 341.
[527] *Ibid* ; page 342.
[528] *Ibid* ; page 344.
[529] *Ibid* ; page 344.

> pour lequel l'expression « la peau sur les os » n'était pas une simple figure rhétorique mais des mots qui reflétaient la stricte réalité[530].

Ces récits qui ont lieu à d'autres niveaux narratifs rendent possible la prise de parole pour témoigner de leurs expériences mais aussi pour exprimer leurs avis et leurs critiques. La mère de l'enfant dit : « Sommes-nous femmes pour souffrir seulement ? »[531], mettant en avant la condition de la femme et des violences qui lui sont réservées.

Julia est une autre narratrice qui s'intéresse aux histoires vécues par les femmes et les enfants-soldats du conflit armé du Sierra Leone. Dans *Moses, Citizen and me*, Julia partage l'expérience du retour au pays de sa famille juste après le conflit. Anita, la voisine de son oncle Moses, lui a demandé de venir pour aider dans un conflit familial. Julia apprend finalement ce « secret » de famille qui a séparé Moses et son petit-fils Citizen : « She had let me come without knowing what I was flying into : that Adele had been killed by her own young grandson, Citizen »[532]. En arrivant, Julia apprend cette nouvelle si importante mais qui ne semble pas être le centre du récit. Certes, c'est la première histoire de femme présentée dans le récit et elle sert de moteur pour les recherche de Julia. À partir de ce moment, elle s'intéresse aux histoires de Citizen et des enfants-soldats. Julia persiste car elle est persuadée qu'elle doit tout savoir pour mieux comprendre et mieux agir. Elle décide alors de visiter le camp Doria, un camp qui recueille les enfants-soldats. Lors de sa première visite, elle voit une centaine d'enfants qui font la queue pour manger, dont quelques filles : « Hundreds of pairs of eyes turned to look at us, the strangers from the city. There were only a handful of girls, two or three older teenagers who would soon be women »[533]. Parmi ces filles se retrouve Sally, la fille avec qui Citizen a échappé aux miliciens. Julia la décrit comme « A teenager, she was not fat so much as well-rounded and full, with arms that made me think of washerwomen »[534]. Elle lui pose des questions sur les conditions du voyage jusqu'à son arrivée au camp. Après, Sally dit à Julia qu'elle n'a pas vu ses parents depuis le 25 mai 1997 et lui explique pourquoi elle a dû rejoindre les miliciens :

> They were up early because her mama, who had been busy planning a conference, needed her husband to give her a lift into town to organize things. He left to get the car but five minutes later, having heard gunshots in the street, was back in the house. They did not know what was happening at first, then they

[530] *Ibid* ; page 345.
[531] *Ibid* ; page 344.
[532] *Moses, Citizen and me* ; page 8.
[533] *Ibid* ; page 31.
[534] *Ibid* ; page 33.

> realized it was a coup. […] Pressing up against one another's flesh, breathing in each other's exhaled air, they massed into a body of panic. […] Her mother's blue-striped dress was within inches of her own shoes. She saw her mother in the dress, and in a minute the crowd swelled and the dress was gone. […] The crowd swelled again; the boat heaved upon the black water. A wave thrown up rushed towards the boat but a hand grabbed her waist and pulled her into war[535].

Du point de vue d'un témoin indirect, Julia nous parle de l'histoire de Sally par un discours narrativisé. Cependant, plus loin dans l'histoire, Julia donne la parole aux enfants qu'elle rencontre dans la forêt lors de ses « voyages » nocturnes. Miriam, est l'une des filles qu'elle rencontre ainsi. Un jour, Julia remarque que finalement, Miriam est prête à lui parler :

> They attacked our home. They took me from my mother's house and beat my mother . They forced me to go with them and to carry a load on my head: their clothes, pots and sometimes the guns. We started to travel every night from seven o'clock until six in the morning. […] Because of the jets. Every night we travelled and they raped me. Two of them. […] One was the captain. The other I did not know his name but he was older than me. […] They only stopped when they fell asleep. […] I fell pregnant for one of them. I went to a herbalist to give me medicine to drink but it would not come out. I tried again but it would not come out[536].

De façon similaire, Christiane décide de se confier à Hortense, lors de la dernière visite avant de quitter Mapapouville. Hortense, l'auteure de ce cahier publié sous le nom de *Les petits-fils de Vercingétorix*, parle de l'agression de Christiane. Au début du cinquième chapitre de la première partie, Hortense recrée cette dernière visite où une partie de la conversation est retranscrite. En revanche, elle choisi un discours narrativisé pour nous parler de l'agression de Christiane :

> Cette nuit-là, elle frémissait de haine, de rage et de dépit. Son corps appartenait à une bande de hyènes pestilentielles. Elle vit la moustache du supérieur se rapprocher de son visage pour l'embrasser goulûment avec cette odeur forte du tabac moisi, de l'ail, des poireaux et des noix de cola. La langue pâteuse du supérieur frôla ses lèvres, et Christiane crût qu'un mille-pattes glacé fouillait sa bouche. Elle voulut mordre cette chair immobilisée dans son palais, mais les forces l'avaient abandonnée depuis longtemps. Et l'homme la désacralisa en répétant « traîtresse » jusqu'au moment où il libéra un râle bestial de jouissance, se releva, gai et soulagé, le pantalon kaki au niveau des chevilles. Il donna l'ordre à un autre homme, puis à un autre encore de répéter la même besogne[537].

---

[535] *Ibid* ; page 35.
[536] *Ibid* ; page 187.
[537] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 54.

Ce choix de narrativiser les paroles de Christiane laisse transparaître l'intention de Hortense de mettre en avant son témoignage. Ce n'est pas une prise de parole directe mais la distance du discours narrativisé traduise les impressions de Hortense. L'expérience de Christiane est relaté du point de vue de Hortense en tant que témoin indirect. La forme dont le témoignage de Hortense est présenté nous intéresse, car il s'agit d'un roman qui traite d'un cahier écrit par une femme qui a vécu les événements de son pays. Elle s'échappe avec sa fille, laissant comme seul leg, un cahier avec son témoignage et celui de Christiane.

Matins de couvre-feu représente un exemple similaire dans contexte de violence différent. Dans ce roman, nous retrouvons une narratrice anonyme qui exprime l'intention d'inscrire son expérience par l'écriture. Elle ajoute à son texte les lettres de sa belle-sœur et un cahier de son frère. En même temps, Ida, sa belle-sœur, parle de l'histoire de Kanga Bâ et de sa fille, partie en exil. Nous retrouvons des récits à plusieurs niveaux narratifs, ce qui fait tourner les focalisations et les types de narrateur. Dans le quatrième chapitre de la partie intitulée *L'anarchiste*, la narratrice anonyme parle des lettres d'Ida que la font voyager et qui lui donnent de l'espoir. Elle s'apprêtait à lire l'une de ses lettres sur son voyage en Athènes : « Ida me transportait, par la magie de ses mots, à Athènes où je faisais connaissance avec un expert recherché à Zamba. Et j'étais sur le point d'explorer sa maison, de rencontrer sa femme et sa fille »[538]. La narratrice introduit ainsi, la lettre d'Ida, qu'elle retranscrit dans le texte : « Théodore m'attendait sur un banc, sous un olivier. […] Je sentis son regard toujours posé sur moi. Ce regard qui n'avait pas l'habitude de me fuir me forçait à le voir en face, tel qu'il était, l'autre homme venant d'ailleurs qui pouvait s'asseoir près de moi et me raconter une histoire »[539]. Cette « histoire », c'était Médiana, sa fille adoptive : « Une fillette d'une dizaine d'années environ était assise à une table dans un coin de la pièce centrale où il y avait quelques meubles rustiques »[540]. Alors Théodore lui raconte l'histoire de la fille : « Médiana est originaire de Zamba. Elle a perdu sa mère pendant les événements. Son père me l'a confiée. J'ai habité chez lui, quand j'étais là-bas. Voilà, tu sais tout ou presque… »[541]. Plus loin, Ida reprend la parole pour raconter ses impression sur la rencontre avec la fille :

> Je commençais à me demander si elle n'était pas muette. Elle paraissait si secrète. Elle cachait ses pensées dans une clairière dont elle était la seule à retrouver le chemin. […] Elle devinait mes silences,

[538] *Matins de couvre-feu* ; page 49.
[539] *Ibid* ; page 51.
[540] *Ibid* ; page 54.
[541] *Ibid* ; page 54.

> j'imaginais ses randonnées intérieures, toutes les plongées qu'elle réalisait dans un passé lointain d'où elle ramenait quelques ressources pour la vie quotidienne[542].

Le silence de Médiana rappelle celui de Citizen et de Sally dans *Moses, Citizen and me*. D'ailleurs, Julia évoque aussi l'échange par le silence : « Sally and I sat opposite one another and said nothing but exchanged thoughts »[543]. Ida et Julia se retrouvent à des endroits différents de ceux de Sally et Médiana. Le silence des victimes et l'échange par empathie sont mis en avant dans les récits de ces deux filles. Médiana, ne reste pas longtemps dans ses pensées puisque finalement elle se confie à Ida. Cependant, elle décide de lui donner des cahiers au lieu de lui parler directement :

> Après le repas, au moment où je m'y attendais le moins, elle est venue vers moi et a posé sur mes genoux un petit paquet bleu. Je l'ai ouvert devant elle et j'ai vu ses yeux s'illuminer. Le paquet contenait trois cahiers de couleurs différentes. Le livre de grand-mère était gris. Il était posé au-dessus du paquet comme si j'étais invitée à le lire en premier. Le livre de mère suivait, il était vert et, sur la couverture il y avait une photo en noir et blanc. Le livre de père était le dernier. Il était plus mince et paraissait inachevé[544].

Un échange bref a lieu entre Ida et Médiana, où cette dernière lui dit : « Tu pensais pas trouver une histoire d'Afrique au pied de l'Acropole, n'est-ce pas ? »[545]. Ida lui demande : « Qu'est-ce qu'une histoire d'Afrique ? »[546]. La fille lui répond : « Je ne sais pas, moi. Je crois que c'est celle où on a du mal à comprendre pourquoi on tue les gens »[547]. Médiana ne parle pas directement de son histoire, mais de ce qui concerne l'Afrique et l'incompréhension des événements qui l'accablent. Entre les chapitres six et sept de la dernière partie, la narratrice-anonyme glisse une dernière lettre d'Ida racontant la rencontre avec un homme mystérieux qui travaille pour Charles Laclé. Avant de la quitter, cet homme lui donne un carnet « qui avait exactement la même couleur et le même format que celui de Médiana […] » [548]. À la fin du récit, nous apprenons que ce carnet a été envoyé à la narratrice :

> Comme dans un rêve, et par la charge de mots parvenus jusqu'à moi après avoir bravé les vents de toutes les frontières et avoir échappé au contrôle drastique de la poste, j'avais appris que les grosses lunettes noires d'un porté disparu se promenaient encore dans cette vie, quelque près d'un camion d'éboueurs.

---

[542] *Ibid* ; page 55.
[543] *Moses, Citizen and me*; page 33.
[544] *Ibid* ; page 56.
[545] *Ibid* ; page 56.
[546] *Ibid* ; page 56.
[547] *Ibid* ; page 56.
[548] *Ibid* ; page 303.

> Je prendrai le temps qu'il faudra pour lire le récit de la traversée de la lagune, de la mer et des airs qui a permis à Kanga Bâ de se refaire une nouvelle peau […][549].

Le carnet de Kanga Bâ, semblerait compléter l'histoire des carnets de sa fille Médiana. Ida et la narratrice-anonyme deviennent des témoins indirects des événements du Zamba mais aussi de l'histoire personnelle de Kanga Bâ et de sa fille.

1.2.2. Donner un visage aux statistiques : la sphère privée

Dans le choix de la fiction, nous constatons une volonté de rendre compte de la violence subie par le peuple africain lors des périodes de conflit et de dictature. Cette volonté, comme nous l'avons précisé auparavant, se dirige particulièrement vers l'écriture de la femme africaine dans cette nouvelle histoire racontée par les auteur(e)s de notre corpus. Dans le contexte de l'Inde, l'auteur Kalyani Datta a publié *Contes du veuvage* (*Tales of a Widowhood*), un essai qui recueille les histoires des veuves Bengali depuis les années 1950[550]. Cet essai, explique Dipesh Chakrabarty, reproduit ces histoires à partir des notes que l'auteure a prises lors d'interviews officieuses[551]. Par la reconstitution de ces témoignages, Datta montre une vraie détermination à parler et à documenter la souffrance de ces femmes[552]. À partir de la colonisation anglaise le regard sur les conditions des veuves Bengali a changé, en effet, le thème de la veuve n'avait pas été traité avant la période coloniale. Depuis environ 130 ans, les veuves Bengali ont témoigné par les autobiographies, les mémoires mais aussi la fiction. Un passé collectif de l'histoire Bengali s'est créé par l'intérêt porté aux pratiques telles le *sati* et le remariage de veuves. D'ailleurs, il s'interroge sur le genre de sujet produit par l'intersection des mémoires relevant du milieu public et de la famille : « Quelles qualités ce sujet doit-il posséder pour s'intéresser à la consignation de la douleur ? Comment écrire l'histoire d'un sujet bengali collectif et moderne marqué par cette volonté d'observer et de consigner l'oppression et les blessures ? »[553]. Même si ces questions ciblent le contexte Indien et la

[549] *Ibid* ; page 312.
[550] Cet essai a été publié par le magazine littéraire *Ekshan* en 1991.
[551] Chakrabarty, Dipesh. *Provincialiser l'Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*. Trad. Olivier Ruche et Nicolas Vieillescazes. Paris: Editions Amsterdam; 2009. 382p.
[552] *Ibid* ; page 185.
[553] *Ibid* ; page 188.

situation de la veuve Bengali, nous pouvons également nous interroger sur les motivations des auteur(e)s pour faire parler les femmes à travers leurs romans. La production d'un sujet se présente aussi comme un point commun avec les interrogations de Chakrabarty car chaque auteur(e) étudié(e) dans notre corpus, trouve dans la fiction les moyens qui permettent d'écrire sur la femme africaine en tant que sujet marqué par l'expérience d'un pays troublé par la violence.

Chakrabarty commence par préciser que la subjectivité moderne est marquée par la capacité de l'observateur à documenter tout en restant dans une position désincarnée et généralisée[554]. Autrement dit, la subjectivité doit permettre à n'importe qui de s'y identifier et d'avoir la capacité de se rendre compte de la souffrance, de sympathiser et d'éprouver des émotions. Pour lui, le sujet moderne est incarné par quelqu'un qui devient un *être souffrant de second degré*, qui sympathise et qui documente cette souffrance dans l'intérêt d'une éventuelle intervention[555]. L'auteur ajoute : « En d'autres termes, le moment de l'observation moderne de la souffrance est un moment de reconnaissance de soi de la part d'un être humain abstrait, général »[556]. L'idée d'avoir la capacité de regarder l'autre et de s'y identifier est approfondie dans la partie « Cruauté domestique et naissance du sujet », où il parle des liens entre la sympathie et l'imagination, deux concepts très européens et en rapport à la subjectivité. D'après l'auteur, la subjectivité est le résultat des tensions entre le désir et les expériences privées du sujet avec la raison universelle[557]. C'est par la raison, que le sujet moderne réussi à concilier la subjectivité (passions, désirs, sentiments), donc tout ce qui fait de lui ou d'elle un être unique mais à la fois un être humain dans le sens universel. Chakrabarty écrit : « Celle-ci, en dirigeant l'esprit vers le général et l'universel, guiderait les passions de l'individu vers la place qui leur convient dans le monde social»[558]. Pourquoi parler de concilier le général et l'universel ? Selon l'auteur, les archives et les documents existants sur les veuves Bengali, n'avaient pris en compte que les conditions externes de leur souffrance. Néanmoins, la veuve Bengali ne devient un sujet moderne qu'en parlant également de sa souffrance intérieure. Ainsi, une nouvelle production littéraire aura lieu dans le dix-neuvième siècle pour construire une archive qui s'intéresse à cet aspect personnel de la souffrance chez la veuve. Chakrabarty

[554] *Ibid* ; page 188.
[555] « La personne qui occupe la position de sujet moderne est celle qui ne souffre pas directement, mais qui a la faculté de devenir un être souffrant de second degré grâce à sa compassion pour une image généralisée de la souffrance, et qui consigne cette souffrance afin d'encourager une possible intervention sociale » (189).
[556] *Ibid* ; page 189.
[557] *Ibid* ; page 202.
[558] *Ibid*; page 205.

affirme que le roman joue un rôle important dans cette initiative car elle nécessite le développement des techniques d'observation pour décrire et étudier la psychologie humaine[559]. En ce qui concerne le rôle du roman, l'auteur écrit :

> Le roman était un genre particulièrement adapté à la diffusion d'un sentiment général et généralisateur en même temps qu'à la conservation de l'idée de l'individu et de don espace privé. La vraisemblance à l'œuvre dans le roman entretient un sens du particulier, tout en créant une vision générale. (219).

Le cas de l'Afrique est similaire dans le domaine littéraire. Par la fiction et particulièrement par le roman, les auteur(e)s représentent des thèmes associés à l'Occident comme la condition de la femme et l'oppression de l'individu par l'état, tout en représentant l'individualité mais aussi les particularités de l'Afrique. C'est une manière d'entrer dans le 'jeu' universel tout en construisant une identité. Dipesh Chakrabarty conclut qu'un auteur comme Kalyani Datta peut être lu de deux manières. D'un côté, nous retrouvons la volonté de témoigner et de documenter l'oppression, agissant ainsi comme un *sujet-citoyen* engagé dans la lutte pour la justice sociale et la démocratie[560]. D'un autre côté, nous pouvons le lire comme une production influencée par les idées européennes qui ont forcément laissé des traces lors des périodes coloniales. La solution, selon lui, serait d'accepter l'influence de ces idées tout en leur donnant une nouvelle signification. Dans ce cas, ce serait la naissance d'un *sujet-citoyen* à Bengale ou comme dans le cadre de notre travail, la naissance de la femme africaine comme citoyenne-sujet appartenant à l'histoire de son pays et du continent.

La réinsertion de la femme africaine ne se fait pas seulement par la ré-imagination de l'Histoire. Dans ces romans, représentant des épisodes historiques, nous constatons que les auteur(e)s partent d'une approche individuelle pour la relier ensuite à un contexte plus large montrant la collectivité. Alors, les domaines individuel et privé deviennent en effet importants dans ces romans racontant le rôle de la femme africaine. Parfois idéalisée, vue comme un espoir mais d'autres fois rendue également responsable. En tout cas, la femme africaine est réinsérée dans l'Histoire en parlant de ses souffrances, de son rôle dans la société mais aussi de sa participation, positive ou négative, aux conflits. Dans le cas d'écrivains comme Yvonne Vera, nous constatons son intérêt dans l'Histoire et l'intention d'écrire une nouvelle version au féminin, en prenant en compte l'espace privé. Vera n'est pas la seule, car chacun de nos romans, même ceux focalisés sur un personnage masculin, présente des portraits féminins. En

[559] *Ibid* ; page 206.
[560] *Op. cit.* page 226.

revanche, chacun de nos auteur(e)s traite l'espace privé et familial différemment. Nous constatons deux axes concernant la sphère privée qui nous intéressent : la vie de famille et le foyer et l'amour et les relations de couple.

La famille et la vie du foyer sont souvent évoquées dans ces récits mais se focalisent surtout sur les mères. Leurs histoires, leurs souffrances et intimités sont mises en avant dans la plupart des romans à l'exception de *La phalène des collines* et *The Stone Virgins*. La souffrance et la douleur subies par les mères des personnages se font évidentes dans les récits de Laokolé et de Birahima. Dans *Johnny chien méchant*, Laokolé parle du premier pillage des miliciens où sa mère a été grièvement blessée :

> Dans la cuisine, ils avaient trouvé Maman qui essayait de cacher un sac de riz ; furieux, le chef des soldats avait bondi sur elle et avait commencé à lui arracher son pagne. Aux cris de Maman, Papa et Fofo avaient couru dans la cuisine. Tout est allé très vite ensuite. Papa avait agrippé le milicien par le col, l'avait jeté par terre et dans sa colère incontrôlée, avait commencé à lui donner des coups de pied pendant qu'au même instant un des militaires avait lâché, à bout portant, une rafale sur sa tête. […] Le chef du commando s'était relevé survolté, fou de colère, et avait assené deux violents coups de crosse qui avaient fracassé les deux jambes de Maman. Il s'était mis ensuite à la déshabiller rien que pour l'humilier, pour l'exhiber nue devant ses soldats[561].

La situation ne s'améliore pas avec le deuxième pillage qui les a forcés à quitter la maison. Laokolé et Fofo ont mis leur mère dans une brouette pour pouvoir la transporter. Le déplacement dans la foule est très difficile, et lorsque quatre personnes s'effondrent sur eux, la brouette bascule. Laokolé parle de ce moment, mettant en avant la douleur de sa mère :

> […] j'ai vu avec horreur qu'un des moignons de Maman était coincé sous la caisse de la brouette écrasée sous nos poids. La douleur qu'elle devait ressentir m'a transpercé le corps comme la pointe vive d'un couteau et j'ai hurlé. […] C'était l'horreur. Le moignon avait une plaie ouverte et saignait ; j'étais incapable de dire si l'os était cassé[562].

Laokolé réussi à montrer et à faire ressentir la douleur de sa mère par ce choix des mots et d'images : « horreur », « la pointe vive d'un couteau », « écrasée », « saignant ». Zoe Norridge explique dans son article « Painful Encounters in Yvonne Vera's *The Stone Virgins* »[563]: « Fiction has the potential both to create new systems of meaning-vocabularies, grammars and image libraries of emotions- and to open up such systems to reader involvement and

[561] *Johnny chien méchant*; page 59.
[562] *Ibid* ; page 59.
[563] Norridge, Zoe. « Painful Encounters in Yvonne Vera's *The Stone Virgins* ». *Perceiving pain in African literature*. Great Britain: Palgrave MacMillian; 2013. p.33.

interpretation ». Cette idée ne se limite pas aux textes d'Yvonne Vera puisque nous constatons dans les autres romans étudiés un style d'écriture caractéristique des œuvres traitant sur la violence en Afrique. Birahima parle aussi de la douleur de sa mère, qui comme celle de Laokolé, ne pouvait pas marcher : « Ma maman marchait sur les fesses. […] Elle s'appuyait sur les deux mains et la jambe gauche. La jambe droite, qu'elle appelait sa tête de serpent écrasée, était coupée, handicapée par l'ulcère »[564]. De plus, Birahima se dit qu'il essaie d'imaginer sa mère avant sa naissance : « […] comment elle chantait, dansait et marchait avant son excision, quand elle était jeune fille vierge »[565]. En évoquant l'histoire de sa mère, l'enfant aborde dans son récit la question de l'excision :

> On a coupé quelque chose à ma mère, malheureusement son sang n'a pas arrêté de couler. Son sang coulait comme une rivière débordée par l'orage. Toutes ses camarades avaient arrêté de saigner. Donc maman devait mourir sur l'aire de l'excision. C'est comme ça, c'est le prix à payer chaque année à chaque cérémonie d'excision, le génie de la brousse prend une fille parmi les excisées[566].

Les expériences vécues par la mère de Birahima jouent un rôle important dans le développement de l'enfant et dans ce qu'il traversera lors de son voyage. De même, le handicape de la mère de Laokolé complique le déplacement, donc la survie. Plus loin dans ce travail nous développerons la figure de la mère dans cette littérature. Nous pensons que ces figures reflètent d'une certaine manière l'état du continent et l'effondrement de certains piliers.

La situation du pays se reflète aussi dans le récit de Petronio dans Los *poderes de la tempestad* quand il rencontre Avomo, la femme de son cousin Mbo, et l'une des femmes qui lui apportera à manger quand il sera en prison. Il décide de s'approcher d'Avomo car le plat qu'elle cuisinait lui rappelait son enfance :

> […] y el guiso que encontrasteis preparando a la mujer del primo Mbo, Avomo se llamaba, te traía alguna reminiscencia de la niñez en tu aldea […]. Y te acercaste hasta el fogón dispuesto en la acera, donde, encogida, junto al fuego de leña, se encotraba Avomo rodeada de chiquillos […]. Pero aquel vaho no era igual al que tus añejos recuerdos revivían en tu mente, no era como el de tu madre, y supiste que los tiempos habían cambiado irremisiblemente, porque el pescado ahumado por mí misma está podrido […][567].

---

[564] *Allah n'est pas obligé* ; page 12.
[565] *Ibid*; page 16.
[566] *Ibid*; page 20.
[567] *Los poderes de la tempestad*; page 39.

> […] Tu as eu des réminiscences de ton enfance au village quand tu as retrouvé Avomo, la femme du cousin Mbo, en train de préparer un ragout. […] Tu t'est rapproché du trottoir où se trouvait Avomo rétrécie, entourée par des enfants […]. Mais cette buée n'était pas comme celle que tes vieux souvenirs évoquait, ce n'était pas comme celle de ta mère, et tu t'est rendu compte que tout avait irrémissiblement changé car le poisson que « j'ai moi-même fait fumé » était avarié[568].

Il pensait que la voir cuisiner allait lui rappeler son enfance, pourtant ces images quotidiennes d'un foyer, comme faire la cuisine et être entourée d'enfants, ne correspondent plus aux souvenirs de Petronio. Ces gestes symbolisent des changements dans le pays et Petronio à l'intuition qu'ils sont le reflet de ce qui l'attend, pourtant Avomo semble résignée à accepter cette nouvelle situation:

> […] pero qué le vamos a hacer, no tenemos otra cosa que llevarnos a la boca, son secretos a voces que irás descubriendo en esta Guinea que nos toca sufrir, pero no lo comentes, oyes, que nos llevan a la cárcel a todos[569]

> […] mais comment faire autrement, nous n'avons rien d'autre pour manger, ce sont des secrets de polichinelles que tu découvriras dans cette Guinée qu'on doit subir, mais ne le répète pas, tu as entendu, qu'après ils nous amènent tous en prison.

Le cercle familial est le milieu restreint où ces rumeurs peuvent se discuter, peut-être sans trop de danger. Cependant, dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Hortense nous parle précisément du contraire. Son mari Kimbembé s'est approché de plus en plus du gouvernement, dont il partage les idées concernant les gens du nord. Kimbembé était très proche de leur fille Maribé depuis qu'elle est née. Il a même trouvé le moyen d'être autorisé à assister à sa naissance malgré le refus de la sage-femme. Hortense nous explique qu'il s'est toujours intéressé à la vie de Maribé, son éducation, son quotidien, jusqu'à ce qu'il commence à changer pour ses activités avec le gouvernement. Par rapport au ressenti de Maribé, sa mère nous dit : « Je ne peux prétendre que Maribé voue depuis toujours une haine à son père. Je pense plutôt qu'elle en était arrivée à ce sentiment lorsqu'elle avait pris conscience qu'elle n'était plus le petit ange devant lequel s'agenouillait Kimbembé, les matins »[570]. Kimbembé rentrait de plus en plus tard et se renfermait sur lui-même. Maribé a fini par imité son père, elle s'enfermait dans sa chambre , répondait à sa mère et ne révisait pas ses leçons. Elle s'est rendue compte du changement chez son père et s'en est éloignée. Maribé finit par suivre sa mère lorsqu'elle décide de fuir la ville et son mari.

---

[568] Ceci est ma traduction.
[569] *Ibid*; page 39.
[570] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 54.

D'ailleurs, les relations de couple est un autre sujet par rapport à la sphère privée, que nous retrouvons dans trois de romans : *Matins de couvre-feu*, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* et *The stone Virgins*. Dans *Matins de couvre-feu*, nous retrouvons les histoires de la narratrice avec Timothée et Ida et Énée. Timothée est l'ex-compagnon de la narratrice-anonyme. Depuis qu'elle a été contrainte de rester à la maison par l'ordre des autorités, il a décidé de gérer le *maquis* de la narratrice. En fait, il travaille pour les Anges de Zamba, le parti politique au pouvoir et met le *maquis* à leur disposition. Pendant le temps qu'ils ont vécus ensemble, elle a appris à mieux le connaître: « De cette chambre contiguë à la sienne j'appris beaucoup sur la vie de cet homme que je ne connaissais pas vraiment, sur ses relations, sur son passé et surtout ses affaires »[571]. Elle en a appris de plus en plus sur les affaires de Timothée : il avait une affaire de cabines téléphoniques où il employait surtout des jeunes diplômés, un réseau de taxis et récupérait la marchandise des teinturières pour laquelle elles étaient mal payés. Cependant, elle ne s'épanouissait pas dans cette relation : « Je me sentais vraiment démunie de tout et je ne faisais pas un geste pour y remédier. Je commençai à grossir, ce qui n'est jamais bon signe. Le problème c'est que je me sentais mal dans ma peau »[572]. Finalement, elle décide de quitter Timothée et le voit comme une expérience qu'elle devait vivre pour mieux comprendre Zamba : « Et, plus instruite que jamais comme si j'avais passé, dans une caverne sacrée, mon temps d'initiation à la vie mouvementée de Zamba, je recommençai à m'occuper de moi-même sans oublier, comble de malheur, l'image du grand félin qui avait du mal à quitter mon imagination »[573]. L'autonomie des femmes est mise en avant dans ce roman. La belle-sœur de la narratrice est une femme avec un esprit libre et autonome. Un jour, Ida écrit une lettre à Énée, le frère de la narratrice, pour lui expliquer les raisons de son départ : « La plume fait partie de mes projets, la seule manière d'explorer la cuisine et de pouvoir en sortir. Et toi, tête à tout faire, génie au service de causes à défendre, je croyais te connaître »[574]. Plus loin elle parle des effets de la situation du pays sur les relations :

> Demain, quand les mères raconteront à leurs enfants les méfaits des Anges venus sur terre pour refonder le monde après les Dieux fondateurs, elles devront ajouter à la liste des cent six malheurs (le cent sixième étant la guerre et les charniers) apportés par leurs soins, un cent septième auquel personne ne pense : la défaite des couples. Qu'en dis-tu ?[575]

---

[571] *Matins de couvre-feu* ; page 178.
[572] *Ibid*; page 184.
[573] *Ibid* ; page 194.
[574] *Ibid*; page 209.
[575] *Ibid*; page 210.

Le manque de communication a fini par les éloigner : « Comment avoir une conversation digne de ce nom sur ce qui nous lie vraiment ? Qu'est-ce que je fais ici, dans cette maison et dans le même lit que toi ? Cette question n'est plus à poser à l'éternel absent que tu es »[576]. Alors, Ida quitte le pays pour voyager et rencontre des gens comme Théodore, Charles Laclé et Kanga Bâ, qui compléteront son récit sur les histoires de Zamba.

Thenjiwe, la sœur de Nonceba dans *The Stone Virgins*, semble vivre une vie autonome dans le village. Nous ne connaissons pas les détails de sa vie avant sa rencontre avec Cephas, mais nous savons qu'elle a trente-deux ans, qu'elle habite seule et qu'elle a des choses à oublier : « She takes the stranger home. She has a lot to forget, so this is all right »[577]. Un jour de courses, elle repère cet homme assis au magasin Thandabantu. La voix narrative s'attarde sur chaque geste de Cephas : « He moves his knee this way, that way. He rests his palms overs his knees, spreading his fingers, swinging his knees till she turns her head and looks back, at his eyes and not his knees. At him. He feigns surprise and raise his eyebrows, asking a question, discovering if she needs some kind of help, offering abundant appeal »[578]. Ensuite, la voix narrative se focalise sur la réaction de Thenjiwe : « She holds on, too cautious to turn her head, not this moment, but soon, past her own desire to look over the shoulder, to stop in front of him and say something, anything, to offer a single wholesome laugh, perhaps to raise him from his sitting position and bring him to her swaying height »[579]. La focalisation interne sur Thenjiwe, nous permet d'accéder à ses pensées et d'épier ses désirs cachés :

> A man around her knees. This is all she wants, a man touching her knees and telling her hos own pursuit, no matter what it is, just some hope of his, however faint. So here he is, this man. And if the man has followed her all the way from Thandabantu Store like a helpless child, what is she supposed to do? What does a beehive do with a multitude of bees but harbor them and provide each a delicate task, each a shelter? He loves her heels, he says. She lets him follow her home[580].

Après, la narration se tourne vers une focalisation externe qui met en avant les détails de cette première rencontre :

> She drops her arms, and lets him encircle her with his arms, with his cool breath, his calm being, till her back succumbs and she folds her arms to her chest and lets each of her elbows seek him out, behind her, where she stands circling her. He frees the entire weight of her body except for her elbows, which he keeps and claims. He warms these with his beating heart, guiding her down to the floor, her mind heir to

[576] *Ibid*; page 212.
[577] *The Stone Virgins*; page 36.
[578] *Ibid* ; page 32.
[579] *Ibid*; page 33.
[580] *Ibid*; page 37.

> an eternity. […] He counts each circle of bone on her back. She knows that her emotion is perfect; it is backbone-true. She wishes to conceive a child from this man. He would be a dream child from head to toe[581].

Leur relation ne dure pas longtemps, puisque Cephas souhaite rentrer à Bulawayo. La situation change lorsque les conflits éclatent. Cette scène nous permet de mieux connaître Thenjiwe, son intimité, ses désirs, ses émotions. L'intention de la voix narrative est de nous montrer une autre dimension du personnage par-delà de l'agression.

Les petits-fils nègres de Vercingétorix, traite différemment la relation de Christiane et Gaston. Il ne s'agit pas de détails sur leur intimité mais de la valeur émotionnelle des souvenirs de Christiane. Avant l'arrestation de Gaston et l'agression des miliciens, Christiane s'épanouissait dans son couple et partageait ouvertement ses souvenirs avec Hortense. Lors de la dernière visite à Christiane, Hortense entend de nouveau ses histoires. Les mots ne sont pas nécessaires, il s'agit d'empathie et d'écoute comme nous l'avons déjà vu chez Julia quand elle écoute Sally :

> Pourtant une espèce de lueur auréolait son visage, et elle n'avait plus besoin de parler, nous communiquerions autrement. C'était pour cela que je l'observais, imaginant, de mon côté, le tumulte de ses pensées. Cette même histoire qu'elle me racontait, sans qu'elle se doutât que je la rapporterais un jour dans ce cahier[582].

Hortense consacre le sixième chapitre de la première partie à l'histoire de Christiane et de Gaston : « Christiane aimait me raconter son histoire d'amour avec Gaston. […] Elle avait une façon particulière d'insister sur les détails, de mimer les événements et d'entretenir mon attention »[583]. Gaston et Christiane se sont rencontrés à Pointe-Rouge où chaque matin ils se retrouvaient dans le bus sans se parler. Hortense poursuit avec l'anecdote de la machine à coudre Singer, qui a finalement accéléré leur rapprochement :

> Je ne peux pas ne pas rapporter ici l'anecdote de cette Singer, d'autant que Christiane en avait longuement parlé le jour d'adieu. Sans cette machine à coudre, Christiane ne voyait pas comment cela aurait pu se passer. Gaston redoutait d'avance toute maladresse et se soumettait à une autocensure alors que Christiane ne pouvait pas, quant à elle, entreprendre le premier pas, situation impensable pour une femme, se disait-elle[584].

---

[581] *The Stone Virgins* ; page 38.
[582] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 49.
[583] *Ibid* ; page 60.
[584] *Ibid*; page 64.

C'est finalement en allant chercher sa machine à la douane, qu'ils se parleront. L'anecdote de Christiane cache le fonctionnement des douaniers pour délivrer les colis aux gens :

> Gaston s'était avancé vers elle lorsqu'il l'avait vue traverser la cour qui mène au Grand Bureau de douanes, ce lieu célèbre du port où les transactions ne se font qu'en « mouillant la barbe » des fonctionnaires et où l'on retrouve une concentration excessive de douaniers au mètre carré. En quelques minutes, elle avait délivré sa Singer. Elle n'avait déboursé aucun sou. Gaston avait refusé le billet de mille francs CFA qu'elle lui avait tendu […]. Ils avaient envisagé de manger ensemble, dans la semaine, pendant la coupure de midi. Le dîner avait eu lieu quelques jours après, dans un petit *nganda* du quartier Trois-Cents, en face du cinéma Rex[585].

Cette histoire Christiane l'a raconté à Hortense plusieurs fois et avec plus d'insistance ce dernier jour. Hortense lui parle de son plan pour quitter la ville avec Maribé, alors son amie inquiète pour ce qui l'attend, lui donne des conseils sur le trajet à suivre.

La phalène des collines nous présente un autre exemple d'amitié, où l'une des femmes se confie pour raconter ses amours avant les conflits. Épiphanie, dont nous avons parlé précédemment, parle à Pelouse de ses noces, dans un discours direct au présent, remplit de détails comme l'extrait de *The Stone Virgins* :

> Mon homme fut un don de Lyangombe. Je me promène sur le rivage du Nyabarongo. Je sens le tranchant des galets sous mes sandales. Une folle envie de marcher nu-pieds me saisit. Je me déchausse et je continue mon chemin. […] Je plonge les pieds nus dans la folle course de l'eau. Alors je me sens envahir par le parfum des fleurs alentour. Je me dévêts à moitié. J'hésite un instant puis j'entre dans l'eau. […] Auloin, les laboureurs font danser le dernier coup de houe dans la chair de la terre. Mon amoureux sifflote comme un merle. Je suis heureuse. […] Il me prit; il m'aima dans les herbes et m'annonça dans un soufflé enflammé son désir de m'épouser. Il organisa un rapt, m'enleva à ma famille qui hésitait encore. Six mois plus tard, les cloches sonnèrent[586].

Le lendemain, Épiphanie dit à Pelouse qu'elle n'avait pas dormi aussi profondément depuis cinq ans. Se confier à Pelouse est comme une délivrance du poids de la mémoire. En même temps, Pelouse a connaissance de ce qui était la vie avant les événements et compatie encore plus avec Épiphanie, maintenant qu'elle comprend l'une de ces vies que le génocide a brisée.

Dans « The Re-imagining of History in Contemporary Women's Fiction »[587], Linda Anderson écrit : « The private experience of home and family- 'women's sphere'- split off and rendered invisible by (male) historical discourse - is promoted and given the status of historical

---

[585] *Ibid*; page 65.
[586] *La phalène des collines* ; page 174.
[587] Anderson, Linda. « The Re-imagining of Contemporary Women's Fiction ». *Plotting change: Contemporary Women's Fiction*. Dir. Linda Anderson. London: Melbourne: Auckland: Edward Arnold; 1990. 129-141.

truth »[588]. D'ailleurs, Eleni Coundouriotis associe la représentation de la sphère privée et des histoires individuelles comme l'une des caractéristiques de ce qu'elle appelle le roman de guerre africain. Elle explique que le roman de guerre africain est un phénomène spécifique du continent qui s'adresse surtout à une audience nationale[589]. Ces productions littéraires sur la guerre s'éloignent du *Bildungsroman* ou de ce qu'elle appelle le roman extroverti, c'est-à-dire un roman qui s'éloigne du canon littéraire occidental et de la conception que nous avons de l'allégorie de la nation. Pour Coundouriotis, le roman de guerre africain a évolué vers un genre introverti qui s'intéresse aux histoires privées et individuelles. De plus, elle affirme que les auteures africaines participent à la production d'une tradition littéraire de la fiction de guerre au féminin[590].

L'écriture de l'espace privé et des histoires individuelles fait partie de la réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire, laquelle rend également possible la mise en avant de son statut de citoyen participant à un contexte historique. La fiction est alors le moyen de redonner à la femme africaine une place dans les événements qui ont eu lieu sur le continent mais c'est aussi une façon de remplir les silences de l'Histoire et parler autrement de l'horreur vécu par certains peuples africains. De même, la réécriture de l'Histoire par le biais de la fiction, permet d'établir des nouveaux documents, voire des témoignages, qui rendrait possible la production d'une mémoire collective et la constitution d'une identité. En parlant de Beloved de Toni Morisson, Linda Anderson écrit :

> History becomes in the novel the series of stories which the characters tell themselves and each other about their lives, stories which move into and out of each other, merge and overlap. Memory reveals the complex formations of history within the characters; how the subject is constituted in and through history. But the process of remembering also highlights the past as not past, not finished, but as continuously reaching into the present and beyond into the future[591].

Alors, la mémoire ne se bornerait plus seulement aux histoires du passé mais elle participerait également du présent et d'un futur correspondant à une quête d'identité. Mémoire et identité se voient ainsi reliées à la réécriture de l'Histoire africaine. Plus précisément, ces histoires individuelles deviennent des témoignages donnant lieu à une nouvelle version historique où le sujet africain, homme et femme, revendique sa place.

---

[588] *Ibid* ; page 134.
[589] Coundouriotis, Eleni. *The people's right to the novel. War fiction in Postcolony*. New York: Fordham University Press; 2014. Page 13.
[590] *Ibid* ; page 23.
[591] *Op.cit.* Linda Anderson ; page 138.

1.3. Mémoire et identité

L'identité et la mémoire sont étroitement liées dans la construction de l'individu. D'après Jacques Le Goff, la mémoire est essentielle dans la quête d'identité individuelle, surtout depuis le XXème siècle. De plus, il affirme que la mémoire est un instrument de puissance, de domination et de manipulation. La mémoire collective ferait partie des enjeux des sociétés et des rapports dominants/dominés[592]. Il n'est pas surprenant alors, que la question de l'identité et de la mémoire occupe une place importante dans les romans sur les périodes de conflit et les dictatures. Les auteur(e)s étudié(e)s s'intéressent aux questions identitaires et à la mémoire mais plus précisément à la quête d'identité de l'individu et à la rupture de la transmission de la mémoire collective. Nous pouvons parler d'une *déchirure* selon la définition de Clément Dili Palaï et Daouda Pare [593]: « […] il s'agit d'un état, d'une conscience, d'une situation dans laquelle l'individu se trouve en discordance avec lui-même ou avec son environnement. La déchirure construit et prolonge un état de manque, une dysphorie permanente »[594]. Dans ces romans, les auteur(e)s explorent les causes de cette déchirure et mettent l'accent sur les conséquences de la rupture de la transmission dans la mémoire collective. Les causes des événements, sont majoritairement des conflits entre groupes ou ethnies, mais ont également des origines politiques, où ceux qui détiennent le pouvoir se réclame de la mémoire collective pour manipuler la population. À travers leurs personnages, les auteur(e)s explorent la quête d'identité de l'individu et reconstruisent une mémoire collective s'appuyant souvent de la reconstitution d'une mémoire familiale. C'est seulement dans *Los poderes de la tempestad* et *Allah n'est pas obligé*, que ces questions sont évoquées pour Birahima et Petronio. Birahima s'affirme en s'identifiant dès le début du récit : « M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. […] Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. […] Suis dix ou douze ans […] »[595]. Plus loin, il s'identifie plusieurs fois comme « malinké » mais cette identité se brouille au fur et à mesure de sa participation dans la milice. Pour survivre avec Yacouba et être accepté dans des nouvelles factions, il se définit comme enfant-soldat. En revanche, la question identitaire ne se voit pas à travers les personnages féminins à l'exception de l'âge et le prénom, des informations données par Birahima. Par ailleurs, les personnages féminins ne s'expriment pas directement et la

[592] Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard ; 1983. page 174.
[593] « Introduction ». *Littératures et déchirures*. Clément Dili Palaï et Daouda Pare (eds.). New York : Paris : L'Harmattan ; 2008. page 9.
[594] *Ibid* ; page 9.
[595] *Allah n'est pas obligé* ; page 7.

focalisation externe ne nous permet pas d'en savoir plus sur leurs inquiétudes ou questionnements. Dans *Los poderes de la tempestad*, la question identitaire est surtout traitée à travers Petronio. Après autant de temps en exil, et avoir épousé une espagnole, il s'interroge sur son identité et ressent parfois qu'il ne comprend pas le comportement des guinéens. En même temps, il refuse de suivre des traditions qui n'évoluent pas car il y voit « le germe de son autodestruction »[596]. Les personnages féminins, en revanche, ne font pas partie de ces questionnements et ne participent pas directement à la reconstitution d'une mémoire.

Cependant, dans les autres romans, nous retrouvons d'une manière ou d'une autre , des personnages féminins qui expriment leurs inquiétudes concernant l'identité et qui participent à la reconstruction d'une mémoire collective. Nous retrouvons soit les crises d'identité et des personnages mettant en question le contexte où ils évoluent, soit nous constatons une évolution chez certains personnages féminins qui réclament une identité et participent à la reconstitution de la mémoire familiale qui fait indirectement partie de la mémoire collective. Des thèmes tels la manipulation d'informations, l'éducation et la rupture familiale, sont corrélées à la question de l'identité et de la mémoire. De même, ces récits évoquent le passé colonial, les mythes originels et l'histoire des pays, par rapport au contexte dans lequel les personnages évoluent.

1.3.1. Crises de mémoire, quête d'identité

Ces romans mettent en avant les liens entre la rupture mémorielle, la quête d'identité et les conflits. Des voix féminines dénoncent et analysent la manipulation des informations de la part des média et de l'État. Elles vont également évoquer les sujets de l'opposition ville/village, la rupture des traditions, ainsi que la rupture familiale et l'exil. Dans certains de ces récits, des personnages, comme Ayané, retournent dans leur village d'origine. Dans ce village de *L'intérieur de la nuit*, « nul n'avait jamais eu l'idée saugrenue de les faire étudier »[597]. Leurs mères les élevaient comme elles avaient appris : « Les dents serrées, le dos bien rigide, l'espérance vaincue. Les filles se marieraient, enfanteraient, se tairaient »[598]. Cependant les parents d'Ayané avait osé élever leur fille en dehors des traditions. Elle avait fait des études en ville ensuite à l'étranger, et ne revenait au village que parce que sa mère était grièvement

[596] Ceci est ma traduction : « el germen de su autodestrucción »; page 11.
[597] *L'intérieur de la nuit* ; page 14.
[598] *Ibid* ; page 14.

malade, « après une absence qu'on ne pouvait plus mesurer tant elle avait été longue »[599]. Les villageois l'appelaient « la fille de l'étrangère » car sa mère venait d'un autre village. Ils estimaient qu'elle ne voulait pas être l'une de leurs car elle ne respectait pas les traditions, par exemple apporter des présents pour le village. En effet, le comportement et jusqu'aux vêtements d'Ayané étaient différents. La voix narrative la décrit au travers le regard des villageois, le jour où elle est arrivée :

> Le jour de son retour, on l'avait vue descendre les collines, vêtue d'un pantalon et d'une veste en jean. Personne à Eku ne possédait de tels vêtements. Pas même les hommes qui vivaient au loin. Ses cheveux n'étaient pas tressés et ressemblaient à un buisson sauvage. Elle n'avait eu d'yeux pour personne et s'était dirigée d'un pas martial vers la case de ses parents, se contant d'un hochement sec de la tête, quand elle ne pouvait éviter le regard des villageois[600].

Ié, la matrone du village, estimait que c'était la faute des parents car même ce prénom « Ayané » était étranger, puisque c'est son père qui l'avait inventé pour sa fille. Ié, représente le village et les anciennes traditions : « Elle savait qu'on prétendait, et en particulier à la ville et dans les villages limitrophes, qu'il fallait changer. Le changement était devenu un credo. Comme s'il fallait d'un coup se mettre à marcher sur les mains, simplement parce que cela faisait trop longtemps qu'on se tenait sur ses jambes »[601]. Ayané au contraire avait fait un internat chez les sœurs du Perpétuel Secours, puis avait étudié à Sombé, la capitale du pays, pour enfin partir en France continuer ses études. Sa vision des traditions et du village était très différente. Elle ne s'identifiait pas à cet endroit ni à ces gens : « Mais lorsqu'on était membre d'un clan, d'une communauté, seule comptait la cohésion du groupe. Très tôt, Ayané avait compris que ses parents et elle ne faisaient pas partie de ce groupe »[602]. De même, Aama, la mère d'Ayané avait du mal à s'intégrer et pour cela elle était détestée par les femmes du village, et Ayané « […] avait dû subir toutes les manifestions de cette haine »[603]. Être mise à l'écart, en plus de vivre si longtemps loin de son village, a provoqué en Ayané une crise d'identité : « Personne n'avait pas le temps de s'inquiéter d'elle, de cette balafre qu'elle trimbalait au-dedans, de n'être de nulle part »[604].

---

[599] *Ibid* ; page 24.
[600] *Ibid* ; page 25.
[601] *Ibid* ; page 29.
[602] *Ibid* ; page 39.
[603] *Ibid* ; page 39.
[604] *Ibid* ; page 34.

Dans *Matins de couvre-feu*, la narratrice-anonyme évoque également la vie de sa mère au village, par rapport à la vie qu'elle-même vit dans la ville. La ville représente ici, le domaine des Anges, l'insécurité et la suspicion. En enquêtant sur Timothée dans le taxi, la narratrice voit la ville autrement :

> Une ville sordide où grouille un monde fou se débattant comme des larves sur un tas d'immondices. Il fallait que je voie ça pour mesurer la distance entre les discours mirifiques des Anges venus sauver Zamba de tous les malheurs du monde et la vie larvaire près des eaux usées, les poubelles et toutes les misères de Zamba entassées dans les Bas-fonds, nom bien trouvé pour un quartier à ras de terre, sous les eaux ou presque. Pourtant, c'est là aussi que j'ai rencontré des femmes debout, conscientes de leurs sort et de leurs intérêts, pas de larves ou des animaux[605].

Ayané rencontre aussi des femmes travaillant à la ville. Après avoir vécu trois ans chez Wengisané, « comme partout ailleurs, toujours en lisière de sa propre existence »[606], elle décide de partir pour « vivre sa vie comme elle l'entendait »[607]. Un jour après les cours, Ayané va rencontrer Dubé Diamant, « une espèce de rombière, tenancière de bar et maquerelle, qui possédait quelques chambres à louer dans le quartier de Kalati, celui des étudiants »[608]. Une focalisation externe sur l'expérience d'Ayané en ville, nous permet d'en savoir plus sur les *filles coyotes*. Ce sont des filles qui « dégainaient plus vite que leur ombre sur le moindre visage pâle qui bougeait dans ce coin-ci du continent »[609]. La voix narrative dit : « Dès le point du jour, elles arboraient les tenues les plus affriolantes, se bardaient de bijoux offerts par des notables qui les entretenaient et sur lesquelles elle se faisaient la main, en attendant que leur destin voulût bien descendre d'un avion »[610]. La vie de ces filles, contraste évidemment avec celle des filles du village d'Ayané. Contrairement aux filles Eku, les *filles coyotes* : « […] prenaient toutes seules leurs décisions, et leurs parents, généralement pauvres, n'y trouvaient rien à redire. Non seulement leurs filles faisaient des études, mais en plus, elles les nourrissaient et entretenaient la fratrie »[611]. Ceci rappelle les cousines et les filles du village de la mère de la narratrice-anonyme, qui sont toutes parties : « Parce qu'elles n'avaient pas le choix, elles se sont jetées à corps perdu sur les routes. Elles sont sorties du village. Elles se sont installées ailleurs, elles ont fait fi des lois et ont pris des hommes sous leur toit essaimant les enfants à

[605] *Matins de couvre-feu* ; page 185.
[606] *L'intérieur de la nuit* ; page 42.
[607] *Ibid* ; page 41.
[608] *Ibid* ; page 43.
[609] *Ibid* ; page 43.
[610] *L'intérieur de la nuit* ; page 43.
[611] *Ibid* ; page 41.

droite et à gauche, de pères différents »[612]. En revanche, la mère de la narratrice semble désapprouver ce comportement, mettant en avant le rôle de la famille et des gens du village:

> Et elles semblaient heureuses comme ça, elles gagnaient bien leur vie. Mais les enfants ne pouvaient pas s'entendre, il n'y avait plus de père. Les enfants vivaient comme ils l'entendaient et les palabres étaient inextricables. Les conflits succédaient aux conflits, il n'y avait pas de notables assez respectables, aux yeux de jeunes ou d'adultes élevés sans père, pour régler les litiges[613].

La mère de la narratrice, au contraire, est restée au village pour attendre son mari qui a intégré l'armée française. Après le retour de celui-ci, elle a même accepté une deuxième épouse et elle est même devenue la confidente de son mari, tout en acceptant cette vie, elle se sentait seule: « Ainsi se déroula le pagne du temps, son homme avait fait d'elle une confidente pendant qu'il allait assouvir ses désirs ailleurs. Passer sa vie en résidence sous le toit d'un bon vivant et se sentir si seule malgré le poids de la famille. C'est le trame de la vie de mère, la bonne femme » (158). La narratrice en revanche a choisi une autre vie. Se sentant seule avec Timothée, elle se négligeait et avait perdu ses repères, mais elle a fini par le quitter. Pourtant, la vie en ville, n'était pas évidente. La narratrice-anonyme écrit :

> Tout le monde a envie d'habiter en ville pendant que les mémoires continuent de s'accrocher à des vieilles histoires qui n'ont plus rien à voir avec les habitudes de la mégalopole Zambaville, là où il n'y a pas de forêt sacrée, là où la vie en communauté, au grand air, est devenue si difficile, où la grande fraternité ne peut être ce qu'elle a été dans le temps. […] Alors, le génie des gens de Zamba s'exerce à cette recherche des origines, à retrouver dans le sang et dans l'honneur. Voilà pourquoi on tue l'autre et le voisin, on tue l'inconnu croisé au détour du chemin[614].

Pour la narratrice, la seule solution pour résister, c'est de mieux connaître son histoire : « Car seule l'Histoire de Zamba peut nous montrer pourquoi nous en sommes arrivé là »[615] et de mieux se connaître soi-même : « Je retrouve la mémoire, car j'apprends, forcée par les Anges, à savoir qui je suis, à qui je ressemble, quels idéaux j'ai envie de défendre »[616].

La ville se présente comme un environnement instable qui menace la population tandis que le village incarne non seulement les traditions mais aussi un endroit hospitalier. Les

[612] *Matins de couvre-feu* ; page 131.
[613] *Ibid* ;page 132.
[614] *Ibid*; page 24.
[615]*Ibid* ; page 25.
[616] *Ibid* ; page 27.

narratrices de *Johnny chien méchant* et *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ont échappé à la ville pour se réfugier au village, où elles sont rencontré un accueil chaleureux auprès d'autres femmes. Après la mort de sa mère et les attaques incessantes contre la population, Laokolé décide de suivre un groupe de gens qui se dirige vers le village de celui qui s'est improvisé comme guide : « Je ne connaissais rien de ce village, je n'en avais même jamais entendu parler mais là n'était pas la question ; l'important était de fuir, fuir les bombes, fuir les massacres, fuir les viols »[617]. Laokolé continue en parlant de la génération qui est née en ville, qui ne connait pas les villages de leurs parents et qui n'ont d'autre repère que la ville :

> Nous n'avions jamais eu le désir ni senti la nécessité d'aller dans le village de nos parents, ni de parler la langue de la tribu : la ville nous suffisait. Et voilà qu'une querelle de politiciens nous rejetait chacun vers son village, chacun vers sa tribu. Mais ces politiciens ne savaient pas que beaucoup d'entre nous n'avaient plus de tribu ni de village ; nos villages étaient les quartiers de la ville où nous avions grandi et où nous avions rencontré le premier garçon ou la première fille qui avait fait palpiter notre cœur ; les membres de notre tribu, les camarades avec lesquels nous avions joué au football ou au *dzango* pieds nus dans la poussière, les camarades avec lesquels nous avions partagé les bancs du collège ou du lycée. Et maintenant, ils détruisaient cela ![618].

Laokolé met en avant la perte de repères à cause des conflits. Son identité s'est formée loin du village et des traditions. C'était une fille qui aidait son père dans les travaux de maçonnerie et qui tenait à son éducation, interrompue juste avant qu'elle puisse passer le baccalauréat. Ainsi, Laokolé suit ce groupe dans la forêt, jusqu'à arriver à un premier village où elle rencontre Asjha et sa mère. Le manque de repère et la crise identitaire se reflète de manière symbolique lorsque Laokolé ne se reconnait pas dans les images qu'elle voit à la télévision. D'ailleurs, les média jouent un rôle important dans les informations que nous recevons sur ces conflits. En regardant ces images, Laokolé se dit : « La télévision donnait une autre dimension à la réalité que j'avais pourtant vécue »[619]. Accompagnée d'autres personnes qui ont trouvé refuge chez Tamila, Laokolé regarde les informations sur ce qui s'est passé au camp de réfugiés. Il s'agit d'une image fixe sur un 'garçon' immobile alors qu'un char fonçait droit vers lui. Une femme surgie derrière lui, l'a attiré vers elle juste au moment où le char passait. Laokolé est stupéfaite, lorsqu'elle réalise qu'il s'agit d'elle-même, sauvée par cette femme :

---

[617] *Johnny chien méchant*; page 279.
[618] *Ibid* ; page 279.
[619] *Johnny chien méchant*; page 240.

> Sa casquette s'est envolée, ce n'était pas un garçon, c'était une jeune fille. Elle s'est relevée aussitôt, a jeté un rapide coup d'œil courroucé vers la personne qui l'avait fait tomber avant de tourner son regard vers le char…mais…mais…cette jeune fille, c'était moi ! Cette idiote, cette gourde qui restait figée comme un bovidé qui regarde passer un train, c'était moi et je ne m'étais pas tout de suite reconnue ! C'était une impression bizarre. Je me trouvais en même temps derrière et devant l'écran, je m'envoyais des insultes à moi-même, j'étais acteur et spectateur de la scène de panique qui se déroulait devant mes yeux, j'étais réelle et en même temps imaginaire, comme dans un tableau où le peintre se montre en train de se peindre[620].

Laokolé se voit, comme dans un miroir, où elle ne reconnaîtrait pas son reflet, peut-être sont ces conflits et les tragédies vécues qui lui renvoie une image d'elle-même qu'elle ne reconnait pas. Après une vie familiale brisée par les conflits et un avenir incertain, Laokolé n'arrive pas à définir son identité propre, encore moins son identité au sein d'un groupe. Nous pouvons parler d'une *dislocation d'identités* d'après les mots de Alain Cyr Pangop Kameni. Dans son article « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne »[621], il parle d'« une Afrique déchirée par la guerre et minée par le tribalisme, le régionalisme, les replis identitaires de toutes sortes »[622]. Nous retrouvons également ce genre de conflit dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. La question identitaire est évidente dès le titre choisi par Hortense (et l'auteur). Dans ce récit, il s'agit d'un conflit entre nord et sud de la République du Viétongo, une ancienne colonie française. Au début de son cahier, Hortense affirme son identité en se présentant :

> Je m'appelle Hortense Iloki, je suis nordiste. A bien voir, je n'aurais pas eu à m'inquiéter puisque à ce jour, les miens, c'est-à-dire les hommes de mon ethnie, sont revenus au pouvoir. Mais les choses ne sont pas aussi simples que cela. J'étais mariée à Kimbembé, un Sudiste, natif de la même région que Vercingétorix et Son Excellence Lebou Kabouya […][623].

En quelques phrases, Hortense nous explique la raison du conflit, au niveau du pays, mais aussi les conflits qu'elle vit dans la sphère privée. Pour échapper à la menace des conflits politiques autant qu'intime, Hortense part avec sa fille Maribé. Sur le chemin à Pointe-Rouge, elles s'arrêtent à Louboulou, un village où elles rencontrent Mam'Soko : « Il y a quelques jours,

---

[620] *Ibid* ; page 241.
[621] Pangop Kameni, Alain Cyr. « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne ». *Littératures et déchirures*. Clément Dili Palaï et Daouda Pare (éds.). New York : Paris : L'Harmattan ; 2008. 105-121.
[622] *Ibid* ; page 119.
[623] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 10.

lorsque Mam'Soko nous avait vues pour la première fois debout devant sa deuxième demeure, nos affaires par terre, elle avait ouvert la porte de sa maison d'en face »[624]. Plus loin , Hortense parle de la tradition d'hospitalité de ce village depuis le temps où Massengo, le mari décédé de Mam'Soko, en était le chef. La vieille femme les accueille et leur dit : «Cette maison a toujours accueilli les étrangers […]. Vous êtes chez vous »[625]. Hortense trouve refuge momentanément à Louboulou, laissant derrière sa vie avec Kimbembé. Elle coupe les liens avec son mari pour sa sécurité, mais bien d'autres familles sont séparées à cause du conflit. Il en est ainsi chez Laokolé, qui perd toute sa famille, chez Christiane qui perd son mari et chez certaines des filles dont Birahima parle dans son récit. De même, nous avons déjà parlé d'Épiphanie qui perd son mari et ses enfants. La rupture familiale est représentée à la fois comme conséquence du conflit et cause de la crise d'identité. Dans *Moses, Citizen and me*, Julia parle de Miriam et Isata, qui ont rejoint les miliciens après avoir été séparées de leurs familles, tout comme le conflit avait brisé les liens de sa propre famille. Moses et Citizen n'arrivaient plus à communiquer après ce qui est arrivée à Adele. Julia arrive en Sierra Leone comme une médiatrice qui aide à renouer les liens de la famille. Elle aide ainsi Citizen qui finit par s'ouvrir et se rapprocher des siens. Julia participe à un travail de mémoire familiale et de l'événement, qui l'aide aussi à retrouver son identité.

La mémoire collective joue un rôle important dans la constitution d'une identité comme nous l'avons précisé auparavant. Ces récits vont dénoncer la manipulation des informations par l'autorité. La manipulation de l'histoire est mise en avant particulièrement dans les récits sur les guerres tribales. Chacune des factions, utilise les histoires des origines ou l'histoire du pays, pour légitimer leur action. Ceci nous le voyons dans *Allah n'est pas obligé*, *Matins-de couvre-feu*, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, *L'intérieur de la nuit*, *Johnny chien méchant* et *La phalène des collines*. Ces factions, vont se servir aussi de l'histoire coloniale, un sujet qui revient dans la totalité des romans étudiés ici. Dans *L'intérieur de la nuit*, par exemple, le leader des Forces du changement, raconte un mythe sur Ewo, qui serait l'ancêtre à l'origine des clans[626]. Il leur explique comment l'occupation coloniale a réussi à effacer leur identité et à leur faire oublier leurs traditions et leurs croyances. Ayané, qui se trouve à ce moment-là dans l'arbre, n'arrive pas à écouter tout ce qui est dit. Lors de sa deuxième visite en compagnie de Wengisané, Inoni raconte à Ayané ce qui s'est passé. Les Forces du changement se servent de l'histoire et des mythes des origines, pour justifier et légitimer leur présence dans le village

[624] *Ibid* ; page 106.
[625] *Ibid* ; page 106.
[626] *L'intérieur de la nuit* ; page 95.

et puis, les horreurs qu'ils vont leur infliger. Dans ce sens, le Premier ministre de la République du Viétongo, évoque l'histoire de Vercingétorix le Gaulois, pour le montrer comme un modèle :

> Tout laissait à penser, à l'entendre, que le chef des Avernes n'avait connu aucune défaite. Je savais maintenant qu'il avait capitulé et jeté ses armes aux pieds de Jules César […] Je savais aussi qu'il avait été exécuté au bout de six ans de captivité. Ce chapitre, l'ancien Premier ministre le gommait avec habileté de ses propos, laissant à la foule émerveillée l'image d'un héros mythique et invincible[627].

L'information est aussi manipulé du côté des média. Contrôler les média est pour tous les pouvoirs, un moyen de contrôler la population. De même, la désinformation est une entrave à la mémoire collective autour d'un événement. La population déboussolée ne sait plus vers quelles sources se tourner pour être informée avec véracité et fiabilité. C'est précisément, l'une des inquiétudes de Laokolé quand elle regarde les informations locales :

> En fait, je connaissais mieux ce qui se passait à l'étranger que ce qui se passait chez nous pour la simple raison que notre radio et notre télé nationales mentaient beaucoup et tout le temps. Je dis cela parce que si on n'écoutait que ce qu'ils racontent sur nos chaînes nationales, on croirait que notre pays n'a pas de problèmes, que notre pays est un paradis : tout marche bien, le peuple est content, le président est adoré par tous car, s'il y a la paix dans le pays, c'est uniquement grâce à sa générosité. […] En tout cas, après les avoir écoutés plusieurs fois, une chose était certaine pour moi : ces journalistes vivaient dans un pays qui n'était pas le même que celui dans lequel nous vivions[628].

Les nouvelles des média étrangères au contraire, parlent de ce que les dirigeants essaient de cacher, mais Laokolé explique que : « Les nouvelles que ces médias étrangères donnaient n'étaient toujours pas exactes et parfois, on avait l'impression qu'ils ne savaient pas vraiment de quoi ils parlaient […] »[629]. Christiane, l'amie de la narratrice de *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, se méfie également des informations diffusées localement. Lorsqu'elle discute avec Hortense sur l'affaire Okonongo, où une centaine de personnes est morte à cause des confrontations avec la garde du général Edou, elle lui dit que la Voix de la Révolution viétongoloise manipule les faits :

> En fait, les choses ne se sont pas passées comme ils l'ont expliqué sur les ondes nationales contrôlées par le général. En revanche, l'analyse de Radio-Intercontinentale est la plus proche de la réalité, mais

[627] *Ibid* ; page 205.
[628] *Johnny chien méchant* ; page 227.
[629] *Johnny chien méchant* ; page 238.

> pour capter cette station pendant les événements, encore fallait-il avoir un poste avec une antenne parabolique […]. Le bilan, très lourd, a dépassé la centaine de morts ! ne te fie donc pas aux chiffres de La Voix de la Révolution viétongoloise qui a, comme on s'y attendait, minimisé le nombre de morts[630].

La manipulation des faits et particulièrement des statistiques, participent à la rupture de la mémoire et à l'effacement des victimes. Le débat sur les statistiques des morts au Rwanda se manifeste à travers la colère de la phalène quand elle entend le touriste douter des chiffres données par le guide du site de Nyamata[631]. Les médias et la manipulation de l'histoire jouent un rôle important dans ces romans. Nous pouvons affirmer que les auteur(e)s ont eu l'intention de mettre en avant leur rôle dans le choix des faits rapportés et dans la désinformation de la population. La divergence des interprétations des conflits par la scène internationale et par les autorités ne contribuent pas à une objectivité historique.

1.3.2. Renouer des liens, réclamer une identité

Sur le contrôle de la mémoire collective comme stratégie de pouvoir, Jacques Le Goff écrit[632] : « Se rendre maître de la mémoire et de l'oubli est une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont dominé et dominent les sociétés historiques. Les oublis, les silences de l'histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective »[633]. Les auteur(e)s mettent en avant dans ces récits, l'importance de rebâtir une mémoire collective pour aboutir à la constitution d'une identité,. Cette mémoire collective vient du peuple, parfois de la voix des femmes, elle est constituée des mémoires individuelles, de la rumeur, enfin, des informations non-officielles, mais proches des gens d'en bas.

Le « Je » dans la narration des récits, est l'une des premières manifestations de cette prise de conscience. Nous avons déjà parlé des liens entre le témoignage et le type de narrateur, dont le narrateur homodiégétique. Ce « Je » ne correspond pas forcément au témoin des événements comme nous l'avons vu précédemment, mais c'est sans doute une marque d'affirmation de l'individu. Dans *Les petits-fils de Vercingétorix*, Hortense s'affirme depuis le

---

[630] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 180.
[631] *La phalène des collines* ; page 22.
[632] *Op.cit.* Le Goff.
[633] *Ibid* ; page 190.

début en se présentant à nous. Il en est de même pour la narratrice-fantôme dans *La phalène des collines*. En revanche, ce « Je » de Laokolé et de Julia, est la représentation d'un individu qui tout en s'affirmant, se découvre au fur et à mesure que leurs parcours avance. Il nous reste Nonceba dans *The Stone Virgins*, qui n'intervient que brièvement mais dont le « Je » est très fort, au point de nous transmettre chaque instant de l'agression subie et ensuite de ses pensées pendant son rétablissement. Ce sont des présences qui s'affirment, et qui sans cesse se questionnent et se cherchent.

L'affirmation de l'individu se fait aussi par la reconstitution de l'histoire familiale et de l'histoire ou des mythes du pays. Une partie de ces auteur(e)s a décidé de traiter les événements dès l'intimité des personnages, dans la sphère privée et familiale, toutefois ces histoires sont souvent liées à l'Histoire du pays. Certains de nos personnages ayant subi une rupture avec la mémoire familiale, essayent d'en reconstituer une afin de se construire une identité. Nous constatons chez Ayané, une crise identitaire qui est liée à une absence de mémoire familiale. En parlant avec Wengisané, Ayané réalise qu'elle ne s'est jamais vraiment intéressé à l'histoire de sa mère. Lors de sa rencontre avec Wengisané, elle lui dit que sa mère, et certainement Ayané aussi, « tenait son tempérament très libre »[634] de l'arrière-grand-mère Idubwan : « Mais tu ne sais rien de rien, alors ? Ibudwan était une maîtresse femme ! Elle vait quitté son mari parce qu'il la battait et qu'elle ne voyait pas au nom de quoi elle devait l'accepter. Lorsqu'elle a planté sa tante à Losipotipè, elle avait déjà six enfants »[635]. Ayané réalise que sa mère ne lui avait jamais parlé de la famille, mais elle ne s'y est pas non plus intéressée. Elle se rend compte de la distance avec les gens du village mais aussi avec cette mère qu'elle n'est pas venue voir plus tôt. Pour Julia, la narratrice de *Moses, Citizen and me*, la situation est similaire, puisqu'il y a des histoires de sa famille qu'elle ne connaît pas. De plus, sa relation avec l'oncle Moses a changé depuis que celui-ci ne l' a pas soutenu quand elle a pris la décision de partir à Paris. Elle sentait, tout comme Ayané, qu'elle venait de nulle part. Un souvenir sur l'une des visites de son oncle en Angleterre, lui a fait penser aux accents de sa mère et de son oncle, par rapport au sien : « It was good to hear his voice again. It was resonant, while my mother's was flatter and Anglicized ; posher, though the African accent was still there. And I sounded as if I had come from nowhere in particular »[636]. D'une certaine manière, les liens avec l'oncle étaient son repère. Il représentait une certaine stabilité, contrairement aux changements de son enfance :

---

[634] *L'intérieur de la nuit* ; page 158.
[635] *Ibid*; page 158.
[636] *Moses, Citizen and me*; page 70.

> What I loved most about that house was the sense of permanence : Moses had lived here for thirty years and had never thrown anything away. In England we had frowned upon the idea of keeping still; we moved twice in five years, […]. Our possessions went in and out of newspaper wrapping, like fish and chips […][637].

Ce voyage en Sierra Leone, n'est pas seulement pour aider à retrouver une harmonie entre Citizen et Moses, mais il sert aussi à renouer des liens avec le passé. En compagnie de Moses, Julia découvre des épisodes de l'histoire familiale et de l'histoire du pays. L'organisation de l'archivage de photos de Moses est symbolique dans le sens où il passe le relais de la mémoire à Julia, en organisant ses dossiers. Moses prend le temps de lui montrer des photos d'Agnès avec Citizen et de lui raconter des anecdotes :

> On Sundays, his mother pressed his shirt for school and folded his socks into pairs […] She grew lemons, made lemonade from scratch and bottled it, to sell. […] She'd call to Citizen : « Come and taste ». He left his truck and appeared at her side. He tasted, pulled a face, so they added more sugar and more again until it was sweet enough. It was one of their rituals[638].

Il lui parle aussi de la tante Sally, une femme stricte, toujours présente dans leurs souvenirs :

> She was long dead now but it was odd how a memory almost thirty years old could be so vivid. She would sit on a cushioned straight-back chair on the veranda at her colonial-style house in Murray Town, cleaning her big teeth with a knobby chaw stick and spitting out the wooden bits. Aunt Sally alarmed the house girls who worked for her with her Bible talk, her frowning legendary economy[639].

Dans ses souvenirs, Moses évoque aussi le photographe Alphonso Lisk-Carew et ses photos du peuple Mendé à l'intérieur du pays[640]. Il parle également des photos des administrateurs coloniaux avec le Duc et la Duchesse de Cornwall[641]. Il lui montre alors, des clichés du peuple Mendé :

> Uncle Moses pushed some more prints in front of me. None of these were from a studio but showed Mende people up-country, miles away. […] I could visualize this nineteenth-century African in their

[637] *Ibid*; page 94.
[638] *Ibid*; page 98.
[639] *Ibid*; page 96.
[640] *Moses, Citizen and me* ; page 105.
[641] *Ibid* ; page 105.

> arboured grounds, making small talk, giving thanks for their patronage, witty, erudite, conscious. The work on display told another story, photographs of village women pounding yam with long poles, thick as birches, an African family of five fishing with a wide big circular net, their feet deep in the river, behind which a railway bridge looms[642].

Ces photos sont pour Moses le moyen de passer à Julia le témoin mémorial de l'Histoire du pays et de l'histoire familiale. Les histoires de la famille étant d'une certaine manière reliées aux événements historiques depuis la période coloniale, jusqu'au conflit le plus récent.

De même, pour la narratrice-anonyme écrire l'histoire de ses parents, le seul moyen d'arriver à dormir pendant le temps d'enfermement forcé : « Pendant des nuits entières, pour éviter l'angoisse, je me racontais à moi-même l'histoire de la bonne femme, comme si cela pouvait me guérir de cette prison qui ne disait pas son nom »[643]. Nous avons déjà évoqué la vie de sa mère dans le village : c'est une femme qui a subi une excision, qui a attendu longtemps son mari pour ensuite accepter la polygamie. C'était une femme qui suivait les traditions et qui jouait son rôle de mère et d'épouse : « La bonne femme, c'était le surnom de ma mère, femme hors pair qui eut le courage d'attendre de très longues années l'homme qu'elle avait épousé »[644]. Son père, en revanche, a vécu en dehors du village. Il s'est engagé dans l'armée française, et une fois en métropole, il a rencontré une française avec qui il a eu un enfant. C'est *la bonne* femme elle-même, qui lui avait raconté leur histoire plus d'une fois : « Mon histoire, tu la connais. Au cas où tu l'aurais oubliée parce que ça fait longtemps que je ne suis plus à tes côtés et que tu ne m'entends plus, je te la raconte à nouveau »[645]. L'excision était l'un de ces épisodes qu'elle racontait et qu'elle était loin d'oublier :

> La voici au bord de l'eau à traverser et elle invoque tous les esprits qui veillent sur la parole afin que les mots à dire ne soient qu'une infime partie de ce qui ne peut se dire. Ainsi, le secret sauvegardé, disait-elle, car celle à qui elle transmettait ces mots (moi, sa fille) était innocente en toutes choses, pensait-elle[646].

La narratrice réfléchit à propos de cette pratique et se dit : « Elle entrait dans un monde dont elle allait connaître les dures lois. Et la toute première parmi les lois de la vie de femme c'est le silence. Et écouter »[647]. Elle a attendu six ans le retour de son mari, temps pendant lequel,

---

[642] *Ibid* ; page 106.
[643] *Matins de couvre-feu* ; page 79.
[644] *Ibid* ; page 79.
[645] *Ibid* ; page 81.
[646] *Ibid* ; page 86.
[647] *Ibid* ; page 86.

la mère de la narratrice fréquentait Mohlé : « [elle] était très vieille et vivait entourée des jeunes enfants […]. Elle s'était installée comme guérisseuse et matrone et était, depuis de nombreuses années […] »[648]. Cette femme racontait des histoires à *la bonne femme* : « Les récits de Mholé, la vieille femme, lui ouvraient tout un monde, lui permettaient de prendre le large sans bouger de ce tabouret de femme qui lui était réservé »[649]. Son mari est finalement revenu et ils se sont installés à Zambaville où il fréquentera d'autres femmes jusqu'à ce qu'il prenne une deuxième épouse : « Cela forgea à ma mère ce caractère dont on parle : incassable, inébranlable, paisible. Une stature de bonne femme ! »[650]. Loin de se laisser abattre, sa mère en a profité pour prendre son autonomie : « Heureusement pour elle, elle était très occupée et elle gagnait sa vie, le commerce lui réussissait et elle n'attendait pas un sou de son homme. Elle voyait les autres femmes pleurnicher et elle riait. Elle se disait que ses voisines n'avaient pas appris grand-chose des règles du monde »[651]. Sa mère lui racontait aussi des mythes appris quand elle était enfant, comme celui sur l'interdiction de manger du poisson-chat :

> On raconte que l'ancêtre de ce poisson, une reine de poisson énorme, le front orné de cauris, au moment où le temps ne se comptait pas encore, apporta l'eau dans le lit des rivières et des fleuves avec la première écume comme preuve de sa générosité. Cette reine des silures qui atténua la sécheresse en transportant l'eau sur son parcours est vénérée depuis toujours et aucun de ses descendants, petits poissons-chats, au visage plat et à la peau noire sans écailles, ne doit pas être mangé par ceux qui ont appris les lois de la nature. Et ces lois, ils les apprenaient elle ne savait comment, peut-être dans une autre vie[652].

La narratrice a grandi en la ville, loin de ses mythes et traditions, mais en lui racontant ces histoires, sa mère est une passeuse de mémoire. Hortense, évoque aussi un mythe sur des femmes-poisson appelées les *mami watta*, qui selon les croyances des gens, sortaient la nuit pour coiffer leurs cheveux d'argent sur la rive : « Ces apparitions surviennent durant les périodes de pleine lune. S'il y a une affluence le long de la rivière les matins, c'est que les villageois rêvent de ramasser un peigne oublié par une *mami watta*. Cet objet est réputé guérir la plupart des maux »[653]. Ces histoires nous semblent importantes car elles ne nous sont pas seulement racontées par des femmes qui jouent un rôle de conteuses, mais parce que les

[648] *Ibid* ; page 130.
[649] *Ibid* ; page 133.
[650] *Ibid* ;page 152.
[651] *Ibid* ; page 153.
[652] *Ibid* ; page 84.
[653] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 42.

personnages racontés sont des femmes. Nous remarquons l'intention de récupérer la tradition orale en mettant en avant la figure féminine comme partie importante des mythes originels.

De la voix de la narratrice-anonyme, nous apprenons aussi l'histoire de Zamba. Elle parle de l'incompréhension des sociologues et anthropologues par rapport à la situation de Zamba. Elle explique qu'aucune de leurs théories ne permet de comprendre la vie réelle de ces gens et pourquoi les Anges continuent de tuer. Elle écrit : « […] les histoires personnelles sont complexes parce que les alliances entre familles, clans et tribus sont de véritables toiles d'araignées »[654]. De plus, elle explique que les mémoires des villages ne trouvent plus leurs place dans la ville, laissant les gens sans repères : « Alors, le génie des gens de Zamba s'exerce à cette recherche des origines, à retrouver dans le sang et dans l'honneur. Voilà pourquoi on tue l'autre et le voisin, on tue l'inconnu croisé au détour d'un chemin »[655]. Se disant que « seulement l'histoire de Zamba peut nous montrer pourquoi nous en sommes arrivés là »[656], la narratrice nous parle des Pharaons et de Anges :

> Il y eut l'époque des Pharaons, pendant des décennies au cours desquelles les villes furent construites et le pays gouverné de main de maître dans l'honneur et la dignité. Ces gouvernants nommés Pharaons étaient de fins politiques, certainement moins lettrés que ceux d'aujourd'hui mais dont l'éducation ne souffrait d'aucune tare. Cependant, ils n'oubliaient jamais leur propre ego. Ils étouffaient toute révolte dans l'œuf. Ils gouvernaient selon le principe des inégalités flagrantes, de la division entre riches et pauvres[657].

Ensuite, ceux qui « avaient la tête pleine de théories apprises »[658], ont profité de la mort du Pharaon pour prendre le pouvoir : « C'est à ce moment-là aussi que les jeunes et ceux qui étaient dans la force de l'âge et qui avaient envie de prendre le pouvoir se donnèrent le nom d'*Anges Bienfaiteurs*. Puis, par un tour de *sorcellerie* que les experts en sciences politiques appellent élections démocratiques, les Anges arrivèrent sur le trône »[659]. Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Hortense parle aussi du contexte qui les a menés au conflit, comme la visite du Premier ministre dont nous avons parlé précédemment. Nonobstant, elle consacre cinq chapitres de la deuxième partie « D'Oweto (Nord) à Batalébé (Sud) », à parler de sa famille, de son éducation et de la rencontre avec Kimbembé. Le contexte des rivalités entre le

[654] *Matins de couvre-feu ;*; page 24.
[655] *Ibid* ; page 25.
[656]*Ibid*; page 25.
[657] *Ibid*; page 26.
[658] *Ibid* ; page 26.
[659] *Ibid* ; page 27.

nord et le sud sont traités à travers l'histoire personnelle d'Hortense. Elle précise qu'Oweto, son village natal, est le lieu de naissance de l'un de leurs présidents. Hortense rencontre Kimbembé quand il arrive à Oweto en tant que professeur dans son école : « Kimbembé était arrivé à Oweto l'année de mon échec au Brevet d'études moyennes générales. Notre collège attendait depuis trois mois de nouveaux professeurs […] Nous étions loin de penser que ces professeurs seraient originaires du Sud »[660]. L'arrivée des professeurs du Sud n'a pas été vraiment apprécié, leur présence dérangeait les gens d'Oweto. Même le père d'Hortense disait : « Les autorités-là viennent de nous montrer que les gars du Sud sont plus intelligents que nous »[661]. Cela, n'a pas empêché qu'avec le temps, Kimbembé et Hortense commencent à se fréquenter. Ses parents ont fini par accepter leur mariage, qui était vu comme un symbole de l'unité nationale. Cependant, son père se méfiait toujours de ce qui pouvait arriver à Hortense en arrivant dans le Sud : « Kimbembé est un homme bon, comme nous autres les Nordistes. Mais saura-t-il le demeurer au milieu de ceux qui ne le sont pas ? »[662].

À l'intérieur des romans *Los poderes de la tempestad*, *Allah n'est pas obligé*, *La phalène des collines* et *The Stone Virgins*, l'histoire et les mythes sont évoqués et participe de l'intention de reconstituer une mémoire collective et la construction d'une identité. En revanche, les femmes ne jouent pas le rôle de porteuses d'histoires, puisque c'est par les hommes que les faits et l'histoire se reconstituent. Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, raconte son parcours en prenant le temps d'expliquer le contexte des conflits. Ceci, nous le constatons quand il explique les événements qui ont déclenché le conflit en Sierra Leone. De même, la reconstitution de la mémoire collective se fait par Adjaba, un ami du cousin Mbo, qui raconte sa version des événements. Dans *La phalène des collines*, Muyango, le poète fou, écrit ce qu'il appelle des *regards*, dont sa vision du génocide, les causes et les conséquences. Cependant, nous retrouvons aussi la mère de Fred R., qui lui chante une chanson quand celui-ci lui demande « Maman, c'est quoi être rwandais ? »[663]. Alors, elle lui répond en chantant une chanson qu'il traduira ensuite dans ses réflexions : « Cette mère, même si on ne l'a pas connue, on l'embrasse, on l'adore le jour où on la rencontre. Elle est un nuage gonflé d'amour. Elle est une terre qui fertilise les rêves de justice. Elle est la mère patrie »[664]. La chanson évoque aussi la rivière Nyabarongo, qui rappelle les horreurs du génocide, et la figure mythique de Lyangombe. Enfin, *The Stone virgins* évoque la période coloniale, la ville de Bulawayo et la

[660] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 122.
[661] *Ibid* ; page 127.
[662] *Ibid* ; page 150.
[663] *La phalène des collines* ; page 52.
[664] *Ibid* ; page 53.

dynamique du village, mais à travers la voix narrative et non celle de Nonceba ou un autre personnage féminin. D'ailleurs, la quête d'identité se fait évidente chez Sibaso, un combattant de la guerre d'indépendance qui n'a pas réussi à se réinsérer. Il évoque des souvenirs de cette période-là, dont les moments où il s'est réfugié à Gulati : « On the rocks, history is steady ; it cannot be tilted forward or backward. […] History fades into the chaos of the hills, but it does not vanish »[665]. Il se souvient particulièrement des peintures des femmes qu'il a repéré dans une grotte : « Tall women bend like tightened bows beneath a stampede of buffalo, while the rest spread their legs outward to the sun »[666]. Il est intéressant de constater que l'histoire conservée dans ces grottes nous arrive par les figures des femmes dessinées sur la pierre. Sibaso s'intéresse à cette scène immortalisée, s'interrogeant davantage : « Are their arrows raised against time, these keepers of time ? Beyond the rock there is nothing but light. The women raise their arms against the light »[667]. Nous ne pouvons pas parler exactement de passage de mémoire entre les femmes ou de la femme comme porteuse de mémoire, mais nous constatons l'intention de l'auteure d'intégrer cette figure de la femme à une histoire ancienne qui a survécu aux conflits.

Une mémoire collective sur les événements qui a traversé l'Afrique, est préservée et transmise. Cette notion de mémoire, où la femme occupe une place importante, se retrouve dans la plupart des romans étudiés. *Los poderes de la tempestad* et *Allah n'est pas obligé*, traitent les thèmes de l'identité et de la mémoire bien que la femme n'y joue pas un rôle de porteuse de mémoire. Ce sont des récits focalisés sur les narrateurs, qui ont vécu respectivement les expériences du retour d'exil et les conflits armés en tant qu'enfant-soldat. La femme y trouve sa place, mais d'une manière différente à celle des autres récits, dans lesquels, la femme participe d'une transmission de mémoire transgénérationnelle. D'après Paul Ricœur, la mémoire transgénérationnelle intègre la mémoire historique à la mémoire vivante :

> À l'horizon se profile le souhait d'une mémoire intégrale regroupant mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique […]. C'est ainsi que peu à peu la mémoire historique s'intègre à la mémoire vivante. Le caractère d'énigme qui obscurcit les récits du passé lointain s'atténue en même temps que les lacunes de nos propres souvenirs se comblent et que leur obscurité se dissipe. À l'horizon

[665] *The Stone Virgins* ; page 104.
[666] *Ibid* ; page 103.
[667] *Ibid* ; page 103.

> se profile le souhait d'une mémoire intégrale regroupant mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique […][668].

Certains de nos personnages féminins, sont transformés par la reconstruction de cette mémoire individuelle et collective. Nous pouvons parler de métamorphoses psychologiques avec prise de conscience du personnage dû à ses expériences vécues. Parmi ces expériences nous identifions des événements d'une violence extrême dont ceux qui ont eu lieu au village Eku. Quand Wengisané demande de voir la tombe d'Aama, Ayané se rend compte que ce retour ne peut symboliser qu'une confrontation avec elle-même : « Lorsque Wengisané émit cette requête, la jeune femme eut la certitude de n'être sortie d'Eku que pour y retourner, pour se battre encore avec elle-même, puisque ce lieu devait représenter une part de ce qu'elle était »[669]. Si son premier voyage au village avait été motivé par la maladie de sa mère, le second représentait une prise de conscience. Le voyage se fait à l'envers, de la ville au village, comme un parcours initiatique. C'est une épreuve à surmonter, l'inconnu, l'apprentissage. En apprenant les faits qui ont eu lieu la nuit de la visite des miliciens, sans le savoir, Ayané se sent coupable de son inaction : « […] une culpabilité qui s'ignorait encore de n'avoir rien fait, rien empêché, rien risqué de plus que les autres »[670]. Elle se rend compte que la distance « qu'elle avait choisi de mettre entre elle et les autres l'avait reléguée à la surface des choses »[671]. Maintenant, elle ressent l'envie d'en savoir davantage et de comprendre ce qui traverse le continent. Elle n'a jamais vraiment appartenu au village, mais maintenant elle n'est autorisée à s'y rendre qu'une fois par an puisque les villageois pensent qu'elle porte le mal. Elle se pose alors, encore plus de questions sur son identité et son appartenance : « Pour le moment, il n'y avait que ces deux boules noires qui s'entrechoquaient dans sa poitrine, se livrant à une bataille résolue : l'Afrique et elle »[672]. À la fin du récit, Ayané croise une jeune fille qu'elle a rencontré à l'université. Elle hésite un instant, mais elle finit par reconnaître Epupa, qui n' est plus la belle fille d'avant mais une folle qui déambule dans la rue. Elle se sent concernée par le changement de cette fille et vient la joindre pour lui parler. Finalement, comme si elle se reconnaissait dans cette fille, elle la serre dans ses bras et se met à crier « de toutes ses forces »[673], comme Epupa. Les idées d'Ayané ne sont pas claires, bien au contraire, elle se pose des questions et nous constatons qu'elle commence à peine sa quête d'identité. Ce retour

[668] *Op.cit.* ; Ricoeur ; page 515.
[669] *L'intérieur de la nuit* ; page 167.
[670] *Ibid* ; page 205.
[671] *Ibid* ; page 205.
[672] *Ibid* ; page 207.
[673] *Ibid* ; page 213.

au village a servi à lui montrer une réalité et de déclic, pour renouer des liens avec ses origines en réfléchissant à ce qu'elle a vécu mais aussi à tout ce qu'elle n'a pas encore vu. Une envie de connaître et de comprendre davantage se fait évidente chez Ayané : « […] il serait peut-être bon d'accepter la proposition de Wengisané, et de s'installer chez elle un mois ou deux. Et puis, il était temps de mettre le nez dehors. Dehors, il y avait les gens et la partie d'elle-même dont elle ignorait tout »[674]. Ayané cherche ainsi, à définir son identité et son altérité.

Nous avons vu auparavant, dans *Matins de couvre-feu*, cette envie de comprendre qui se réveille en la narratrice-anonyme. Cette découverte de soi et de l'Autre, a commencé quand elle était en couple avec Timothée. En explorant la ville elle comprend son fonctionnement et les ruses des gens comme Timothée qui travaillent pour les Anges. Les neuf mois d'enfermement ont également contribuée à une quête d'identité chez la narratrice, qui s'est faite par la remémoration et la reconstruction de l'histoire de sa famille. Elle prend conscience, comme Ayané, de la complexité des situations qui traversent son pays le Zamba. Elle ne semble pas avoir d'espoir concernant le changement immédiat du pays, mais voit dans la remémoration de l'histoire individuelle, un espoir de vaincre la tyrannie des Anges : « Je retrouve la mémoire, car j'apprends, forcée par les Anges, à savoir qui je suis, à qui je ressemble, quels idéaux j'ai envie de défendre »[675]. De plus, elle se méfie des gens autour mais fait confiance à d'autres personnes, comme si l'alliance entre femme pouvait contribuer au changement. À ce moment, elle ne fait confiance qu'à Aya-Siyi. En revanche, son rapport avec les gens reste compliqué : « Du point de vue de mes relations avec les humains, les choses restent extrêmement compliquées. Je ne reconnais plus les amis, plus personne »[676]. Dans ce roman, il ne s'agit pas d'un retour au village au sens propre, mais la narratrice revient au village de ses parents en reconstruisant l'histoire à partir des anecdotes de sa mère. Elle affirme qu'au moins l'histoire de ses parents se remet en place même si de son côté nous devinons un peu d'incertitude.

Dans *Johnny chien méchant*, Laokolé éprouve aussi une certaine désillusion mais qui n'est qu'une prise de conscience de la situation du pays. Nous la voyons évoluer dans cet univers chaotique, où elle apprend à survivre malgré les circonstances. Le voyage à travers la forêt lui fait découvrir et apprécier de nouvelles choses. Après l'attaque du quartier où habitait sa tante Tamila, Laokolé joint un groupe qui se dirige à Kandahar. Toutes les routes étant bloquées, leur guide, leur propose de le suivre jusqu'à à travers la forêt jusqu'à son village. Nous avons encore une fois le symbole de la forêt comme parcours initiatique, car lorsque

[674] *Ibid* ; page 210.
[675] *Matins de couvre-feu* ; page 199.
[676] *Ibid* ; page 199.

Laokolé fait une crise d'angoisse : « J'ai eu l'impression d'être une naufragée. Je me suis sentie oppressée, angoissée. Je commençais à avoir du mal à respirer »[677], le guide lui dit qu'elle a peur car elle ne sait pas apprécier la forêt, et il l'aide alors à découvrir cet endroit:

> Et il a aidé mes yeux à voir que chaque plante avait sa forme, sa taille, son caractère, sa nuance de vert […]. J'avais des yeux et je n'avais pourtant pas vu tout cela. Oui, je savais maintenant : qui connaît la forêt ne pouvait pas s'y perdre, il y avait tant de repères ! Ma confiance était revenue et mon angoisse s'est dissipée[678].

L'arrivée des soldats dans le village où Laokolé est accueillie, brise l'image d'un retour à la sécurité. La jeune fille se retrouve ainsi de nouveau sur la route jusqu'à que quelqu'un la retrouve et la ramène au camp de réfugiés. En regardant les enfants qui s'ennuyaient dans le camp, Laokolé prend l'initiative de faire quelque chose : « Un après-midi, j'ai réuni les enfants qui étaient autour de ma tente, une dizaine, garçons et filles. Je leur ai demandé s'ils voulaient bien jouer avec moi »[679]. Malgré ce qu'elle avait traversé jusque-là, l'envie d'aider se réveille en elle et par cette occupation, elle retrouve également la joie : « Si j'étais heureuse, leurs parents étaient encore plus. Commencée avec une dizaine d'enfants, mon école […] avait dépassé la vingtaine d'élèves au bout de quelques jours »[680]. Laokolé apporte une distraction aux enfants et aux parents qui les accompagnent. Certainement les tragédies vécues l'ont changé mais au lieu de la briser, la jeune fille prend conscience de ce qu'elle peut apporter à une nouvelle génération :

> Une récitation que mon grand-père, puis mon père et puis moi, avions tous apprise quand nous étions enfants. Et maintenant à mon tour je la transmettais à une nouvelle génération. Cela m'a donné une satisfaction intellectuelle et tout d'un coup j'ai repris espoir dans l'avenir pour la première fois depuis le début de cette stupide guerre […] J'étais heureuse[681].

Dans *Moses, Citizen and me*, nous retrouvons également une prise de conscience chez Julia en rapport avec la réhabilitation des enfants-soldats mais aussi à son identité. Nous constatons chez elle, un certain réveil de sa conscience qui la mène à s'investir auprès des enfants. À leur

---

[677] *Johnny chien* méchant ; page 281.
[678] *Ibid* ; page 281.
[679] *Ibid*; page 336.
[680] *Ibid*; page 338.
[681] *Ibid*; page 336.

contact, Julia apprend leurs histoires et se forge elle-même une nouvelle identité proche du pays d'origine de sa famille. Cette quête d'identité chez la narratrice est mise en avant depuis le début du récit : « Inside me was a hole that was dark and brown. It was a place I recognized from before but could not yet name. It made me thirsty and tired. It told me that I did not just miss him, I missed myself »[682]. Dans ce passage, Julia parle du départ de Moses quand il épouse Adele. Il semble que la présence de son oncle servait de repère pour Julia et en l'aidant à se définir et à mieux se connaitre. Ce voyage en Sierra Leone, sert à renouer des liens avec sa famille, à se construire une identité et à mieux comprendre le conflit qui vient de finir. Elle décide de s'impliquer dans la réhabilitation des enfants, bien que consciente de ne pas comprendre tous les détails du conflit: « I know that I had been there I would have interpreted the conflict differently. […] But there is not always time to understand things fully before becoming involved »[683]. La prise de conscience chez Julia se fait d'une manière symbolique quand Anita est en train de lui tresser les cheveux :

> Her big plaits were a trap, a device for opening up spaces in my head that hadn't been tampered with since I was a girl. She was using this hairdressing ritual to push African 'bush' images in those spaces. I fought back, gathering memories of London […] but I was losing. […] My head was a map of Sierra Leone, its farmland, diamond mines, mountains, ridges, people, soldiers, fighters, leaders[684].

Ce passage, est le début des « voyages » de Julia dans la forêt. Dans ce roman, Delia Jarrett-Macauley, a recours au réalisme magique, pour traiter le thème des enfants-soldats. La forêt y joue un rôle important car c'est l'univers où les enfants trouvent refuge auprès de Bemba G. C'est aussi l'endroit où le contact avec les enfants lui permet de se retrouver elle-même. Lors de leurs rencontres, Julia aide Bemba G. à organiser des activités avec les enfants où ils apprennent les mathématiques, des jeux mais ils/elles ont aussi un endroit neutre pour raconter leurs histoires. Julia sent qu'elle apprend aussi lors de ses « voyages » et que la forêt Gola, a un certain effet sur elle : « Like all forests, the Gola has an intoxicating magical order : scrupulously structured and tinged with babble, unreliable clocks and tracks. Mooching along here Gola-style requires little planning and is wholly instructive. In quite a different way, life with oncle Moses was also teaching me things »[685]. Le mot *mooching* met en avant l'état d'esprit de Julia : elle erre sans but, elle y va en prenant du temps, s'éloignant des complications

[682] *Moses, Citizen and me*; page 39.
[683] *Ibid* ; page 5.
[684] *Ibid*; page 5.
[685] *Ibid*; page 93.

de la ville. Elle met aussi en avant le symbolisme de la forêt comme un lieu de magie et d'apprentissage. Julia vit un changement au psychologique qui se manifeste également sur son physique. Une nuit, en allant dans la forêt, elle remarque qu'elle est habillée différemment : « There I go traipsing along, attired in a buba and lappa of African purples, that's me […] » (198). Ses vêtements contrastent avec ceux qu'elle portait lors de son arrivée en Sierra Leone : « […] my appearance – pink T-shirt, linen jacket, sandals – was that of a typical holidaymaker, but that was not the reason for my journey » (4). Ceci est de toute évidence une métaphore pour insister sur la construction d'identité de Julia. Elle se retrouve et renoue des liens avec sa famille, en reconstruisant sa mémoire individuelle à l'aide de son oncle, et la mémoire collective à l'aide des enfants-soldats de la forêt.

L'imaginaire fantastique fait partie de ces nouvelles représentations de la violence. Denise Coussy explique dans son introduction à *La littérature africaine moderne au sud du Sahara* : « […] l'impossibilité de cristalliser positivement sur le présent désolant conduit à privilégier un imaginaire fantastique qui puise à la fois aux sources de la tradition orale et de l'inconscient moderne; la diversification des locuteurs entraîne une vivacité, voire une verdeur d'expression qui entend lutter contre l'inacceptable »[686]. Dans ce roman, l'auteure a choisi le fantastique pour traiter le thème des conflits, tandis que dans d'autres romans de notre corpus, les auteur(e)s utilisent la polyphonie pour véhiculer les différentes voix des événements. Ces auteur(e)s se soucient de la mémoire et de la construction de l'identité dans les récits de violence. Pour reprendre les mots de Clément Dili Palaî et de Daouda Pare, ces romanciers/romancières essaient « […] de comprendre les conflits identitaires et non de les refouler, de s'ouvrir à la connaissance de l'Autre, au dialogue, à l'adaptation gage d'acceptation de la différence »[687]. Les personnages féminins dont nous avons parlés, éprouvent des conflits identitaires en rapport à leurs histoires personnelles mais aussi à cause du contextes dans lesquels elles ont évolués. Nous constatons le rôle de la reconstruction de la mémoire individuelle et collective dans la constitution de l'identité de l'individu. Dans leur quête d'identité, plusieurs des personnages de ces romans insistent sur l'importance de se souvenir de la mémoire familiale. Nous voyons ainsi, que ces personnages jouent le rôle de passeuses de mémoire et participent de la mémoire transgénérationnelle. Autour de la représentation de la violence, nous retrouvons d'autres thèmes tels la confrontation entre tradition et modernité, l'opposition ville/village et le retour d'exil ou au village. La mise en avant de ces questions,

[686] *Op.cit.*; Denise Coussy; page 7.
[687] *Op.cit.* ; Dili Palaï et Pare ; page 120.

peut-être interprétée comme l'intention de mieux comprendre les raisons qui ont menés certains pays au contexte actuel. La reconstruction de la mémoire collective se fait d'ailleurs par la mémoire personnelle. La compréhension de soi-même permet de mieux comprendre le contexte. Face à la manipulation de l'information et à l'incompréhension des conflits, les auteur(e)s proposent de revoir la mémoire personnelle et collective. Ceci mène vers une prise de conscience, une meilleur compréhension de soi, de l'Autre et du contexte.

Certains des personnages sont également des porteuses de mémoire, dans le sens où elles témoignent des événements. En jouant le rôle de témoin indirect ou *témoin des traces*, certains des personnages féminins partagent avec le lecteur/la lectrice, les histoires des autres femmes. De même, les narrateurs masculins, dont Petronio et Birahima, jouent le rôle de témoins indirects des expériences des femmes. Les différents styles d'écriture et les différents choix faits par les auteur(e)s réservent au témoignage une place importante. En ce qui concerne le témoignage des femmes, nous sommes confrontés aux choix de la narration, dont le type de narrateur. D'un côté, nous retrouvons un narrateur ou une narratrice homodiégétique, tandis que d'un autre côté, nous constatons des choix plus complexes tels les narrateurs omniscients, la polyphonie et les niveaux narratifs. C'est finalement grâce à ses récits de mémoire à tiroirs, que nous pouvons connaître les histoires d'autres femmes. Dans l'idéal, un témoignage qui met en avant la femme, devrait lui donner voix, soit en devenant la narratrice, soit par un discours direct. Nous retrouvons en revanche des romans, dont *Los poderes de la tempestad* et *Allah n'est pas obligé*, où ce sont les hommes qui parlent en leur nom. D'ailleurs, le narrateur omniscient de *The Stone Virgins*, ne cède la parole que peu de fois à Nonceba par rapport à Sibaso. Pourtant, cela prouve que la représentation de la violence et l'écriture sur les femmes africaines, sont des choix faits par les auteur(e)s, homme ou femme. Au lieu de distinguer entre ces deux écritures, nous nous demandons, dans le même esprit de Spivak, est-il possible pour la femme africaine de parler dans ces romans ? L'intellectuel fait ses choix, utilise un certain style et créé une œuvre littéraire de fiction pour parler de ces contextes. Dans ce cadre, et prenant en compte ce que nous avons déjà dit sur l'emploi de la fiction, il est possible de laisser la femme africaine parler dans ces romans. Nous constatons l'intention des auteur(e)s de puiser dans les archives, pour respecter le contrat de vérité avec le lecteur, tout en donnant la parole à des voix oubliées pour les faire parler. À partir des histoires anonymes, nous constatons un effort de la part des écrivain(e)s, pour refléter ce que les femmes vivent et ce qu'elles ont vécue. Certainement, retrouver une narratrice qui a vécu les événements, nous fait nous y identifier et nous rapprocher de ce dont elle a témoigné. Cela ne veut pas dire, que le discours narrativisé serait moins efficace dans la transmission du témoignage. Dans le discours prononcé par le

personnage, le discours transposé et le discours rapporté[688], nous retrouvons plus de facteurs mimétiques qua dans le discours narrativisé. Étant plus distant, le discours narrativisé s'approche du vrai témoignage car le narrateur ou la narratrice ne prétend pas tout connaître ni essaie de parler pour la femme.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que le roman est une forme littéraire qui permet de représenter des histoires de femmes. Par la fiction, les romanciers/romancières font avancer la réalité en établissant des liens entre l'événement et la mémoire qui le précède. Le roman est un lieu où les personnages construisent leur identité en se posant des questions qui ne se limitent pas au contexte présent. Selon les choix narratifs, nous retrouverons plus ou moins la voix de la femme africaine dans ces récits. Le roman n'est pas une copie exacte du « vrai » témoignage mais il sert, certainement, à nous immerger dans ces contextes de violence. Puisque cette forme littéraire, ne fait qu'imiter le témoignage, nous comprenons qu'il s'agit de faire prendre conscience de l'absence des voix de la femme africaine dans l'Histoire. Les moyens de représentation sont divers et différents, comme nous l'avons constaté, mais les auteur(e)s ont réussi à leur donner une place aussi importante que légitime. Au-delà du caractère testimonial de ces récits, les auteur(e)s s'intéressent aux rôles de la femme africaine dans ces contextes de violence.

[688] Genette ; page 191.

Chapitre 2 : De la femme en résistance ou les combats de la femme africaine contemporaine

Les romans africains des années 1990-2000 écrits par des femmes, semblent favoriser comme cadre pour leurs œuvres, l'époque contemporaine et la vie quotidienne. Dans son article, « Le roman francophone en Afrique subsaharienne (1995-2000) »[689], Claire L. Dehon explique que ce «double choix » ne veut pas dire que leur écriture n'est pas engagée, mais seulement que leur engagement va au-delà d'une position politique : « Si leur engagement n'est pas pour ou contre un parti politique, il est tout aussi révolutionnaire car il touche a des aspects de la vie des citoyens, principalement quand il demande un traitement plus égalitaire pour les femmes »[690]. Ce choix, en revanche, n'est pas spécifique aux femmes, car les hommes s'intéressent aussi à ces représentations, comme nous l'avons constaté. Des écrivains comme Ahmadou Kourouma et Emmanuel Dongala, se sont intéressés à l'époque coloniale mais avec les romans *Allah n'est pas obligé* et *Johnny chien méchant*, ils nous parlent du contexte contemporain. En outre, Alain Mabanckou avec *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* et Koulsy Lamko avec *La phalène des collines*, représentent à la fois, la contemporanéité et la vie quotidienne des femmes. De même, Donato Ndongo-Bidyogo a choisi d'écrire sur l'époque postcolonial en Guinée Équatoriale. Nous ne voulons pas rentrer dans le débat de ce qui caractérise une écriture « féminine » car ici il ne s'agit pas de distinguer entre les romans écrits par des hommes ou des femmes. Nous nous intéressons aux similarités entre les textes ainsi qu'à ce qui les différencie, indépendamment de l'identité de l'auteur(e). Parmi les similarités, nous retrouvons la reproduction des stéréotypes ainsi que l'emploi et le renversement des mythes, dont nous avons parlé. À travers certaines des images de femmes retrouvées dans ce corpus, nous constatons l'intention de représenter leur résistance. Malgré la présence d'une certaine désillusion dans ces œuvres, nous retrouvons des personnages qui font preuve de courage, trouvant des moyens de survie et incarnant dans certains cas, l'espoir d'un changement. Nonobstant, ce ne sont pas des images de l'idéalisation de la femme africaine, au contraire, ces auteur(e)s représentent des femmes oscillant entre l'héroïne et la victime, et/ou en recherche d'une identité et d'une appartenance.

[689] Dehon, Claire L. « Le roman francophone en Afrique subsaharienne (1995-2000) ». *The French Review*, Vol. 79, No. 2 (Dec., 2005), pp. 344-357.
[690] *Ibid* ; page 352.

La résistance de ces personnages se fait évidente à plusieurs niveaux : par l'amitié et la solidarité entre femmes, par l'incarnation de l'espoir et en bousculant les rôles traditionnels liés au corps féminin . En outre, le témoignage, la mémoire et la dénonciation des abus faits aux femmes (et à la population), sont du côté de la résistance, comme nous l'avons constaté. Dans cette partie, nous voulons aller plus loin, en analysant ces personnages qui incarnent la résistance et la libération de la femme dans le contexte contemporain africain. Ceci nous mène vers la question du féminisme chez les écrivain(e)s africain(e)s. Quand nous parlons de littérature postcoloniale, nous sommes confronté(e)s à la problématique de l'emploi des théories occidentales dans un contexte différent de celui où ces pensées se sont développées. Dans la partie précédente, nous avons analysées ces personnages qui évoquent des images et des mythes de la femme en général et de la femme africaine en particulier. Nous retrouvons certains stéréotypes et des allusions à la mythologie antique occidentale, mais par la déconstruction de ces images, ces auteur(e)s nous en présentent d'autres qui correspondent au contexte africain actuel. De même, quand il s'agit de parler de ces personnages féminins qui incarnent la résistance, ces auteur(e)s le font de leur point de vue et en rapport au sujet africain. En Afrique, le mot *Féminisme* suscite des réactions de la part des hommes et des femmes, car il évoque un discours occidental qui pour certains, n'a rien à voir avec le contexte africain. En 1982, le roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ a été fortement critiqué à cause « d'un féminisme beauvoirien » qui « s'accorde mal avec les réalités africaines », d'après Femi Ojo-Ade[691]. Il n'est pas le seul à parler du *Féminisme* dans ces termes, l'auteure ghanéenne Ama Ata Aidoo rejette également ce terme ; et la nigériane Buchi Emecheta quant à elle, parle du *féminisme* avec un petit *f*, pour le contexte africain. D'après Béatrice Rangira Gallimore :

> En Afrique, le reproche général fait au féminisme est que c'est un mouvement élitiste adopté souvent par une minorité de femmes africaines intellectuelles de la ville, issues de la classe bourgeoise. Le féminisme est ainsi considéré comme un luxe que ne peuvent pas se permettre les femmes des villages ou des bidonvilles vivant dans des conditions économiquement difficiles. À ce reproche se subordonne le fait que le féminisme, ayant été fondé et lancé par les femmes occidentales, ignore souvent les problèmes des femmes du «tiers monde» et de l'Afrique en particulier. Les femmes africaines reprochent à leurs sœurs occidentales leur ignorance et leur arrogance de vouloir parler au nom de toutes les femmes[692].

[691] Gallimore, Rangira Béatrice. « Écriture féministe ? Écriture féminine ?: les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne fae au regard du lecteur/critique ». *La littérature africaine et ses discours critique*, vol 37, n° 2, 2001. p.79-98. Page 82

[692] *Ibid* ; page 84.

Rangira Gallimore nous explique aussi que l'écrivaine Aminata Sow Fall rejette le terme *Féminisme*, Were-Were Liking invente le terme *misovire*[693], la nigériane Molara Ogundipe-Leslie introduit le terme *stiwanism*[694] et l'afro-américaine Alice Walker parle de *womanism*. Ce dernier est souvent repris pour parler du *féminisme* tel qu'il est représenté par les auteures africaines et afro-américaines. Dans le livre *In search of our mothers' gardens*[695], Alice Walker définit le terme *womanist*, qui vient du mot *womanish* : « girlish, frivolous, irresponsible, not serious ». Pour l'auteure, *womanist* veut dire : « A black feminist or a feminist of color. […] Usually referring to outrageous, audacious, courageous or willful behavior. Wanting to know more and in greater depth than is considered 'good' for someone ». Pour elle, c'est aussi quelqu'un qui aime les femmes, sexuellement ou pas, qui apprécie la culture féminine, sa flexibilité émotionnelle et sa force. C'est également quelqu'un engagé dans la survie des individus, homme ou femme. Walker définit aussi ce terme avec cette phrase connue: « Womanist is to feminist as purple to lavender ». Les romancières africaines représentent des femmes de différentes strates sociales, des femmes vivant exilées ou dans le pays, et des femmes qui ont eu accès à l'éducation ou pas. Les conflits font que ces femmes, provenant de contextes différents, sont confrontées à des situations suscitant leur résistance. Cependant, ces auteur(e)s représentent également leurs différences, leur combat selon le contexte et leurs différences à partir d'une écriture intimiste. Romanciers et romancières, montrent ainsi leur intérêt pour la condition et les combats de la femme africaine, en mettant en avant les particularités du contexte et en le faisant d'un point de vue africain. Par là nous ne voulons pas dire que ces écrivains sont *féministes* ou *womanists* mais dans ces romans ils font une place importante à la femme. Homme et femme, se réclament d'une voix africaine, réécrivent l'Histoire et examinent les niveaux de résistance de la femme africaine, qui va au-delà de l'image de la victime ou de l'idéalisation de la femme dans la révolution : c'est le visage d'un combat mené dans ce contexte contemporain.

---

[693] Interview cité dans l'article de Béatrice Rangira Gallimore (Bernard Magnier, «À la rencontre de… Werewere Liking», Notre Librairie, no 79, 1985, p. 21.) Le terme *misovire* est inventé par Were-Were Liking dans le roman *Elle sera de jaspe et de corail*. Dans l'interview avec Bernard Magnier, elle dit : « Elle (la misovire) se sent entourée par des «larves» uniquement préoccupées par leurs panses et leurs bas-ventres et incapables d'une aspiration plus haute que leur tête, incapables de lui inspirer les grands sentiments qui agrandissent, alors elle devient misovire » (84).

[694] Béatrice Rangira Gallimore (*op.cit.*), définit ce terme comme un acronyme pour la phrase « Social Transformation Including Women in Africa ». En parlant de Molara Ogundipe-Leslie, elle écrit : « Le «stiwanism», écrit-elle, préconise «l'inclusion de la femme africaine au sein des changements sociaux et politiques de l'Afrique » (85).

[695] Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. Open Road Media, Kindle Edition, 22 Nov. 2011. Web.

2.1. Solidarité et amitié des femmes pour la survie

Les liens de solidarité entre femmes, a déjà été évoqué lors de l'échange entre Pelouse et Épiphanie, qui a enfin rendu à cette dernière, un certain calme après la perte de sa famille. La confiance entre les personnages féminins est mise en avant dans ces romans. De même, nous retrouvons des amitiés et des pactes entre femmes dans *Johnny chien méchant*, *Matins de couvre-feu* et *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Ces amitiés représentent un autre visage des conflits, un moyen de s'en sortir et de résister malgré les circonstances. Nous pouvons parler aussi des liens entre les femmes du village Eku dans *L'intérieur de la nuit*, ou des liens que Julia a créé avec Anita et Elizabeth, ou encore de la sœur Hadja Gabrielle Aminata qui protégeait les filles (même si ces motivations sont controversées). Dans *Los poderes de la tempestad*, ce n'est pas l'amitié entre femmes africaines qui prévaut, mais au contraire les liens brisés par l'exil et les rigueurs de la dictature. Cependant, les premiers romans mentionnés mettent en avant les amitiés des femmes africaines.

La première de ces amitiés est celle qui se créé entre Aya-Siyi et la narratrice anonyme de *Matins de couvre-feu*. La narratrice a rencontré Aya le jour où elle est allée aux Bas-Fonds. Aya faisait partie des teinturières qui travaillaient pour Timothée : « Quand je rencontrai Aya-Siyi, assise à même le sol, sous un hangar, en train de battre le pagne teint, elle m'expliqua les contraintes du métier […] »[696]. Elle ajoute : « Elle m'accompagna jusqu'au marché contigu à la teinturerie à ciel ouvert. Elle connaissait l'emplacement exact de chaque denrée alimentaire. Elle me raconta qu'elle avait été cuisinière dans un *maquis* »[697]. Quelques temps après, la narratrice ouvre le *Repas du Patriarche*, où elle propose un travail à Aya : « Elle n'avait ni bloc-notes ni stylo. Elle avait de la mémoire. […] Elle avait le sens de l'accueil et de l'hospitalité. Ce matin-là, je le disais que je pouvais faire d'elle mon alliée la plus sûre, en toutes choses, le moment venu »[698]. À un moment donné elle se rend compte que son entourage l'a abandonné et que le cuisinier du maquis s'est rangé du côté de Timothée et des Anges. La narratrice confie à Aya l'argent qu'elle a gagné en vendant de l'eau et des boissons, et réalise qu'elle pourrait devenir une partenaire: « Dès cet instant, je compris que j'avais là, sans que je n'y prête attention, une partenaire pas comme les autres. Je cherchais des hommes. Ils avaient

[696] *Matins de couvre-feu* ; page 189.
[697] *Ibid* ; page 189.
[698] *Ibid*; page 195.

tous disparu ou s'étaient installés dans la trahison. Aya avait des qualités rares que j'ai tardé à reconnaître »[699].

Entre Tamila et la mère de Laokolé étaient liées par une amitié née par les affaires. La narratrice raconte que ces femmes se connaissaient déjà avant sa naissance. Elles travaillaient ensemble dans le marché et faisaient tout ce qu'elles pouvaient pour trouver de la marchandise : « […] elles avaient risqué leurs vies dans de vieux tacots brinquebalant sur les routes ravinées par les tornades, à la recherche de sacs d'arachides ou de manioc dans les champs. Une amitié forgée dans ces conditions-là vous unissait plus qu'avec un parent »[700]. Abandonnées à leur sort dans le camps de réfugiés, Laokolé et sa mère arrivent chez Tamila qui avait déjà accueilli plusieurs personnes : « Tantine nous avait repérées dès que nous avions franchi le seuil de sa parcelle […]. Elle s'est précipitée vers son amie et l'avait portée sur son dos pour la faire rentrer dans sa maison »[701]. De plus, c'est Tamila qui vendait la marchandise de sa mère au marché, après son agression. Une fois remise de ses blessures, Tamila venait la chercher pour aller au marché. Ce jour-là, elle les a recueilli dans sa maison et s'est occupé de son amie, elle l'a emmené dans la douche et a soigné sa jambe. Le lendemain, après une attaque sur le quartier, Laokolé les a retrouvés parmi les décombres : « Lorsque, avec des leviers de fortune, nous avons fait glisser la dalle qui couvrait leur chambre et sous laquelle elle s'étaient abritées, l'horreur est apparue. Maman et Tamila, écrasées, l'une dans les bras de l'autre » (252). Sa mère n'a pas survécu, mais l'accueil de Tamila a au moins permis à Laokolé de rester en vie. Laokolé représente aussi la solidarité entre inconnues quand elle remplit le bidon d'eau d'une vieille femme dans le camp de réfugiés :

> J'ai mis le bidon sur ma tête et en me retournant, j'ai vu une femme, âgée et fragile, tenant dans ses mains tremblotantes un bidon en plastique de cinq litres, regarder désespérément la bagarre autour des robinets. Cette vieille n'avait aucune chance d'atteindre la pompe à eau. J'ai pensé à ma mère qui, elle aussi, n'aurait pas eu d'eau si je n'avais pas été là. J'ai descendu mon bidon de ma tête et l'ai posée à côté d'elle, j'ai pris son bidon et avec la détermination d'un professionnel de football américain, je me suis de nouveau jetée dans la cohue[702].

Ce sera dans un village, en s'échappant de la ville, que Laokolé trouvera à son tour, de l'aide parmi des femmes : « Je ne suis pas restée seule bien longtemps […] une femme m'a offert de me prendre chez elle. Elle était seule avec sa fille. Les gens sont comme ça dans les villages,

---

[699] *Ibid* ; page 194.
[700] *Johnny chien méchant*; page 215.
[701] *Ibid* ; page 233.
[702] *Ibid*; page 163.

généreux, hospitaliers. Ce n'était pas comme ça en ville »[703]. Elle poursuit son récit en parlant d'Asjha, la fille de quinze ans de la femme qui l'a accueilli. Elle parle d'un moment intime de complicité avec Asjha, lorsqu'elles se baignaient dans la rivière :

> Nous avons pataugé dans l'eau comme des canards heureux. Asjha a projeté une grande vague d'eau sur mon visage et s'est enfuie ; je l'ai poursuivie ; je l'ai attrapée par la taille au moment où elle allait sortir de l'eau ; nous sommes tombées toutes les deux, elle s'est retournée pour me faire face afin de se dégager et, dans l'élan, nous avons roulé plusieurs fois dans le sable l'une dans les bras de l'autre, l'une sur l'autre, nues, seins contre seins, cuisses contre cuisses[704].

Ces aspects, privés ou intimes, sont traités dans certains de nos romans. Ici, il s'agit d'un moment de complicité qui met en avant le rapport de la femme avec son corps. C'est aussi un moment symbolique, où les filles se reconnaissent réciproquement malgré leurs différences.

Christiane et Hortense partagent également des moments de complicité dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* : « C'était plus qu'une amitié dans cette contrée où j'étais quelque peu isolée. Nous nous tressions mutuellement les cheveux, une fois par mois […]. Il nous arrivait de choisir des pagnes, des boucles d'oreilles ou des colliers identiques et d'aller ensemble au grand marché de Batalébé » (57). L'amitié de Christiane aide Hortense à se sentir moins isolée et elle continue à la fréquenter malgré l'interdiction de Kimbembé, ce qui l'a certainement aidé à tenir jusqu'à ce qu'elle décide de partir. C'est Christiane qui lui conseille le chemin à suivre pour que Kimbembé ne la retrouve pas. Ces femmes sont solidaires l'une de l'autre : Hortense par sa présence auprès de Christiane depuis l'agression subie et jusqu'à la fin, de même Christiane est concernée par ce qui peut arriver à son amie. Par ailleurs, Hortense et Maribé rencontrent Mam'Soko au village Louboulou. Celle-ci se montre accueillante et aimable, mettant à leur disposition une case en face de la sienne. Petit à petit, cette vieille dame s'ouvre à Hortense et Maribé, leur racontant son histoire. Mam'Soko les a gardé proche d'elle, bien que ne comprenant pas les raisons exactes qui avaient poussé Hortense à quitter son mari. La veille de leur départ, Mam'Soko rêve d'oiseaux noirs qui se posent sur la case de Hortense et de Maribé, ce qui représente un mauvais présage, elle en fait part à Maribé et lui demande de n'en rien dire pour ne pas décourager Hortense. Dans leur périple, Hortense et Maribé, ont donc rencontré Christiane et Mam'Soko, deux femmes soucieuses de leur sécurité et à leur bien-être ; ces précieuses amitiés permettent à Hortense

[703] *Ibid*; page 290.
[704] *Ibid*; page 292.

d'avancer, de rester forte et de libérer Maribé. Pour ces auteur(e)s, les alliances entre femmes pourront rendre possible un avenir du peuple et la renaissance des nations.

Pour Eleni Coundouriotis[705], la littérature de guerre montre sa préoccupation pour le peuple à travers ces alliances :

> Women as mothers, daughters, wives keep the home and, by implication, the nation viable. Even in "dissolution" it is possible to see the nation's skeleton ready to be revived. The home is a collaborative space of committed relationships under the aegis of women who are against war. The concern for the people evident in the war literature as a whole finds its manifestation here in the alliances that women form with one another on the basis of their shared understanding of domesticity, which surpasses class difference[706].

En effet, ces alliances se font entre des femmes provenant des milieux ou des contextes différents, néanmoins, cela n'empêche pas leurs amitiés. Ces alliances représentent également l'espoir de reconstruire la nation et d'un avenir pour le peuple.

2.2. La femme comme espoir du continent : idéalisation ou optimisme ?

Dans ces romans, les femmes font face à la violence non seulement de manière active mais aussi par la dénonciation, par la prise de parole et par la solidarité. Malgré l'aspect chaotique et inchangeable des conflits, ces romans présentent des visages de femmes qui mettent en avant un certain optimisme chez les auteur(e)s. Dans *Johnny chien méchant*, Emmanuel Dongala présente à travers Laokolé, un nouvel espoir de changement pour le pays. Cette jeune fille, raconte avec Johnny, les expériences vécues pendant le conflit. Laokolé représente la femme porte-parole, la solidarité entre femmes et la mise en question de l'absurdité de la violence. De plus, elle réfléchit à la condition de la femme dans ces conflits : « Et comme les femmes étaient celles qui connaissaient le mieux l'art de la survie, je me suis mise à regarder tout en cheminant »[707]. Observant les femmes qui s'enfuient avec leurs familles, en sauvant leurs peu de bien, Laokolé réfléchit aux inconvénients d'avoir plusieurs

[705] Coundouriotis, Eleni. *The people's right to the novel. War fiction in postcolony*. New York : Fordham University Press; 2014.
[706] *Ibid* ; page 259.
[707] *Johnny chien méchant* ; page 48.

enfants et à leur souffrance à cause du conflit. Ses réflexions ne portent pas uniquement sur les femmes et les enfants, mais sur tous ceux qui sont vulnérables : « Il n'y avait que les enfants qui payaient un prix fort de cette souffrance que ces politiciens et leurs bandes armées nous infligeaient, il y avait aussi les vieux ; j'en ai vus titubant sur leurs jambes ou appuyés sur des bâtons, tenter aussi de s'échapper avec nous car il n'y avait pas d'âge pour fuir la mort »[708]. D'ailleurs, Laokolé retranscrit dans son récit tout ce qu'elle voit tout au long de sa fuite. Quand elle arrive dans le camp de réfugiés, elle ne peut pas s'empêcher de remarquer la condition des enfants qui s'y trouvent : « Tout autour de moi, des enfants maigres aux jambes gonflées d'œdème, et à ventre ballonné, les cheveux décolorés et les visages prématurément vieillis par la malnutrition et la faim. C'était dur pour moi de regarder ces enfants dont on avait volé l'enfance »[709]. Il lui arrive de protéger de son corps une enfant pour éviter qu'elle ne soit agressée par Johnny qui réagit comme suit :

> Non, elle m'a même pas regardé, elle a fait comme si je n'existais pas et, hurlant de mots que mon esprit n'enregistrait même pas tellement était enveloppé par le brouillard de ma colère, elle s'est précipitée sur la gamine qu'elle a recouverte de son corps. […] Arc-boutée au-dessus du corps de l'enfant, le dos arrondi, elle l'occultait totalement de ma vue. De rage je me suis acharné sur elle. Je l'ai frappé au dos, aux fesses, à la tête, partout, mais elle ne lâchait pas l'enfant qui pendant ce temps pleurait[710].

L'acte de protéger cet enfant, incarne l'espoir à travers la jeunesse et les générations à venir. Il évoque aussi le stéréotype de la mère, dont nous reparlerons prochainement. De même, l'espoir d'une nouvelle génération se fait évident à travers le sacrifice d' Hortense dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Telle une martyre, Hortense continue à écrire son journal pendant que les Petits-fils nègres arrivent dans le village : « Je demeure impassible, les yeux toujours fixés sur mon cahier. Je ne sais pas pourquoi, mais je le considère comme une arme, un bouclier contre ceux qui vont bientôt pénétrer dans cette maison »[711]. Elle décide de rester assise « […] comme ils avaient trouvé Christiane le lendemain de leurs actes barbares »[712] et force Maribé à partir avec le cahier :

> Tu es la preuve de mon existence sur cette terre. Tu t'en sortiras, mais sans que je ne sois à tes côtés. Je vais te remettre ce cahier que tu emporteras avec toi. Tu emporteras aussi la photographie de Christiane et Gaston. Il y a un petit papier important derrière le cadre : c'est l'adresse de Léopold Mpassi-Mpassi

[708] *Johnny chien méchant* ; page 49.
[709] *Ibid* ; page 333.
[710] *Ibid* ; page 331.
[711] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 247
[712] *Ibid* ; page 247.

> que je ne connais pas. Cet homme est le frère de Christiane. Au moins saura-t-il ce qui est arrivé à sa sœur, même s'il a tourné le dos au pays. À la première occasion, envoie-lui ce cahier en France[713].

Maribé devient l'héritière de la mémoire d'Hortense et celle-ci lui confie la tâche de faire connaître son histoire en envoyant le cahier au frère de Christiane. Hortense fait preuve de courage en se sacrifiant pour sa fille et en écrivant jusqu'au dernier mot ce cahier qui porte son témoignage. Maribé survie et raccomplit sa mission, puisque nous retrouvons cette édition avec la note de présentation du Viétongo qu'Hortense rajoute au journal. Par ces choix narratifs, Alain Mabanckou fait participer le lecteur/la lectrice à ce récit de fiction qui se présente comme légitime quand nous retrouvons la note de Hortense au début du roman.

La transmission du témoignage et de la mémoire participe de la résistance. La prise de parole et le passage de mémoire sont des combats de la femme africaine. L'investissement des femmes dans ces romans est mis en avant comme une stratégie de résistance et comme espoir d'un possible changement. Leur participation n'est pas limitée aux femmes et aux filles directement concernées par les conflits, par exemple nous retrouvons deux personnages vivant à l'étranger qui représentent un espoir dans la réhabilitation des victimes. Julia (*Moses, Citizen and me*) et Pelouse *(La phalène des collines*), sont des femmes d'origine africaine vivant en Europe. Elles se rendent en Sierra Leone et au Rwanda, respectivement, après les événements, et se sentent de plus en plus concernées par ce qui est arrivé et les conséquences sur la population dont elles se rapprochent. Pelouse arrive au Rwanda accompagnant une délégation qui voulait enquêter sur le génocide mais elle est confrontée à l'impossibilité de rassembler des informations et des images. À cause d'un orage, elle perd son appareil photo avec les pellicules ainsi que toutes les notes du voyage. Son intérêt pour le documentaire prévu s'éloigne au fur et à mesure qu'elle se rapproche des gens rencontrés dans le bar. Désormais, elle voit le génocide à travers les yeux de ses nouvelles connaissances et non par son regard d'étrangère. Un jour en se promenant dans un quartier commercial, Pelouse se dit « […] ici, il s'en fait des miracles tous les jours »[714], portant un regard d'espoir sur les gens. Elle décide alors d'y installer un salon de beauté qui symbolise la réhabilitation des victimes :

> On y installera, en plein milieu de fleurs que nous aurons plantées, le plus grand salon de beauté de cette ville. Je suis mannequin, tu sais. On l'appellera la Clinique de l'Espoir ! On y coiffera toutes les femmes qui voudront bien se débarrasser de leurs cheveux de deuil, on y coiffera aussi les âmes qui ont poussé de denses broussailles de désespérance. Ce sera de la chirurgie esthétique des âmes. […] Nous seront

[713] *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; page 249.
[714] *La phalène des collines* ; page 195.

> toutes deux gestionnaires et techniciennes de cette clinique ; nous serons miroir pour rendre aux gens leur image, concave ou convexe lorsqu'ils sont désespérés, mais harmonieux et équilibrés lorsqu'ils ont envie de dépasser les marques du chaos[715].

Pelouse invite Épiphanie à créer cet espace pour aider les gens à avancer en laissant le deuil derrière eux et en leur renvoyant une meilleure image d'eux-mêmes. Par un discours direct, Pelouse prend la parole affirmant son désir d'aider et de s'impliquer dans le Rwanda post-génocide. De même, Julia représente l'espoir en s'investissant dans la réhabilitation des enfants-soldat. Son engagement commence par les rencontres lors de sa visite au camp d'enfants-soldats. Ses visites se poursuivent dans un autre espace où le réalisme magique joue un rôle important.

Lydie Moudileno estime que le réalisme magique est une « arme miraculeuse »[716] qui permet à l'auteur(e) postcolonial(e) de représenter sa réalité socio-culturelle. Elle parle également d'optimisme, lorsqu'elle évoque le terme *réalisme magique*, qui est associé à la littérature de l'Amérique latine (Jorge Luis Borges et Gabriel García Marquez, par exemple) mais particulièrement à deux écrivains : Alejo Carpentier de Cuba et Jacques Stephen Alexis de Haïti. Ces auteurs insistent sur l'importance d'intégrer à l'écriture des signes de spécificité culturelle tels les mythes et les croyances. Dans le contexte anglophone, la critique Brenda Cooper affirme[717] : « […] magical realism arises out of particular societies -postcolonial, unevenly developed places- where old and new, modern and ancient, the scientific and the magical views of the world co-exist »[718]. Dans son article « Réalisme merveilleux ! Métamorphose du réel ? »[719], Jean-Claude Fignolé rejoint Cooper et Moudileno, dans l'idée du réalisme merveilleux comme moyen d'expression dans un contexte postcolonial qui se retrouve partagé entre plusieurs points de vue. Il revendique le rôle des mythologies dans la survie des populations qui ont subies la colonisation et les dictatures. Jean-Claude Fignolé explique que dans le réalisme merveilleux il ne s'agit pas d'imaginaire mais d'anticipation et « […] d'inventer des mythes issues d'une rationalité de l'univers à découvrir, à maîtriser »[720]. Par le réalisme magique, l'auteur(e) interprète la réalité et imagine d'autres mondes possibles : « Il

---

[715] *La phalènes des collines* ; apge 195.
[716] Moudileno, Lydie. « Magical realism : 'Arme miraculeuse' for the African novel ? ». *Research in African Literatures*. 37.1 (2006): 28-41.
[717] Cooper, Brenda. *Magical Realism in West Africa fiction: seeing with a third eye*; page 216. cité dans Lydie Moudileno. « Magical realism : 'Arme miraculeuse' for the African novel ? ». *Research in African Literatures*. vol 37, n°1, 2006. p. 28-41.
[718] *Ibid* ; page 30.
[719] Fignolé, Jean-Claude. « Réalisme merveilleux ! Métamorphose du réel ? ». *The Journal of Haitian Studies*. Vol 16, n°1, 2010. p. 23-39.
[720] *Ibid* ; page 38.

sera plus que jamais le monde nouveau qui naîtra de nouveaux fantasmes de l'imagerie populaire, de leur parfaite concordance avec ceux de romanciers à venir »[721]. Le réalisme magique est ainsi du côté de la résistance, par son caractère créateur, optimiste et innovateur. D'ailleurs, Roxana Bauduin parle du réalisme magique en termes de discours politique : « En partant de cette prémisse, nous pouvons affirmer que le texte se situe dans un entre-deux libérateur où il constitue sa propre vérité […] »[722].

Dans les romans étudiés nous retrouvons des références aux mythes africains et européens, ainsi qu'à la magie et aux rituels traditionnels. Nonobstant, *Moses, Citizen and me* se distingue des autres romans car le récit de Julia est ancré entre la « vraie » Sierra Leone et l'univers de la forêt rendu possible par les moyens du réalisme magique. Delia Jarrett-Macauley choisit de présenter un monde alternatif où d'autres possibilités s'offrent aux enfants-soldats. Dans ces romans parlant de violence, nous retrouvons très souvent le thème de la forêt qui évoque la magie et l'inconnu. Dans ce contexte, c'est aussi un espace de métamorphose, pour se retrouver et guérir. Non seulement Julia se retrouve dans ses visites aux enfants de la forêt mais cet endroit représente également un espace de réhabilitation pour eux. Lors de ses visites, elle s'intéresse aux enfants, à leurs histoires et à leurs craintes. L'éducation, les liens avec cette forêt et les jeux font partie des activités auxquelles elle participe pour les aider. Par ses rêves, elle créé des liens avec ses enfants, filles et garçons, elle croit à leur réhabilitation et imagine un autre monde possible où ses enfants pourront se développer. Le réalisme magique permet dans ce roman d'envisager les possibilités de réhabilitation pour ces enfants qui sont aux marges de la société. Nous constatons l'intention d'imaginer d'autres options et par là même, dénoncer l'urgence de s'occuper de ces enfants et de les réintégrer à la société. Julia incarne alors une image d'espoir qui suggère l'importance de s'intéresser à l'individu après le conflit, l'aider à exprimer le trauma et à réhabiliter une image si critiquée. Ceci rappelle le film *Johnny mad dog*[723] de Jean-Stéphane Sauvaire, où une partie des comédiens sont des anciens enfants-soldats et des victimes, qui en jouant dans ce film extériorisent leur trauma. De même, Julia aide Bemba G. quand celui-ci propose aux enfants de jouer la pièce *Juliohs Siza* de Thomas Decker.

Ce voyage en Sierra Leone permet à Julia de mieux comprendre les circonstances qui ont mené ces enfants à participer au conflit. En arrivant au pays, elle se pose des questions sur

[721] *Ibid* ; page 39.
[722] *Op.cit.* ; Bauduin ; page 208.
[723] Sauvaire, Jean-Stéphane, director. *Johnny Mad Dog*. TFM Distribution, 2008.

son rôle mais elle finit par le découvrir. De plus, elle aide son oncle qui semble perdu dans cette situation et lors d'un rêve à la fin du roman, nous devinons qu'elle ressent l'envie, et peut-être même le devoir, de s'occuper de Citizen. Ainsi, Julia rappelle cette figure maternelle mais ici le rôle de mère n'est pas imposé mais voulu.

Dans *L'intérieur de la nuit* Ié incarne une figure matriarcale respectée par tous, hommes et femmes du village Eku. Son père l'avait instruite « […] des choses dont seuls les mâles étaient informés »[724] car il pensait que les ancêtres « […] préfèrent leurs secrets gardés par une femme intelligente, plutôt que par un homme sans cervelle qui en fera mauvais usage »[725]. C'est une femme qui protège la cohésion du groupe avant tout et tient aux traditions. Elle représente la femme qui n'a pas peur de s'affirmer. Lorsque les miliciens arrivent dans le village et leur imposent d'écouter leurs discours, Ié est la seule à les affronter :

> 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, l'importance qu'elle accordait à sa propre personne, et un certain agacement. […] Lorsqu'elle ouvrit sa bouche, ce fut d'une voix grave aux accents traînants qu'elle demanda aux étrangers d'en venir au fait […][726].

La matrone du village demande à Isilo de laisser partir les enfants, qui surpris par l'attitude de cette femme, se dit qu'elle : « […] abritait une âme plus mâle que n'importe lequel des hommes qui étaient là. Contrairement aux autres femelles, elle se présentait tête nue et cheveu court. Contrairement à tous les autres, elle n'avait pas un seul instant baissé les yeux au sol […] »[727]. Elle demande alors de laisser partir les enfants de moins de douze ans ainsi que « toute fille même ayant ses menstrues, qui n'a encore été donnée à aucun homme »[728] et les femmes enceintes ou allaitantes. Ié regrette de ne pas pouvoir sauver tout le monde mais elle fait le choix de ceux qui représentent des vies « utiles » pour le village. Isilo, qui avait l'intention de kidnapper des filles du village, est déstabilisé par la requête de cette femme qui lui tient tête sans aucune crainte. Il accepte sa demande, comprenant sa stratégie et admirant le comportement de cette femme qui agit comme un chef :

> Il comprit qu'elle songeait à l'avenir de son peuple. Des femmes jeunes et fécondes. Des hommes au loin qui reviendraient. Un nouveau départ. Il fut presque ému de constater que pour protéger ce futur elle consentait, intelligemment, à mettre en péril d'autres vies. En commençant par la sienne. Elle avait choisi. Comme un chef. Elle se tenait droite, la larme repoussée par le sens des responsabilités.

---

[724] *L'intrieur de la nuit* ; page 103.
[725] *Ibid* ; page 103.
[726] *Ibid* ; page 101.
[727] *Ibid*; page 101.
[728] *Ibid* ; page 102.

> Isilo songea 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[729].

En faisant preuve de courage, Ié réussit à sauver les vies de ces enfants et femmes, et gagne le respect d'Isilo qui voit en elle ce qu'il attend d'un leader. Dans *Los poderes de la tempestad*, nous apprenons par les rumeurs racontés par Adjaba, l'anecdote de la femme d'Edmundo Bosió Dioco, qui a réclamé son corps devant le palais de Macías :

> […] vinieron unos milicianos a su casa una noche y le dijeron que le llamaba el presidente y ya no regresó, y su mujer recorriendo todas las dependencias oficiales sin que nadie le contara la verdad, hasta que ella misma intuyó que su marido había dejado de existir, y, sin una sola lágrima, se plantó ante el palacio de Macías para exigir a grito pelado el cadáver de su marido, ningún soldado ni miliciano tuvo arrestos para impedirle penetrar en el recinto presidencial, una mujer muy valiente, valerosa de verdad, y sí, claro que consiguió que le entregaran el cadáver de su marido asesinado y lo enterró con la mayor dignidad que pudo[730].

> […] des miliciens sont venus une nuit et lui ont dit que le président souhaitait le voir mais il n'est pas rentré, et sa femme a parcouru tous les bureaux officiels sans trouver quelqu'un qui lui raconte la vérité, jusqu'à qu'elle ait pressenti que son mari avait cessait d'exister, et, sans pleurer, elle s'est mise devant le palais de Macías pour exiger en criant le cadavre de son mari, aucun soldat ni milicien n'a pu l'empêcher de rentre dans l'enceinte présidentielle, une femme très courageuse, vraiment valeureuse, et oui, bien sûr qu'elle a réussi à obtenir qu'on lui rende le cadavre de son mari assassiné et l'a dignement enterré.[731]

Cette anecdote nous parvient par Adjaba qui se sert de la rumeur pour raconter d'autres versions de l'histoire de la dictature de Macías. Celle-ci est le seul personnage féminin du roman à affronter directement les autorités. Cette femme et Ié font preuve de courage en faisant face au danger que représente la prise parole. Elles font partie des images féminines incarnant l'espoir par le courage et la prise de parole.

Bien que ces personnages incarnent l'image de la femme comme un espoir, les auteur(e)s ne font pas de représentations idéalisées de la femme. Ce sont des visages qui sortent du stéréotype de victime, des femmes qui prennent leur vie en main, qui s'investissent et qui font partie de la reconstruction de ces sociétés.

---

[729] *Ibid* ; page 104.
[730] *Los poderes de la tempestad*; page 110.
[731] Ceci est ma traduction.

2.3. Renverser les rôles : quand la femme africaine fait ses choix

En faisant leur propre choix, ces personnages féminins font preuve de résistance. Ces choix sont subversifs car ils mettent en question les rôles traditionnels imposés aux femmes. Nous retrouvons l'image de la mère ainsi que les thèmes de la sexualité et de la libération de la femme. Les héroïnes de ces ouvrages ne sont pas les seules à bousculer ces stéréotypes, des personnages secondaires s'affirment également en faisant des choix.

Dans ces temps difficiles, leur combat trouve sa source dans leur vie privée : leur comportement et leurs attitudes déterminent la façon d'évoluer et d'avancer dans ce contexte. Les choix par rapport à leurs relations de couple, la maternité et leur sexualité sont étroitement liés à la question du corps féminin.

Porteur de plusieurs significations, le corps féminin est le symbole de l'enfantement mais aussi de l'impureté. Il est un objet de désir incarnant le mystère, l'idéal de la beauté et des tabous en matière de sexualité. Objet de surveillance, par la religion et sous le joug de l'ordre social, le corps féminin se voit maitrisé, voir exploité. Dans *Bodies that matter*[732], Judith Butler part des idées de Luce Irigaray pour refaire une lecture du *Timaeus* de Platon. L'inintelligibilité de la femme est mise en avant et Platon affirme qu'il n'y a aucune possibilité de ressemblance entre le masculin et le féminin. D'ailleurs, la femme serait une sorte de récipient ayant une fois pour toute une forme définitivement déterminée[733]. Plus loin dans cette partie, Butler dit : « After all, Plato's scenography of intelligibility depends on the exclusion of women, slaves, children, and animals, where slaves are characterized as those who do not speak his language, and who, in not speaking his language, are considered diminished in their capacity for reason »[734]. Cette théorie dépouille la femme de la raison, dont elle est exclue et son corps devient matière, opposant ainsi le masculin qui incarne la forme. De quelle manière pouvons-nous parler de la situation de la femme africaine à partir de cette idée ? Si nous partons du contexte colonial, nous pouvons constater que le colonisé est également dépourvu de la raison, de la capacité de langage et réduit à un état sauvage. La situation de la femme africaine est encore moins avantageuse. Par rapport à la passivité attribuée aux femmes, Awa Thiam[735] écrit : «Les hommes *font* et « c'est naturel » ! Mais les femmes n'ont aucun droit de désirer ce que font les hommes. À ce niveau, c'est à une révolution des structures familiales

[732] Butler, Judith. *Bodies that matter*: *On the discursive limits of "sex".* London: New York; 1993. Kindle. Web. 20 Avril 2012.
[733] *Ibid* ; page 17.
[734] *Ibid* ; page 20.
[735] Thiam, Awa. *Paroles aux négresses*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier, 1978.

et, par-delà celles-ci, des structures sociales qu'il faut parvenir »[736]. L'auteure propose une révolution des structures sociales qui changerait son organisation et les codes de comportement qui sont imposés à la femme mais, quel est le rapport entre les codes de comportement, les structures sociales et le corps féminin ?

Nous allons explorer la conception du corps féminin africain tel qu'il est vu par les différents gardiens de l'ordre social et les significations qui lui sont imposées. En opposition, nous voulons analyser de près les enjeux du corps féminin africain dans le corpus littéraire étudié et les moyens par lesquels la femme se libère ou s'enchaîne à cet ordre établi. Beaucoup de mythes autour de la femme sont étroitement lié à ces aspects, mais dans le corpus étudié, nous trouvons les combats que la femme mène pour renverser l'ordre établi du point de vue corporel. Ce combat a lieu surtout sur un plan individuel et non nécessairement sur un plan collectif. La société impose à la femme des rôles précis à jouer dans la structure sociale. Ces rôles sont le résultat d'une vision déterminée de la nature féminine par rapport à l'homme. En conséquence, la femme perd son individualité et le droit sur son corps en faveur de l'ordre social auquel elle est attachée. Nous constatons dans les textes étudiés, des personnages qui mettront en question ces codes de comportement.

Des stéréotypes se sont créés à partir des spéculations sur le comportement de la femme. Ces spéculations ont atteint toute une civilisation car des icônes culturelles comme Aristote et Platon, ainsi que Sigmund Freud, ont essayé d'expliquer la « nature féminine » à partir des affirmations qui ont perduré dans la société. De plus, les courants religieux monothéistes, ont également essayé de définir la femme et de lui donner des rôles à accomplir pour garantir le fonctionnement de la structure familiale. Simone de Beauvoir affirme dans la première partie du *Deuxième Sexe*, que la femme est réduite à ses fonctions biologiques et à son sexe[737]. Par ailleurs, dans la même partie, intitulée « Les données de la biologie », la philosophe écrit :

> Le terme « femelle » est péjoratif non parce qu'il enracine la femme dans la nature, mais parce qu'il la confine dans son sexe ; et si ce sexe paraît à l'homme méprisable et ennemi même chez les bêtes innocentes, c'est évidemment à cause de l'inquiète hostilité que suscite en lui la femme ; cependant il veut trouver dans la biologie une justification de ce sentiment[738].

[736] *Op.cit* ; Thiam ; page 122.
[737] *Op .cit.* ; Simone de Beauvoir, page 37.
[738] *Ibid* ; page 37.

Simone de Beauvoir se sert comme exemples de fémellité la chienne, l'araignée ou la mante religieuse. L'homme chercherait à animaliser la femme en lui attribuant un comportement irrationnel et menaçant. Elle affirme : « Inerte, impatiente, rusée, stupide, insensible, lubrique, féroce, humiliée, l'homme projette dans la femme toutes les femelles à la fois »[739]. Dans ce chapitre, l'auteure parle de la définition de la femme par les moyens de la biologie. En partie, sa passivité a été associée au fait que l'ovule l'est également, car c'est le spermatozoïde qui le féconde. Elle cite Alfred Fouillé qui, dans son livre *Le tempérament et le caractère*, définit l'homme à partir du spermatozoïde et la femme à partir de l'ovule. Ceci est un exemple de la manière dont la philosophie dénature des aspects biologiques pour perpétuer les mythes autour de la femme[740]. À la fin de ce chapitre, Simone de Beauvoir explique que l'identité des individus ne se définit pas en termes de la biologie mais des valeurs sociales :

> Enfin, une société n'est pas une espèce : en elle l'espèce se réalise comme existence ; elle se transcende vers l'avenir, ses mœurs ne se déduisent pas de la biologie ; les individus ne sont jamais abandonnés à leur nature, ils obéissent à cette seconde nature qu'est la coutume et dans laquelle se reflètent des désirs et des pas en tant que corps, c'est en tant que corps assujetti à des tabous, à des lois, que le sujet prend conscience de lui-même et s'accomplit : c'est au nom de certaines valeurs qu'il se valorise[741].

Le corps féminin serait-il défini en fonction de ces coutumes et des tabous ? En quoi les mœurs, les coutumes et les tabous, influencent l'image que la société se fait du corps féminin et du rôle féminin par rapport à son corps ? Pour que ces lois, sociales et/ou religieuses, puissent établir des rôles précis, il est nécessaire de distinguer entre les genres. Ainsi, le binaire féminin/masculin se forme en fonction des lois et des coutumes qui se créent pour bien définir leurs différences. C'est par la mise en valeur de leurs différences que se définit le rôle à accomplir en fonction de leur genre. Dans son livre *Trouble dans le genre*[742], Judith Butler explore le rapport entre le sexe et le genre, et les dispositifs qui jouent sur l'individu en matière de sexualité et la définition de ce genre. Dans cet essai, l'auteure relit des textes de Michel Foucault, Simone de Beauvoir et Monique Wittig, entre autres. Butler définit le genre, non comme un acte unique mais comme « une répétition et un rituel, qui produit les effets à travers un processus de naturalisation qui prends corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie comme une temporalité qui se tient dans et par la culture »[743]. Elle nomme ceci *performativité*,

---

[739] *Ibid* ; page 38.
[740] *Ibid* ; page 57.
[741] *Ibid*; page 278.
[742] Butler, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte/Poche, 2006.
[743] *Ibid* ; page 36.

ce qui nous mène à l'idée de l'ordre hétérosexuel comme fiction ou le genre comme parodie car « l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation de l'original »[744]. L'auteure met en question le binaire féminin/masculin, telle qu'il est défini par le système hétérosexuel et propose de contester le « naturel » pour déstabiliser le genre[745]. C'est également un moyen de déstabiliser les lois et les rôles sociaux qui régissent le corps. Butler propose une déstabilisation à l'intérieur même de la hiérarchie de genre. Nous trouvons dans les textes étudiés, des personnages qui déstabilisent la hiérarchie du genre, tout comme les rôles imposés à la femme par rapport à son corps. Ces personnages, remettent en question des rôles traditionnels comme la reproduction et la figure de la mère. D'autres personnages féminins déstabilisent ces rôles à travers leur sexualité. Judith Butler parle des liens entre différents rôles sociaux et le genre : « De plus, l'injonction à être d'un certain genre peut prendre différents chemins discursifs : être une bonne mère, être un objet hétérosexuellement désirable, être un-e travailleur ou travailleuse capable » (271). Également, nous pouvons dire, qu'appartenir à un certain genre équivaut à certaines caractéristiques physiques. Le fait de ne pas correspondre à l'idéal féminin par exemple, sert à renverser la construction de la femme. La tradition attend de la femme qu'elle soit un sujet qui respecte les lois et qui participe au système. Alors, nous pouvons affirmer que les personnages féminins étudiés dans ce travail remettent en question la hiérarchie du genre et par conséquent les lois, les tabous et les coutumes qui le régissent. En outre, la représentation des rôles atypiques de la femme africaine, renverse toute conception de « normalité ». Butler écrit : « Or perdre le sens de ce qui est « normal » peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le « normal », l'« original », se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation »[746]. Retrouver des mythes ou des stéréotypes sur la femme dans les textes étudiés, fait preuve du renversement de la normalité. Si le genre est une performativité, autrement dit des actions répétitives accomplies par le sujet, et s'il est une copie de la copie, nous pouvons dire que les personnages des romans analysés, le sont également. Donc, la reconstitution des mythes autour de la femme serait une parodie ou comme le dit Butler « l'occasion de rire » de l'absurdité des mythes. D'ailleurs, en employant des mythes, plusieurs de ses auteurs travaillent de l'intérieur

[744] *Ibid*; page 262.
[745] *Ibid* ; page 271.
[746] *Ibid*; page 262.

au renversement de la normalité. En quoi consiste néanmoins la *normalité* qui régit le corps féminin et plus spécifiquement, le corps de la femme africaine ?

Trois aspects marquent toujours le corps de la femme, malgré ses combats et certains changements dans sa situation en tant qu'individu et sujet social : la procréation et la famille, le travail ou la main-d'œuvre et l'érotisation du corps. La *normalité* qui régit le corps féminin fonctionne par rapport à ces aspects. La femme accomplit une fonction reproductive et sert en même temps de pilier familial. Son rôle dans le monde du travail est devenu de plus en plus apprécié, cependant la société exalte une femme aux multiples facettes, c'est-à-dire, celle qui travaille mais qui s'occupe en même temps d'élever une famille. La figure de la mère est toujours sacralisée et occupe une place importante dans la société moderne. D'ailleurs, nous retrouvons encore des pays occidentaux où des débats sur le contrôle de la natalité ont lieu. Par exemple dans le contexte politique des États-Unis, le thème des contraceptifs et de la sexualité de la femme a pris une réelle ampleur. La sexualité de la femme est apparemment moins limitée dans la société moderne, néanmoins nous n'échappons pas aux nouveaux débats concernant l'érotisation du corps féminin, l'exploitation de l'image de la femme et les standards de beauté féminine.

En ce qui concerne la religion, elle a joué un rôle important dans l'institution de la famille comme pilier de la société patriarcale. Parmi les personnages féminins dans la mythologie judéo-chrétienne il y en a deux particulièrement qui ont un rôle important par rapport à l'image que la religion s'est faite de la femme : Ève et la Vierge Marie. D'un côté Ève incarne le péché, la perte de l'innocence, la désobéissance. Elle est la première femme, créée à partir de l'homme pour lui tenir compagnie. D'un autre côté, la Vierge Marie incarne la pureté et réhabilite l'image de la femme dans la religion par le biais d'une maternité qui ne résulte pas d'une interconnexion sexuelle. Nous avons ainsi deux personnages incarnant des images opposées de la femme. L'institution religieuse les utilise pour instaurer les codes impérieux de moral à l'égard des femmes. D'une part, l'homme doit se méfier des ruses de la femme qui pourrait l'entraîner vers la perte et d'autre part, la femme doit exercer le rôle de mère et respecter la volonté de Dieu. Son comportement doit être irréprochable, c'est-à-dire, un parangon de vertu qui sert à garantir les valeurs familiales et sociales. Le corps de la femme doit servir strictement à la procréation pour le bonheur familial, elle doit respecter et protéger la vie et n'offrir son corps que pour accomplir son rôle d'épouse et de mère. Enfin, la femme doit maîtriser ses pulsions sexuelles et l'homme doit se méfier de cet être qui peut le mener vers le vice. Notons que ces préceptes sont commun dans les trois religions monothéistes.

La *normalité* par rapport à la femme dans la société moderne, consiste en tous ses attributs qui font d'elle une figure qui incarne la passivité, la protection et le bien. Pour Valérie Toranian l'opinion que la société se fait de la femme est la suivante : « Tellement plus subtil que le masculin, tellement moins archaïque. La femme, c'est autre chose. Positive, compréhensive, courageuse, concernée par la vie puisqu'elle la donne. Ouverte au dialogue, peu encombrée par son ego, dans la compassion, le souci des autres, réaliste, pragmatique » (11). Plus loin dans le même extrait, elle explique que malgré les vertus qui lui sont attribuées, la femme est toujours reléguée au deuxième rang, manipulée afin de participer à la société de consommation et à la vie politique.

2.3.1. Corps et sexualité

Pour ce qui concerne la conception du corps de la femme dans la tradition africaine, l'auteur Hamidou Talibi[747] explique que le corps et l'âme ne sont pas séparés contrairement à la tradition occidentale: « La culture africaine situe le corps comme l'un des éléments constitutifs de la personne ». De plus, il explique qu'en Afrique, ce n'est pas le corps individuel qui compte mais le corps social qui permet à la société de survivre. Le corps de l'homme représenterait la force alors que le corps de la femme serait l'incarnation de la nature et « l'instance de renouvellement de la vie, de cohésion et de socialité »[748]. En tout cas, le corps de la femme n'est pas un complément de celui de l'homme, raison pour laquelle existent des strictes règles sociales qui les séparent. Il explique que le corps féminin en Afrique n'est pas seulement un objet de désir. Il serait une pièce importante de la prolongation de la vie. Des rites comme celui de la mutilation sexuelle sont pratiqués pour empêcher la jeune fille d'avoir des rapports sexuels avant le mariage. Les romans *Allah n'est pas obligé* et *Matins de couvre-feu* parlent du rite de l'excision subie par la mère de Birahima et la mère de la narratrice-anonyme. D'après Talibi, la société africaine insisterait sur la cohésion des individus pour garantir la survie de ces fondements. La femme en général et la femme africaine

[747] Talibi, Hamidou. *Le corps de la femme : Du « masculinisme » à la recherche d'une féminité authentique*. Dakar : Fondatio L . S. Senghor ; 2006. p. 223-236.
[748] *Ibid* ; page 230.

spécifiquement, ne trouve pas nécessairement sa place dans cette collectivité. D'où le besoin de se retrouver en tant qu'individu et de récupérer son corps. De plus, nous constatons dans plusieurs des textes étudiés, l'évidence de ce besoin qui se réveille chez certains de nos personnages. La pratique de la mutilation sexuelle mentionnée par Talibi, contraste avec celle de l'ethnie congolaise bakongo, décrite par Awa Thiam[749]. Une femme appartenant à cette ethnie explique :

> Au niveau de jeunes filles bakongo, il y a une certaine honte à se présenter vierge à son mari, la nuit de noces, c'est la tradition. Elles devaient se « préparer », au préalable. En quoi consiste cette préparation ? D'une façon ou d'une autre, la jeune fille devait se débarrasser de sa virginité. La méthode courante était celle de se déflorer avec un tubercule de manioc. Cela se fait à la puberté. C'est à partir de cet âge que les filles s'initient par groupe d'amies. Ici, l'initiation n'est point le fait de vieilles dames qui inculquent leur savoir à des jeunes filles en fleur[750].

Cette pratique nous rappelle Ayané, dans *L'intérieur de la nuit*, quand elle choisit de se déflorer elle-même. Dans leur tribu où les mœurs sont flexibles, les filles perdaient leurs virginité parfois étant très jeunes : « On les culbutait dans les fourrés, vers neuf ans ou un peu après. Des hommes de passage au village. Leurs oncles ou leurs cousins, quelquefois » (37). Ayané, ne voulant pas subir cela, emploie un tubercule de manioc pour perdre sa virginité. Elle ressent du dégout par l'idée de se faire déflorer par un homme : « La pensée de ce flot de sang répandu sous les assauts d'un sexe d'homme la dégoûtait. Ce n'était pas romantique. C'était sale. Et tous ces types, qui voulaient à toute force voir leur pénis enduit de sang d'une jeune fille, étaient des porcs »[751]. Ayané refuse de laisser un homme faire de son corps un objet de désir et de suivre les habitudes du village.

La prise de contrôle de la sexualité est également présente à travers Ida (*Matins de couvre-feu*), Thenjiwe (*The Stone Virgins*) et Pelouse (*La phalène des collines*). Les expériences de ces femmes contrastent avec les agressions subies par d'autres personnages féminins. Dans un contexte où le viol devient une arme de guerre, représenter des femmes devenant maîtresses de leurs corps est une preuve de résistance. Nous avons déjà parlé du désir que Thenjiwe éprouve lors de sa rencontre avec Cephas. L'auteure s'attarde sur des détails qui mettent en avant une Thenjiwe épanouie et profitant de ces instants avec son amant éphémère. Ce passage s'oppose à celui de l'agression de Nonceba où elle subit avec horreur, chaque geste de Sibaso. Sa sœur Thenjiwe, en revanche incarne la femme qui se réapproprie son corps en

[749] Thiam, Awa. *Paroles aux negresses*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier, 1978; Page 140
[750] *Ibid* ; page 140.
[751] *L'intérieur de la nuit* ; page 37.

choisissant son partenaire et en assumant ses désirs. De même, en faisant preuve d'autonomie, Ida décide non seulement de quitter Énée mais elle décide aussi d'avoir une aventure avec le demi-frère de son ex-mari. Charles Laclé est l'enfant du père d'Énée (et de la narratrice) et d'une française, qu'il a rencontré quand il faisait son service militaire en métropole. Ida fait sa connaissance lorsqu'elle accompagne Énée pour le chercher à l'aéroport. Lorsqu'un jour elle arrive en France, Ida prend contact Charles : « Pour une fois, je me donnais un peu de temps, pas vraiment des vacances. Mais j'avais envie de faire le vide autour de moi et en profiter pour mieux comprendre des faits récents qui, pour moi, relevaient encore du mystère »[752]. Elle l'invite à la retrouver au bar de son hôtel et comme il a trop bu, il passe la nuit dans sa chambre. Dans la lettre envoyé à la narratrice-anonyme, Ida lui dit : « L'un d'entre nous avait perdu la tête et ce n'était pas moi ! Nous avons passé toute la matinée chez moi […] »[753]. Plus loin elle parle à la narratrice de sa décision de rester à Nantes : « […] j'ai forcé la porte de Charles Laclé, je me suis installée chez lui pour un temps ou pour toujours »[754]. Au début Ida s'est rapproché de Charles pour essayer d'en savoir plus sur les agissements de son ex-mari ainsi que sur les liens que Charles lui-même pouvait avoir avec les Anges et la disparition de Kanga Bâ[755]. Par la suite, elle semble rester également par désir, donnant lieu à une relation que d'une certaine manière défie les normes.

Au Café de la Muse, Pelouse rencontre Muyango, un fou qui écrivait des poèmes sur le génocide et l'histoire du Rwanda. À l'endroit où Pelouse compatit ouvrir La Clinique de l'Espoir, il arrive, muni des ciseaux et lui demande de le coiffer. Après avoir raconté à Pelouse son histoire (l'histoire de Bisesero), il semble vouloir que la légèreté de sa pensée se reflète sur son physique. Un jour, ayant suivis le même rouge-gorge, Pelouse et Muyango arrivent en même temps dans un cimetière. Là, ils constatent qu'ils ont eu la même intention et que chacun s'est muni du nécessaire pour accomplir le rituel des morts, tant attendu par la phalène-fantôme : du lait, du haricot dans un pot s'argile, de la pâte de sorgho rouge et de la bière de banane dans une corne de vache. Une fois le rituel accompli, ils voient la phalène traverser le champ et Pelouse dit à Muyango :

[752] *Matins de couvre-feu*; page 298.
[753] *Ibid* ; page 302.
[754] *Ibid* ; page 306.
[755] Les Anges = le parti au pouvoir ; Kanga Bâ = l'homme disparu, qui avait pris le taxi avec la narratrice au début de son récit.

> Je vais bientôt repartir au pays des *basungu*. Néanmoins, avant tout, j'ai envie d'aimer quelqu'un dans ce cimetière, de coucher avec un homme sur cet étal de cadavres, au milieu des spectres ; et qu'il me tortille, m'enlace. Sa semence, il en versera une moitié sur le sol noir, une autre dans la matrice. J'engendrerai alors un enfant qui sera possédé de toutes les âmes en divagation et qui grouillent dans l'obscurité. […] Ils aiment[756].

Pelouse sublime l'acte sexuel, tel un rituel au cours duquel une déesse s'accouple avec un mortel pour donner vie. L'idéalisation du corps féminin donneur de vie, n'est pas un acte imposé puisque Pelouse choisit son partenaire et la maternité. Ici, la procréation est plus symbole d'unité et de mémoire, que séquestration du corps pour accomplir un devoir social.

2.3.2. La maternité : un choix

La déconstruction du rôle de la mère se fait évidente dans plusieurs de ces textes. Nous y trouvons la figure classique de la mère incarnant les traditions mais aussi la mère-dévoratrice et la mère meurtrie qui symbolisent l'état du continent. De même, le thème de la maternité est cette fois-ci associé à la résistance à travers des personnages qui choisissent ou pas de devenir mère. En s'intéressant aux enfants de la forêt, et particulièrement à Citizen, Julia incarne la figure maternelle. Elle est une femme indépendante vivant en Angleterre, célibataire et sans enfants. Contre l'avis de sa mère et de son oncle, Julia fait un premier choix en partant à Paris avec son amie. Le voyage en Sierra Leone lui fait découvrir la réalité du pays et renouer des liens avec sa famille. Anita voit en Julia une possibilité de rapprocher Moses et Citizen, ainsi qu'un avenir pour ce dernier. La visite au camp d'enfants-soldats éveille en Julia l'envie de se rapprocher de Citizen : « For the first time in almost two weeks, I searched for a way to build a relationship with Citizen. […] I moved closer to him; I moved closer to myself, into a narrow space where every emotion was restored to its full essence »[757]. Le temps passé chez son oncle l'aide à créer à nouveau des liens avec sa famille et à envisager une vie dans cette maison. Elle s'imagine en train d'aménager la maison pour exposer les photos des archives de Moses et se dit : « Here was the gift of a daydream that could shape our lives. Follow it and there would

[756] *La phalène des collines* ; page 203.
[757] *Moses, Citizen and me*; page 38.

be a home for Moses, Citizen and me […] »[758]. Ensuite, s'imaginant parler à Adele, elle lui raconte son rêve de la veille :

> We were in London and I was taking him to a swimming competition. It was a chilly morning, but I had left the flat without realizing how cold it was. After ten minutes or more, my fingers began to feel numb. Citizen was wearing his grey woolen gloves. I was rubbing my hands together to thaw them when quite suddenly he removed the left glove, folded it and put it in his pocket. Then he reached out and held my hand. I can feel it now, that small warm hand in mine[759].

Pour elle c'est un jour de victoire « We all triumphed that day, Adele. Clare and Chloe, Citizen and me […] »[760]. Elle conclut en parlant d'une tarte aux pommes anglaises qui lui font penser aux pommes de la Sierra Leone : « […] pink plentiful soft fruits- no biting required- surrender to the light juices trickling down your throat. Surrender. Surrender »[761]. Le rêve de Julia nous laisse deviner son désir de se rapprocher davantage et de s'occuper de Citizen. Ces derniers mots, « Surrender » expriment son état d'esprit : elle écoute ses sentiments, elle se sent proche de sa famille et elle ressent l'envie d'élever cet enfant. Nous devinons l'importance que l'auteure donne à la famille et à la figure maternelle quand il s'agit de ces enfants. Julia incarne ainsi la figure de la mère comme espoir de réintégration de ces enfants dans leurs familles et dans la société. C'est le rôle qu'elle s'est choisi, une possibilité à laquelle elle a réfléchi et qui va bien au-delà du désir d'avoir un enfant. C'est un choix de réelle affection pour cet enfant et non simplement l'envie d'être mère.

Une situation similaire arrive à Laokolé quand elle protège l'enfant dans le camp de réfugiés. Nous avons déjà parlé de cette enfant qu'elle couvre de son corps pour éviter que Johnny la frappe et de la scène qui évoque la figure de la Madonne. À la fin du récit, Laokolé et Johnny se retrouvent face à face. Laokolé fait preuve de courage, elle ne cède pas à ses intimidations et lui répond avec beaucoup d'assurance. Même si elle a perdu sa famille et son amie, se retrouvant seule, elle se bat pour survivre et pour protéger cette enfant. C'est lors de cette dernière confrontation que Johnny perd la vie quand Laokolé le frappe avec la bible que lui-même lui avait donné :

---

[758] *Ibid* ; page 225.
[759] *Ibid* ; page 225.
[760] *Ibid* ; page 226.
[761] *Ibid* ; page 226.

> Quand le désespoir se transforme en énergie de destruction, sa force est démultipliée d'une façon incroyable. Il est tombé sous l'impact, […] le bruit du choc m'a fait penser que sa nuque s'était brisée. J'ai aussitôt bondi. J'ai écrasé ses doigts avec une grosse bouteille de whiskey voyant qu'il tentait de prendre son revolver, puis je me suis mise à piétiner, à écraser, à frapper avec toute la force de mes talons ces organes génitaux qui avaient humilié tant de femmes. J'ai frappé comme une furie prise de folie furieuse[762].

Laokolé pense à ces femmes agressées, dont celles qu'elle a rencontré, et à cette petite fille qui représente l'espoir. Elle en assume la responsabilité et la reconnaît comme son enfant : « J'ai posé mon enfant à califourchon sur le dos et je l'ai attachée avec un des morceaux de pagne. […] Et j'ai ressenti une joie m'envahir. Joie d'être vivante. Joie d'avoir survécu. Joie de continuer à vivre. […] Mon enfant, je te nomme Kiessé ! »[763]. Ce prénom, qui signifie *joie* dans la langue de son grand-père, évoque l'enfant comme symbole d'un nouveau départ et d'un espoir pour le pays. Quant à l'image de la Madone, nous pouvons préciser que le symbolisme de la bible comme instrument pour tuer Johnny se joint au mythe chrétien de la Vierge qui écrase la tête du serpent. Le rôle de mère, si souvent identifié à la fonction sociale de la femme, apparait ici comme un moyen de résister. Laokolé devient mère par solidarité et non par obligation ou par traditions. Cette enfant symbolise l'investissement dans le renouvellement du pays par la résistance et les nouvelles idées. Même si Laokolé est victime des événements, elle représente à la fois le combat de la femme, le changement et la résistance.

En revanche, le personnage d'Ayané représente le contraire : le refus de la maternité. Dans *L'intérieur de la nuit*, l'auteure Léonora Miano introduit la question du métissage. Ayané va à l'encontre des traditions et vit une vie indépendante loin de la famille et du village. Elle a rencontré Louis, son ex-mari, à Sombé quand elle faisait ses études : « C'était là qu'elle l'avait rencontré, le seul homme avec lequel elle avait jamais eu une histoire comme on disait, celui qu'elle avait suivi en France et épousé sur un coup de tête »[764]. Cette relation n'a pas duré longtemps car Ayané ne souhaitait pas avoir un enfant métisse : « Louis voulait des enfants, et pas elle. Il pensait que le métissage était un trésor. Elle était persuadée que les différences étaient toujours chouettes du point de vue de ceux qui n'étaient pas différents. […] Ceux dont les décisions pesaient sur les destin des autres »[765]. Ayané reproche à ses parents de s'acharner à vouloir avoir un enfant et de « se conformer aux usages de leur peuple »[766].

---

[762] *Johnny chien méchant* ; page 360.
[763] *Ibid* ; page 361.
[764] *L'intérieur de la nuit* ; page 35.
[765] *Ibid* ; page 36.
[766] *Ibid* ; page 36.

Elle se dit qu'ils […] n'avaient pas réfléchi au fait qu'ils n'auraient à lui léguer que l'étrange et la distance »[767]. La décision de ne pas avoir un enfant est liée aux origines d'Ayané : sa mère, toujours considérée comme une étrangère par les gens du village, a provoqué la mise à l'écart d'Ayané. En revanche, elle admire la complicité de ce couple qui « […] étaient plus des amants, des âmes sœurs que des parents »[768]. Elle rejette l'idée d'avoir un enfant pour les traditions et pour consolider un couple, surtout si cela veut dire que cet enfant grandira sans des vrais repères identitaires comme elle l'a fait.

2.3.3. De l'individualité de la femme

Les personnages féminins de ces romans font aussi preuve de résistance et renversent les rôles quand elles choisissent ou revendiquent leur individualité. Dans *La phalène des collines*, Épiphanie se retrouve seule après que son mari et ses enfants sont assassinés, c'est alors que son beau-frère rentré d'exil, lui demande de lui rendre la maison : « Cette maison est à mon frère. Il l'a construite avec ses ressources, le fruit de sa sueur. Maintenant qu'il ne vit plus, elle m'appartient. Il faudra que tu déménages, toi qui n'est que sa femme…une veuve. Trouve-toi un autre homme »[769]. Mais Épiphanie n'est plus la femme ivrogne qu'elle était, elle commence à se reprendre en main et à envisager un avenir. Elle décide de résister et de rester dans cette maison : « Qu'ils reviennent réclamer le logis ! Ils m'entendront ! Cette maison m'appartient parce que mon mari l'a construite pour moi et pour mes enfants. Qu'on ne vienne plus me terroriser sous prétexte qu'eux morts, l'héritage revient à ses frères et cousins »[770]. Dans *The Stone Virgins,* Sihle, la tante de Nonceba tient à son individualité: « Everyone calls her Sihle, even though all the mothers in Kezi are called by the names of their children, especially if these children are sons »[771]. Dans l'une des parties où Nonceba devient la narratrice, elle parle des nuits où elle et Thenjiwe s'échappaient pour aller écouter les histoires de Sihle : « We slip out of my father's brick house to her warm embers as often as we can. […]

[767] *Ibid*; page 36.
[768] *Ibid* ; page 36.
[769] *La phalène des collines* ; page 186.
[770] *Ibid* ; page 182.
[771] *The Stone Virgins* ; page 112.

There is silence and speech, fall and rise, whenever Sihle is about. […] Sihle marks the times when Sihle talks and gives us our stories, like treasures. We hold our voices still eager for ours pasts, for our futures »[772]. Leur tante a sans doute une influence sur leur vie dont elle est un élément important. Elle est aimée par ses nièces et son frère même si parfois celui-ci lui reproche de lui répondre ou d'agir imprudemment devant les filles. De plus, cette femme n'est pas mariée au père de ses enfants et refuse de quitter le foyer où elle est née pour aller vivre avec lui. À cause de son caractère, elle est tenue pour responsable des échecs des femmes et de leur conduite indécente : « It is Sihle who is blamed for anything the women in the Gumede family fail to do or do improperly- talking to strangers, our inability to secure husbands, and stubbornness. Blamed by the men in our family, that is »[773]. Sihle et Épiphanie remettent en question le rôle imposé aux femmes au sein d'une communauté et de la famille. Elles renversent alors ce rôle en revendiquant leur individualité. D'une manière symbolique, ces femmes récupèrent leurs corps quand elles refusent de se marier ou de quitter leurs foyers.

De même, Isadi et Ito, les femmes d'Ekwé et d'Ebé dans *L'intérieur de la nuit*, décident de répudier leurs maris après que ceux-ci ont participé au sacrifice de l'enfant demandé par les miliciens. Pendant qu'Inoni, prise de rage agresse Esa et le tue, ces femmes se dirigent vers Ié, la matrone, pour lui faire part de leur décision : « Mère, nous avons parlé. Nous te chargeons de faire savoir à nos époux que nous ne souhaitons plus les voir »[774]. Elles ajoutent : « Nous leur suggérons de s'en aller dès demain, comme ils le font habituellement… et de ne pas revenir, tout simplement »[775]. De plus, Ito et Isadi leur interdisent de passer la nuit avec une femme et leur demandent de creuser les tombes pour les cadavres de victimes des miliciens. Déçues et ayant honte des actions d'Ekwé et Ebé, ces femmes renversent les rôles établis, car contrairement à la tradition, ce sont des femmes qui répudient et qui bannissent des hommes du village.

Dans ces romans, la récupération du corps se manifeste à plusieurs niveaux, qui vont de l'expression de la sexualité au refus des obligations sociales qui pèsent sur lui. Le corps porte comme une étiquette, les inscriptions sociales qui déterminent ce qu'est une femme et le rôle de ce corps qui ne lui appartient pas. Ces femmes récupèrent leurs corps en faisant des choix, tel la maternité, la vie de couple ou le célibat, ainsi qu'une vie indépendante. Les romans *Allah n'est pas obligé* et *Los poderes de la tempestad* sont les seuls où la résistance est moins

[772] *Ibid*; page 112.
[773] *Ibid* ; page 113.
[774] *L'intérieur de la nuit* ; page 136.
[775] *Ibid* ; page 136.

évidente, voire inexistante. Ce n'est pas à cause du point de vue narratif mais parce que les auteurs ont choisi de représenter un contexte où personne n'est épargné. Nous avons l'impression de voir la population, hommes et femmes, se faire engloutir irrémédiablement par le chaos. Les autres romans, en revanche, présentent différents visages féminins, se battant de plusieurs façons : elles font des choix qui renversent les rôles sociaux établis, elles créent des alliances qui leur permettent de survivre et elles incarnent l'espoir d'une sortie de conflits ou au moins de pouvoir faire entendre leurs voix. Ces personnages ne représentent pas l'idéalisation de la femme africaine car ce sont des femmes qui subissent des situations difficiles, voir extrêmes, mais leur force réside dans leur capacité à résister.

Conclusion

Des nouvelles formes de conflit, demandent des nouvelles formes d'écriture pour interpréter les événements qui perturbent une grande partie du continent. C'est ainsi que la fiction et les faits historiques se retrouvent pour créer un style capable de traduire l'indicible ou comme le dit Tanella Boni, « inventer des mots neufs pour dire l'innommable »[776]. L'acte narratif est une arme, dont l'auteur(e) se saisit pour représenter l'individu et ce qui est oublié par les archives. Le roman offre des version alternatives de l'Histoire en remplissant les silences, en représentant des minorités et les « sans Histoires »[777], dont la femme africaine.

L'urgence d'écrire pour ne pas publier ce que l'humain est capable de faire à son semblable, habite les romans constituant notre corpus. La réinterprétation des événements, donne lieu au décentrement de l'Europe puisque l'auteur(e) prend la place de l'historien en relisant les événements et en construisant un discours sur l'Histoire de l'Afrique basé sur d'autres valeurs que celles imposées par l'Occident. Par une nouvelle interprétation de l'Histoire, l'écrivain(e) africain(e) remet en question les archives officielles et présente le roman comme un nouveau document reprenant la trace dérangeante du témoignage des femmes, comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce travail. Les frontières entre l'Histoire et la fiction sont brouillées dans leur production littéraire, mettant en avant un discours de *vérité* et non le *réel*. Ce discours est mis en avant par la présence du fond référentiel qui valide et rend réels les histoires du roman. Leur engagement se fait évident en dénonçant la corruption et l'injustice mais aussi par les choix artistiques. La dénonciation à travers les artifices littéraires est précisément une marque d'originalité qui permet à l'œuvre de garder son autonomie.

Ces récits, font avancer le réel par une esthétique qui traduit les violences dans le texte. Nous parlons des violences aux pluriel, car ses manifestations sont multiples, tant dans le plan matériel que dans le plan psychologique. Nous constatons l'intérêt que ces auteur(e)s portent sur les violences physiques et structurelles que subissent les femmes. S'inspirant des témoignages et par une approche intimiste, ils/elles représentent les expériences et les souffrances des femmes africaines durant les périodes de violence. Les manifestations de violence physique se traduisent par un langage explicite et par une abondance de détails. L'agression sexuelle particulièrement, se trouve au centre de la problématique de ces récits. Il semble inévitable de s'interroger sur les différences de représentation du viol entre les

[776]Boni, Tanella. *La diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*. Paris : L'Harmattan ; 2014.

[777] Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Éditions du Seuil ; 2016.

auteur(e)s. L'approche des romancières par rapport au viol, est-elle différente ? Nous pouvons affirmer que la représentation de l'horreur, et spécifiquement du viol, dépend du style de l'auteur(e) et non de son identité. Les romans *Moses, Citizen and me* et *The Stone Virgins* sont les seuls romans du corpus, écrits pas des femmes, où le viol est représenté. Delia Jarett-Macauley utilise un style sobre, mettant en avant l'impact sur la victime et non les détails de l'acte, tandis que Yvonne Vera expose la scène de viol avec un style lyrique mais détaillé. La représentation du viol dans les autres romans se traduit dans le texte par les descriptions détaillées, un langage explicite et dans le cas de Koulsy Lamko, par le grotesque et la caricature. Certes, il est difficile de comprendre un tel acte quand nous ne sommes qu'un spectateur, mais nous pensons que ces narrations explicites, sont une stratégie pour nous faire véritablement penser à l'horreur.

En somme, tous ces récits dévoilent la « réalité souvent sordide, qui va de l'effritement de la personne à la décomposition de l'univers qui l'entoure »[778]. Les personnages de ces romans reflètent la violence et l'absence de normalité. L'espace littéraire devient un lieu de production des mythes, puisqu'en faisant appel à l'imaginaire collectif, ces auteur(e)s sont emmené(e)s à reproduire des stéréotypes tels que la mère, la femme-fatale, la femme-nature, la sorcière et la folle. Ces images sont le reflet de la condition de la femme à travers le temps, ainsi que des situations traversées et de la société où elle évolue. Elles sont souvent les marques de la tradition, de l'avant et du passé, confrontée à l'actualité. Les allusions aux mythes religieux et les stéréotypes évoqués, cohabitent avec des nouvelles interprétations de l'image de la femme dans le contexte contemporain. Ce sont le résultat de l'interprétation des auteur(e)s et de la production d'un *mythe artificiel* qui cherche à bousculer les *a priori* sur la femme africaine. Trois rôles sont concernés par ce nouveau regard : la mère, la femme-fatale et la guerrière. La déconstruction de l'image de la mère représente l'Afrique meurtrie et ravagée par les conflits, tandis que la femme-fatale est remplacée par la figure de la prostituée. Si le personnage de l'enfant-soldat remplace celui du tirailleur sénégalais et du guerrier noble, dans ces romans la figure de la guerrière est remplacée par la femme-soldat. Le comportement atypique et un rôle ambivalent sont représentés à travers ce personnage qui évoque forcément la question de la femme comme vectrice de la violence. *Allah n'est pas obligé* met l'accent sur la participation des femmes aux conflits, montrant des portraits des femmes despotes mais aussi des femmes se servant de la violence pour leur survie. Cette représentation contraste avec celle d'Yvonne Vera dans *The Stone Virgins*, où elle montre des femmes-soldats revenant de la

[778]Kesteloot, Lylian. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Éditions Karthala ; 2001. p.272.

guerre de libération. Ces portraits ne sont ni mythifiés ni idéalisés. Par leur interprétation des événements, ces auteur(e)s représentent la complexité des certains rôles et produisent un imaginaire correspondant à une société en crise. Ces représentations mettent également en question l'image de la victime mise en avant par les média, ainsi que les stéréotypes concernant la femme-soldat ou participant à la violence. Par ailleurs, ce serait intéressant de faire une étude comparée de la production d'images de la femme pendant les périodes de violence à travers d'autres genres littéraires, les média ou le cinéma.

Ces personnages incarnant des stéréotypes, contrastent avec ceux décrits dans la deuxième partie de ce travail. Malgré le désenchantement dont font preuve ces auteur(e)s, nous constatons chez la plupart, à l'exception de Donato Ndongo-Bidyogo et Ahmadou Kourouma, un certain espoir qui se fait évident par des personnages féminins incarnant la résistance. L'absence d'espoir insiste sur le chaos, l'instabilité et le déchirement du continent. Pour ce qui est du combat des femmes, les autres romans représentent la violence « dans une perspective de libération »[779]. Ces représentations sont concernées par l'inévitable esthétisation du témoignage[780] définit par le rôle du narrateur. La narration homodiégétique, caractérisée par la co-narration, l'alternance des narrations hétérodiégétique/homodiégétique et la bi-narration, est en lien directe avec le rôle de témoin direct ou témoins des événements. Ces narratrices sont des passeuses d'histoires qui rappellent la figure des *griottes*. La focalisation interne met en avant le ressenti des victimes, mettant fin au caractère anonyme des statistiques. Le rôle du témoin indirect ou *témoin de traces* est plus complexe, puisqu'il n'implique pas seulement une narration hétérodiégétique. Nous constatons que le type de narrateur, ainsi que les changements de focalisation, permettent de raconter les histoires des femmes. La réinsertion de la femme se fait par une approche individuelle des histoires qui sont reliée à un contexte plus large. La vie privée, la famille et les relations de couple y jouent un rôle important. Ces témoignages permettent d'établir un document alternatif de l'Histoire, une réécriture participant à une écriture préemptive qui croit à la réinvention de l'Afrique[781]. Le témoignage dans ces romans symbolise la résistance car il remplit les silences et participe à la réinsertion de la femme africaine dans les archives officielles.

---

[779] Mouralis, Bernard. *L'illusion de l'altérité : études de la littérature africaine*. Paris : Honoré Champion ; 2007. p. 308.
[780] Halen, Pierre. « De l'inusable imagerie du *Cœur de Ténèbres* et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda ». *Violences postcoloniales : Représentations littéraires africaines*. (éds.) Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsenbrink. Berlin : Lit Verlag ; 2001. p. 65.
[781] Nganang, Patrice. « Préemption ». *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*. Paris. Éditions Homnisphères ; 2007. p. 290.

Nous constatons également un véritable intérêt pour la question de l'interruption de la transmission de la mémoire et la quête d'identité dans ces contextes, où la manipulation de la mémoire collective est un instrument de puissance. Ces romans représentent une société en crise marquée par la déchirure de l'individu et la méfiance de l'Autre. Les protagonistes de *Matins de couvre-feu, Moses, Citizen and me* et *La phalène des collines,* font un vrai travail de mémoire individuelle qui participe à la reconstitution d'une mémoire collective. Les romans *Los poderes de la tempestad, Allah n'est pas obligé, La phalène des collines* et *The Stone Virgins*, font participer l'histoire et les mythes dans la reconstitution de la mémoire collective et la construction d'une identité. En représentant l'interruption de la transmission de mémoire et la quête d'identité, les auteur(e)s insistent sur les liens avec les conflits. Les auteur(e)s essaient de comprendre les conflits identitaires en ouvrant un dialogue vers l'acceptation de l'Autre.

Le dernier chapitre met un point sur les différentes manifestations de résistance dans les textes. Si la violence s'exprime à plusieurs niveaux, la résistance et les combats des personnages ont également lieu de plusieurs façons et de manière symbolique. Revenant à la sphère privée, ces femmes se battent pour leur survie à travers les liens d'amitié. La solidarité est une stratégie de survie dans un contexte qui brise les liens entre les gens et encourage la méfiance envers l'Autre. La résistance s'exprime aussi à travers les personnages incarnant la réinvention de l'Afrique. Par l'évocation des mythes de la tradition africaine et des archétypes tels que la mère, ces auteur(e)s mettent en avant la femme comme espoir. Leur démarche ne surgit pas de l'idéalisation du rôle de la femme africaine mais de leur capacité à résister dans ces contextes. D'une manière symbolique, les personnages de ces romans font preuve de résistance en bousculant l'ordre des rôles établis. Le corps, comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce travail, est un lieu d'inscription de la violence. Ces femmes récupèrent leur corps quand elle remettent en question les rôles qui leurs sont attribués et renversent l'ordre social établi.

Pour conclure, l'auteur (e) africain (e) joue le rôle de perturbateur, pour réinterpréter, réimaginer et réécrire l'Histoire du continent. En se servant des témoignages, son œuvre réussi à faire écouter les voix oubliées, particulièrement celles des africains et spécifiquement celles des femmes africaines qui sont également actrices de l'Histoire. En exposant l'horreur, nous sommes forcé (e)s en tant que lecteurs/lectrices à regarder en face des événements qui ne doivent pas se reproduire. C'est une écriture préemptive puisque c'est une conscience éveillée qui écoute son temps en mettant en avant le quotidien et la vie privée. Ces auteur (e)s exposent

des conflits du passé ou encore d'autres étant toujours d'actualité. Même si ces récits évoquent le contexte africain, nous pouvons parler d'une écriture à but universalisant puisque ce qui arrive en Afrique, n'est pas spécifique de l'Afrique, comme l'exprime Ahmadou Kourouma[782]. Dans ces romans, il s'agit aussi d'universaliser, de dénoncer les horreurs faites contre l'humanité, de faire rentrer l'Afrique dans l'Histoire mais aussi de faire rentrer l'africain dans l'universel en tant qu'individu.

[782] Lors d'une conférence au Théâtre du Bourg-Neuf, Ahmadou Kourouma dit : « J'ai été en Allemagne et les allemands m'ont dit que *Allah n'est pas obligé* n'était pas quelque chose de neuf pour eux ». Il semblerait qu'un écrivain allemand ait écrit un livre traitant les mêmes thèmes. C'est par ailleurs un livre étudié dans les écoles. *Conférence Avec Amadou Kourouma Au Théâtre Du Bourg-Neuf*. B9theatre, 1 Feb. 2013. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=RL6_oq1zQXk>.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus Principal

BONI, Tanella. *Matins de couvre-feu*. Paris: Le Serpent à Plumes, 2005.

DONGALA Emmanuel. *Johnny chien méchant*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2008.

JARRET-MACAULEY Delia. *Moses, Citizen & me*. Great Britain: Granta Books, 2005.

KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé.* Paris : Éditions du Seuil, 2000.

LAMKO, Koulsy. *La phalène des collines*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

MABANCKOU, Alain. *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

MIANO, Léonora. *L'intérieur de la nuit*. Paris : Plon, 2005.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. Los Poderes De La Tempestad. Madrid: Morandi Editores, 1997.

VERA, Yvone. *The Stone Virgins*. New York : Farrar, Straus and Giroux ; 2002.

Autres œuvres littéraires citées

CALIXTHE, Beyala. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel ; 2003.

HALIMI, Gisèle. *La Kahina*. Paris: Pocket, 2009.

KOUROUMA, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Paris : Points, 2005.

MAMANI, Abdoulaye. *Sarraounia*. Paris : L'Harmattan, 2000.

OUOLOGUEM, Yambo. *Le devoir de violence*. France : Les éditions du Rocher, 2003.

SARO-WIWA, Ken. *Sozaboy*: *a novel in rotten English*. New York: Longman, 2009.

Ouvrages et articles théoriques et critiques

ABOSSOLO, Pierre Martial. *Fantastique et littérature africaine contemporaine: entre rupture et soumission aux schémas occidentaux.* Paris: Honoré Balzac, 2015.

ACHEBE, Chinua. « The Novelist as a Teacher. » *African Literature: Anthology of Criticism and Theory*. Ed. Tejumola Olaniyan and Ato Quayson. United States: Blackwell, 2013. 103-06.

ACHEBE, Nwando. « Twenty-five years of African women writing African women's and gendered worlds ». *Journal of Women's History*, 25.4 (2013): 275-287.

AFP. « Les femmes-kamikazes, nouvelle arme de terreur de Boko-Haram ». *Libération*. 19 novembre 2014. < http://www.liberation.fr/planete/2014/11/19/les-femmes-kamikazes-nouvelle-arme-de-terreur-de-boko-haram_1145991>.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Pierre Alferi (trad.) Paris: Bibliothèque Rivages, 1999.

Alain Mabanckou explore la diversité dans «Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui». La Grande Librairie. 31 mars 2017. < https://www.youtube.com/watch?v=RZyqL3z_ZKo>.

ALEXANDER, Jocelyn, JoAnn MCGREGOR and Terence RANGER. *Violence and Memory: one hundred years on the 'Dark Forests' of Matabeleland*. Harare: Weaver Press, 2000.

AMIN, Samir. *L'empire du chaos.* Paris: L'Harmattan, 1992.

ANDERSON, Linda. « The re-imagining of history in contemporary women's fiction. » *Plotting Change: contemporary women's fiction*. London: Arnold. 1990.

ARENDT, Hannah. *Du mensonge à la violence: essais de politique contemporaine.* Trad. Guy Durand. Paris: Presses Pocket, 2003.

ARNDT, Susan. *The dynamics of African feminism. Defining and classifying African feminist literatures*. New Jersey: Africa World Press, 2002.

ASHCROFT, Bill. *Post-colonial transformation*. London: Routledge, 2001.

----- *Literature for our times: postcolonial studies in the twenty-first century.* Amsterdam: Rodopi, 2012.

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. *The empire writes back: theory and practice in postcolonial literature*. New York: Routledge, 2002.

ASSIBA D'ALMEIDA, Irène et Sonia LEE. « L'essai au féminin en Afrique francophone: les travaux d'Aminata Traoré et de Tanella Boni. » *Notre Librairie*, 172 (2009) : 111-120.

AUDE, Nicolas. « Écrire et penser le roman après la décolonisation: pour, contre ou au-delà des nations? ». Acta Fabula, janvier 2013. <http://www.fabula.org/revue/document7428.php>.

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

BAZIE, Isaac et Lüsenbrink HANS-JÜRGEN, eds. *Violences Postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Berlin: Lit Verlag, 2011.

BEGIN, Richard, PERRON, Bernard et Lucie ROY. *Figures de la violence*. Paris: L'Harmattan, 2012.

BENJELID, Faouzia, Mohamed DAOUD et Christine DETRZ. Présentation. *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Dir. Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid, Christine Detrez. Algérie: Editions CRASC, 2010.

BESSIERE, Jean. « Ecriture du droit, fiction, représentation: Jean Rhys, Mohamed Dib, Edouard Glissant, André Brink. » *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs: Afrique, Caraïbe , Canada*. Eds. Jean Besière et Jean-Marc Moura. Paris : Champion, 1999. 153-171.

BLUM, Francoise. « Nyamata et Ntarama : églises et mémoriaux, église mémorielle ». *Génocides et politiques mémorielles*. 116-119.

BOKIBA, André-Patient. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1998.

BOEHMER, Elleke. *Stories of women: Gender and narrative in the Post-colonial nation*. Manchester, UK: University of Manchester Press, 2005.

BOLEN, Jean Shinoda. *Goddess in every woman : a new psychology of women*. New York : Harper Colophon Books, 1985.

BOLYA. *La profanation des vagins : le viol, arme de destruction massive*. France : Le serpent à plumes, 2005.

BONNET, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Penser la violence*. Notre librairie, 148, (juillet-septembre 2002) : 21.

BONI, Tanella. *La diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*. Paris : l'Harmattan, 2010.

-----. *Que vivent les femmes d'Afrique ?*. Paris : Éditions du Panama, 2008.

BOOKER, Keith. *The African novel: an introduction*. Oxford: James Curry, 1998.

BORIS DIOP, Boubacar. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris: Philippe Rey, 2007.

BORGOMANO, Madelaine. « Les femmes et l'écriture-parole. » *Notre librairie 117 « Nouvelles écritures féminines » 1. La parole aux femmes* (avril-juin 1994) : 87-94.

BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction*. Genève : Droz, 2004.

BRAUD, Philippe. « Violence symbolique, violence physique. » *Guerres civiles*. Ed. Jean Hannoyer. Paris : Karthala, 1999. 33-45.

BRAHIMI, Denise et Anne TREVARTHEN. *Les femmes dans la littérature africaine*. Paris : Éditions Karthala & Ceda, 1998.

BRETT, Rachel. « Amazons appear ». *The World Today*. 59.11 (2003):14-15.

BREZAULT, Eloïse. *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala.* Paris : Infolio, 2012.

BRIERE, Eloïse A. « Le retour de mères dévorantes ». *Notre Librairie*, 117 (avril-juin 1994) : 66-71.

BROOKS, Joy. « The Struggle of Girl Soldiers Returning Home. » *Peace Review*, 24.3 (2012): 292–297.

BULL-CHRISTIANSEN, Lene. *Tales of the nation: feminist nationalism or patriotic history? Defining national history and identity in Zimbabwe*. Sweden: Nordika Afrikainstitulet, 2004.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*: On the discursive limits of "sex". London: New York; 1993. Kindle. Web. 20 Avril 2012.

-----. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte/Poche, 2006.

CALVES Anne-Emmanuèle et Agnès ADJAMAGBO (eds). *Les nouvelles figures de l'émancipation féminine.* Bondy: Institut de recherche pour le développement, 2012.

CARD, Claudia. « Rape in war. » *The atrocity paradigm*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 118-138.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016.

CAZENAVE Odile et Patricia CELERIER. « The practice of memory. » *Contemporary Francophone African writers and the burden of commitment*. Charlottesville : University of Virginia press, 2011. 51-96.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*. Princeton: New Jersey, 2000.

-----. « Postcoloniality and the artifice of History: who speaks for Indian pasts? » *Representations*. 37; 1992.

CHAN, Stephen. « The Memory of violence: trauma in the writings of Alexander Kanengoni and Yvonne Vera and the idea of unreconciled citizenship in Zimbabwe. » *Third world Quaterly*. 26, no.2 (2005): 369-82.

CHAULET ACHOUR, Christiane. « Francophonie, francophonies, francophones », Paris: Université de Cergy-Pontoise. In: [http://christianeachour.net].

CHEMAIN Arlette et Henri LOPES. *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1980.

CHEVRIER, Jacques. « L'image de la femme chez Sembène Ousmane et Tahar Ben Jelloun. » *Notre Librairie*. 117 (1994) : 30-38.

CHIBANI, Ali. « La mort dans l'âme ». *La plume francophone*, 2 mars 2008.

CHINEZE CHUKURERE, Gloria. *Gender voices and choices : redefining women in contemporary African fiction*. Enugu, Nigeria : Fourth Dimension Pub. Co., 1995.

CLAVARON, Yves. *Poétique du roman postcolonial*. Saint-Etienne : Publications de L'Université de Saint-Etienne, 2011.

-----. « Des marges au centre: L'Histoire dans le roman postcolonial quelques exemples africains. » *Le romanesque et l'historique: marge et écriture*. Ed. Dominique Peyrache-Leborgne et André Peyronie. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2010. 331-344.

COCO, Fusco. *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2008.

COLLET, Anne. « Les femmes d'Al-Qaïda ». *Courrier International*. 20 décembre 2005. < https://www.courrierinternational.com/chronique/2005/12/20/les-femmes-d-al-qaida>.

COOPER, Brenda. *Magical Realism in West Africa fiction: seeing with a third eye*; page 216. cité dans Lydie Moudileno. « Magical realism : 'Arme miraculeuse' for the African novel ? ». *Research in African Literatures*. 37.1 (2006): 28-41.

COQUIO, Catherine. « Le tiers, la mémoire et le deuil. » *Rwanda :le réel et les récits*. France: Éditions Belin: 2004.

-----. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris : Armand Colin, 2015.

COUNDOURIOTIS, Eleni. *The People's Right to the Novel. War Fiction in Postcolony*. New York: Fordham University Press, 2014.

-----. « The child soldier narrative and the problem of arrested historicization. » *Journal of Human Rights,* 9.2 (2010): 191-206.

COUSSY, Denise. *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Karthala, 2000.

CRETTIEZ, Xavier. « Introduction. » *Les formes de la violence*. Paris : La Découverte, 2008. 3-19.

DAUGE-ROTH, Alexandre. « Excess of memory ? ». *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda: dismembering and remembering traumatic history*. New York: and Littlefield Publishers, 2010.

-----. « Writing as Haunting Pollination: Lamko's Butterfly. » *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Plymouth: Lexington, 2012. 128-50.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1976.

DE GROOT, Jerome. « Literary fiction and history. » *The historical novel*. London: New York: Routledge, 2010.

DE SALLMARD, Gonzague. *Femme = danger ? Pour en finir avec le mythe de la femme dangereuse***.** Paris, Éditions Homnisphères, 2007.

DE WEEVER, Jacqueline. *Mythmaking and metaphor in black women's fiction*. New York: St. Martin's Press, 1991.

DEHON Claire. *Le réalisme africain: le roman francophone en Afrique subsaharienne*. Paris : Critiques littéraires, 2001.

DJEBAR, Assia. « Le regard lointain. » *The Creative Circle: artist, critic and translator in African literature*. Eds. Angelina E. Overvold, Richard K. Priebe, Louis Tremaine. New Jersey: Africa World Press, 2003. 20-25.

DELAS, Daniel. « Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains ». *Études littéraires africaines*. 32 (2011) : 55-59.

DERIVE Jean et Xavier GARNIER, « Usages de la fiction en Afrique. » *Fictions et cultures*. Eds. F. Lavocat et A. Duprat. Paris : SFLGC, 2010.110-126.

Descubriendo a Koulsy Lamko. ElDcipi, 14 jan. 2011. <https://www.youtube.com/ watch?v=it_Itj6cYjg>.

« Donato Ndongo-Bidyogo. » Entretien par Mischa Hendel. *Storie Migranti*. N.p.

DONGALA, Emmanuel. « L'urgence dans Johnny Chien Méchant», Entretien par Marie Bulté. Revue Ad hoc *L'Urgence*, 6 juin 2013. <http://www.cellam.fr/?p=4154>.

DILI PALAI, Clément, et Daouda PARE, eds. *Littératures Et Déchirures*. Paris: L'Harmattan, 2008.

DROCELLA, Rwanika. *L'inscription féminine: le roman de Sony Labou Tansi*. France, Éditions Nouvelles du Sud, 1998.

Écritures et identité: dans la nouvelle fiction romanesque. Rita Olivieri-Godet (dir.) Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

ELBE, Stefan. « HIV/AIDS and the changing landscape of war in Africa ». *International Security*, 27.2 (2002) : 159-177.

EMENYOU, Ernest N., « The africain novel in the 21st century : sustaining the gains of the 20th centruy », *New Novels in African Literature Today*. United States : James Currey, 2010.

-----. ed. *War in African Literature Today*, 26 (2008): N.p.

Entrevista a Emmanuel Dongala. Casa África. 21 jan. 2013. < https://www.youtube.com/watch?v=2vKvSZlzECs>.

Estación Norte - Temporada 03 Programa 08/01 - Charla con Koulsy Lamko. UACJ TV. 27 mars 2015. < https://www.youtube.com/watch?v=fUFBi01AXGY>.

ETOKE, Natalie. *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique au sud du Sahara*. Paris : l'Harmattan, 2010.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La découverte, 2002.

FERNANDEZ, Sonia. « Los poderes de la tempestad – Donato Ndongo ». *Literafricas*, 7 avril 2015.

FIGNOLE, Jean-Claude. « Réalisme merveilleux! Métamorphose du réel?.» *The Journal of Haitian studies*, 19.1 (2010) : N.p.

FLAHAULT, François. « Récits de fictions et représentations partagées. » *L'Homme: Revue Française D'anthropologie. Vérités De La Fiction* 175-176 (2005): 37-55.

FLAHAULT, François, and Nathalie HEINICH. « La Fiction, Dehors, Dedans. » *L'Homme: Revue Française D'anthropologie. Vérités De La Fiction* 175-176 (2005): 7-18.

GARNIER, Xavier. « La littérature africaine : une affaire de style.» *Les études littéraires francophones: Etats de lieux*. Ed. Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura. Lille : Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, 2003. 235-243.

-----. « Écrire les villes africaines postcoloniales ». *Versants*, 60.1 (2013) : 13-26.

-----. « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat ». *Penser la violence*. Notre Librairie, 148 (juillet-septembre 2002) : 54.

-----. *La magie dans le roman africain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

GERHMANN, Susanne. « The Child Soldier's Soliloquy: Voices of a New Archetype in African Writing. » *Etudes littéraires africaines*. 32 (2011): 31-43.

GENETTE, Gérard. *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

GRIFFITHS, Gareth. African Literatures in English: East and West. New York: Routledge, 2000.

HALE, Thomas A. « Griottes: female voices from West Africa. » *Research in African Literatures*. 25.3 (1994): 71-91.

HALEN, Pierre. « De l'inusable imagerie du *Cœur de Ténèbres* et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda ». *Violences postcoloniales : Représentations littéraires africaines*. (éds.) Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsenbrink. Berlin : Lit Verlag, 2001. p. 65.

HALIMI, Gisèle. « Tortionnaire, Nom Féminin. » *Libération*. 18 Juin 2004. http://www.liberation.fr/tribune/0101492919-tortionnaire-nom-feminin.

HARROW, Keneth. « Un train peut un cacher un autre": narrating the Rwandan Genocide and Hotel Rwanda. » *Research in African Literatures* 36, no.4 (2005): 223-32.

HARROW, Kenneth W. *Moins d'un et double: une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*. Paris: L'Harmattan, 2007.

HEINICH, Nathalie. « Les limites de la fiction. » *L'Homme: Revue Française D'anthropologie. Vérités De La Fiction* 175-176 (2005): 57-76.

HERMAN, J.L. *Trauma and recovery*. New York: Basic Books, 1997.

HOLWANA, Alcinda et Filip de Boeck, eds. *Makers and breakers: children and youth in postcolonial Africa*. Oxford: James Currey, 2005.

-----. « Young women ». *Child soldiers in Africa*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

HUNTER, Eva. «New war stories: Women, heroes and violence in Yvonne Vera's novels. ». *Missions of Interdepence: A literary Directory*. Amsterdam : Rodopi, 2002. 169-181.

JACQUEMIN, Jean-Pierre. « Les étendues De La Littérature Africaine. » Entretien. *Revue Antipodes*. N.p., 28 Sept. 2006.

JARRASSE, Jim. « Le réveil des « veuves noires » kamikazes du Caucase ». *Le Figaro*. 31 mars 2010. < http://www.lefigaro.fr/international/2010/03/31/01003-20100331ARTFIG00323-le-reveil-des-veuves-noires-kamikazes-du-caucase-.php>.

JARETT-MACAULEY, Delia. « Home can be a terrifying place ». Bookslut. septembre 2007. <http://www.bookslut.com/features/2007_09_011638.php>.

KADI, Germain Arsène. *De 'Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala' à 'Johnny mad dog' de Jean-Stéphane Sauvaire*. Paris : L'Harmattan, 2013.

KALIDOU BA, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain 1990-2010: de la narration de la violence à la violence narrative*. Paris: L'Harmattan, 2012.

KAZI-TANI, Alexandra. « Pour un nouveau discours africain. » *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002.

« Kenya : Samantha Lewthwaite, la "veuve blanche", suspectée ». *RTL*. 24 septembre 2013. < http://www.rtl.fr/actu/international/attaque-terroriste-au-kenya-qui-est-samantha-lewthwaite-la-veuve-blanche-7764769639>.

KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001.

KOFMAN, Sarah. *L'énigme de la femme*. Paris ; Genève ; Berkeley : Galilée, 1980.

KOPF, Martina. « The ethics of fiction: African writers on the genocide in Rwanda. » *Journal of literary theory*, 6.1 (2012): 65-82.

-----. « Narratives of a wounded time: Yvonne Vera's poetics of trauma. » *Style in African Literature: Essays on literary stylistics and narrative styles*. Eds. J.K.S. Makokha, Ogone John Obiero et Russell West-Partov. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. 91-110.

KOUROUMA, Ahmadou. « Entretien ». Entretien par Bernard Magnier. *Notre Librairie*. 87 (1987) : N.p.

-----. «Entretien ». Entretien par Yves Chemla. *Notre Librairie*. 135 (1998) : N.p.

-----. « Les Derniers Mots D'Ahmadou Kourouma. » Entretien par Tirthankar Chanda. *RFI* , 11 déc. 2003.

-----. « Ahmadou Kourouma, le français et le malinké ». Entretien par Henri Mitterand. *Youtube*, 12 juillet 2015.

-----. Conférence Avec Ahmadou Kourouma Au Théâtre Du Bourg-Neuf. B9theatre, 1 fev. 2013. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=RL6_oq1zQXk>.

« La Pasionaria Indépendantiste Des Touareg Maliens. » *Le Monde*. 20 Avril 2012. <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/04/18/la-pasionaria-independantiste-des-touareg-maliens_1687042_3212.html>.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2007.

LAMKO, Koulsy. « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Entretien par Ishyo Arts Centre. *L'Afrique des Idées*, 12 avril 2014.

LAUB, Dori. « Bearing Witness or the vicissitudes of Listening. » *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history.* Eds. Shoshana Felman and Dori Laub. New York: London: Routledge, 1992. 57-74.

-----. « An event without a witness: truth, testimony and survival. » *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history.* Eds. Shoshana Felman and Dori Laub. New York: London: Routledge, 1992. 75-92.

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction: pour une frontière*. Paris: Seuil, 2016.

LE GOFF, Jacques. « Conclusion : l'enjeu de la mémoire. » *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1986.

« Le mythe de la vierge en armes ». *Courrier International*, Hors-série, avril-mai-juin 2006, 15-16.

LEONARD, Linda Schierse. *Meeting the Madwoman: An inner challenge for feminine spirit*. New York: Bantam Books, 1993.

LEWIS, Marvin A. *An introduction to the literature of Equatorial Guinea: between colonialism & dictatorship*. Columbia ; London: University of Missouri Press, 2007.

LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Paris: Éditions Payot, 1965.

MABANCKOU, Alain. « L'éloge du savoir ». Entretien par Christine Goémé. *France Culture*, 23 mai 2016.

-----. « Alain Mabanckou, Une littérature-monde ? ». Entretien par Heiner Wittman. *FranceBlogInfo*, 23 jan. 2017. < https://www.youtube.com/ watch?v=q5BNCURfQfM>.

MABANCKOU, Alain et Abdouhraman WABERI. « La durée de vie d'une dictature dépend de l'ampleur de notre silence. » Entretien par Joan Tilouine. *Le monde*, 23 mai 2016.

MACLOUGHLIN, Kate. *Authoring War: The literary representation of war from the Iliad to Iraq*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2011.

MACKEY, Allison. « Troubling humanitarian consumption : Reframing relationality in African child soldier narratives. » *Research in African Literatures*. 44.4 (2013): 99-122.

MAFFESOLI, Michel. « La violence et sa ritualisation . » *La violence : représentation et ritualisations*. Ed. Myriam Wathee-Delmotte. Paris: L'Harmattan, 2002. 17-27.

MALANDA, Ange-Sevérin. « L'engendrement du héros. » *Origines de la fiction et fiction des origines chez Emmanuel Dongala*. Paris: L'Harmattan, 2000. 71-106.

MAMBI MAGNACK, Jules. « Peuples en conflit: crises et apories identitaires dans quelques romans africains contemporains. » *Le peuple dans la littérature africaine contemporaine.* Paris : L'Harmattan, 2015. 33-62.

MARIANI, Jessica. *Une guerre contre les femmes ? Femmes et enfants, même souffrance*, Les points sur les i, 2006. N.p.

MATTIEU, Clément. « La 'veuve blanche' de Londres à la tête des terroristes ? ». *Paris Match*. 23 septembre 2013. < http://www.parismatch.com/Actu/International/Attaque-au-Kenya-La-veuve-blanche-de-Londres-a-la-tete-des-terroristes-529792>.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris : Gallimard, 2002.

-----. *Portrait du décolonisé*. Paris : Gallimard, 2004.

MENGUE, Clarence. « Lectura Del Espacio En Los Poderes De La Tempestad De Donato Ndongo Bidyogo. » *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 8 (2004): 185-95.

Mengue-Nguema, Régina-Marciale. « La Représentation Des Conflits Chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004) ». *Cergy-Pontoise*, 2009.

MIANO, Léonora. « Entretien avec Léonora Miano ». Entretiens par Trésor Simon Yoassi. *Nouvelles études francophones*, 25.2 (2010) : 101-113.

MICHAUD, Yves et MONGIN Olivier. *La violence apprivoisée*. Paris: Fayard, 2012.

MILNE, Lorna. *Postcolonial violence: culture and identity in Francophone Africa and the Antilles.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

MILON, Alain. « Liminaire du cri ». *La fêlure du cri : violence et écriture.* France : Encre Marine, 2010. 9-22.

MILOLO, Kembe. L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique Noire francophone. Suisse: Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1986.

MINH-HA, Trinh T. « Writing postcoloniality and feminisme. *The postcolonial reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth and Helen Tiffin. London : Routledge,2006. 246-49.

MONGO-MBOUSSA, Boniface. « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais: Henri Lopes et Soni Labou Tansi. » *Notre Librairie.* 151(2003) : 66-73.

MOUDILNO, Lydie. « Magical realism : 'Arme miraculeuse' for the African novel ? ». *Research in African Literatures*. 37.1 (2006): 28-41.

MOURALIS, Bernard. *L'illusion de l'altérité*. Paris: Honoré Champion, 2007.

-----. *Littérature et Développement*. Paris : Silex, 1984.

-----. « Une parole autre : Aoua Keita, Mariama Bâ et Awa Thiam ». *Notre Librairie*, 117.1 (avril-juin 1994) : 21-27.

Musiyiwa, Ambrose. « Children Who Only Know How to Kill. » *OhmyNews International*, 5 mai 2006.

NAUMANN, Michel. *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération*. Paris: L'Harmattan, 2001.

NDINDA, Joseph. *Révolutions et femmes en révolution*. Paris: L'Harmattan, 2002.

NDONGO-Bidyogo, Donato. « Donato Ndongo. » Entretien par Bib Africana. *Youtube*, 28 nov. 2013.

-----. « Donato Ndondo-Bidyogo ». Entretien par Documentales Cedecom. *Youtube,* 30 juin 2005.

NGANANG, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine: pour une écriture préemptive*. Paris: Éditions Homnisphères, 2007.

NGANDU NKASHAMA, Pius. *Guerres et écritures historiques*. Paris: l'Harmattan, 2011.

-----. *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines.* Paris : L'Harmattan, 1997.

NGATE, Jonathan. « Introduction. » *Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition*. New Jersey: African World Press, 1988.

NORRIDGE, Zoe. *Painful Encounters in Yvonne Vera's The Stone Virgins, in Perceiving Pain in African Literature*. Great Britain: Palgrave MacMillian, 2013. 26-60.

OLDFIELD, Elizabeth. *Transgressing Boundaries: gender, identity culture and the Other in Postcolonial women's narratives in East Africa.* Amsterdam: Rodopi, 2013.

PARAVI, Florence. « Feu croisé sur l'afropessimisme (E. Dongala, A. Kourouma). » *Études Littéraires africaines*. 32 (2011) : 60-67.

« Pour une "littérature-monde en Français. » *Le Monde.fr*. Le Monde, 03 Feb. 2011.

PRUNIER, Gérard. *Africa's World War: Congo, the Rwandan Genocide and the Making of a continental catastrophe*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

NORIKO, Taguchi, ed. *Comment la fiction fait histoire: emprunts, échanges, croisements*. Paris : Honoré Champion, 2015.

NORRIDGE, Zoe. *Perceiving pain in African Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

« Qui est Hasna Aitboulahcen, la femme kamikaze qui s'est fait exploser dans l'assaut à Saint-Denis ». *HuffPost*. 19 novembre 2015. http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/19/hasna-aitboulahcen-femme-kamikaze-assaut-saint-denis_n_8597738.html>.

RANGER, Terence. « History has its ceiling: The pressures of the past in The Stone Virgins. » *Sign and Taboo*. Eds. Robert Muponde et Mandi Taruvinga. Harare : Weaver Press, 2002. N.p.

RANGIRA Béatrice. « Écriture féministe? Écriture féminine? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique. » *Études françaises*, 2 (2001) : 79-98.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit 3*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.

-----. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Éditions du Seuil, 2000.

ROZIERES, Grégory. « Les femmes kamikazes, nouveau pour Daech, pas pour le terrorisme. » *Huffpost*. N.p., 18 Nov. 2015. <http://www.huffingtonpost.fr/2015/11/18/femmes-kamikazes-daech-terrorisme_n_8589308.html>.

ROY, Lucie. « Fictionnalisation et historicisation ou le paradoxe de la violence (im)matérielle. » *Figures de violence*. Ed. Richard Bégin, Bernard Perron et Lucie Roy. Paris : L'Harmattan, 2012. 123-135.

RUSHDIE, Salman. « Outside the whale ». *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991. 87-101.

SAID, Edward W. *Des intellectuels et du Pouvoir*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.

SAMUEL, Pierre. *Amazones, guerrières et gaillardes*. Grenoble : Éditions Complexe, 1975.

SALADIN, Linda A. « Fetishism and structures of domination ». *Fetishism and fatal woman : gender, power, and reflexive discourse.* New York : Lang, 1993.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme: Revue Française D'anthropologie. Vérités De La Fiction* 175-176 (2005): 19-36.

SFQU. « Los Poderes De La Temepstad- Donato Ndongo Bidyogo. »Blog post. *LitERafFRicAs*. N.p., 7 avril 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes Peuvent-elles Parler ?* Trans. Jérôme Vidal. Paris: Éd. Amsterdam, 2009.

SPLETH, Janice. « Civil War and Woman's Place in Léonora Miano's L'intérieur de la nuit (Dark Heart of the Night). » *Research in African Literatures*, 43.1 (2012): 89-100.

SULLIVAN, Joanna. « Redefining the Novel in Africa. » *Research in African Literatures* 37.4 (2006): 177-88.

Tanella Boni en Casa África. Casa África. 20 jan. 2009. < https://www.youtube.com/ watch?v=zrWM0Rg0ZTQ>.

TALIBI, Hamidou. *Le corps de la femme : Du « masculinisme » à la recherche d'une féminité authentique*. Dakar : Fondatio L . S. Senghor, 2006. p. 223-236.

TEKO-AGBO, Ambroise. « Pratiques et vertiges de l'écriture. L'exemple du roman africain. » *Littérature africaine à la croisée des chemins*. Yaoundé : CLE, 2001. 35-47.

The dark edge of African Literature. Ed. Smith and Ce. United Kigdom : Handel Books. 2014.

THIAM, Awa. *La parole aux négresses*. Paris : Denoël-Gonthier, 1978.

TORANIEN, Valéry. « Le mythe de l'innocence? La fin d'un tabou. » *Pour en finir avec la femme*. Paris : Grasset, 2004.

TRO DEHO, Roger. *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*. Paris : L'Harmattan, 2005.

TUNCA, Daria. « Towards a stylistic model for analysing anglophone African literatures: Preliminary epistemological considerations and a case study. » *Style in African Literature: Essays on literary stylistics and narrative styles*. Eds. J.K.S. Makokha, Ogone John Obiero et Russell West-Partov. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. 31-58.

TURSHEN, Meredeth. « Women's war stories ». *What women do in wartime: gender and conflict in Africa*. Ed. Meredith Turshen and Clotilde Twagiramariya. London: Zed, 1998.

-----. *Gender and the political economy of conflict in Africa*. Londres: Routledge, 2016.

« Un défilé du 14 juillet sexy avec les amazones du Bénin ». *Le HuffPost*. 14 juillet 2010. http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2010/07/14/2151250_un-defile-du-14-juillet-sexy-avec-les-amazones-du-benin.html

URAIZEE, Joya. « Nadine Gordimer, Nayantara Sahgal, Buchi Emecheta, and the postcolonial condition. » *This is no place for a woman: Nadine Gordimer, Buchi Emecheta, Nayantara Nahgal, and the politics of gender*. New Jersey: Africa World Press, Inc, 2000.

VERA, Yvonne. « Survivals is in the mouth ». Entretien par Jane Bryce. *Sign and Taboo*. Eds. Robert Muponde et Mandi Taruvinga. Harare : Weaver Press, 2002. N.p.

VIART, Dominique, « Fictions critiques: la littérature contemporaine et la question du politique. » *Formes de l'engagement littéraire*. Ed. Florey Kaempfer et Meisoz Lausanne: Éditions Antipodes, 2006.

VICKROY, Laurie. *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.

----- « Remembering history through the body ». *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002. 167-219.

WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. Open Road Media, Kindle Edition, 22 Nov. 2011.

WALSH John. « Coming of Age with an AK-47: Ahmadou Kourouma's Allah n'est pas obligé », *Research in African Literatures*, 39.1 (2008): 185-197.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma and fiction.* Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

WOODS, Tim. *African Pasts*. *Memory and history in African literatures*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Films et Documentaires

FAVREAU, Robert. *Un dimanche à Kigali*. 2006. Film.

NGUYEN, Kim. *Rebelle*. 2011. Film.

SAUVAIRE, Jean-Stéphane, director. *Johnny Mad Dog*. TFM Distribution, 2008.

SOLER, Joel, director. *Despot Housewives*. Day for Night Productions, 2015.

Table des matières

INTRODUCTION 6

Première partie. De la fiction dans l écriture de la violence

1. Le rôle de l'écrivain(e) et du roman africain dans la réécriture de l'Histoire 26

1.1. Le rôle de l'écrivain(e) africain(e) 28
1.2. Détourner les archives par la fiction 44
1.3. Le roman africain : un nouveau document 50

2. Dire l'inacceptable : les violences faites aux femmes en Afrique subsaharienne 54

2.1. Le corps féminin comme lieu d'inscription de la violence . . 55

2.1.1. L'agression sexuelle et le kidnapping 56
2.1.2. Anéantir le corps par la violence : mutilation, torture et meurtre . . 63

2.2. Violences structurelles : l'impact sur les femmes africaines . . 70

2.2.1. L'intimidation et la surveillance 71

2.2.2. Les violences commises sur les autres 72

2.2.3. La pauvreté et la famine 74

2.2.4. Les couvre-feu et les pillages 78

2.2.5. Le contrôle de l'information 79

3. De la représentation de la femme africaine : stéréotypes, clichés et d'autres mythes 81

3.1.De la mère à la femme-fatale : le mythe et les stéréotypes sur la femme africaine 83

3.1.1. La figure de la mère africaine 85

3.1.2. La femme-fatale et la femme-nature 87

3.1.3. La sorcière et la folle 89

3.2. Les mythes des femmes dans l'actualité ou les nouvelles images de la femme dans les conflits 93

3.2.1. De la guerrière à la femme-soldat et d'autres formes de violence . . 95

3.2.2. De la prostituée et de la femme non-désirable 113

3.2.3. Déconstruction de la figure de la mère 115

Deuxième Partie. Résister : prise de parole et combats des femmes

1. Entre archives et témoignage : réinsertion de la femme africaine dans l'Histoire 121

1.1. Des femmes passeuses d'histoires : le témoin direct . . . 125

1.2. Parler pour quelqu'un d'autre ou le témoignage indirect . . 133

1.2.1. Les modes narratifs : le narrateur, la focalisation et le discours . . 137

1.2.2. Donner un visage aux statistiques : la sphère privée 154

1.3. Mémoire et Identité 165

1.3.1. Crises de mémoire, quête d'identité 166

1.3.2. Renouer des liens, réclamer une identité 177

2. De la femme en résistance ou les combats de la femme africaine contemporaine 189

2.1. Solidarité féminine et amitiés des femmes pour la survie . . 192

2.2. La femme comme espoir du continent : idéalisation ou optimisme ? 195

2.3.Renverser les rôles : quand la femme africaine fait ses choix . . 202

2.3.1. Corps et société 207

2.3.2. La maternité : un choix 210

2.3.3. De l'individualité de la femme 213

CONCLUSION 216

BIBLIOGRAPHIE 222

Entre violence et résistance: la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'Histoire

***Résumé*:** *Se* situant dans l'histoire immédiate, la littérature africaine contemporaine participe de la dénonciation de la violence des régimes postcoloniaux et des guerres civiles. Ce sont des nouvelles formes d'écriture caractérisées à la fois par l'urgence et par l'intention de s'éloigner des formes européennes, donnant lieu à une expression universelle et à la revendication du roman comme œuvre d'art. Cette contribution se propose, à partir de neufs romans francophones, anglophones et hispanophones publiés entre 1990 et 2000, d'explorer et d'analyser la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans les archives officielles. À travers des témoignages fictionnels inspirés des faits réels et des histoires relevant de la sphère privée, ces auteur(e)s créent un nouvel imaginaire sur la femme africaine évoluant entre violence et résistance. Par une approche interdisciplinaire, nous tenterons d'identifier les images de la femme dans ces romans, ainsi que les moyens stylistiques et langagiers dans le processus de la réinterprétation des archives et de la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'Histoire.

***Mots clés* :** femme africaine et littérature, femme africaine et violence, femme-soldat, violence et fiction, viol et guerre, littérature et histoire, enfant-soldat, femme africaine et résistance, mémoire et témoignage, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarrett-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bidyogo, Léonora Miano.

Between violence and resistance : the reintegration of the Sub-saharan African woman in History

Abstract: In relation to the immediate history, contemporary African literature contributes to the denunciation of the violence of postcolonial regimes and civil wars. These new forms of writing are characterized both by the urgency and by the intention to move away from European forms, giving rise to a universalizing writing and the claim of the novel as a work of art. This contribution is proposed, from nine Francophone, Anglophone and Hispanophone novels published between 1990 and 2000, to explore and analyse the reintegration of Sub-Saharan African women in the official archives. Through fictional testimonies inspired by real facts and stories of the private sphere, these authors create a new imagination about African women evolving between violence and resistance. Through an interdisciplinary approach, we will try to identify the images of the woman in these novels, as well as the stylistic and linguistic means in the process of the reinterpretation of the archives and the reintegration of the African Sub-Saharan woman in history.

***Keywords*:** African woman and literature, African woman and violence, female-soldier, violence and fiction, rape and war, literature and history, child-soldier, African woman and resistance, memory and testimony, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarett-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bydiogo, Léonora Miano.

Entre violencia y resistencia: la reintegración de la mujer africana subsahariana a la Historia

Resumen: En relación a la historia inmediata, la literatura africana contemporánea contribuye a la denuncia de la violencia de los regímenes poscoloniales y de las guerras civiles. Estas nuevas formas de escritura se caracterizan tanto por la urgencia de escribir como por la intención de alejarse de las formas de expresión europeas, dando lugar a una escritura universal y a la reivindicación de la novela como obra de arte. Esta contribución se propone de explorar y analizar la reintegración de las mujeres africanas subsaharianas a los archivos oficiales, a partir de nueve novelas de expresión francesa, inglesa y española, publicadas entre 1990 y 2000. A través de testimonios ficticios inspirados por hechos reales e historias de la vida privada, estos autores y autoras crean una nueva imagen de las mujeres africanas desenvolviéndose entre la violencia y la resistencia. A través de un enfoque interdisciplinario, intentaremos identificar las imágenes de la mujer en estas novelas, así como el estilo y el lenguaje en el proceso de reinterpretación de los archivos y la reintegración de la mujer africana subsahariana en la historia.

Palabras claves: mujer africana y literatura, mujer africana y violencia, mujer soldado, violencia y ficción, abuso sexual y guerra, historia y literatura, niño soldado, mujer africana y resistencia, memoria y testimonio, Ahmadou Kourouma, Koulsy Lamko, Tanella Boni, Yvonne Vera, Delia Jarret-Macauley, Emmanuel Dongala, Alain Mabanckou, Donato Ndongo-Bidyogo, Léonora Miano.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 120 Littérature française et comparée
EA 172 CERC
Maison de la Recherche
4, rue des Irlandais 75005 Paris