HAL open science

Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique)

Pauline Champagnat

▶ To cite this version:

Pauline Champagnat. Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique). Littératures. Université Rennes 2, 2019. Français. NNT : 2019REN20042 . tel-02923705

HAL Id: tel-02923705

https://theses.hal.science/tel-02923705v1

Submitted on 27 Aug 2020

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

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

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N°595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Portugais (Littérature)

«Pauline CHAMPAGNAT»

« Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique)»

Thèse présentée et soutenue à « Rennes » le «29.11.19»

Unité de recherche : ERIMIT

Rapporteurs avant soutenance :

José Leonardo Tonus Maître de Conférences/HDR, Sorbonne Université

Graça dos Santos Professeure des Universités, Université Paris Nanterre

Composition du Jury :

Présidente : Nathalie Ludec Professeure des Universités, Université Rennes 2

Directrice de thèse : Rita Olivieri-Godet Professeure des Universités, Université Rennes 2

Co-directeur de thèse : Pires Laranjeira Professeur associé, Université de Coimbra, Portugal

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
UNIVERSITÉ DE RENNES 2

École doctorale Art Lettres
Langues Unité de Recherche
ERIMIT 4327

Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique)

Thèse de Doctorat
Portugais (littérature)

Présentée par Pauline Champagnat

Directrice de thèse : Rita OLIVIERI-GODET
Co-directeur de thèse : Pires LARANJEIRA

Thèse soutenue le 29 novembre 2019

Devant le jury composé de :

Nathalie Ludec Professeure des Universités, Université de Rennes 2, France. (Présidente du jury)
José Leonardo Tonus Maître de conférences/HDR, Sorbonne Université, France. (Rapporteur)

Graça dos Santos Professeure des Universités, Université Paris Nanterre (Rapporteur)
Rita Olivieri-Godet Professeure des Universités, Université Rennes 2, France (Directrice de thèse)
Pires Laranjeira Professeur associé de l'Université de Coimbra, Portugal (Co-directeur de thèse)

Je dédie cette thèse à mes filles, Naila et Léia.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

Remerciements

Arrivant au terme de cette thèse, je tiens avant tout à remercier ma directrice, Rita Olivieri-Godet, pour avoir accepté de diriger mes recherches, et consacré du temps à corriger mes textes. Merci infiniment pour le soutien, les nombreux conseils et encouragements qui m'ont aidée à mener à bien mon travail de recherche.

Je voudrais également remercier mon co-directeur, Pires Laranjeira, pour avoir accepté la co-direction de ma thèse, pour m'avoir reçue à l'Université de Coimbra, intégrée à des colloques et journées d'études au sein de son Université, et enfin pour avoir répondu à mes questions.

Je souhaite exprimer ma gratitude aux membres du jury, Graça dos Santos, Leonardo Tonus et Nathalie Ludec, pour avoir accepté de lire mon travail et de l'enrichir de leurs commentaires et suggestions. Je tiens aussi à les remercier de s'être rendus disponibles pour la soutenance.

Un grand merci à mon laboratoire, l'ERIMIT, pour m'avoir intégrée à son équipe et permis de financer des déplacements à l'Université de Coimbra, dans le cadre de ma recherche, mais également de colloques et journées d'études.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mes anciens professeurs de l'Université de Nantes, qui m'ont encouragée dans la poursuite d'études dans le domaine de la littérature en portugais, notamment Sueleide Suassuna-Thin, qui m'a fait connaître les auteurs africains de langue portugaise lors de son cours de littérature africaine. Les cours dispensés à l'Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), pendant mes années de master m'ont confirmé l'intérêt que je portais aux littératures brésilienne et africaine de langue portugaise. Grâce à ma professeure Tânia Lima, j'ai découvert l'œuvre de Paulina Chiziane.

Je veux également exprimer ma gratitude au département de portugais de l'Université de Rennes 2, pour m'avoir permis d'exercer les fonctions d'ATER et de maître de langues.

Cette expérience professionnelle ainsi que les échanges avec les collègues et étudiants m'ont aidée à dynamiser ma recherche.

Je tiens aussi à remercier Karina Marques, Solenne Derigond et Mireille Garcia, avec lesquelles j'ai travaillé pendant mon doctorat sur des projets, journées d'études ou simples révisions de textes. Merci infiniment pour l'amitié, les conseils, les suggestions et pour le soutien moral au cours de ce long cheminement que représente le travail de recherche.

Enfin, je souhaite remercier mes proches, qui m'ont énormément aidée durant ces longues années de recherche. Sans leur compréhension et leur écoute, le bon déroulement de cette thèse aurait été compromis. Je pense tout particulièrement à mes parents, Loïc et Christine. Je remercie bien sûr mon mari, Heitor Barbosa de Lacerda, pour m'avoir appris à croire en mes capacités et pour m'avoir toujours offert son soutien inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction p.11

I. Littérature, identité, nation

1. Identité/identités : les multiples dimensions d'un concept
1.1 Littérature afro-brésilienne dans le paysage littéraire brésilien .....p. 28
1.2 Littérature et construction d'un état-nation mozambicain .....p. 44

2. Parcours de vie : biographie, fiction, autofiction
2.1 Conceição Evaristo .....p. 61
2.2 Paulina Chiziane .....p. 67
2.3 Littérature et engagement : écrire et combattre au Brésil et au Mozambique
Écrire et combattre dans le Brésil de Conceição Evaristo .....p. 78
Écrire et combattre dans le Mozambique de Paulina Chiziane ....p. 81

3. Construction de la voix féminine : procédés stylistiques et singularités du discours des femmes sur les femmes
3.1 *Ponciá Vicêncio* .....p. 88
3.2 *Becos da memória* .....p. 97
3.3 *Niketche* : *uma história de poligamia* .....p. 105
3.4 *O Alegre Canto da Perdiz* .....p. 109

4. Modèle hégémonique et identités minorisées
4.1 *Becos da memória*
Recours au moi collectif et identité-résistance .....p. 122
L'identité afro-brésilienne et l'espace de la *favela* .....p. 128
La représentation des hiérarchies sociales .....p. 132
L'inversion de l'ordre social imposé .....p. 138
4.2 *O Alegre Canto da Perdiz*
Le désir d'assimilation .....p. 146
Le féminin dans l'espace minorisé .....p. 166
Modèles de beauté hégémoniques .....p. 169

II. Littérature et genre

1. Figures de femmes : entre images cristallisées et nouveaux regards

1.1 Images cristallisées

Ponciá Vicêncio .....p. 179

Niketche : uma história de poligamia .....p. 185

Le miroir révélateur .....p. 189

1.2 Nouveaux regards .....p. 196

2. Corps et construction identitaire du genre

2.1 Les corps de femmes et la tradition rituelle dans *Niketche* .....p. 205

2.2 La thématique de l'avortement dans *Becos da Memória* et *Ponciá Vicêncio*.....p. 211

3. Masculin/Féminin : la dimension du pouvoir

3.1 La représentation de la femme dans l'espace domestique .....p. 224

3.2 La jouissance du pouvoir et la naturalisation de la violence contre les femmes .....p. 234

3.3 Le viol comme allégorie de la construction de la nation dans *O Alegre Canto da Perdiz*

La construction de la nation .....p. 248

Perpétuation de l'héritage colonial .....p. 253

3.4 Inversion des relations de pouvoir

L'indépendance financière .....p. 257

La solidarité féminine .....p. 260

4. Expérience de vie et écriture

4.1 La femme réinventée par le regard de l'auteure .....p. 263

4.2 Considérations sur la place de la femme dans la société .....p. 269

4.3 Appropriation du discours masculin sur les femmes .....p. 276

III. Littérature et mémoire

1. Mémoires marginalisées
1.1 Oralité et écriture
Niketche ....p. 295
Becos da memória ....p. 306
1.2 Mémoires minorisées et souterraines
Mémoire collective ....p. 321
Réécriture de l'Histoire ....p. 326

2. Mythes et mémoire collective (souvenirs fondateurs)
2.1 Les mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz*
Fonction réparatrice du mythe ....p. 336
Figures féminines mythiques ....p. 340
Discours mythique et récit ....p. 341
2.2 Mémoire mythique
Mémoire mythique et assimilation culturelle ....p. 350
Mémoire traumatique ....p. 355

3. Transmission de la mémoire
La récupération de la mémoire culturelle dans *Ponciá Vicêncio* et *Becos da memória*
Le concept de mémoire culturelle ....p. 365
Les objets de la mémoire ....p. 366
La transmission de la mémoire ....p. 369
L'héritage culturel : le cadre familial ....p. 371
L'héritage culturel : le cadre collectif ....p. 376

Conclusion ....p. 381

Références Bibliographiques ....p. 387

INTRODUCTION

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

Cette thèse a pour ambition de chercher à comprendre de quelles manières sont représentées les identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique). Étant deux auteures noires évoluant dans des sociétés qui ont connu l'esclavage et la colonisation, elles appartiennent simultanément à deux minorités dont la voix est perpétuellement mise sous silence : la minorité d'ethnie et de genre. C'est pourquoi le concept du féminisme intersectionnel sera fondamental tout au long de notre étude, et c'est à partir de cette perspective que nous analyserons les œuvres du corpus. Ainsi, nous essaierons d'étudier la manière dont Conceição Evaristo et Paulina Chiziane représentent la minorisation de la voix de la femme noire dans leurs sociétés post-coloniales respectives, parfois en usurpant la voix détentrice des centres de pouvoir hégémonique, comme celle du maître grand propriétaire terrien au Brésil, ou bien en caricaturant l'administration coloniale dans un Mozambique pré-indépendance. Nous chercherons à mettre en avant la perspective décoloniale qui se dégage des œuvres de ces deux auteures qui dénoncent la minorisation de la femme noire et de sa parole dans les sociétés post-coloniales brésilienne et mozambicaine. Conceição Evaristo et Paulina Chiziane suggèrent des solutions qui pourraient inverser les rapports de force entre ces minorités et les grands centres hégémoniques de décision et du pouvoir.

Ainsi, le choix du corpus se porte sur des romans mettant en lumière la problématisation de la place de la femme noire dans une société raciste et machiste telle que la société brésilienne, comme nous pouvons le voir dans *Becos da memória* (2006) et *Ponciá Vicêncio* (2003). Nous retrouvons également des questions liées aux projets identitaires nationaux post-coloniaux au Mozambique, comme c'est le cas dans *Niketche* (2002) et *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) de Paulina Chiziane, qui reprennent les thèmes d'identités culturelles fragmentées par le colonialisme et abordent l'assimilation de manière très frontale. Ces œuvres sont représentatives des questionnements sur l'identité nationale, l'appartenance ethnique, le genre, l'oppression machiste vécue par la femme dans les sociétés brésilienne et mozambicaine, la colonisation, l'assimilation d'un point de vue pratique mais également du point de vue symbolique.

Afin de conduire notre analyse, nous avons choisi de la délimiter par le prisme des vecteurs de recherche suivants qui constituent les trois parties de notre thèse : *Littérature, identité, nation*, *Littérature et genre* et enfin *Littérature et mémoire*. Les trois grands axes choisis –identités nationales, genre et mémoire– seront toujours analysés en lien direct avec l'œuvre littéraire et en tenant compte du positionnement de l'écrivain par rapport à ces constructions théoriques. Il s'agira d'éclairer le rôle de la littérature dans les processus de constructions identitaires, de construction du genre et de sauvegarde de la mémoire. Nous soulignerons également l'importance du rôle de l'écrivain et son pouvoir de remettre en question la société dans laquelle il évolue.

Au Brésil, les questions de genre et d'ethnie ont surgi de manière intense et souvent conflictuelle, contredisant le mythe de la démocratie raciale brésilienne. Le courant de revendications des minorités afro-brésiliennes démarré dans les années 1980, qui s'est inspiré du mouvement des droits civils états-uniens, a pu se réjouir, notamment lors des deux dernières décennies, de conséquentes avancées en ce qui concerne la condition des Noirs dans ce pays. Notre intention ici n'est pas d'énumérer ces avancées. Cependant, il nous semble important de souligner deux politiques significatives à ce sujet. Dans un premier temps, la loi 10.639/2003, qui rend obligatoire l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne à l'école. Ce qui signifie que, jusque-là, on n'évoquait l'Afrique en salle de classe qu'à travers le prisme de la traite négrière et de l'esclavage, ce qui contribuait à véhiculer une image négative de ce continent. Cela avait une influence indéniable sur la manière dont l'afro descendance pouvait être vécue par les Brésiliens. La seconde loi qui permit de modifier la structure de la société et plus particulièrement sa hiérarchie, est la loi sur les quotas. Celle-ci prévoit des quotas pour l'entrée à l'université pour plusieurs minorités : les Amérindiens et les Noirs. Cela eut le mérite de commencer progressivement à inverser des hiérarchies sociales héritées de l'époque esclavagiste et coloniale brésilienne, souvent intimement liées à l'aspect

racial. En effet, avant cela, les Amérindiens et les Noirs ne représentaient qu'une infime partie de la population étudiante, étant donné le cercle vicieux de la mauvaise qualité des écoles publiques dans lequel ils furent malgré eux engagés dès leur enfance. Cette loi extrêmement controversée permet de questionner le modèle hégémonique brésilien, qui exclut systématiquement les Noirs et Amérindiens des lieux du pouvoir et de la prise de décision. Le résultat de ces politiques se fit ressentir par l'émergence d'une nouvelle classe moyenne afro-brésilienne ayant étudié à l'université et disposant d'un pouvoir d'achat largement supérieur à celui des générations précédentes (DUARTE, 2011). Une des conséquences du nouveau statut de consommateur de cette classe moyenne afro-brésilienne est leur propension à devenir consommateurs d'œuvres littéraires. Cela en fait donc un nouveau lectorat qui sera particulièrement réceptif aux thématiques généralement abordées dans la littérature afro-brésilienne telles que : l'ancestralité africaine, la quête identitaire, l'expérience du racisme dans la société brésilienne, les questions de genre. La production de l'œuvre de Conceição Evaristo répond parfaitement à ces attentes, étant donné qu'une de ses caractéristiques marquantes est l'utilisation d'un « moi-collectif », faisant souvent ombre au « je-narrateur ». De plus, l'espace temporel est délibérément vague, ce qui permet de faire des allers-retours entre le passé esclavagiste et le présent marqué par une oppression raciale qui se fait toujours très vive. L'utilisation de ce « moi-collectif » en tant que « moi-narrateur » fait écho à l'histoire personnelle de l'auteure. En effet, ayant grandi dans une famille défavorisée et habitant une *favela* de Belo Horizonte, les femmes de sa famille ont depuis des générations exercé le métier d'employée de maison, ainsi que Conceição quand elle était plus jeune. Seulement, elle décida de poursuivre ses études au-delà de ce qui était considéré comme la norme acceptable pour une personne de son milieu et de sa condition. En faisant ce choix, devenant ensuite professeure puis écrivaine, elle rompt totalement avec ce paradigme, et sort de l'espace qui lui avait été réservé par la société brésilienne pour occuper une place qui a été traditionnellement confisquée aux Afro-brésiliens. Sa simple présence dans un espace dans lequel on lui rappelle constamment qu'elle n'est pas à sa place est déjà un acte militant en lui-même. Comme elle aime le rappeler, ses histoires ne sont pas là pour bercer ceux de la maison du maître, mais bien pour les réveiller dans leurs sommeils injustes. Pourtant,

Conceição va bien au-delà en rappelant constamment par quels mécanismes les Afro-brésiliens ont été historiquement exclus de la société, tout en faisant le lien entre l'horreur de la condition d'esclave et les difficiles conditions de vie des Afro-brésiliens, leurs descendants, dans la société brésilienne actuelle. À un moment où le Brésil commence timidement ses premières politiques sociales et ose même aborder le concept de « réparation » pour le crime contre l'humanité qu'a constitué l'esclavage, l'œuvre de Conceição Evaristo offre une résonance toute particulière concernant ces problèmes de la société brésilienne liés à la communauté afro-brésilienne, qui ont toujours existé mais dont on ne commence à parler sérieusement que depuis les deux dernières décennies.

Dans une perspective de littérature comparée, nous avons trouvé plus qu'opportun la mise en relation entre l'œuvre de Conceição Evaristo et celle de Paulina Chiziane à partir du prisme des questions de genre et de la perspective décoloniale. Ce choix s'est fait évident dès la première année de recherche, marquée par la lecture, ainsi que la délimitation du corpus et de la problématique de la thèse. Il ne s'agit pas de comparer ces deux auteures pour des raisons telles que le fait qu'elles viennent de deux pays ayant été colonisés par le Portugal. Actuellement, au Mozambique et au Brésil, les chercheurs s'interrogent sur l'effet de plusieurs siècles de colonisation et de politiques assimilationnistes, sur la place des minorités dans la mosaïque des constructions identitaires de la nation, et ils cherchent à faire émerger leurs voix, en particulier celles des femmes noires. Dans ce contexte, la littérature peut jouer un rôle décisif, celui de porte-parole de ces questionnements identitaires, pour en saisir toute la complexité. En effet, la voix de Paulina Chiziane représente aussi les voix marginalisées et mises sous silence depuis l'occupation coloniale du Mozambique. Comme elle aime le rappeler, avant la colonisation, le rôle ancestral de la transmission des connaissances d'une génération à l'autre, c'est-à-dire celui du conteur d'histoires, était réservé aux femmes. L'arrivée des colons bouleversa cette tradition et imposa un nouveau canon : celui de l'écrivain blanc. Les femmes noires se trouvèrent donc automatiquement exclues de l'acte de raconter, se retrouvant aux marges d'une société raciste, machiste et patriarcale. L'arrivée de Paulina Chiziane dans le paysage littéraire mozambicain dans les années 1990 fut compliquée. Considérée comme étant la première romancière de son pays, elle fut très mal

reçue à ses débuts, notamment par ses collègues masculins. Une femme de son âge, mère de famille, osant aborder des sujets controversés tels que le racisme, le machisme de la société mozambicaine, la sexualité féminine, la polygamie, de manière parfois très explicite, semble poser énormément de problèmes à une société aussi machiste et patriarcale que la société mozambicaine. Cependant, Paulina Chiziane n'hésite pas à souligner la présence de nombreuses sociétés matriarcales dans le Nord du Mozambique, et les met en valeur d'une manière particulière dans ses romans, comme pour rappeler les fondements culturels du Mozambique avant la colonisation. Ancienne militante du parti indépendantiste mozambicain –Frelimo–, l'auteure pointe régulièrement les incohérences de la tentative d'une construction identitaire nationale artificielle homogène de ce même parti, semblant oublier la diversité des ethnies à partir desquelles s'est formé le Mozambique tel que nous le connaissons actuellement. Ainsi, cette volonté de construction d'une identité nationale unique, qui fonctionnerait pour tous les Mozambicains, s'est révélée totalement illusoire, comme nous pouvons le constater en observant les tensions ethniques toujours présentes. Paulina Chiziane dresse fréquemment un portrait de ces tensions dans son œuvre, avec l'exemple de la mise en scène d'une société dans laquelle un homme peut être officiellement marié, chrétien, assimilé et pratiquer officieusement la polygamie et des religions locales ayant été interdites pendant la colonisation.

Lors de la première partie concernant la littérature, la nation et l'identité nationale, face à tant de théories existantes et divergentes à ce sujet, il nous a semblé important de dresser, dans un premier temps, le cadre théorique à partir duquel nous souhaitions aborder cette question si complexe. Après cela, il nous a semblé opportun de revenir sur les contextes littéraires afro-brésilien et mozambicain, dans les chapitres suivants : « Littérature afro-brésilienne dans le paysage littéraire brésilien » et « Littérature et construction d'un état-nation mozambicain ». Dans le deuxième chapitre, il nous a paru indispensable d'aborder les

parcours de vie des auteures, qui sont singuliers et qui permettent également de parler de leurs difficultés dans le processus d'écriture. Pour évoquer cela, nous avons choisi d'associer l'idée de combat présent dans la démarche effectuée par l'écrivain lors de son processus de création au Brésil, puis au Mozambique. Le troisième chapitre « Construction de la voix féminine : procédés stylistiques et singularités du discours des femmes sur les femmes » s'emploie à s'interroger sur les singularités du discours littéraire et de la perspective féminine dans les œuvres délimitées par le corpus, à partir des théories de Genette. Cela nous permettra également de situer et de faire une présentation succincte des quatre romans. Le dernier chapitre de la première partie aborde le thème du modèle hégémonique et des identités minorisées dans les œuvres *Becos da memória* (2006) et *O Alegre Canto da Perdiz* (2008). Ici, on démontre une des caractéristiques principales des œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane : dénoncer les inégalités d'une communauté marginalisée dont la voix a été mise sous silence de manière systématique. Afin d'illustrer notre raisonnement, nous avons eu recours, entre autres, à la pensée de Hall, représentant les théories post-colonialistes, et à celle de Castells, avec sa notion d' « identité-résistance ».

Au cours de la seconde partie, nous nous pencherons sur la littérature et les questions de genre. Le premier chapitre intitulé « Figures de femmes : entre images cristallisées et nouveaux regards. » interroge les représentations traditionnelles des femmes dans la littérature, pour pouvoir faire le lien avec les nouveaux regards apportés par Conceição Evaristo et Paulina Chiziane dans leurs œuvres. Ensuite, la section « Corps et construction identitaire du genre » nous permettra d'analyser la thématique de l'avortement dans l'œuvre de Conceição Evaristo, ainsi que celle de l'inscription du corps dans la tradition dans *Niketche* de Paulina Chiziane, en nous appuyant sur les théories de Butler sur l'idée de construction du genre, ainsi que celles de Oyewumi sur le genre dans un contexte post-colonial. Dans le troisième chapitre « Masculin/féminin : la dimension du pouvoir », nous étudions la représentation des rapports de force présents entre hommes et femmes dans la société, grâce aux théories du féminisme intersectionnel de Davis, Oyewumi et Bourdieu, ainsi que sur les réponses proposées à ce sujet par les auteures. Cette analyse des rapports de pouvoir entre hommes et femmes commencera par la représentation de la femme dans l'espace domestique,

passera par l'image du viol comme allégorie de la construction de la nation mozambicaine dans *O Alegre Canto da Perdiz*, et se terminera sur la représentation de l'inversion des relations de pouvoir. Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre de cette partie, « Expérience de vie et écriture », nous avons choisi de nous pencher sur la manière dont la femme peut être réinventée par le regard des auteures, et comment les considérations de celle-ci sur la place de la femme dans la société sont directement influencées par l'expérience de vie des auteures.

La troisième partie, intitulée « Littérature et Mémoire », nous permet d'évoquer les mémoires marginalisées et tues par l'Histoire officielle. Dans ce processus de restauration de mémoires mises sous silence, l'écrivain aura un rôle déterminant : celui de rétablir les « fragments », les « traces » (BERND, 2017) d'une histoire non-officielle. Ces histoires non-officielles sont souvent transmises dans un cadre informel, comme le cadre familial, et racontées oralement. L'oralité a constitué un puissant support pour restituer et transmettre ces mémoires minorisées et vouées à l'oubli. Ainsi, nous nous interrogerons sur le passage de l'oral à l'écrit ainsi que sur le rôle de l'écrivain qui doit parfois combler les failles de la mémoire à travers la création artistique. Le second chapitre s'attache à examiner les mythes et la mémoire collective, avec une attention particulière accordée aux souvenirs fondateurs. Dans un premier temps, nous reprendrons le concept de « mémoires souterraines » utilisé par Michael Pollak pour évoquer la survie des identités minorisées dans le cadre d'un État hégémonique oppresseur. Le sous-chapitre « Mémoires minorisées et souterraines » questionnera la notion de mémoire collective proposée par Jan Assmann, ce qui nous amènera à envisager la réécriture de l'Histoire à partir du point de vue de la communauté habituellement marginalisée. Le sous-chapitre suivant sera consacré à l'analyse des mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz* en réfléchissant sur leur fonction réparatrice. Nous nous pencherons enfin sur les mythes fondateurs et sur les spécificités du discours féminin sur la mémoire, dans le contexte post-colonial du Mozambique de Paulina Chiziane. Pour ce faire, nous aurons recours aux théories de Mircea Eliade sur le mythe. Le troisième chapitre intitulé « Transmission de la mémoire » abordera les mécanismes de transmission mémorielle dans des communautés où la continuité de la mémoire générationnelle est clairement menacée par un ordre social colonial ou néo-colonial oppresseur. Ainsi, nous nous intéresserons à la

récupération de la mémoire culturelle dans *Ponciá Vicêncio* et *Becos da memória*, tout en interrogeant les stratégies de l'auteure pour tenter de récupérer des fragments de ces identités menacées.

Utiliser la perspective des théories post-colonialistes et de genre nous a permis d'aborder l'œuvre de ces deux écrivaines à partir d'un regard nouveau qui correspond au moment vécu dans nos sociétés post-coloniales contemporaines. Nous pouvons d'ores et déjà émettre l'hypothèse de la contribution de la littérature au changement des imaginaires collectifs de nos sociétés actuelles traversées de préjugés racistes et sexistes.

PREMIÈRE PARTIE

LITTÉRATURE, IDENTITÉ, NATION

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

1. Identité/identités : les multiples dimensions d'un concept

Nombreux sont les théoriciens qui se sont penchés sur la question de l'identité culturelle au cours des XXe et XXIe siècles. Notre volonté ici n'est pas d'apporter un nouveau point de vue sur cette question extrêmement complexe, mais de comprendre comment elle peut être analysée dans le cadre des relations entre littérature, identité et nation. Lors de cette première partie, nous étudierons le rôle décisif de la littérature lorsqu'on aborde le thème de la construction des identités nationales, dans les contextes spécifiques des littératures mozambicaine et brésilienne que nous nous proposons d'examiner.

L'analyse des textes littéraires de notre corpus dévoile la complexité et les perspectives conflictuelles dans l'approche des identités culturelles, comme le souligne Mucchielli, pour qui il semblerait que « chaque scientifique, détenteur d'un cadre théorique (explicite ou non), puisse "lire" les phénomènes identitaires avec ses propres référents. La pluralité des référents scientifiques existants garantit la diversité des conclusions. En fait, alors, sous la masse des publications, se cache un débat scientifique latent sur la valeur définitive de chaque approche proposée » (MUCCHIELLI, 1986, p. 6). Parmi la pluralité des chemins proposés pour penser cette question, se trouve celui du discours littéraire qui aide à réfléchir sur le processus complexe de construction identitaire culturelle.

Revenons d'abord sur ce terme très vaste que l'on appelle « identité ». De quoi s'agit-il exactement ? Manuel Castells l'a défini en nous rappelant à quel point celle-ci est liée à la culture dans laquelle elle s'insère :

> J'appelle « identité » (quand le terme s'applique aux acteurs sociaux) le processus de construction de sens à partir d'un attribut culturel, ou d'un ensemble cohérent d'attributs culturels, qui reçoit priorité sur toutes les autres sources. Un même individu, ou un même acteur collectif, peut en avoir plusieurs. Mais cette pluralité d'identités engendre des tensions et des contradictions, tant dans l'image qu'il se fait de lui-même que dans son action au sein de la société. (CASTELLS, 1999, p. 17)

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

Il nous semble que parler d'identité culturelle au singulier serait une perspective réductrice, surtout lorsque nous faisons référence à des pays comme le Mozambique et le Brésil, marqués par une diversité culturelle qui fut au cœur même du processus de construction de la nation. En effet, lorsqu'il s'agit d'élaborer une identité, les acteurs sociaux faisant partie d'un même groupe puisent les matériaux nécessaires dans divers secteurs tels que l'histoire, la géographie, la biologie (CASTELLS, 1999). Cette perspective nous permet de comprendre que, au-delà des diversités ethniques et culturelles, les matériaux empruntés par les groupes sociaux pour former leur identité sont également pluriels :

> L'élaboration d'une identité emprunte ses matériaux à l'histoire, à la géographie, à la biologie, aux structures de production et de reproduction, à la mémoire collective et aux fantasmes personnels, aux appareils de pouvoir et aux révélations religieuses. Mais les individus, les groupes sociaux, les sociétés transforment tous ces matériaux et redéfinissent leur sens en fonction de déterminations sociales et de projets culturels qui s'enracinent dans leur structure sociale et dans leur cadre d'espace-temps. (*ibid.*, p. 18)

Stuart Hall parle également des cultures au pluriel et insiste sur le fait que les identités ne sont jamais réellement figées comme nous aurions tendance à le croire, mais en perpétuel mouvement. Il remet en question le recours à la tradition pour trouver une définition essentialiste de l'identité. L'identité culturelle serait un processus en perpétuel mouvement :

> Ce n'est pas une « archéologie ». La culture est une production. Elle a ses matières premières, ses ressources et son « travail de production ». Elle dépend à la fois d'une connaissance de la tradition comme « le semblable changeant » et d'un ensemble effectif de généalogies. Ce que ce « détour par le passé » permet toutefois, c'est de nous rendre capables, à travers la culture, de nous produire nous-mêmes de nouveau, *comme de nouveaux types de sujets*. Il s'agit donc moins de savoir ce que nos traditions font de nous que ce que nous faisons de nos traditions. Paradoxalement, nos identités culturelles, dans une forme achevée, sont devant nous. Nous sommes toujours dans le processus de formation culturelle. La culture n'est pas une affaire d'ontologie, d'être, mais de devenir. (HALL, 2007, p. 262)

Nous rejoignons l'idée de Hall selon laquelle, les traditions ne constituent qu'une partie du processus de formation culturelle, qui se situerait plus volontiers dans le futur que dans le passé, bien qu'un détour par ce dernier soit utile. Cependant, nous nous devons d'apporter une nuance étant donné que Conceição Evaristo et Paulina Chiziane se réfèrent à la tradition dans leurs œuvres. En effet, l'utilisation qu'elles en font sert à dénoncer la violence du processus colonial qui contribua à la destruction de leurs référents culturels. Le recours à la

tradition ne constitue pas la recherche d'un passé figé, il s'agit de faire revivre dans le présent les éléments culturels ayant été détruits. Bien que Conceição Evaristo utilise de nombreuses images de l'époque esclavagiste brésilienne, il est surtout question de faire un lien entre les conditions passées et présentes des afro-brésiliens et de souligner les injustices qui perdurent. Paulina Chiziane, quant à elle, insère dans sa trame narrative de nombreuses images d'une Afrique pré-coloniale que l'on pourrait parfois qualifier d'« essentialistes ». Lorsqu'elle utilise ces représentations, le but est souvent de dénoncer le déséquilibre engendré par le processus de colonisation.

Dans ce contexte, les anciennes colonies ayant produit des identités minorisées cherchent à s'affirmer et à trouver leur place dans les sociétés post-coloniales actuelles. Ce sont bien souvent des sociétés qui n'ont pas réglé de nombreux aspects relatifs à la hiérarchie sociale, à l'ethnie et au genre. Ces thématiques portent encore aujourd'hui les stigmates de la société coloniale dont ces deux pays sont issus. Il sera donc important de comprendre que, le « par qui » et le « pourquoi » déterminent largement le contenu symbolique de l'identité culturelle construite (CASTELLS, *op.cit.*, p. 18). De plus, la construction sociale de l'identité se produit presque toujours dans un contexte marqué par les rapports de force (*idem*). Dans des sociétés post-coloniales telles que le Brésil et le Mozambique, l'idée d'un rapport de force comme un des processus fondamentaux de la construction identitaire nationale est plus que pertinent, étant donné la violence existante dans toute société coloniale.

Pour Castells, divers projets identitaires peuvent se superposer ou entrer en contradiction. Il y aurait, dans un premier temps, l'identité-légitimante qui serait introduite par les institutions dirigeantes de la société, le but étant d'étendre et de rationaliser leur domination sur les acteurs sociaux. Cela rejoint de nombreuses théories sur le nationalisme. Ensuite, nous trouvons l'identité-résistance produite par des acteurs se trouvant dans des positions ou conditions dévalorisées, stigmatisées par la logique dominante. Il s'agit de résister et survivre parfois en érigeant des barricades, base de principes étrangers ou contraires à ceux qui imprègnent les institutions de la société. C'est à ce moment-là qu'on note l'émergence de la politique identitaire (CALHOUN, 1994). Troisièmement, il y aurait

l'identité-projet : c'est la construction d'une identité nouvelle produite par les acteurs sociaux qui redéfinissent leur position dans la société. On peut y voir une proposition de transformer l'ensemble de la société. Nous pouvons prendre l'exemple du féminisme et de sa remise en cause du patriarcat (CASTELLS, *op.cit.*, p. 18).

Conceição Evaristo et Paulina Chiziane s'inscrivent indéniablement dans le registre d'une identité-résistance, au sein de leurs sociétés racistes et patriarcales. Il ne s'agit pas seulement de résister et de protester contre les oppressions vécues par les femmes Noires au Brésil et au Mozambique, mais aussi d'élaborer des propositions, des nouvelles bases pour ce que Castells qualifie d'identité-projet. Le but étant de poser les bases d'un important renouvellement structurel de la société. Ce que nous devons souligner ici, c'est que cette identité-projet est menée, non sans rencontrer de nombreuses barrières à son élaboration, par des acteurs de la société dont les voix furent effacées durant plusieurs siècles.

Pour Mucchielli, il est important de se rappeler que, lorsque nous parlons des identités culturelles, les acteurs sociaux en question sont des êtres humains dont les ambitions et volontés sont toujours changeantes. Contrairement à d'autres sujets étudiés dans les matières matières scientifiques comme la chimie, les acteurs sociaux en question, quand nous abordons les identités culturelles, qui sont différentes des « objets » dont traitent les sciences dites exactes :

> Lorsque l'on parle de l'identité d'un acteur social, il faut tout d'abord que l'on se situe d'emblée en sciences humaines et non en sciences naturelles et physiques. Cela veut dire que les acteurs sociaux dont il s'agit ont des caractéristiques fortement différentielles d'avec les « objets » dont traitent les sciences dites exactes. Par exemple, nos « sujets » ont une « affectivité » liée à un ressenti en situation, une certaine conscience d'eux-mêmes et des phénomènes qui se déroulent autour d'eux, une certaine réflexion plus ou moins rationnelle. [...] Constatons donc tout de suite que l'identité d'un acteur social ne peut être définie comme l'identité d'un objet des sciences naturelles et physiques qui ne peut avoir ni ressenti, ni conscience, ni réflexion, ni enjeux propres, ni volonté... (MUCCHIELLI, 1986, p. 8)

De ce fait, les identités étant plurielles et formées à partir de « construits humains », il est difficile voire impossible d'en définir une quelconque réalité ou vérité absolue :

> Ce qu'il faut donc bien voir, dès le départ de notre raisonnement, c'est que le sens d'un phénomène est un « construit humain » qui s'élabore en référence à un « contexte scientifique »

> représenté par une « théorie ». On comprend dès lors l'erreur de tous les scientifiques qui s'efforcent de trouver une quelconque « réalité » à l'identité. Ils trouveront un sens à cette identité et ce sens sera tributaire des référents théoriques qu'ils auront consciemment ou inconsciemment utilisés pour construire leur intelligibilité du phénomène. (MUCCHIELLI, *ibid.*, p. 5)

Pour Hall, les trois grands piliers de l'identité et de la culture nationale sont : les grands récits de l'Histoire, du langage et de la littérature (HALL, *op.cit.*, p. 219). Ces grands récits historiques figent les symboles de l'identité nationale, contrairement à la littérature de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane qui les déconstruit. Cependant, le piège à éviter serait la tentative d'« essentialisation » d'une identité, comme cela peut parfois arriver lorsqu'on évoque l'histoire de l'Afrique précoloniale (HALL, *op.cit.*). En effet, l'identité n'a jamais été figée, c'est une réalité qui évolue grâce à ses propres processus d'identification, d'assimilation et de rejets sélectifs. L'identité se façonne de manière progressive, se réorganise et se modifie sans cesse, étant donné qu'elle participe à définir un être vivant (MUCCHIELLI, *op.cit.*, p. 93). C'est pourquoi toute volonté d'essentialiser une culture à travers un passé mythique, comme cela s'est produit avec l'Afrique lors du mouvement de la négritude, se révèle bien souvent illusoire. Comme nous le rappelle Hall, les identités culturelles font l'objet de transformations constantes :

> Les identités culturelles viennent de quelque part, elles ont des histoires. Toutefois, comme tout ce qui est historique, elles font aussi l'objet de transformations constantes. Loin d'être fixées pour l'éternité dans quelque passé essentialisé, elles sont sujettes au jeu « continu » de l'histoire, de la culture et du pouvoir. Loin d'être fondées sur une simple « redécouverte » du passé, qui attendrait d'être faite, et qui, lorsqu'elle le serait, assurerait pour l'éternité notre sentiment d'être nous-mêmes, les identités sont les noms que nous donnons aux diverses façons d'être situés par les récits du passé et de nous y situer. (HALL, *op.cit.*, p. 230)

Ce genre de mouvements essentialistes a souvent été à la base de constructions d'imaginaires de la nation, ainsi que d'identités nationales. Au Brésil, on utilisa l'indianisme comme représentation d'un passé mythique et fondateur de la nation. Ce fut également le cas pour le Mozambique, qui puisa dans le nationalisme une source d'inspiration afin de dessiner le portrait d'une nation qui se voulait nouvelle. Pour Rubert de Ventos, l'émergence d'une identité nationale se fait par l'interaction historique d'une série de quatre facteurs :

-les facteurs primaires : l'ethnie, le territoire, la langue, et la religion

-les facteurs génératifs : le développement des communications et de la technologie, la formation des villes, l'apparition des armées modernes et des monarchies centralisées

-les facteurs induits : la codification de la langue dans une grammaire officielle, le développement des bureaucraties et l'instauration d'un système d'éducation nationale

-les facteurs réactifs : la défense d'identités opprimées et d'intérêts étouffés par un groupe social dominant ou un appareil institutionnel, la défense qui stimule la recherche d'identités alternatives dans la mémoire collective.

Pour conclure cette brève introduction sur l'identité culturelle, nous nous en référons aux considérations de Mucchielli, concernant la pluralité de l'identité, ou devrions-nous dire des identités culturelles :

> L'identité est donc toujours plurielle du fait même qu'elle implique toujours différents acteurs du contexte social qui ont toujours leur lecture de leur identité et de l'identité des autres selon les situations, leurs enjeux et leurs projets. Cette identité est toujours en transformation, puisque les contextes de référence de cette identité : contextes biologique, psychologique, temporel, matériel, économique, relationnel, normatif, culturel, politique..., qui fournissent les significations, sont chacun en évolution du fait même des interactions. Elle est, à un moment donné, la résultante d'un ensemble d'autoprocessus (génétiques, biologiques, affectifs, cognitifs...) et de processus (relationnels et communicationnels, historiques, culturels...) formant entre eux un système de causalités circulaires. (MUCCHIELLI, *op.cit.*, p. 10)

Au cours de notre analyse concernant les questions identitaires présentes dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, nous avons choisi d'adopter une perspective plurielle qui correspond à la composition ethnique brésilienne et mozambicaine, ainsi qu'au point de vue adopté par les auteures dans leurs œuvres. La perspective plurielle correspond également aux concepts d'identités que nous avons choisi d'emprunter à Castells, Mucchielli et Hall. Selon nous, il s'agit d'une question épistémologique : on ne peut pas envisager l'identité autrement sous peine de tomber dans le piège de l'essentialisme.

Dans ce contexte particulier d'identités minorisées pendant plusieurs siècles par un pouvoir colonial et une société hégémonique, nous choisissons de nous appuyer sur le concept « d'identité-résistance » formulé par Castells (1999). Celui-ci aide à comprendre le rôle de la résistance joué par la littérature. Ici, nous pouvons considérer que cette dernière aurait la

fonction de « barricade» érigée par les acteurs sociaux formés d'une base de principes étrangers ou contraires à ceux qui imprègnent les institutions de la société (Castells, 1999). Un des objectifs de cette littérature serait de contrer une société hégémonique oppressante pour les groupes minorisés, qui auparavant n'arrivaient pas à s'insérer dans le discours identitaire national.

Afin d'examiner comment ces questions concernant les identités culturelles se manifestent dans les œuvres des deux auteures, nous nous proposerons, dans les deux prochains chapitres, d'étudier l'aspect de l'émergence de projets identitaires littéraires nationaux dans un premier temps au Brésil, puis dans un second temps au Mozambique en nous appuyant sur le travail de Castells, pour qui il n'existe pas une identité nationale mais des projets identitaires qui traversent le corps de la nation, des projets qui sont en tension. L'œuvre littéraire peut apparaître de cette tension. Les interactions entre luttes politiques, formation de la nation et redéfinition des projets identitaires nationaux seront pris en compte dans le contexte spécifique de chacun de ces pays.

1.1.Littérature afro-brésilienne dans le paysage littéraire brésilien

Quelques repères historiques

Après la découverte officielle du Brésil en 1500, les besoins en main-d'œuvre pour travailler dans les plantations de canne à sucre se firent ressentir. La tentative de colonisation des Amérindiens fut un échec. Les Portugais connaissaient déjà l'Afrique et avaient commencé une politique de présence effective dans diverses régions. Ainsi, pour remédier au problème de manque de main-d'œuvre, ils participèrent à la traite négrière, qui avait déjà lieu

entre plusieurs pays d'Europe et d'Amérique (ENDERS, 2016, pp. 47-48). Les esclaves africains amenés de force au Brésil provenaient généralement de régions différentes. Ils appartenaient à des ethnies distinctes, ne parlaient pas la même langue et pouvaient ne pas partager la même religion. Ce fut une technique primordiale du trafiquant négrier : la dispersion volontaire d'esclaves appartenant à la même culture, afin d'éviter un possible soulèvement. L'esclavage des Africains est un élément important pour comprendre la formation du Brésil en tant que nation. Ce fut, pendant plusieurs siècles, une des caractéristiques fondamentales de la construction du Brésil, qui s'est fondé une différence abyssale entre certaines classes sociales et sur le racisme, qui y est toujours profondément ancré.

L'abolition de l'esclavage eut lieu seulement un an avant la proclamation de la République en 1889. Le Brésil se retrouva donc dès le début de sa République avec une population esclave récemment libérée. L'abolition de l'esclavage n'empêcha pas le maintien d'anciens rapports de force entre maîtres et esclaves. La présence de cette population noire, libérée, portant en elle le stigmate de l'esclavage dérangeait, et on les catégorisa rapidement comme les « indésirables » de la société brésilienne. De plus, au XIXe siècle, les intellectuels brésiliens étaient fortement influencés par plusieurs penseurs ayant produit des « théories raciales » ou « théories racistes ».

Ces dernières, également influencées par le positivisme, étaient basées sur l'explication de la prétendue supériorité de la « race blanche » sur toutes les autres à partir d'éléments pseudo-scientifiques (ENDERS, *ibid.*, pp. 184-185). Fondées sur un concept eurocentrique, elles convergeaient invariablement vers cette conclusion : la « race blanche » était plus avancée que les autres et possédait donc une sorte de « devoir de civilisation » envers les autres. Elle devait aussi à tout prix éviter de se mélanger à d'autres « races » considérées comme « inférieures ». Dans un pays où le métissage avait déjà lieu depuis plusieurs siècles de manière informelle, ces théories eurent une grande répercussion. Le comte de Gobineau, lors de sa visite à la Cour du Brésil, fut horrifié par le métissage qu'il

considérait comme contre-nature et une menace pour l'intégrité de « la race blanche » (SOUSA, 2013, pp. 2-3).

La nation brésilienne s'est formée sur ces théories raciales et positivistes, dont l'héritage le plus saisissant est la devise du Brésil, « Ordem e progresso » élaborée par le positiviste français Auguste Comte. Bien qu'il y ait eu une volonté de rupture avec le Portugal, l'ancienne métropole, il exista toujours un certain enchantement, une admiration démesurée pour tout ce qui venait d'Europe. De nombreux mouvements indépendantistes s'inspirèrent de la Révolution française par exemple. La France fut d'ailleurs un important modèle de substitution pour le Brésil qui voulait tourner le dos à son héritage culturel portugais. La nation s'est fondée à partir d'un modèle occidental, tout en ignorant les matrices amérindienne et africaine qui la composaient.

Selon ce point de vue, la composante noire ne semblait pas avoir sa place au sein de la nation brésilienne. En plus d'avoir acquis ce statut d'« indésirables » après l'abolition de l'esclavage, les Noirs brésiliens étaient perçus comme dangereux, une menace silencieuse contre la construction d'un Brésil fondé sur des valeurs occidentales. En effet, comme l'expliquent Macedo et Amaral, le discours hégémonique permet d'entretenir l'idée d'une nécessité de coloniser et dominer des peuples considérés comme trop violents ou incapables de se gouverner eux-mêmes. En ce qui concerne le Brésil, ce stigmate perdurera bien après l'indépendance et l'abolition de l'esclavage :

> Dans le contexte colonial, l'hégémonie est le principe qui structure tous les discours qui promeuvent le mythe de la supériorité de la race blanche et du canon culturel européen comme modèle de progrès et rationalité : pour protéger le pouvoir colonial, l'identité des autres peuples est déformée, les présentant comme trop irresponsables ou violents pour se gouverner eux-mêmes. Le discours concernant le métissage des races comme un risque de dégénération ou de contamination constitue un autre exemple de pratiques hégémoniques qui cherchent à provoquer la répulsion et la phobie de tout ce qui est différent. (MACEDO, AMARAL, 2005, pp. 91-92) [1]

[1] Notre traduction.

« No contexto colonial, a hegemónia é o príncipio que estrutura todos os discursos que promovem o mito da superioridade da raça branca e dos padrões da cultura europeia como modelo de progresso e racionalidade : para proteger o poder colonial, é distorcida a identidade de outros povos, apresentando-os como demasiado irresponsáveis ou violentos para se governarem a si próprios. O próprio discurso em torno da

Nous pouvons considérer que le mouvement activiste noir a toujours existé au Brésil, bien qu'il ait commencé de manière clandestine. En effet, le marronnage, la création de *quilombos* ou les nombreuses révoltes souvent passées sous silence ou minimisées par l'Histoire officielle constituent une puissante réaction contre l'ordre esclavagiste. Entre la fin du XIXe siècle pendant tout le XXe, des journaux et revues ayant pour but d'ouvrir un débat sur les inégalités existantes entre Blancs et Noirs furent publiés. Le Front noir brésilien (Frente Negra Brasileira) fut fondé en 1931 mais rapidement éteint avec la création de l'État Nouveau (1937-1945) (DOMINGUES, 2008, pp. 15-16). Avec la fin de l'État Nouveau, des nouvelles organisations recommencèrent à se constituer. Dans les années 1970-1980, plusieurs groupes se forment afin de dénoncer le racisme. Des actes et des manifestations sont promus et commencent à attirer l'attention du gouvernement sur ces problèmes. La « marche Zumbi » a eu lieu à Brasilia en 1995, réunissant trente mille personnes exigeant des politiques publiques destinées aux Noirs et leur inclusion dans les champs socio-productifs. Les quotas raciaux furent instaurés à l'Université publique quelques années plus tard. La littérature constitua un espace pertinent pour discuter des inégalités entre Noirs et Blancs et le racisme existant dans la société brésilienne, d'où l'importance de l'émergence de la littérature noire ou « littérature afro-brésilienne ».

Littérature noire, littérature afro

Beaucoup de chercheurs remettent en question l'existence d'une littérature afro-brésilienne. Selon Eduardo de Assis Duarte, cette littérature existe bien et elle est aussi contemporaine qu'ancienne. Ses traces peuvent remonter jusqu'au XVIIIe siècle. Cette production est multiple et diverse. On la retrouve dans les espaces historiques de la constitution du Brésil en tant que peuple :

---

miscigenação de raças como um risco de degeneração ou contaminação constitui um outro exemplo de práticas hegemónicas que procuram instigar repulsa e fobia em relação ao que é diferente. » (MACEDO et AMARAL, 2005, pp. 91-92)

> Depuis les années 1980, la production d'écrivains qui assument leur appartenance en tant que sujets en lien avec une ethnie afro-descendante grandit en volume et commence à occuper de l'espace sur la scène culturelle, en même temps que les exigences du mouvement noir s'amplifient et acquièrent une visibilité institutionnelle. Dès lors, la réflexion académique portant sur ces études qui, au long du XXe siècle, fut l'objet presque exclusif de chercheurs étrangers comme Bastide, Sayers, Rabassa et Brookshaw, grandit également, mais pas avec la même intensité. (DUARTE, 2011, pp. 375-376) [2]

Certains auteurs faisant partie du canon littéraire brésilien tels que : Machado de Assis, Lima Barreto, Cruz e Souza ont délibérément été « blanchis » par l'Histoire, et pourtant, ils étaient bel et bien des auteurs afro-brésiliens dont la contribution à la formation de la littérature brésilienne est incontestable. Plus tard dans les années quatre-vingts, l'apparition de la revue *Cadernos Negros* représenta un énorme chamboulement dans le paysage littéraire brésilien. Le lancement de cette revue fut financé par les auteurs eux-mêmes, pour pallier aux difficultés de publication existantes auprès des grandes maisons d'éditions brésiliennes. Le but initial était de mettre en lumière le vécu, les difficultés, les espoirs des Afro-brésiliens par le biais de la littérature. Ces premières publications s'orientent essentiellement vers la poésie, pour finalement se pencher sur la prose, plus particulièrement les contes, le plus souvent mieux adaptés au format de la revue.

Pour Duarte, il est évident que l'émergence d'une classe moyenne noire au Brésil ainsi qu'un nombre croissant de professionnels ayant fréquenté l'université et cherchant leur place dans le monde du travail et l'univers consumériste, et également la mise en place de lois comme la loi 10.639/2003 ont contribué à la construction d'une ambiance favorable à la présence plus significative des arts marqués par l'appartenance ethnique afro-brésilienne (DUARTE, *ibid.*, p. 376).

---

[2] Notre traduction.

« Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Bastide, Sayers, Rabassa e Brookshaw, entre outros. » (DUARTE, 2011, pp. 375-376)

Malgré l'émergence de ce phénomène récent, et toujours en construction, dans la littérature brésilienne, la définition même du concept de littérature noire ou afro-brésilienne est problématique. En effet, de nombreux chercheurs s'interrogent sur ce terme, comme Ironides Rodrigues, un des plus importants intellectuels de la génération antérieure au mouvement Quilombhoje [3] lors d'un entretien avec Luiza Lobo, qui affirme que la littérature afro-brésilienne se restreint obligatoirement à celle produite par un Noir ou Métis brésilien :

> La littérature noire est celle qui est produite par un auteur noir ou métis qui écrit sur sa race à l'intérieur du signifiant qu'est être noir, de couleur noire, de manière assumée, abordant les problèmes concernant : la religion, la société, le racisme. Il doit s'assumer en tant que noir. (LOBO, 2007, p. 266.)[4]

Domício Proença Filho, pour contrer les limitations du critère thématique, chercha un compromis entre l'idée d'une littérature basée sur l'ethnie ou le choix du sujet effectué par l'auteur. Pour cela, il propose un double sens pour le terme :

> À partir de ces observations, sera donc noire, dans le sens restreint, une littérature faite par des Noirs ou descendants assumés de Noirs, et comme telle, révélatrice de visions du monde, d'idéologies et de modes de réalisation qui, par ses conditions ataviques, sociales et historiques, se caractérise par une certaine spécificité, liée à un instinct clair de singularisation culturelle. **Lato sensu**, cela serait l'art littéraire fait par n'importe qui, à partir du moment où elle serait révélatrice de dimensions particulières aux Noirs et aux descendants de Noirs. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 78)[5]

Nous pouvons remarquer avec cette succession de tentatives de définitions de la littérature noire et afro-brésilienne faites par les plus grands spécialistes qu'il s'agit d'une

---

[3] Collectif culturel dont l'objectif était d'inciter la lecture et la production littéraire des afro-brésiliens. C'est aussi la maison d'édition responsable pour la publication de « Cadernos Negros ».

[4] Notre traduction.

« A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem : religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro. » (LOBO, 2007, p. 266)

[5] Notre traduction.

« À luz dessas observações, será **negra**, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracteriza por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural. **Lato sensu**, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros. » (PROENÇA FILHO, 1988, p. 78, grifos do autor)

question extrêmement complexe et loin d'être résolue. Ainsi, les définitions du concept de littérature noire au Brésil sont nombreuses, plurielles et divergentes.

Ces perspectives divergentes et parfois contradictoires peuvent s'expliquer par ce qu'on appelle le « lugar da fala », la « place de la parole ». Le concept de la place de la parole a récemment été popularisé par la philosophe et activiste des droits des Noirs brésiliens Djamila Ribeiro. Dans *La place de la parole noire* (RIBEIRO, 2019), elle émet l'hypothèse que, étant des êtres marqués par des caractéristiques de genre, d'ethnie ou de sexualité, nous avons tous une place de parole bien distincte (*ibid.*, p. 81), qui serait profondément liée à notre expérience personnelle dans la société. Cependant, la chercheuse insiste sur le fait qu'en parlant des places, on rompt aussi avec l'idée selon laquelle :

> Seuls les subalternes peuvent parler de leurs localisations, ce qui entraîne que les individus insérés dans la norme hégémonique ne se pensent même pas. Dit autrement, il est indispensable que les hommes blancs cisgenre étudient la blanchité, le cisgenrisme, les masculinités. (*ibid.*, pp. 81-82)

Chaque auteur tente de définir le concept de la littérature afro-brésilienne à partir de sa propre expérience de son ethnicité au sein de la société brésilienne. Cela dépend donc sûrement du milieu social, mais aussi des expériences de racisme vécues par les auteurs.

Pour essayer de comprendre ce phénomène, nous pourrions dans un premier temps nous pencher sur le terme « afro-brésilien ». On peut s'étonner de trouver ce terme pour évoquer les afro-descendants brésiliens. Il est vrai qu'il est plus habituel d'entendre le terme « afro-américains » pour désigner les Noirs américains. Cependant, celui-ci se popularise de plus en plus au fil des années, et la discussion autour de l'identité noire brésilienne y est pour beaucoup.

Tout d'abord, le terme « afro-brésilien », d'un point de vue purement sémantique, fait référence au douloureux processus de métissage ayant eu lieu au Brésil depuis l'arrivée des premiers Africains. Ce fut et c'est encore un processus d'hybridation ethnique et linguistique, religieuse et culturelle (DUARTE, *op.cit.*, p. 381).

Bien que beaucoup voient dans l'émergence du terme « afro-brésilien » une avancée, une volonté de restaurer et de redonner de la valeur à l'apport culturel africain au Brésil, pour certains, comme l'auteur Luís Silva (Cuti), cela fonctionne comme un élément atténuant qui diluerait le sens politique d'affirmation identitaire que représente l'utilisation du terme noir comme élément d'auto-affirmation raciale (*ibid.*, p. 382).

Eduardo de Assis Duarte, afin de créer un système permettant de catégoriser la littérature afro-brésilienne, a cherché à découvrir quels pourraient être ses possibles indicateurs. Un des premiers éléments pouvant la définir serait la thématique. En effet, elle permet de restaurer l'histoire du peuple noir dans la diaspora brésilienne, que ce soit en se révoltant contre l'esclavage, ou en glorifiant certains héros de mouvements de résistance tels que Zumbi dos Palmares. Un des premiers romans dénonçant l'esclavage est *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, ou bien encore *Motta Coqueiro* (1877), de José do Patrocínio. Nous la retrouvons aussi de forme plus implicite dans l'œuvre de Cruz e Sousa et dans certains romans, contes ou chroniques de Machado de Assis. Il existe aussi de nombreux textes qui s'emploient à reconstituer la mémoire des luttes de ceux qui n'ont pas voulu se soumettre à la vie en captivité ou bien des récits glorieux des *quilombolas* présents dans *Palmares* de Solano Trindade (1961) ou *Dionísio esfacelado* (1984) de Domício Proença Filho (DUARTE, *op.cit.*).

Pour Duarte, l'existence de tels écrits est polémique et entre en contradiction directe avec le discours colonial qui, comme l'avait souligné Fanon (1983), travaille pour l'effacement de toute histoire, culture ou civilisation existant au-delà des limites de la société blanche dominante (*ibid.*, p. 386).

Lorsqu'on définit la littérature afro-brésilienne, il s'agit également d'un choix de thématique s'orientant vers les traditions culturelles ou religieuses africaines ayant survécu à la traversée de l'Atlantique. Nous pouvons souligner la richesse des mythes, légendes et d'un imaginaire afro-brésilien très souvent ancré dans l'oralité (*idem*). Bien que la restauration de

ces traditions soit extrêmement importante pour la construction d'une identité positive afro-brésilienne, Duarte souligne le fait que :

> Cependant, l'approche des conditions passées et présentes de l'existence des afro-descendants au Brésil ne peut pas être considérée obligatoire, et encore moins se transformer en camisole de force pour l'auteur, ce qui résulterait en un appauvrissement visible. D'un autre côté, rien n'empêche que la matière ou le sujet noir soient présents dans l'écriture des Blancs. (*ibid.*, p. 387) [6]

Une des autres caractéristiques servant à définir la littérature afro-brésilienne serait l'autorat. Comme le souligne bien Duarte, c'est une des instances les plus controversées. En effet, cela implique des facteurs biographiques, phénotypiques, ainsi que la défense effectuée par certains chercheurs d'une littérature afro-brésilienne d'autorat blanc. Il existe aussi des auteurs afro-brésiliens qui ne se revendiquent pas comme tels et n'incluent pas cette caractéristique dans leur projet littéraire, comme Marilene Felinto entre autres. Cela nous rappelle donc la nécessité de ne pas réduire un auteur à des facteurs externes comme leur couleur de peau ou condition sociale (*ibid.*, p. 388). Cependant, pour Duarte, l'interaction entre écriture et expérience dans la littérature contemporaine brésilienne serait au cœur de ce phénomène :

> L'instance de l'autorat comme fondement pour une existence de la littérature afro-brésilienne est le résultat d'un intérêt dû à l'interaction entre écriture et expérience, que de nombreux auteurs veulent à tout prix mettre en valeur, que ce soit en tant que compromis identitaire et communautaire, ou que ce soit en rapport avec la formation d'artistes de la parole. (*ibid.*, p. 389) [7]

Comme la caractéristique de l'autorat serait insuffisante pour certains pour définir ce qu'est la littérature afro-brésilienne, Duarte propose l'hypothèse du point de vue adopté par l'auteur. Il indique une vision du monde de l'auteur et son univers axiologique en vigueur dans le texte. Dans ce contexte-là, l'ascendance africaine ou l'utilisation du même thème

---

[6] Notre traduction.

« No entanto, a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transformar numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento. Por outro lado, nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes na escrita dos brancos. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 387)

[7] Notre traduction.

« A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afrobrasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. » (*ibid.*, p. 389)

seraient insuffisants. Il serait nécessaire d'adopter une perspective qui s'identifie à l'histoire et à la culture afro-brésilienne (*ibid.*, p. 391).

Le langage serait également pour Duarte une caractéristique importante qui marquerait la différence culturelle dans le texte littéraire. L'identification à la culture afro-brésilienne se fait grâce à l'utilisation d'un vocabulaire appartenant à des langues africaines insérées dans le processus transculturel de la nation brésilienne. Cela peut aussi se caractériser par une discursivité soulignant des rythmes, intonations propres qui contrarient le modèle hégémonique de la langue portugaise généralement présent dans la littérature brésilienne (*ibid.*, p. 394). Le langage possède donc un sens politique, comme l'a si bien souligné Conceição Evaristo :

> Comme il s'agit d'un acte entrepris par l'initiative de femmes noires, qui historiquement transitent dans des espaces culturels différenciés des lieux occupés par la culture des élites, écrire acquiert un sens d'insubordination. Insubordination qui peut être mise en lumière, très souvent, par une écriture qui blesse les « normes cultes » de la langue, comme dans le cas exemplaire de Carolina Maria de Jesus, ainsi que par le choix de la matière narrée. (EVARISTO, 2007, p. 21) [8]

Enfin, une des dernières caractéristiques qui permettrait de définir la littérature afro-brésilienne pour Duarte serait le public. En effet, comme l'affirme Duarte :

> La formation d'un horizon de réception afro-descendant comme facteur d'intentionnalité propre à cette littérature la distingue du projet qui guide la littérature brésilienne d'une manière générale. La constitution de ce public spécifique, marqué par la différence culturelle et la nécessité d'affirmation identitaire, compose la facette d'un aspect utopique du projet littéraire afro-brésilien, surtout à partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira et d'autres auteurs contemporains. (DUARTE, *op.cit.*, p. 397)[9]

---

[8] Notre traduction.

« Em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere as "normas cultas" da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. » (EVARISTO, 2007, p. 21).

[9] Notre traduction.

« A formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta de algo utópica do projeto literário afro-brasileiro, sobretudo a partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 397)

De cette manière, le renversement des valeurs et le combat des stéréotypes sont des processus qui soulignent le rôle social de la littérature pour la construction de l'estime de soi. De plus, certains titres comme : *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* ciblent directement un public spécifique (*ibid.*, p. 398). C'est un fait extrêmement important, car cela témoigne d'une volonté de rendre visible une grande partie de la population et sa culture qui, jusque-là, étaient constamment mises sous silence.

Visibilité et invisibilité des Noirs dans la société brésilienne

Bien que les Noirs représentent plus de la moitié de la population brésilienne, leur présence dans les livres, les manuels scolaires, la télévision, les médias en général est rare et généralement assez stéréotypée. De plus, le Noir se retrouve plus souvent présent en tant que thème qu'en tant que voix auctoriale. Les manuels scolaires, qui représentent une donnée significative pour le processus de canonisation littéraire, démontrent une absence d'auteurs noirs. On pourrait y voir un formalisme de base eurocentrique qui exclut les voix dissonantes, prétextant qu'elles ne pas à certains modèles de qualité ou de style littéraire d'une certaine époque (DALCASTAGNÈ, 2011).

Selon Dalcastagnè, la littérature contemporaine reflète au travers de ses manques dans certaines caractéristiques centrales de la société brésilienne actuelle. En effet, la population noire se retrouve exclue des espaces de production et d'expression. Cette exclusion serait due à un racisme structurel présent dans la société brésilienne, résultat de plusieurs siècles d'esclavage (DALCASTAGNÈ, *ibid.*, p. 310). D'après une recherche effectuée par Dalcastagnè, depuis 1965 jusqu'à aujourd'hui, on a identifié environ 80 % de personnages blancs dans un corpus composé de 258 romans. Une autre absence remarquée dans la littérature brésilienne est celle de la thématique du racisme.

Cet aspect peut sembler à première vue plutôt curieux. Il est fondé sur l'idée de « démocratie raciale brésilienne », un concept d'« utopie métisse » popularisé par Gilberto

Freyre dans son œuvre *Casa Grande-Senzala* (1933), dans laquelle la thématique du métissage brésilien est abordée à partir d'un point de vue positif. Selon lui, le Brésil, au fil des siècles, finirait par devenir une nation entièrement métisse. La rhétorique de son discours s'appuie sur le fait que, si tous les Brésiliens étaient métis, cela signifierait l'éradication du racisme sur le long terme. Cependant, dans son discours, son concept de métissage tend toujours à l'effacement des héritages culturels africains, au profit des héritages culturels européens. C'est peut-être la raison pour laquelle les politiques de blanchiment ont eu une telle répercussion au Brésil, et c'est également pour cela que cette notion se retrouve jusqu'à aujourd'hui profondément ancrée dans l'imaginaire national. On peut retrouver cette idée d'une dilution progressive du sang noir au sein de la nation brésilienne exprimée ici dans l'œuvre de Montello :

> Ta petite-fille la plus âgée se mariera avec un Métis, ton arrière-petite-fille avec un Blanc, et voilà ton arrière-arrière-petit-fils, brun clair, bien brésilien. Il est certain que la couleur Noire dont lui, son arrière-arrière-grand-père était si fier s'était éteinte en lui. Cependant, le ressentiment de la captivité se diluera aussi d'une génération à l'autre. Dans peu de temps, plus personne ne se souviendrait avec une once de rancœur, que, au sein de sa patrie, pendant trois siècles, il avait existé des maîtres et des esclaves, des Blancs et des Noirs. (MONTELLO, 1976, p. 479) [10]

De plus, Gilberto Freyre est également le défenseur d'une thèse fondamentale pour le Brésil : le luso-tropicalisme. Selon lui, la soi-disant harmonie des métissages brésiliens serait due aux particularités de la colonisation portugaise. Les Portugais étant eux-mêmes un peuple ouvert vers l'extérieur, habitué à traiter et commercer avec diverses nations, à évoluer sous des climats variés, ils seraient donc plus enclins à l'acculturation, et ainsi à créer une sorte de « métissage harmonieux » avec les ceux qu'ils colonisent.

Actuellement, nous pouvons observer une production littéraire qui va dans le sens opposé de cette conception d'un Brésil métissé, harmonieux et égalitaire. La volonté de briser

[10] Notre traduction.

« Sua neta mais velha casará com um mulato ; sua bisneta com um branco, e ali estava seu trineto, moreninho claro, bem brasileiro. Apagara-se nele, é certo, a cor negra, de que ele, seu trisavô, tanto se orgulhara. Mas também viera se diluindo, de uma geração para outra, o ressentimento do cativeiro. Daí a mais algum tempo, ninguém lembraria, com um travo de rancor, que, em sua pátria, durante três séculos, tinham existido senhores e escravos, brancos e pretos. » (MONTELLO, 1976, p. 479)

ce stéréotype fait écho à celle de voir surgir une société plus juste dans laquelle la hiérarchisation raciale ne serait plus normalisée et systématique. En effet, cette systématisation renvoie à l'idée d'un ordre naturel et incontestable. Pour Hall, le différentialisme culturel auquel nous assistons à présent serait une version moderne du racisme biologique ayant eu lieu il y a deux siècles : « Le racisme biologique et le différentialisme culturel constituent ainsi non pas deux systèmes différents, mais deux registres de racisme. Dans la plupart des situations, les discours sur la différence biologique et culturelle sont simultanément à l'œuvre. » (HALL, *op.cit.*, 2007, p. 308)

Contrairement aux récits de nation homogène créés par les grands interprètes du Brésil qui excluaient les Noirs et Indigènes de leurs récits pour les diluer dans l'amalgame du « Brésil Métis », nous assistons actuellement à une éclosion des voix qui narrent d'autres histoires, d'autres versions à propos de la nation (FIGUEIREDO, 2013, p. 152).

Les marques de ce mythe de la démocratie raciale comme étant un des mythes fondateurs de la société brésilienne sont toujours très éloquentes. Selon Dalcastagnè, les personnages noirs sont pratiquement absents de la littérature brésilienne, et quand ils y sont présents, on les retrouve sous la forme de personnages stéréotypés et confortant certaines théories héritées de l'époque esclavagiste. Par exemple, les personnages féminins sont représentés soit comme employées domestiques soit comme objets du désir. Ici, il est impossible de ne pas remarquer la dimension utilitaire du corps noir féminin, de par sa force de travail ou encore son hypersexualité. Ces deux conceptions de la femme noire renvoient immédiatement à l'esclavage. En ce qui concerne les personnages masculins, nous rencontrons également des catégories tout aussi limitées : le voleur, le dealer, le bandit, le *malandro*, l'homme paresseux, vivant fréquemment aux crochets des autres, ou bien une fois de plus l'objet du désir. L'impossibilité de sortir ou de se défaire de ces catégories limitées reflète l'impossibilité d'une littérature noire exposant l'expérience afro-brésilienne à partir du point de vue des Afro-Brésiliens eux-mêmes. Eduardo de Assis Duarte se remémore à quel point les personnages noirs sont stigmatisés dans la littérature brésilienne :

> Quelques exemples : qui ne se souvient pas des vers de Manuel Bandeira (1990) « Irene la Noire, gentille Irene, Irene toujours de bonne humeur » ? Ou de la Métisse coquine qui ne vit jamais le jour, toujours la nuit ; elle n'est jamais esprit, toujours la chair ; elle n'est jamais la famille ou le travail, seulement le plaisir ? Et nous connaissons bien l'alter ego masculin de ce fantasme : le Métis mauvais garçon, qui adore les fêtes et leurs vices, facteur de dégénérescence et de déséquilibre social. Ceux-ci et tant d'autres fantômes émergent de notre passé esclavagiste pour continuer à habiter l'imaginaire social brésilien, qui s'accompagnent de figurations telles que celle du « bon maître » ou du « bon patron » ; de « l'esclave content » ou de son opposé, le marginal sanguinaire et psychopathe, ayant une tendance naturelle pour le crime. Celles-ci et tant d'autres déformations s'inscrivent dans nos lettres, aussi bien que dans nos films, notre TV ou les programmes populistes qui se répandent sur les ondes des radios. Ce sont des stéréotypes sociaux largement diffusés et assumés également parmi ses victimes, signe qu'ils fonctionnent comme de puissants instruments du maintien de l'inégalité. (DUARTE, 2011, p. 395)[11]

Pour Dalcastagnè, il est important de mettre en lumière l'invisibilisation de groupes sociaux et la mise sous silence d'innombrables perspectives sociales, comme celles des Noires (DALCASTAGNÈ, *op.cit.*, p. 311), ce qui indiquerais, toujours selon le chercheur, un manque de pluralité des points de vue sociaux dans le champ littéraire brésilien.

Un autre problème de taille est que la tradition littéraire brésilienne n'apporte pas de modèles de protagonistes noirs qui soient suffisamment riches pour servir d'inspiration (DALCASTAGNÈ, *ibid.*). Le romancier puise la matière de son récit à l'intérieur même de représentations discursives préétablies, même si son but est de les contester : « C'est pourquoi, l'absence de personnages noirs dans la littérature n'est pas seulement un problème politique, mais également esthétique, étant donné qu'il implique une réduction de la gamme des possibilités de représentations. » (DALCASTAGNÈ, *ibid.*, p. 322) [12] :

---

[11] Notre traduction.

« Alguns exemplos : quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira (1990) "Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor" ? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna ; nunca é espírito, só carne ; nunca é família ou trabalho só prazer ? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia : o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Estes e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figurações como a do "bom senhor" ou do "bom patrão" ; do "escravo contente" ou do seu oposto, o marginal sanguinário e psicopata, naturalmente voltado para o crime. Estas e tantas outras deturpações inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no filme, na TV ou nos programas popularescos que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 395)

[12] Notre traduction.

> Au cours de l'analyse des exceptions –le peu d'histoires dans lesquelles le Noir apparaît comme figure centrale– nous pouvons rencontrer aujourd'hui encore, *la reproduction sans critique* de représentations sociales stéréotypées sur les Noirs, ce qui, d'une certaine manière, légitime le préjugé racial ; mais on rencontre aussi *l'appropriation sans critique* des discours racistes, dans des histoires où, grâce à la parodie, on cherche justement à dénoncer et désarticuler le sens pervers de ces constructions. (DALCASTAGNÈ, *ibid.*, p. 333) [13]

Zilá Bernd, une des précurseures de l'étude de la littérature afro-brésilienne au Brésil s'est aussi interrogée sur ce qui définit la littérature noire brésilienne. Est-ce lié au degré de pigmentation de la peau, dans un pays comme le Brésil où le métissage fut si intense, que de nombreuses familles en apparence blanches possèdent, sans que cela ne soit visible, de nombreux ancêtres amérindiens ou noirs ?

> Finalement qu'est-ce qu'est la littérature noire : celle faite par des Noirs ? Ou bien c'est l'évidence textuelle qui peut la définir ainsi ? Beaucoup d'écrivains à la peau noire ne ressentent pas l'intérêt et/ou la nécessité d'aborder ce thème dans leurs œuvres ; d'autres, cependant, que l'on pourrait difficilement identifier comme noirs, ont à cœur d'affirmer leur appartenance identitaire à la culture noire. (BERND *apud* DUARTE, 2011, p. 149)[14]

Selon Bernd (2011), la proposition d'un je-lyrique ne peut pas se limiter à la revendication d'une simple reconnaissance. Elle doit s'amplifier, tout en correspondant à un acte de réappropriation d'un espace existentiel qui lui serait propre (BERND, *ibid.*, p. 77). En revanche, Luiza Lobo défend l'idée que le concept de littérature noire ne devrait pas inclure la production d'auteurs blancs, et devrait se définir comme de la littérature « écrite par des Noirs » : « cette définition paraît impliquer que n'importe quelle personne pourrait s'identifier existentiellement à la condition d'afro descendant—ce qui en aucun cas n'est vrai dans le

---

« Por isso, a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político, mas também um problema estético, uma vez que implica a redução da gama de possibilidades de representação. » (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 322)

[13] Notre traduction.

« Na análise das exceções –as poucas narrativas em que os negros aparecem como figuras centrais–, pode-se encontrar, ainda hoje, a *reprodução acrítica* de representações sociais estereotipadas sobre os negros, o que, de algum modo, reforça e legitima o preconceito racial ; mas encontra-se também, a *apropriação crítica* dos discursos racistas, em narrativas que, através da parodia, buscam justamente denunciar e desarticular o sentido perverso dessas construções. » (*ibid.*, p. 333)

[14] Notre traduction.

« Afinal o que é literatura negra : é aquela que é feita por negros ? Ou é a evidência textual que pode assim defini-la ? Muitos escritores de epiderme negra não têm interesse e/ou necessidade de tratar esse tema em suas obras ; outros, porém, que dificilmente poderiam ser identificados como negros, fazem questão de afirmar sua pertença identitária à cultura negra. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 149)

stade socioculturel dans lequel nous nous trouvons, du moins au Brésil » [15] (LOBO, 2007, p. 328).

Pour Bernd, certains facteurs auraient influencé l'émergence d'une nécessité de création d'un « je » énonciateur qui s'auto-identifie comme noir et la remémoration de certains faits qui ont été éliminés ou diminués de l'historiographie officielle, ou bien la réécriture à partir d'un nouveau point de vue : celui de la communauté noire. (DUARTE, 2007, p. 150). Cette affirmation correspond avec l'idée que Conceição Evaristo se fait de l'écriture, comme elle le suggère dans *Becos da memória* (2017) :

> Petite, le monde, la vie, tout est là ! Notre peuple n'a quasiment rien obtenu. Tous ceux qui meurent sans se réaliser, tous les Noirs esclaves d'autrefois, tous les Noirs supposément libres aujourd'hui, se libèrent dans la vie de chacun d'entre nous qui réussissons à vivre, qui réussissons à nous réaliser. Ta vie, négrillonne, ne peut pas être qu'à toi. Beaucoup se libéreront, se réaliseront par ton intermédiaire. Leurs gémissements sont là. Il faut savoir ouvrir ses oreilles, ses yeux et son cœur. (EVARISTO, 2016, p.126)

Cependant, Bernd suggère que la reconnaissance artistique de l'auteure ne devrait pas être liée à sa couleur de peau ou à son auto-déclaration ethnique, mais bien au talent pour exprimer des thèmes universels, des émotions humaines :

> Indépendamment de la couleur de peau, le véritable artiste est celui qui capte et exprime ce qui afflige essentiellement l'humanité : la souffrance, l'amour, la mort, les pertes, les gains. Le besoin d'avoir recours à la photo de l'auteur ou à sa carte d'identité pour savoir s'il est noir ou non ne devrait pas être la préoccupation principale du critique. (BERND, *op.cit.*, p. 153) [16]

Bien qu'il soit vrai que la valeur d'un auteur ne doive pas se limiter à son ethnie, son apparence physique, il est tout de même difficile d'ignorer cet aspect concernant l'auteur, surtout dans un pays comme le Brésil où très peu de Noirs accèdent à des postes importants

---

[15] Notre traduction.

« [...] esta definição parece implicar que qualquer pessoa poderia se identificar existencialmente com a condição de afrodescendente –o que de modo algum é verdadeiro no atual estágio sociocultural em que nos encontramos, pelo menos no Brasil. » (LOBO, *op.cit.*, 2007, p. 328)

[16] Notre traduction.

« Independentemente da cor de pele, o verdadeiro artista é o que capta e expressa o que de essencial aflige a humanidade : sofrimento, amor, morte, perdas, ganhos. Ter que recorrer à foto do autor ou à sua carteira de identidade para saber se ele é ou não negro não deveria ser a preocupação principal do crítico. » (BERND, 2007, p. 153)

ou obtiennent une visibilité dans le monde littéraire. Pour Conceição Evaristo, il s'agit également de l'aspect du point de vue, de la place de la parole. Son écriture s'inspire directement de son vécu et de celui des autres habitants de la *favela* dans laquelle elle a grandi. Elle admet cette influence sur son écriture :

> Je garantis que ma condition ethnique et de genre, bien que s'y ajoutent d'autres marques identitaires, me permet une expérience différenciée de celle de l'homme blanc, de la femme blanche et même de l'homme noir. Mon expérience personnelle influence mon écriture en conduisant le point de vue, la perspective, le regard qui habite mon texte. Est-ce que quelqu'un écrit le texte d'un autre ? (EVARISTO, *op.cit.*, 2007, p. 115) [17]

Ici, il ne s'agit pas d'essayer de nous positionner sur cette polémique sur l'autorat comme élément clé de définition de la littérature afro-brésilienne, mais bien de montrer la complémentarité des deux points de vue dissonants, celui de la chercheuse et celui de l'écrivain qui se nourrit de son vécu de femme afro-brésilienne pour l'écriture de son œuvre.

1.2 Littérature et construction d'un état-nation mozambicain

Quelques repères historiques

Le Mozambique, dont l'occupation portugaise date de 1505, avait été colonisé auparavant par les Arabes. À partir de 1600, les Portugais s'y établirent de manière efficace et disposèrent de terres à cultiver grâce au système de *prazos*. Ils partageaient les bénéfices avec l'État. Cela permis l'émergence d'une élite de colons possédant des terres. La guerre pour

[17] Notre traduction.
« Asseguro que a minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro. A minha experiência pessoal influencia a minha escrita conduzindo o ponto de vista, a perspectiva, o olhar que habita em meu texto. Será que alguém escreve o texto do outro ? » (EVARISTO, *op.cit.*, 2007, p. 115)

l'indépendance, commencée en 1964, dura jusqu'à 1974. L'indépendance fut proclamée le 25 juin 1975. La FRELIMO[18] parti né en 1962 d'une fusion entre plusieurs partis déjà existants et continue à être le parti majoritaire actuellement. Son principal opposant est le parti de la RENAMO[19] qui sort régulièrement vaincu des élections. Cela plonge ponctuellement le pays dans une forte instabilité politique et l'imminence d'une possible guerre civile (ENDERS, 1994, p. 140).

Après l'indépendance en 1975, l'idée de la nécessité de la construction d'une identité nationale mozambicaine homogène véhiculée par la Frelimo a fait l'objet d'une forte contestation, étant donné la diversité culturelle du pays (MENESES, 2012, p. 312).

La fragilité de ce projet peut aussi s'expliquer par l'artificialité de la délimitation des frontières territoriales, décidées par les puissances coloniales européennes lors de la conférence de Berlin en 1884-1885. Cependant, les différences ethniques et culturelles n'ont pas été prises en compte. Les éléments utilisés pour tracer les frontières africaines furent les intérêts économiques de ces mêmes puissances coloniales européennes.

Pour discuter de la question de la construction identitaire mozambicaine, nous pouvons nous appuyer dans un premier temps sur Castells, pour comprendre que, initialement, une identité légitimante a été construite par les forces hégémoniques de la nation. Ici, nous ne nous référons plus à l'État colonial, mais bien au cadre qui le remplaça immédiatement après l'indépendance, c'est-à-dire le parti de la FRELIMO. La lutte révolutionnaire s'étant beaucoup basée sur l'idée de liberté, il n'y avait pas eu de réelle réflexion autour du nouveau cadre identitaire national qui substituerait l'État colonial lorsque ce but aurait été atteint. Ainsi, malgré la pluralité existante parmi les nombreuses ethnies présentes au Mozambique, le projet révolutionnaire s'appuyait sur une identité nationale mozambicaine homogène, une sorte de socle commun identitaire mozambicain réunissant

[18] Front de Libération du Mozambique, c'est le parti qui déclara l'indépendance du Mozambique. Ce même parti se trouve toujours au pouvoir actuellement.

[19] Resistência Nacional Moçambicana, ce parti est un des plus grands opposants à la Frelimo.

toutes les cultures, en opposition avec l'identité coloniale. Malgré tout, certains présupposés laissés par les colons ne les quittèrent pas si facilement. On peut le remarquer avec l'idée que les dirigeants de la Frelimo se faisaient du concept de « modernité », impliquant bien souvent la recherche d'un modèle en Occident et l'abandon de nombreuses traditions locales, considérées comme « barbares ». Ce projet de nation entre en contradiction totale avec d'autres segments de la société, et plus particulièrement la société rurale. À partir de là, se crée un rapport de force entre deux concepts abstraits et totalement arbitraires : « la tradition » et « la modernité ».

Pour Stuart Hall, les discours sur la nation ont toujours un but politique et servent à l'identification d'acteurs sociaux à une « communauté imaginée » :

> Les discours sur la nation ne reflètent pas, comme nous sommes conduits à le supposer, un État déjà unifié et achevé. Leur propos est plutôt de forger ou de construire une forme unifiée d'identification, en dehors de nombreuses différences de classe, de genre, de région, de religion et de localité qui, en réalité, divisent la nation. Pour y parvenir, ces discours doivent ancrer profondément la culture soi-disant libre de l'État « civil » dans un mélange dense de significations, de traditions et de valeurs culturelles qui sont censées représenter la nation. C'est seulement dans la culture et la représentation que l'identification à cette « communauté imaginée » peut être construite. (HALL, *op.cit.*, 2007, p. 315)

Nous nous rendons compte à quel point la construction d'identités nationales peut se révéler artificielle. Cependant, il est tout de même nécessaire que certaines conditions supposant une communauté antérieure de territoire, de langue ou de culture qui sert de matière au projet intellectuel de nationalité soient présentes pour que cette construction voie le jour. Bien qu'il soit important de ne pas « essentialiser » ces communautés antérieures de territoire, il est toutefois important de prendre en compte l'aspect fondamental de ce sentiment d'unité nationale et de « mozambicanité » au moment de la lutte pour l'indépendance du Mozambique (1964-1974). Durant l'époque post-esclavagiste mozambicaine, une loi définissant le statut des colonies en relation avec la métropole est entrée en vigueur. Il s'agit de la *lei do ultramar* (1967), faisant des colonies portugaises des territoires d'outre-mer. Le Portugal souhaitait ainsi réaffirmer sa filiation avec ses colonies à un moment où il commençait déjà à subir des pressions de la part de l'opinion internationale pour commencer

un processus de décolonisation de ses territoires d'outre-mer, à l'exemple de la France et de l'Angleterre.

Pour réclamer l'indépendance, il était donc nécessaire de commencer par se libérer de cette parenté culturelle du Portugal. C'est pourquoi les théories de construction d'une identité nationale mozambicaine ont eu une grande résonance parmi les intellectuels de la Frelimo avant et après l'indépendance du Mozambique. Pour Gellner, nationalisme et tribalisme seraient étroitement liés : « les nationalismes ne sont que des tribalismes –et peuvent d'ailleurs aussi bien servir n'importe quel autre groupe qui, par le hasard, l'effort ou le jeu des circonstances, a réussi à devenir une force efficace dans le contexte de la modernité » (GELLNER, 1983, p. 56). Par ailleurs :

> « Réussir » signifie, tant pour Gellner que pour Hobsbawm (1992), construire un État-nation souverain moderne. Selon cette vision des choses, des mouvements nationalistes rationnalisent les intérêts d'une classe supérieure, inventent une identité nationale qui, en cas de succès, s'incarnera dans un État-nation et sera diffusé par la propagande parmi ses sujets jusqu'au point où ses nationaux seront prêts à mourir pour elle. Hobsbawm accepte, assurément, les témoignages de l'histoire qui montrent le nationalisme émerger d'en bas (d'une communauté de caractères linguistiques, territoriaux, ethniques, religieux, historico-politiques) ; mais il s'agit pour lui de « protonationalisme ». (CASTELLS, *op.cit.*, 1999, p. 41-42)

Ce projet de nation est un des principaux objectifs de l'État mozambicain après l'indépendance en 1975. Cependant, il ne se forme pas sans rencontrer des résistances culturelles ou politiques. Dans ce contexte, le politique et le culturel sont intimement liés et interdépendants. En effet, selon Meneses, la nation peut constituer une référence idéologique ayant pour but la légitimation de l'État :

> D'un point de vue politique, la nation émerge comme une référence idéologique grâce à laquelle on prétend légitimer l'État et garantir une meilleure efficacité à son action ; tandis que sur le plan culturel elle se projette comme une communauté qui partage, non seulement un territoire, ainsi qu'une volonté de poursuivre certains objectifs, mais aussi et surtout un ensemble d'habitudes et de traditions spécifiques, d'histoires et de mythes. Les tentatives d'établir des relations directes entre les peuples, l'histoire et un territoire spécifique se révèlent faciles d'un point de vue théorique, mais problématiques lorsqu'il s'agit de leur application réelle. (MENESES, *op.cit.*, p. 312) [20]

[20] Notre traduction.

Comme ce fut le cas au Brésil, le projet de construction identitaire de la nation pourrait passer par la littérature, qui, comme le rappelle le chercheur, dans ce contexte, aurait la possibilité de jouer un rôle de cohésion sociale :

> Les identités sont intimement liées à leur capacité de produire une certaine lecture ou interprétation du passé et à retenir ou bien même à établir un contrôle sur le patrimoine culturel. Pour beaucoup, l'idée subjacente est celle que la littérature peut assumer une fonction de cohésion nationale, fruit de la relation qui s'instaure entre l'écrivain et ses lecteurs. Bien que différents référents sociaux persistent dans le pays, la nation mozambicaine s'oppose aux multilocalités, aux trajectoires généalogiques continentales et océaniques, celles-ci constituant déjà une forme d'identification incontournable. (MENESES, *ibid.*, p. 313) [21]

Cependant, Meneses nous alerte également sur le danger d'une identité nationale au singulier, homogène et forcément excluante des autres ethnies et cultures présentes au Mozambique :

> Dans les temps modernes, l'expression la plus visible des récits opposés à ceux donnés par les colonisateurs fut la grande narrative engendrée par la lutte nationaliste, centrée sur la dénonciation du colonialisme et de ses vices et dans l'élaboration d'un projet national futur. Ce récit, rempli de promesses d'un futur meilleur, cherchant à éviter les dialogues avec le passé qui s'appuie toujours énormément sur des racines eurocentriques, même si le nationaliste et organiquement local, est à l'origine de l'idée de Mozambique pour les mozambicains et les mozambicaines. Ce projet invoquant l'égalité a provoqué, de manière dramatique, l'effacement des différences qui formaient le tissu social du pays, engendrant de profondes contradictions, synonyme de continuités avec des mécanismes de domination modernes qui continuent à imposer leur action. (MENESES, *ibid.*, p. 317) [22]

« No sentido político, a nação emerge como uma referência ideológica através da qual se pretende legitimar o Estado e garantir maior eficácia à sua actuação ; já no sentido cultural ela projecta-se como uma comunidade que compartilha, não apenas um território e uma vontade de perseguir determinados objectivos, mas também e sobretudo um conjunto de hábitos e tradições especificas, de histórias e de mitos. As tentativas de estabelecer relações directas entre os povos, a história e um território especifico revelam-se fáceis ao nível teórico, mas problemáticas quanto à sua aplicação real. » (MENESES, 2012, p. 312)

[21] Notre traduction.

« As identidades estão intimamente ligadas à sua capacidade de produzir uma determinada leitura ou interpretação do passado e a reter ou estabelecer mesmo controle sobre o patrimônio cultural. Para muitos, a ideia subjacente é a de que a literatura pode assumir uma função de coesão nacional, fruto da relação que se instaura entre o escritor e seus leitores. Embora diferentes referentes sociais persistam no país, a nação moçambicana vai-se contrapondo a multilocalidades, a trajetórias genealógicas continentais e oceânicas, sendo já uma forma de identificação incontornável. » (*ibid.*, p. 313)

[22] Notre traduction.

« Em tempos modernos, a expressão mais visível das narrativas opostas à oferecida pelos colonizadores foi a grande narrativa gerada pela luta nacionalista, centrada na denúncia do colonialismo e dos seus vícios e na elaboração de um projecto nacional de futuro. Esta narrativa, repleta de promessas de um futuro melhor, procurando evitar diálogos com o passado, ainda muito apoiada em raízes eurocêntricas, ainda que nacionalista e

L'idée de la construction d'une identité nationale qui se baserait seulement sur les récits de l'indépendance aurait pour défaut l'exclusion d'autres grands aspects essentiels dans la construction du pays : l'ethnicité, les religions, les genres (MENESES, *ibid.*).

Ainsi, il est important de rappeler que, bien que le peuple mozambicain se soit uni contre l'ennemi commun, c'est-à-dire le colonialisme, son éradication ne garantit pas toujours une réhabilitation des divers récits qui composent le Mozambique. Ainsi, si certains rituels extrêmement importants dans la construction culturelle mozambicaine comme les rituels d'initiation du passage de l'enfance à l'âge adulte ont été abolis durant la période coloniale au nom de la politique d'assimilation menée alors, nous pouvons remarquer que, après l'indépendance, à un moment où on aurait pu trouver légitime de les réintégrer dans la société mozambicaine, ceux-ci ont continué d'être interdits, cette fois-ci par la Frelimo, qui avait organisé des « camps de rééducation » s'employant à éradiquer ce genre de pratiques culturelles considérées en décalage avec le projet de construction de la nation mozambicaine. Cela évoque un modèle de nation moderne et occidentale, basée sur les racines coloniales ou bien sur les grandes puissances ayant contribué à leur libération (États-Unis, URSS, Cuba).

Ainsi, nous pouvons voir que, malgré la décolonisation officielle, certaines dynamiques politiques et culturelles restent profondément ancrées dans l'imaginaire collectif lorsqu'il s'agit de définir les nouvelles bases de la société mozambicaine après l'indépendance. Cette dernière constitue donc non seulement un nouveau statut juridique, mais aussi un processus de décolonisation culturelle et de décolonisation des esprits. Cela peut passer par un questionnement concernant la langue et l'écriture importées par la colonisation.

---

organicamente local, está na origem da ideia de Moçambique para os moçambicanos e moçambicanas. Este projecto, apelando à igualdade provocou, de forma dramática, o apagamento das diferenças que formavam o tecido social do pais, gerando profundas contradições, sinônimo de continuidades com mecanismos de dominação modernos que continuam a impor a sua ação. » (*ibid.*, p. 317)

Émergence de l'écriture : la langue portugaise

Lorsque nous parlons de cette décolonisation culturelle, plusieurs problèmes de taille s'exposent à notre raisonnement. Le premier étant les relations conflictuelles entre colons et colonisés de 1505 lorsque les Portugais débarquèrent sur le port de Sofala, jusqu'à l'indépendance en 1975. Étant donné les politiques d'assimilation existantes au Portugal, le Mozambique a souffert de cette méthode qui consiste à promouvoir par la force le remplacement de la culture autochtone par celle des colons, considérée comme supérieure. Le Mozambique a donc subi un étouffement culturel qui s'est traduit par l'imposition de la langue, de la culture portugaise et de la religion chrétienne. Il est aussi important de rappeler que le passage d'une littérature orale à une littérature écrite vient de la colonisation portugaise et également de la colonisation arabe. Comme le rappelle Leite :

> Comme nous le savons, l'écriture est une importation des Arabes et des Européens en Afrique. La culture africaine précoloniale pose majoritairement ses bases dans l'oralité et dans le régime de transmission orale, de génération en génération, et cette situation se maintient dans les zones rurales et périphériques des pays africains jusqu'à aujourd'hui. Or, il se trouve qu'une grande partie de ces pays est rurale, et en ce qui concerne le Mozambique, c'est une vérité que l'on ne peut pas remettre en question, c'est pour cela que les pratiques de l'oralité continuent à être prédominantes. (LEITE, 2003, p. 95) [23]

L'imposition de l'écrit dans une société de tradition orale est un élément qui a provoqué une forme de déséquilibre au Mozambique. Le passage de l'oral à l'écrit implique la perte de certains éléments essentiels de la culture. Dans un premier temps, les langues utilisées oralement sont des langues mozambicaines (on en recense plus de quarante au Mozambique). Comme elles n'existent qu'à l'oral, le choix d'une langue écrite se tourna naturellement vers le portugais. Le passage d'une langue à l'autre implique des reconstitutions, des pertes de significations originelles.

---

[23] Notre traduction.

« Como se sabe, a escrita é uma importação dos árabes e dos europeus em África. Maioritariamente, a base da cultura africana pré-colonial assenta na oralidade e no regime de transmissão oral, de geração para geração, e ainda hoje essa situação se mantém nas áreas rurais e suburbanas dos países africanos. Ora, acontece que uma grande parte destes países é rural, e no caso de Moçambique, essa é uma verdade inquestionável, por isso continuam a ser predominantes as práticas da oralidade. » (LEITE, 2003, p. 95)

De plus, l'oralité est toujours liée au collectif et à la transmission d'une tradition au sein d'un groupe. Elle implique une interaction entre au moins deux personnes, tandis que l'écriture et la lecture impliquent la solitude, l'isolement, la circonspection.

Comme l'a noté Leite (2003), l'écriture n'est pas arrivée au Mozambique grâce à des évolutions historiques normales. L'écriture a été amenée en tant qu'imposition d'une culture sur une autre dans le cadre de l'entreprise coloniale. Pendant la période coloniale et celle de la lutte pour l'indépendance, le genre littéraire le plus pratiqué au Mozambique fut la poésie. On peut y voir un moyen de tromper la censure, ainsi qu'un moyen plus facile pour être publié dans des anthologies, journaux ou revues (LEITE, *ibid.*, p. 89).

Après l'indépendance, de nouveaux auteurs font leur apparition sur la scène littéraire mozambicaine et contribuent énormément au développement de la pratique narrative. La plupart de ces auteurs choisissent le conte ou la chronique (*idem*). Ce choix est très significatif car on peut voir dans ces genres littéraires le format le plus adapté à la transcription de l'oral à l'écrit. Il permet également de rendre compte de la diversité culturelle existante au Mozambique, la variété des récits et personnages étant une des caractéristiques de l'oralité. La plupart des écrivains de cette nouvelle génération s'emploient à dresser le portrait de leur société de manière très concrète et parfois même assez crue, en opposition avec l'abstraction des poètes de la génération de la lutte pour l'indépendance :

> On peut observer un portrait d'une société en crise dans ses valeurs fondamentales. À peine sortie d'une guerre coloniale, en commençant une autre, civile, souvent sans connaître les causes et l'ennemi. À la campagne, on fuit, sans savoir qui exactement, des bandits armés, des voleurs qui volent les dernières ressources des paysans et bien souvent les tuent. Les enfants grandissent avec des armes entre les mains, et cet état de siège, plus ou moins généralisé dans tout le pays jusqu'à la moitié des années 1990, apparaît avec intensité, dans la thématique narrative des écrivains mozambicains. (LEITE, *ibid.*, p. 90) [24]

[24] Notre traduction.

« Observa-se retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Mal saída de uma guerra colonial, entrando em uma outra, civil, muitas vezes desconhecendo as causas e o inimigo. No campo, foge-se, sem saber de quem exatamente, dos bandidos armados, dos ladrões que assaltam os últimos viveres dos camponeses e muitas vezes os chacinam. As crianças crescem com armas nas mãos, e esse estado de sítio, mais

L'écriture fait également souvent écho à la politique d'assimilation pratiquée par le gouvernement colonial. Après l'abolition de l'esclavage au Mozambique, les catégories binaires colons/esclaves disparurent pour laisser place à trois nouvelles catégories sociales : les indigènes, les assimilés, les colons. Ils conservaient finalement la place qu'ils avaient toujours occupée durant la période esclavagiste, et se maintenaient au sommet de la hiérarchie sociale.

Les assimilés faisaient partie d'une catégorie à part, une sorte d'entre-deux. Afin de pouvoir prétendre à une ascension sociale, ils devaient accepter de renoncer à leur culture, leur langue, leur religion et leurs coutumes. Il leur fallait également fréquenter l'école, savoir lire et écrire. Grâce à cet abandon, ils pouvaient accéder à des fonctions professionnelles plus valorisantes, devenir fonctionnaires et également propriétaires.

Les indigènes, quant à eux, sont ceux qui ont refusé l'assimilation ou bien qui n'ont pas réussi à remplir les conditions nécessaires pour pouvoir y être candidats. Ceux-ci se retrouvaient dans la catégorie sociale la plus discriminée de la société, sujets au travail forcé, à la déportation, dans une situation très peu éloignée de la condition d'esclave dans laquelle ils vivaient auparavant. Pour cela, nous devons prendre toutes ces données en compte lorsque nous analysons l'implantation de l'écriture au Mozambique, qui, comme l'explique Leite, survient après des événements historiques particuliers :

> L'implantation de l'écriture en Afrique ne fut pas le produit d'une évolution historique normale et répondit à une nécessité imposée par l'extérieur. D'un autre côté, la dévalorisation des formes des cultures indigènes, qui a caractérisé la politique coloniale de l'assimilation, a contribué à l'absence de caractérisation et au déchirement des valeurs ancestrales. (*ibid.*, p. 96) [25]

---

ou menos generalizado, por todo o pais até meados da década de noventa, transparece, com intensidade, na temática narrativa dos escritores moçambicanos. » (*ibid.*, p. 90)

[25] Notre traduction.

« A implantação da escrita em África não foi um produto da evolução histórica normal e respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas das culturas indígenas, que caracterizou a política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura dos valores ancestrais. » (*ibid.*, p. 96)

Après l'indépendance du Mozambique, la question linguistique s'est immédiatement posée. Fallait-il continuer à employer le portugais, qui représente la langue du colon, ou bien fallait-il utiliser une ou plusieurs des langues locales du Mozambique ? Cette problématique s'est présentée dans plusieurs pays africains de langue portugaise, et au Mozambique comme dans ces autres pays, la réponse fut unanime : il fallait conserver la langue portugaise comme langue officielle. Cette décision s'explique par le fait qu'il était nécessaire de trouver une langue unificatrice entre la quarantaine de langues existantes au Mozambique, mais aussi entre les pays de langue portugaise, ce qui inclut également l'ancienne métropole.

Amílcar Cabral, leader de l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert, fervent défenseur des cultures traditionnelles de ces deux pays et de l'apprentissage des créoles cap-verdiens et bissau-guinéens à l'école affirmait cependant que la langue portugaise était la meilleure chose que les colons leur avaient laissée. En effet, avant de pouvoir étudier, réformer et perfectionner l'usage du créole afin qu'il soit possible d'y inclure une large variété de termes techniques concernant toutes sortes de domaines variés, le portugais restait l'option la plus pratique.

Selon Leite (*ibid.*, p. 91), il existe deux tendances de portugais parlés au Mozambique. La première est celle de la norme plutôt stable d'un portugais « mozambicanisé » constitué de subtiles altérations syntaxiques et d'un lexique utilisé quotidiennement comportant du vocabulaire *ronga* ou *changana*. L'autre tendance serait celle de l'intervention linguistique, dont le représentant serait Mia Couto, qui donne une dimension poétique au langage quotidien, grâce à de nombreux néologismes et combinaisons linguistiques. L'auteur s'emploie à maintenir la simplicité des dialogues des personnages tout en créant une dimension littéraire dans l'oralité.

En ce qui concerne Paulina Chiziane, l'écriture oralisée représenterait une tentative de récupération des formes traditionnelles de l'art de conter, ayant recours aux proverbes, aux images concrètes de la nature, à l'interaction entre le monde naturel et le monde humain. Le

flux de langage est souvent ininterrompu, et on y retrouve les univers fabuleux et magiques de l'imagination mythique (LEITE, *idem*).

Malgré la rencontre douloureuse et conflictuelle entre les diverses cultures mozambicaines précoloniales et la culture portugaise, les frictions générées ont engendré de nouveaux paradigmes culturels et sociaux. La culture portugaise se fait donc indéniablement présente dans la culture mozambicaine, et ceci, même après l'indépendance, bien que cela contredise les projets théoriques de construction d'une nation mozambicaine homogène et libre de ses influences coloniales.

Littérature mozambicaine : ancestralité et post-colonialité

C'est dans ce contexte national confus que la littérature joue un rôle important : celui de créer une logique entre la langue, la culture, la littérature et la nation, et s'inscrit dans une volonté de définition du sujet post-colonial. De ce fait, la littérature constitue un espace privilégié pour l'émergence de débats post-coloniaux :

> La littérature est profondément impliquée dans les débats post-coloniaux, car les études post-coloniales l'ont projetée avec une double audace : elles reconstruisent un objet littéraire en le rendant historique, en le remplaçant au sein d'une histoire qui cherche à se focaliser sur les relations entre l'Empire et les colonies. (MENESES, *op.cit.*, 2012, p. 319) [26]

Au sein du champ d'études africaines de langue anglaise, il existe une division théorique : la ligne afro-centriste et la ligne euro-centriste. Selon Leite (2015, p. 130), d'une manière générale, la première posséderait un fort enracinement nativiste et local et revendiquerait la nécessité d'un discours théorique qui serait en accord avec la culture africaine. Cette ligne se réclame de l'idée d'origine, de « l'être africain » pour procéder à

[26] Notre traduction.
« A literatura está profundamente envolvida nos debates pós-coloniais, pois que os estudos pós-coloniais se têm vindo a projectar com uma dupla valência : reconstroem um objeto literário historicizando-o, substituindo-o numa narrativa que procura ter em atenção entre o império e as colônias. » (MENESES, *op.cit.*, p. 319)

l'analyse critique de ces littératures. La seconde présenterait une inadéquation des paramètres de son discours critique concernant la littérature et la culture africaine, car son point de repère est le modèle occidental (LEITE, *ibid.*). Cependant, Ana Mafalda Leite nous met en garde contre cette dichotomie entre les euro-centristes et les afro-centristes :

> La typologie nativiste met en scène un couple qui peut se reproduire de plusieurs autres façons : dedans/dehors, indigène/étranger, local/universel, et se base sur une dichotomie dans laquelle seulement les deux côtés d'un jeu double sont visibles, le « nous », ceux de l'intérieur, et « eux », ceux de l'extérieur. Avec des positionnements plus ou moins extrêmes, la rhétorique des traditions indigènes en Afrique, qui se développe à partir du XXe siècle, invoque la conception d'une personnalité africaine, d'un passé et d'une culture africaine, qui se présentent comme étant plus ou moins homogènes, et qui sont, de manière perverse et partielle, des inventions de l'Europe elle-même. Elles sont latentes dans ces formations discursives, polarisées, des éléments de mythologisation des cultures précoloniales, qui ont fini par être incorporées et légitimées par les Africains eux-mêmes, tout comme la fabrication de conceptions sur l'Afrique par l'Europe. (LEITE, *ibid.*, p. 131) [27]

Selon Emmanuel Obiechina, il s'agirait-là d'une posture critique qu'il appelle « la rhétorique de l'« indigénisation » (OBIECHINA,1968), cherchant constamment à allier la dimension nationaliste à la posture traditionnaliste. Une des principales dimensions de cette rhétorique de l'indigénisation serait une certaine esthétique d'africanité qui récupère la tradition des conteurs d'histoires avant la colonisation, ce qui servirait à mythifier une esthétique collective et populiste. La seconde dimension est formelle et thématique, et propose une interprétation plus ou moins idéaliste de la production littéraire à partir de rituels populaires. La troisième partie de cette dimension rhétorique indigéniste serait liée au nativisme linguistique, qui considèrerait les langues africaines comme les dépositaires d'histoires ethniques et de formes narratives modulées selon l'histoire de cette même communauté linguistique. Cette thématique est également centrale dans les littératures

[27] Notre traduction.

« A tipologia nativista encena um par reprodutível em vários outros idênticos : dentro/fora, indígena/alienígena, local/universal, e fundamenta-se numa dicotomia em que são apenas visíveis dois lados de um jogo dúplice, o "nos", os de dentro, e "eles", os de fora.

Com posições mais ou menos estremadas, a retórica das tradições indígenas em África, que se desenvolve a partir do século XX, apela para a conceção de uma personalidade africana, de um passado e de uma cultura africana, que se mostram mais ou menos homogêneas, e que são, perversa e parcialmente, invenções da própria Europa.

São latentes nestas formações discursivas, polarizadas, elementos de mitologização das culturas pré-coloniais, que acabaram por ser incorporadas e legitimadas pelos próprios africanos, bem como a fabricação de conceções sobre África pela Europa. » (LEITE, 2015, p. 131)

africaines de langue portugaise, pour des problèmes que nous avons évoqués ci-dessus (*ibid*, p. 134).

En ce qui concerne l'autre posture rhétorique, celle de l'eurocentrisme, elle révèle un penchant pour l'exotisation du discours critique et marginalise la littérature africaine, en cherchant à démontrer à tout prix l'altérité du texte africain. Cette démarche implique l'acceptation du canon littéraire occidental comme modèle absolu (*ibid.*, p. 135).

Cependant, selon Ana Mafalda Leite, il est difficile de tenter de délimiter une sorte de frontière invisible entre ces deux tendances, et elle rappelle également que, bien que plusieurs travaux fondateurs de l'étude des littératures africaines de langue portugaise tendent vers la tendance afro ou euro-centriste, il est nécessaire de les replacer dans leurs contextes historiques.

Selon Paulin Hountoundji, philosophe béninois, ces polarisations sont dangereuses et pourraient même se révéler désastreuses pour les études africaines. Il va encore plus loin en évoquant la nécessité de la détruire afin de procéder à une renaissance culturelle africaine. La culture africaine devrait revenir à son pluralisme interne et son ouverture essentielle. Il précise qu'il ne s'agirait ni d'occidentalisation ni d'une acculturation, mais tout simplement de ce que le philosophe nomme la « liberté créative » qui pourrait enrichir la tradition africaine (HOUNTOUNDJI, 2010, p. 269).

Il ne s'agit de renier ni la rencontre historique entre l'intellectuel africain et l'Occident ni les dynamiques et phénomènes qui en résultèrent. Enfin, il nous faut également replacer ces théories dans leur contexte. En effet, comme l'indique Ana Mafalda Leite, la plupart des jeunes écrivains africains de langue portugaise ne s'identifient pas à ces prises de positions thématiques essentialistes, étant donné leur conscience de la nécessaire pluralité des formes et thématiques littéraires possibles.

Pires Laranjeira, s'est montré sceptique à propos de l'écriture d'une nouvelle littérature mondiale qui occulterait le passé colonial africain :

> Dans le champ littéraire, tenter de passer l'éponge sur un passé colonial de domination et de racisme et de réponse anticoloniale, nationaliste-indépendantiste et noire-africaine des écrivains à ce poids du passé, pour présenter, aujourd'hui, les diverses littératures comme métisses ou s'insérant simplement dans une « littérature mondiale », libres, légères et libérées des emprisonnements identitaires, s'approchant presque d'une conception *light* de l'errance sans compromis avec la sévérité de l'histoire et de la politique, comme si les textes étaient étrangers aux questions de race, classe, ethnie, tribu, clan, nation, pays, genre, identité etc., [...]. Cela reviendrait à penser que la mémoire de ce passé a déjà eu lieu, et attribuer à l'intellectuel africain un certificat de cynisme, perte de la mémoire et infériorité. (LARANJEIRA, 2015, pp. 40-41) [28]

Cette déconstruction forcée reproduirait, selon lui, une dialectique héritée du siècle des Lumières : celle du maître et de l'esclave.

> Cette ironie déconstructive de la structure narrative et de la dialectique de la tradition et de la modernité est le seul instrument commun qui unit l'analyse du colonialisme, le post-colonialisme et le post-modernisme à un croisement anti-pouvoir comme symptôme de mécontentement, continuant à réécrire la dialectique du maître et de l'esclave que les héritiers des Lumières ont produit dans leurs grands récits. (*ibid.*, p. 43) [29]

Cette sévère critique à la perspective déconstructiviste adoptée par certains auteurs de pays africains de langue portugaise fait écho à un malaise concernant la volonté d'effacement du violent processus qui a victimisé les peuples colonisés. Cette perspective, qui insiste sur l'hybridisme sans prendre en compte l'horreur du projet colonial et la violence qui en découle, s'éloigne du projet littéraire que nous avons pu repérer chez Paulina Chiziane. Dans son œuvre, la remise en question de la colonisation et des violents processus d'esclavage fait partie intégrante de son questionnement concernant l'identité culturelle. Elle se place fréquemment dans une optique de réparation en réaction aux marques de violence découlant de plusieurs siècles de colonisation et d'esclavage au Mozambique. Il est nécessaire de se

---

[28] Notre traduction.

« No campo literário, tentar passar uma esponja sobre o passado colonial de dominação e racismo e da resposta anti-colonial, nacionalista-independentista e negro-africana dos escritores a esse peso do passado, para apresentar, hoje, as diversas literaturas como mestiças ou simplesmente enquadrando-se numa "literatura mundial", livres, leves e soltas de amarras identitárias, quase aproximando-se de uma conceção light de errância descomprometida com a severidade da história e da política, como se os textos fossem alheios a questões de raça, classe, etnia, tribo, clã, nação, pais, gênero, identidade, etc., [...]. Seria pensar que a memória desse passado já passou, o mesmo que atribuir ao intelectual africano um certificado de cinismo, desmemoria ou menoridade. » (LARANJEIRA, 2015, pp. 40-41)

[29] Notre traduction.

« Essa ironia desconstrutiva da estrutura da narrativa e da dialética da tradição e da modernidade é o único instrumento comum que junta análise do colonialismo, pós-colonialismo e pós-modernismo num cruzamento anti-poder, enquanto sintoma de descontentamento, continuando a reescrever a dialética do senhor e do escravo que os herdeiros das Luzes produziram nas suas grandes narrativas. » (*ibid.*, p. 43)

souvenir que la construction d'identités n'est pas un processus figé, il est en constante formation. Paulina Chiziane part dans une quête sans fin pour essayer de mieux comprendre ce qui forme l'identité culturelle mozambicaine, sans jamais mettre de côté les composantes identitaires européennes, bien qu'elles soient un rappel constant de la douleur et la violence de l'esclavage.

2. Parcours de vie : biographie, fiction, autofiction

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la relation entre biographie, fiction et autofiction dans l'œuvre de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane. Pour cela, il nous faudra revenir sur les parcours de vie des deux auteures, afin de comprendre à quel point l'aspect biographique peut avoir une incidence sur le plan fictionnel ou autofictionnel.

Faisant suite à une longue tradition de récits autobiographiques, l'autofiction apparaît comme une version moderne du roman autobiographique, amplifiant les possibilités énonciatives de l'espace fictionnel. En effet, cette nouvelle variante du roman autobiographique donne la possibilité à des personnes qui ne sont pas célèbres de parler de leurs vies :

> Ainsi, l'autofiction entre en opposition avec l'autobiographie classique, que des personnes célèbres exercent à la fin de leurs vies, dans un style pompeux, essayant d'englober une vie entière. L'autofiction serait un roman autobiographique post-moderne, avec des formats innovateurs : ce sont des récits décentrés, fragmentés, avec des sujets instables qui disent « je » sans que l'on sache exactement à quelle instance énonciative cela correspond. (FIGUEIREDO, *op.cit.*, 2013, p. 61) [30]

Une autre caractéristique importante de l'autofiction est l'absence d'un véritable compromis entre le récit et la réalité. Même lorsque l'instance énonciatrice s'assume en tant que « je » narrateur, l'écriture requiert une sélection qui est loin d'être objective. Cette dernière servirait aussi à créer du suspense et à maintenir l'intérêt du lecteur :

> Bien qu'il soit difficile de délimiter le personnage/la narratrice/l'auteure dans de nombreux textes analysés, il est important d'insister sur le fait que la figure de l'écrivaine est déjà une fictionnalisation, car on ne peut pas écrire sans organiser, sélectionner, accentuer, mettre de côté

[30] Notre traduction.

« Assim, a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, em belo estilo, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores : são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem "eu" sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ela corresponde. » (FIGUEIREDO, 2013, p. 61)

ou cacher, créer un certain suspense de manière à maintenir l'intérêt du lecteur ; en somme, l'écriture littéraire exprime paradoxalement, la vérité et le mensonge. (*ibid.*, pp. 10-11) [31]

Nous retrouvons cette liberté face à la vérité dans le processus de création littéraire de Conceição Evaristo. Bien qu'elle admette l'importance de son vécu et des histoires rapportées par d'autres personnes dans l'élaboration de son œuvre, elle revendique le fait de pouvoir remodeler, fictionnaliser, se réapproprier ses souvenirs pour les adapter au récit qu'elle souhaite construire. Cette reconstruction se fait à l'image de l'évocation de souvenirs, toujours à partir d'un point de vue subjectif, dans lequel la mémoire effectue un processus de sélection, omission ou même embellissement du vécu, en somme, une sorte de « fictionnalisation des souvenirs ». Conceição semble adopter cette perspective pour son processus d'écriture.

C'est également le cas dans l'œuvre de Paulina Chiziane, dont les récits sont souvent énoncés à la première personne, et dans laquelle nous devinons certains aspects biographiques qui coïncident avec la figure de l'auteure. Pour la construction de son œuvre littéraire, Paulina Chiziane se considère comme la légitime héritière de la tradition de la conteuse d'histoires. Dans *Niketche* (2002), l'exposition du point de vue de la narratrice permet de deviner celui de l'auteure, étant donné les similitudes biographiques.

Cette nouvelle perspective qu'apporte l'autofiction nous permet d'amplifier le panorama des représentations littéraires, ainsi que les possibilités énonciatives. De plus, l'appropriation d'une voix auctoriale par des groupes sociaux auparavant minorisés permet de saisir l'importance de la construction de nouveaux espaces de création littéraire. Afin de mieux comprendre l'importance des aspects autobiographiques dans l'œuvre de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, nous reviendrons sur leurs parcours de vie respectifs.

---

[31] Notre traduction.

« Apesar de ser díficil fazer a separação entre personagem/narradora/autora em muitos dos textos analisados, deve ficar claro que mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar, dar ênfase, ocultar ou velar, criar um certo suspense de maneira a manter o interesse do leitor ; em suma, a escrita literária exprime paradoxalmente, a verdade e a mentira. » (*ibid.*, pp. 10-11)

2.1 Conceição Evaristo

Conceição Evaristo est une auteure qui revendique son appartenance afro-brésilienne. Elle a publié des romans, des contes et de la poésie, dont les plus connus sont : *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008).

Elle fut initialement connue grâce à la revue *Cadernos Negros*, qui la publia de nombreuses fois depuis 1990. Le poème qui l'a rendue célèbre et qui est devenu emblématique de son écriture est *Vozes-Mulheres* (1990). Elle est née dans une *favela* de Belo Horizonte, dansl'État du Minas Gerais en 1946. Fille d'une laveuse, elle dut travailler comme employée domestique durant de nombreuses années, tout en conciliant ses études, jusqu'à obtenir sa Licence en 1971, alors qu'elle avait vingt-cinq ans. Elle abandonna son emploi et commença à enseigner dans le primaire. En faisant cela, elle rompait déjà avec les attentes de la société brésilienne, qui lui répétait implicitement que sa place devait être dans la cuisine des gens aisés. L'auteure a conscience de tout cela et considère son écriture comme un acte de résistance au sein d'une société qui ne donne que très peu d'opportunités d'ascension aux Noirs :

> C'est ce que j'ai souligné : le droit à l'écriture et à la lecture que le peuple demande, que le peuple exige. C'est le droit de tous, qu'on écrive ou non selon les normes cultes de la langue. C'est un droit que les personnes veulent également exercer. Donc Carolina Maria de Jesus n'avait aucune difficulté à se dire, à s'affirmer en tant qu'écrivain. [...] Et quand des femmes du peuple comme Carolina, comme ma mère, comme moi, nous nous disposons à écrire, je crois qu'on rompt avec le lieu qui nous est normalement réservé, n'est-ce pas ? **La femme noire, elle peut chanter, elle peut danser, elle peut cuisiner, elle peut se prostituer, mais écrire, non, écrire c'est une chose... c'est un exercice que seul l'élite pense avoir le droit.** [...] Donc c'est ce que j'aime dire : écrire, l'exercice de l'écriture, c'est un droit que tout le monde possède. Comme l'exercice de la lecture, l'exercice du plaisir, comme avoir une maison, comme avoir de la nourriture [...]. La littérature faite par les gens du peuple, elle rompt avec ce lieu préétabli.

[Conceição Evaristo, entretien avec Bárbara Araújo (blogueiras feministas) le 30 septembre 2010] [32]

Bien consciente de ne pas être à la place à laquelle on l'attend en choisissant le métier d'écrivain, Conceição décida de poursuivre ses études et de faire un doctorat. Elle ne venait pas d'un milieu qui la prédisposait à aller aussi loin dans les études, et encore moins à devenir écrivain. Sa récente popularité au sein du lectorat brésilien est donc extrêmement importante d'un point de vue littéraire et social :

> Ma famille ne connaissait pas de politiques... Et les familles importantes, traditionnelles, que nous connaissions c'était parce que les femmes de ma famille –ainsi que moi-même– avions travaillé comme employées de maison, nounous, laveuses, repasseuses pour elles. Une nouvelle question se posait. Ma cousine, qui a également obtenu son diplôme l'année précédente, tout comme moi étions en train de briser une tradition. Nous avions arraché nos racines d'employées domestiques, nous ne serions pas leurs potentielles femmes de ménage. (DUARTE, 2011, p. 106) [33]

Une des grandes sources d'inspiration de Conceição Evaristo est Carolina Maria de Jesus. C'était une écrivaine afro-brésilienne née en 1914, habitante d'une *favela* de São Paulo. Elle venait d'une communauté rurale de l'État du Minas Gerais ; ses parents étaient analphabètes. Elle commença à écrire sur la vie quotidienne des habitants de la *favela* dans des vieux cahiers qu'elle trouvait dans les poubelles. Ils donnèrent naissance à l'œuvre : *Quarto do despejo* : *Diário de uma Favelada*, publié en 1960, soit deux décennies avant l'apparition de *Cadernos Negros*. La publication de ce livre marqua énormément Conceição

---

[32] Notre traduction.

« O que eu tenho pontuado é isso : é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer. Então Carolina Maria de Jesus não tinha nenhuma dificuldade de dizer, de se afirmar como escritora. [...] E quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado, né ? **A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa… é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito**. [...] Então eu gosto de dizer isso : escrever, o exercício da escrita, é um direito que todo mundo tem. Como o exercício da leitura, como o exercício do prazer, como ter uma casa, como ter a comida [...]. A literatura feita pelas pessoas do povo, ela rompe com o lugar pré-determinado. » [Conceição Evaristo, entrevista com Bárbara Araújo (blogueiras feministas) dia 30 de setembro de 2010] Lien : http ://blogueirasfeministas.com/2011/11/conceicao-evaristo/

[33] Notre traduction.

« Minha família não tinha acesso a políticos...E as famílias importantes, tradicionais, que conheciamos era a partir do fato de as mulheres da minha família-e eu mesma-termos trabalhado como domésticas, lavadeiras, passadeiras, arrumadeiras, babás para elas. Uma questão nova passava a ser colocada. Minha prima, que também se formara no ano anterior, e eu estávamos quebrando uma tradição. Quebrávamos uma extirpe de domesticas, não seriamos as suas prováveis empregadas. » (DUARTE, *op.cit.*, 2011, p. 106)

Evaristo et sa famille. Sa mère commença même à écrire un journal intime, animée par l'idée que les pensées, les considérations et le vécu d'une employée de maison résidant dans une *favela* pouvaient intéresser quelqu'un.

Dans son œuvre, Carolina Maria de Jesus décrit le quotidien des habitants de la *favela*, avec leurs défis, leurs difficultés, parfois d'une manière assez brutale, sans effectuer de commentaire à propos de la situation. Plus tard, Conceição Evaristo accordera également une grande importance à la description du quotidien des habitants de la *favela* dans *Becos da memória*. Dans ses écrits, elle cherche constamment à faire le lien entre la situation actuelle des Afro-brésiliens habitant dans la *favela* et la période esclavagiste brésilienne. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles elle est une des auteures afro-brésiliennes les plus lues et respectées en ce moment, car elle tente de combler cette faille, de réparer cette cicatrice qu'est l'Histoire du Brésil pour les Afro-brésiliens. Pour Eduardo de Assis Duarte, Conceição Evaristo se situerait dans un registre stylistique différent de celui de Carolina Maria de Jesus. Bien qu'elles partagent toutes les deux ce trait de « récit brutal », ceux de Conceição Evaristo sont teintées d'une touche de poésie.

Lorsqu'elle évoque sa famille, il est évident qu'il y existait une certaine tradition orale, un besoin d'enregistrer et de transmettre la mémoire familiale aux jeunes générations. Dans son œuvre, il existe toujours des liens forts de transmission de l'histoire entre l'ancienne et la nouvelle génération.

> Je ne suis pas née entourée de livres, j'insiste. C'est dans le temps et l'espace que j'ai appris depuis l'enfance à cueillir les mots. Notre maison était dénuée de biens matériels mais habitée par les mots. Ma mère et ma tante étaient de grandes conteuses, mon vieil oncle était un grand conteur, nos voisins et amis contaient et racontaient des histoires. Chez nous, tout était raconté, tout était motif de prose-poésie. (EVARISTO, 2015)[34]

Malgré le fait qu'il n'y avait presque pas de livres chez elle, l'auteure insiste sur la présence d'une réelle tradition littéraire orale dans sa famille. Cette tradition servait à

[34] Traduction d'un discours prononcé par Conceição Evaristo lors d'un colloque de l'Université UFMG, à Belo Horizonte (Brésil), en mai 2009. La traduction de ce discours précède l'édition française de *Ponciá Vicêncio*, publiée par les Éditions Anacaona.

instruire, transmettre les histoires passées de génération en génération. Cette oralité se fait également présente dans son écriture :

> J'aime raconter et entendre des histoires. Beaucoup de mon écriture naît des histoires entendues, des images vues au quotidien et de ma condition de femme noire dans la société brésilienne, aspects qui s'ajoutent à l'enchantement que j'éprouve pour la parole. Un roman que j'ai écrit en 1988, *Becos da memória*, surgit à partir de conversations de famille. On se rappelait certains faits et ma mère a dit une phrase. Un certain mot qu'elle a utilisé, et qui conférait du sens et de la force à la scène que nous avions récupérée du passé, m'est tombé dessus et a déclenché un état d'émotion réveillant d'autres souvenirs. Donc pour l'écriture je n'ai eu besoin que du papier et du crayon. La phrase initiale du roman reprend ce que ma mère a dit ce jour-là. (DUARTE, *op.cit.*, 2011, p. 109)[35]

Ce recours aux histoires passées pour construire les histoires présentes est une des caractéristiques principales de son écriture. C'est pourquoi, elle aime utiliser des mots anciens, des mots africains, ou se référer à des mythologies africaines qui ont survécu à l'esclavage au Brésil comme celle de l'arc-en-ciel et du serpent vue dans Ponciá Vicêncio :

> J'aime utiliser, essayer des mots du portugais archaïque que les personnes âgées utilisent, ainsi que des mots provenant de langues africaines et qui composent le langage quotidien de ma famille et de communautés marquées par les cultures afro-brésiliennes. (EVARISTO *apud* DUARTE, 2011, p. 111) [36]

Conceição s'inscrit dans un mouvement de sauvegarde de la mémoire afro-brésilienne, qui acquiert une dimension politique étant donné qu'il s'agit de faire remonter à la surface des mémoires qui avaient été auparavant évincées des grands récits nationaux. Lorsque ces minorités, mises sous silence tout au long de l'Histoire, décident de donner leur version du

---

[35] Notre traduction.

« Gosto de contar e ouvir casos. Muito de minha escrita nasce das histórias ouvidas, das imagens assistidas no cotidiano e de minha condição de mulher e negra na sociedade brasileira, aspectos esses que se somam ao encantamento que tenho pela palavra. Um romance que escrevi ainda em 1988, *Becos da memória*, surge a partir de conversas com minha família. Estávamos relembrando certos fatos e minha mãe disse uma frase. Uma determinada palavra usada por ela, e que conferia sentido e força à cena que recuperávamos do passado, caiu dentro de mim desencadeando um estado de emoção e acordando outras lembranças. Daí para a escrita só precisou do papel e do lápis, mais nada. A frase inicial do romance repete a fala que minha mãe pronunciou naquele dia. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 109)

[36] Notre traduction.

« Gosto de usar, de experimentar vocábulos do português arcaico que as pessoas mais velhas ainda utilizam, assim como palavras originárias de línguas africanas e que compõem o falar cotidiano de minha família e de comunidades marcadas pelas culturas afro-brasileiras. » (*ibid.*, p. 111)

discours sur la nation, elles cherchent à rétablir une vérité (FIGUEIREDO, *op.cit.*, 2013, p. 149).

Malgré la précarité matérielle dans laquelle l'auteure vivait et qui ne lui permettait pas de posséder des livres, sa famille détenait, en contrepartie, de nombreuses histoires. Pourtant, elle n'a eu de cesse de souligner l'importance de l'école, de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture dans sa formation en tant que personne et dans son positionnement dans la société brésilienne (FIGUEIREDO, 2013, p. 155). Pour Conceição, l'acte d'écriture d'une femme noire dans une société aussi machiste et raciste que la société brésilienne acquiert automatiquement une dimension d'insubordination.

Son écriture en elle-même est déjà un acte politique, car elle se place délibérément à un endroit qui ne lui a pas été réservé par la société, et qui lui a même souvent été implicitement interdit. Elle décide de se placer dans cet endroit où on ne l'attend pas, celui de l'écrivaine, pour donner une voix aux Afro-brésiliens et écrire sa propre version des différents épisodes historiques du Brésil, notamment ceux ayant un rapport avec l'esclavage.

Depuis quelques années, un terme inventé revient souvent pour décrire le style de Conceição Evaristo : *escrevivência*. Ce terme réunit en lui plusieurs notions qui caractérisent son œuvre : l'écriture, le vécu, mais aussi la résistance. En effet, selon l'auteure : « Notre écrit-vécu ne peut pas être perçu comme des histoires pour "bercer ceux de la maison du maître", mais bien pour les perturber dans leurs sommeils injustes. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2007) [37]

Ainsi, son écriture s'inscrit dans le registre du moi-collectif, le « je » énonciateur parle au nom d'une collectivité. Cette parole se fait d'autant plus importante que, dans la communauté afro-brésilienne, seulement un cercle restreint de personnes y a accès. Dans la construction des personnages, on reconnaîtra parfois certains traits biographiques de l'auteure,

[37] Notre traduction.
« A nossa escrevivência não pode ser lida como historias para "ninar os da casa-grande" e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. » (EVARISTO, 2007)

ou même de ses proches. Coneição Evaristo elle-même est consciente de cette fusion entre l'écrit et la vie, réalisée grâce au support du texte fictionnel :

> Ce fut ma première expérience de construction d'un texte fictionnel con(-fondant) écrit et vie, ou, mieux encore, écrit et vécu. Peut-être que dans l'écriture de *Becos,* bien que de manière presque inconsciente, je cherchais déjà à construire une forme d'*écrit-vécu*. Je prends également le risque de dire, que l'origine du récit de *Becos da Memória* pourrait être localisé dans une sorte de chronique que j'ai écrite, en 1968. Dans ce texte on peut noter une tentative de description de l'ambiance d'une *favela*. (EVARISTO, *op.cit.*, 2017) [38]

On peut comprendre cela étant donné l'importance de sa parole d'un point de vue politique. Il faut aussi se rappeler que, pour l'auteure, l'écriture part initialement du collectif, des histoires racontées par des membres de sa famille, passées d'une génération à l'autre. À présent, elle a la possibilité de faire connaître ces histoires et de les transposer à l'écrit. Il semblerait donc que, pour Conceição Evaristo, l'idée d'écriture soit définitivement éloignée de celle d'un acte solitaire. Elle se fait dans le cadre d'une communauté. Son dernier roman *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2017), pour lequel l'auteure a voyagé à travers le Brésil afin de recueillir des témoignages de vie de femmes, rappelle cette démarche, celle de l'échange, l'interaction à partir de laquelle naissent ses histoires. Dans la préface du livre, Conceição rappelle qu'elle n'est pas obligée de relater les histoires exactement comme elles lui ont été racontées. La liberté de création artistique lui laisse une marge lui permettant de « romancer » des histoires ou des faits vécus, même ceux qui proviennent de sa propre mémoire. Comme elle aime le rappeler, le simple fait de se remémorer implique déjà une perte de la véracité des faits, la mémoire possède cette fonction de « fictionnaliser » les souvenirs.

---

[38] Notre traduction.

« Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(-fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência. Talvez na escrita de *Becos*, mesmo que de modo quase que inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de *escrevivência.* Arrisco-me a dizer, também, que a origem da narrativa de Becos da Memória poderia estar localizada em uma espécie de crônica que eu escrevi, ainda em 1968. Naquele texto pode ser apreendida a tentativa de descrição da ambiência de uma favela. » (EVARISTO, 2017, avant-propos)

2.2 Paulina Chiziane

Paulina Chiziane est une auteure mozambicaine née en 1944 à Manjacaze, dans le Sud du pays. Elle grandit au sein d'une famille protestante, et parlait les langues *chope* et *ronga* à la maison. Elle apprit le portugais dans une école de la mission catholique. Elle fréquenta l'université de Maputo, où elle commença une licence de linguistique qu'elle ne termina jamais. Paulina Chiziane publia initialement quelques contes à partir de 1984 dans la revue *Tempo e Domingo* puis son premier roman en 1990, *Balada de Amor ao Vento*. En 2002, elle publia *Niketche : uma história de poligamia*, qui est sans doute son œuvre la plus polémique mais aussi la plus lue à travers le monde. Le roman O *Alegre Canto da Perdiz*, paru en 2008, aborde d'une manière plus directe le racisme de la société mozambicaine et les mythes de création mozambicains de l'époque précoloniale.

Elle travailla également comme volontaire à la Croix Rouge, ce qui lui permit de voyager à travers le Mozambique et de connaître toutes sortes de personnes, provenantes d'ethnies variées. Dans son premier roman, *Balada de Amor ao Vento* (1990), elle cherche surtout à décrire les conséquences terribles de la guerre civile mozambicaine qui eut lieu immédiatement après l'indépendance du pays (1975). On y voyait déjà une préoccupation concernant le statut de la femme dans la société. Cependant, le thème commença à être abordé d'une manière bien plus frontale à partir de la parution de *Niketche : uma história de poligamia*, en 2002. Grâce à son écriture, elle réussit à donner une voix aux femmes du Mozambique. En effet, selon Paulina Chiziane, les auteurs mozambicains avaient tendance jusque-là à parler des femmes d'une manière extrêmement superficielle :

> J'aime beaucoup les poètes de mon pays, mais je n'ai jamais trouvé en littérature rencontré des hommes qui écrivent le profil d'une femme entière. C'est toujours la bouche, les jambes, un seul aspect. Jamais le savoir infini qui provient des femmes. (MIRANDA, SECCO, 2013, p. 358) [39]

[39] Notre traduction.

Paulina Chiziane ne se considère pas comme écrivaine, car elle est très liée à la tradition orale mozambicaine. Sa grand-mère était conteuse d'histoires et Paulina Chiziane se définit également comme telle. En effet, le terme « auteure » connote un aspect de l'écriture bien trop académique à son goût. De plus, elle cohabite entre plusieurs univers discordants, ce qui pourrait expliquer cette difficulté d'identification. Bien qu'elle écrive des romans, elle affirme s'inspirer de la tradition de la conteuse d'histoires dont sa grand-mère était l'une des représentantes :

> On dit que je suis une romancière et que j'ai été la première femme mozambicaine à écrire un roman (*Balada de Amor ao Vento*, 1990), mais je l'affirme haut et fort : je suis une conteuse d'histoires et pas une romancière. J'écris des livres avec beaucoup d'histoires, grandes et petites. Je m'inspire des contes au coin du feu, ma première école d'art. (CHIZIANE, 2008)

Son objectif est de réussir la transcription de l'oral à l'écrit, sous le format de roman. Paulina Chiziane en profite pour rappeler que, avant la colonisation, le rôle de transmission des savoirs qui passait par l'oral d'une génération à une autre était sacré et réservé aux femmes. Ce rôle se perdit après le colonialisme qui remplaça la tradition orale féminine par la tradition écrite représentée dans un premier temps par des écrivains essentiellement masculins :

> « Avant le colonialisme, l'art et la littérature étaient féminins. C'était le rôle des femmes de raconter des histoires et ainsi, socialiser les enfants. Avec le système colonial et l'emploi du système d'éducation impérial, les hommes commencèrent à apprendre à écrire et à raconter des histoires. C'est justement pour ça que, aujourd'hui encore, au Mozambique, il y a peu de femmes auteures », dit Paulina. (MIRANDA, SECCO, *op.cit.*, pp. 358-359) [40]

Il semblerait que son écriture s'inscrive dans une volonté de réparation historique, de réécriture de l'Histoire officielle. Cela est souvent assez clair grâce au recours à des mythes

---

« Gosto muito dos poetas do meu pais, mas nunca encontrei na literatura que os homens escrevem o perfil de uma mulher inteira. É sempre a boca, as pernas, um único aspecto. Nunca a sabedoria infinita que provém das mulheres. » (MIRANDA et SECCO, 2013, p. 358)

[40] Notre traduction.

« Antes do colonialismo, a arte e a literatura eram femininas. Cabia às mulheres contar as histórias e, assim, socializar as crianças. Com o sistema colonial e o emprego do sistema de educação imperial, os homens passam a aprender a escrever e a contar as historias. Por isso mesmo, ainda hoje, em Moçambique, há poucas mulheres escritoras", disse Paulina. » (*ibid.*, pp. 358-359)

mozambicains précoloniaux sur les origines du monde mettant en scène l'importance de la femme dans la construction de la nation mozambicaine.

L'autre dilemme auquel elle est confrontée est celui de la langue. Après l'indépendance son pays, la question de la langue officielle à adopter se posa. Le portugais représentait un héritage de l'époque coloniale que les Mozambicains auraient aimé effacer. Cependant, comme il existe plus de quarante langues sur le territoire, il aurait été difficile d'en choisir une qui soit assez représentative de ce peuple si divers pour devenir la langue nationale. De plus, le portugais facilitait la communication entre les pays luophones.

Bien sûr, il faut aussi prendre en compte l'aspect du public ciblé. Jusqu'à aujourd'hui, la majorité des lecteurs de littératures africaines de langue portugaise se trouvent au Portugal et au Brésil. Il est assez rare qu'un de ces auteurs choisisse de publier un livre entièrement en langue africaine. Le compromis qu'on retrouve le plus souvent est celui de l'écriture presque intégrale du roman ou du poème en portugais, avec l'insertion de quelques mots ou expressions provenant d'une langue vernaculaire. Paulina Chiziane a elle aussi exprimé ses difficultés à écrire en portugais :

> Je ne veux pas écrire en portugais. Ce qui m'intéresse c'est d'être une écrivaine africaine d'expression portugaise. En voulant être une écrivaine d'expression portugaise j'ai ces problèmes, parce que je n'arrive pas à traduire directement les choses comme elles sont dans une autre langue que la mienne. Je dois recréer la langue, et dans ce processus de recréation beaucoup de valeurs se perdent. Mais qu'est-ce que je peux faire ? (CHABAL, 1994, p. 300) [41]

En plus de cette préoccupation du passage d'une langue à l'autre, il existe également le problème du passage de l'oralité à l'écrit. Les récits énoncés par la conteuse d'histoires, tradition à laquelle Paulina Chiziane s'identifie, sont transmises oralement et presque jamais en portugais. La traduction implique toujours l'altération, la trahison des termes originaux. Il

[41] « Eu não quero escrever em português. Estou interessada em ser uma escritora africana de expressão portuguesa. Ao querer ser uma escritora de expressão portuguesa eu tenho esses problemas, porque eu não consigo traduzir diretamente as coisas como elas são para uma outra língua sem ser a minha. Tenho que recriar a língua, e neste processo de recriação muitos valores se perdem. Mas o que é que eu posso fazer ? » (CHABAL, 1994, p. 300)

n'est pas possible de rendre entièrement compte du récit de la conteuse à l'écrit et en portugais.

C'est pourquoi Paulina Chiziane, bien qu'héritière de cette tradition ancestrale, s'inscrit dans un genre nouveau et hybride résultant de deux traditions littéraires distinctes : la portugaise et la mozambicaine [42]. L'aspect de la création d'une polémique visant à entamer une discussion sociétale vient de la tradition de la conteuse d'histoire et semble inspirer le projet d'écriture de l'écrivaine, qui dénonce sans cesse les injustices commises contre les femmes, mais aussi les inégalités sociales et raciales.

Elle apparut dans un contexte où il existait certaines poétesses très influentes lors du mouvement de libération comme Noêmia de Sousa. Celles-ci faisaient souvent partie de la Frelimo, mouvement politique dans lequel Paulina Chiziane a auparavant milité. Leurs thèmes de prédilection étaient toujours assez prévisibles et oscillaient entre plusieurs variations de la négritude ou la nécessité de libération et d'indépendance du Mozambique. Ces thèmes se mariaient parfaitement avec ceux de leurs collègues masculins et remettaient en question l'ordre social hérité du colonialisme, étant donné que beaucoup d'idées politiques sont basées sur le marxisme ou le socialisme et évoquent la lutte des classes. Cependant, on fait face au silence le plus total en ce qui concerne les inégalités entre hommes et femmes dans la société mozambicaine, et la précarité dans laquelle la femme mozambicaine doit souvent évoluer en raison de pratiques ancestrales réadaptées au mode de vie européen.

En effet, dans un tel contexte où l'on s'insurge contre les inégalités des uns et où on ferme les yeux sur les traitements infligés à d'autres, Paulina Chiziane décida de dénoncer de nombreuses pratiques machistes – issues des traditions ancestrales mozambicaines ou de l'époque coloniale – qui mettent la femme dans une position subalterne.

[42] Nous reviendrons sur la relation entre oralité et écrit dans la partie III de cette thèse, intitulée *Littérature et Mémoire.*

Elle s'attaque par exemple à la polygamie moderne pratiquée au Mozambique de manière très éloquente dans *Niketche : uma história de poligamia* (2002). Cette pratique est très différente de l'ancienne polygamie présente avant la colonisation portugaise. Alors que dans l'ancien système il existait de nombreuses règles et des conseils de famille présidés par les aînés, le nouveau système quant à lui, étant donné qu'il est pratiqué de manière occulte, donne énormément de liberté aux hommes et place les femmes dans une condition extrêmement précaire. Ainsi, Paulina Chiziane nous rappelle que dans la polygamie traditionnelle, il n'existe pas d'enfants illégitimes : tous sont reconnus. Toutes les femmes ont un statut, bien que la « première dame » ait toujours une position privilégiée par rapport aux autres.

Le fait que Paulina Chiziane s'attaque à la cette pratique est évidemment très mal reçu par ses collègues masculins. Le thème de la polygamie était déjà très présent dans *Balada de Amor ao Vento* (1990). Pourtant, *Niketche* (2002) se révèlera son œuvre la plus critique à ce propos. Dans cette œuvre, elle met en lumière, à travers le discours fictionnel, toutes les incohérences des leaders politiques officiellement chrétiens et monogames, et qui officieusement continuent d'être polygames :

> Au début du parti nous avons applaudi le discours politique : à bas la polygamie ! À bas ! À bas les rites d'initiation ! À bas ! À bas la culture rétrograde ! À bas ! Vive la révolution et la création d'un nouveau monde ! Après cette ouverture, le leader qui galvanisait la foule avec ses vivats et à bas allait déjeuner et faire la sieste chez sa deuxième épouse. (CHIZIANE, 2006, p. 93)

Cela génère également un débat sur l'adoption des pratiques culturelles et religieuses des colons au profit des pratiques ancestrales. Le Mozambique est un pays qui a vécu la politique d'assimilation culturelle consistant à abandonner ses traditions pour adopter celles des colons. La Frelimo, bien que parti nationaliste et donc supposément pour la revalorisation du patrimoine culturel mozambicain, a empêché que certaines traditions comme les rites d'initiation pour les jeunes ou la polygamie reprennent leur place après l'indépendance.

Le projet d'identité nationale mozambicaine cherchait à transformer la culture mozambicaine composée de diverses ethnies, d'influences portugaises et arabes en une culture unique, nationale et homogène. Cependant, ce projet n'est pas toujours très réaliste et

relèverait même de l'utopie pour certains, comme l'explique Basto, en évoquant l'idée d'un « Nouvel Homme » mozambicain survenu après l'indépendance :

> Le projet de gestation d'un Nouvel Homme, citoyen de la nouvelle société, défendu par la Frelimo révèle des processus traditionnels de narrativisation révolutionnaire qui construit des utopies et pas un mettre-en-action qui devrait permettre de négocier la diversité des mémoires et des cultures locales. Le projet communautaire frélimiste est en premier lieu un projet global de « société », une société déterminée par des critères de justice et d'égalité, une société juste et libre de l'exploitation de l'homme par l'homme. Ainsi, nous pourrons dire que, au Mozambique, les difficultés d'implantation du projet/processus de nation sous-jacente à la lutte indépendantiste sont liées au problème de rendre compatible une idée universalisante de la société et du développement avec l'identification et la légitimation d'un patrimoine historique et culturel, commun, national. (BASTO, 2006, pp. 63-64) [43]

Dans un tel contexte, Paulina Chiziane apparaît comme une écrivaine qui, bien que souhaitant revaloriser la culture ancestrale mozambicaine, se permet également de critiquer et de remettre en question certaines pratiques qui placent la femme dans un lieu subalterne de la société. C'est une écrivaine qui ne souhaite pas qu'on la range dans une catégorie spécifique, principalement lorsqu'il s'agit des termes « féministe » et « écrivaine ». Elle ne tient pas à être caractérisée comme telle car c'est un terme auquel elle n'arrive pas à s'identifier, peut-être parce que, pour elle, ce mot serait plutôt associé au féminisme occidental et donc assez éloigné des combats quotidiens de la femme mozambicaine [44].

Les ressemblances entre son œuvre et celle de Conceição Evaristo sont très marquées. Paulina Chiziane est elle-même consciente de cette ressemblance, étant donné que les deux femmes viennent d'un milieu pauvre, ont beaucoup lutté pour se faire une place dans le champ littéraire de leurs pays respectifs, pour ensuite utiliser cette position afin de dénoncer

---

[43] Notre traduction.

« O projecto de gestação de um Homem Novo, cidadão da sociedade nova, defendido pela Frelimo revela de processos tradicionais da narrativização revolucionária que constrói utopias e não de um pôr-em-nação que deveria permitir negociar a diversidade das memórias e das culturas locais. O projecto comunitário frelimista é em primeiro lugar um projecto global de "sociedade", uma sociedade determinada por critérios de justiça e de igualdade, uma sociedade justa e livre da exploração do homem pelo homem.

Assim, poderemos dizer que em Moçambique, as dificuldades de implementação do projecto/processo de nação subjacente à luta pela independência estão ligadas ao problema de tornar compatível uma ideia universalizante da sociedade e do desenvolvimento com a identificação e a legitimação de um patrimônio histórico e cultural comum, nacional. » (BASTO, 2006, pp. 63-64)

[44]Nous étudierons les différentes manières de représenter la femme mozambicaine dans l'œuvre de Paulina Chiziane dans la partie II de cette thèse intitulée *Littérature et Genre*.

les injustices et faire entendre la voix des exclus, des marginaux. Voilà ce que Paulina Chiziane déclare lorsqu'on l'interroge sur la ressemblance entre leurs œuvres et leurs parcours de vie :

> Le problème de racisme que vous vivez au Brésil est bien différent du nôtre, mais je veux dire que Conceição Evaristo a certaines choses en commun avec moi, je veux parler de sa lutte. D'une manière audacieuse, affrontant des situations d'oppressions. [...]. Je pense que c'est cela qui m'unit à Conceição Evaristo : elle vient aussi d'une condition sociale très pauvre, elle est noire et doit affronter plusieurs barrières. Cependant, ce que je vois de très fort en moi et chez elle c'est la volonté de transformer les choses, de voir un nouveau monde. C'est peut-être pour cela que je me trouve aussi proche d'elle et de ses écrits. Nous utilisons à peu près les mêmes mots. Je pense que c'est un aspect fort. Je travaille petit à petit, en luttant, en tentant de donner une voix à ceux qui n'en ont pas, comme le fait Conceição Evaristo. J'essaie de déterrer quelques points obscurs, ces réalités obscurcies par la société. (MIRANDA, SECCO, *op.cit.*, 2013, p. 370) [45]

Les points communs entre les deux auteures mis en lumière par Paulina Chiziane concernent l'aspect que nous allons traiter dans les chapitres suivants : l'émergence des identités minorisées visant à donner une voix à ceux qui n'en ont pas.

Initialement, sa réception dans le monde littéraire mozambicain ne fut pas très bonne. En effet, beaucoup furent surpris de voir une femme de cet âge aborder des thèmes aussi polémiques, quand, selon elle, on s'attendait, au mieux, à ce qu'elle « publie des recettes de cuisine ». Elle ne fut pas très bien perçue également par ses collègues masculins, qui ne la prirent pas au sérieux dans un premier temps. Mia Couto, un des auteurs les plus connus à l'intérieur et hors du Mozambique a pris position concernant le traitement que ses confrères lui avaient réservé :

> [...] disons que Paulina a été placée comme objet folklorique, justement pour sa posture de femme chercheuse de pensée, productrice de sentiment. *Une fois son travail accepté, il semble que c'était*

[45] Notre traduction.

« A questão do racismo que vocês vivem no Brasil é bem diferente da nossa, mas quero dizer que Conceição Evaristo tem algumas coisas em comum comigo, quero dizer da sua luta. De maneira bem ousada, enfrentando situações de opressão. [...]. Penso que o que me unifica com a Conceição Evaristo é isso : ela também vem de uma condição social muito pobre, ela é negra e tem que enfrentar várias barreiras. Portanto, o que vejo muito forte entre mim e nela é a vontade de transformar as coisas, de ver um mundo novo. Talvez seja por isso que eu me vejo tão próxima dela e das suas escritas. As palavras que usamos são palavras mais ou menos comuns. Penso que seja esse um forte aspecto. Eu vou trabalhando, lutando, tentando dar voz aos que não a têm, assim como faz Conceição Evaristo. Tento desenterrar alguns pontos obscuros, aquelas realidades obscurecidas pela sociedade. » (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, 2013, p. 370)

acceptable, tant qu'elle n'entrait pas dans certains endroits, ceux réservés aux hommes, le lieu de la visibilité. Quand Paulina est devenue une écrivaine notable, elle a été l'objet d'une campagne de médisance pour laquelle elle n'était pas préparée. Les agressions sont venues d'où elle s'y attendait le moins, des collègues masculins écrivains. (*ibid.*, p. 376,) [46]

Dans l'œuvre de Paulina Chiziane, nous pouvons percevoir une volonté de présenter le Mozambique comme une mosaïque faite de différentes cultures, en contradiction avec le projet identitaire homogène de la Frelimo. Elle compare son écriture au fait de partir à la guerre, dont l'enjeu serait de rendre la parole à un groupe de personnes mises sous silence. Paulina Chiziane croit au pouvoir de transformation sociale de la littérature. À partir du moment où elle commença à écrire, elle réalisa sa possibilité de présenter la femme sous un autre jour. Il lui fut donc possible de parler de réalités différentes, ce qui ferait de la littérature un espace majeur de négociation de l'identité féminine :

Cela ne fait aucun doute. J'en suis sûre. La lecture modifie. C'est grâce à elle que j'ai commencé à percevoir le féminin et à écrire la femme d'une autre manière, différente de celle que la société m'imposait. Et quand j'ai commencé à écrire sur la polygamie, au début ça a été l'austérité, mais juste après, ça a été une explosion. C'est à travers *Niketche -Le Parlement Conjugal-* que des portes furent ouvertes. On a vu les possibilités du féminin, et à quel point c'est bien d'écrire à ce sujet. On a ouvert le débat. Maintenant, du débat au changement, je n'en sais rien. C'est vraiment plus délicat. Mais je trouve cela très bien que les personnes parlent de réalités différentes à l'intérieur de leurs sphères personnelles. Pour moi, sans aucun doute, la littérature est le plus grand espace de négociation de l'identité de la femme. (CHIZIANE, 2017) [47]

---

[46] Notre traduction.

« [...] a Paulina, digamos, foi colocada como um objeto folclórico, exatamente pela postura de uma mulher procuradora de pensamento, produtora de sentimento. *Depois da aceitação do seu trabalho parece que seria aceitável desde que ela não entrasse em determinados lugares, aqueles que foram determinados aos homens, o lugar da visibilidade*. Quando a Paulina se tornou uma escritora notável, ela foi objeto de uma campanha de maledicência para a qual ela própria não estava preparada. As agressões vieram de onde ela menos esperava, dos colegas homens escritores. » (*ibid.*, p. 376, grifos nossos)

[47] « Eu não tenho nenhuma dúvida disso. Eu tenho muita certeza. A leitura modifica. Foi por meio dela que eu comecei a perceber o feminino e escrever a mulher de outra forma, um modo diferente do que a sociedade me impunha. E quando eu comecei a escrever sobre poligamia, primeiro foi austeridade, mas logo depois foi uma explosão. Foi por meio do Niketche –Uma História de Poligamia, que portas foram abertas. Viu-se a possibilidade do feminino e que é muito bom escrever sobre o feminino. Começou-se o debate. Agora do debate para mudança, disso eu já não sei. É mais delicado, realmente. Mas acho que é muito bom que as pessoas falem de realidades diferentes dentro de suas esferas pessoais. Para mim, sem dúvida nenhuma, a literatura é o espaço maior de negociação da identidade da mulher. »

Interview au site *O Povo*, avril 2017. Lien : https ://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2017/04/entrevista-com-a-escritora-mocambicana-paulina-chiziane.html

Bien consciente du pouvoir transformateur de la littérature dans la société, elle démontre en connaître également les limites. Ainsi, beaucoup de choses restent à faire en ce qui concerne la condition de la femme dans la société mozambicaine. Comme pour beaucoup d'auteurs africains de langue portugaise, le Brésil a constitué un modèle littéraire important pour Paulina Chiziane. Cette connexion avec ce pays lui permet de trouver les forces pour continuer de lutter contre l'hostilité dont elle est parfois victime dans son pays. Elle va même jusqu'à affirmer que le Brésil lui rend l'histoire d'être femme et noire :

> Pour moi, le Brésil représente une école. Une école de lutte, de pensée, de croissance. Vous au Brésil, vous avez vos problèmes et votre manière de lutter. Donc je vais surtout au Brésil pour trouver la force. Parce que vous me donnez de la force et je dois m'en remplir. Je vis avec l'hostilité de mon pays. Tandis que les Européens, surtout au Portugal, m'ont toujours reçue et donné de la force. Mais cela a été beaucoup plus fort au Brésil. Le Brésil me rend l'histoire d'être noire et femme. À partir de vos luttes, j'ai commencé à me rendre compte que, même en étant en Afrique, qui a subi l'esclavage et le colonialisme, je pourrais réaliser tout ce travail de déconstruction du modèle colonial féminin. Et sur cet aspect vous êtes très forts. Donc je vais amener mon expérience, mais j'espère aussi apprendre d'autres manières de lutter et d'écrire grâce à la femme brésilienne. Je sens mon écriture comme étant beaucoup plus proche du peuple brésilien étant donné nos liens ancestraux. (*idem*) [48]

Cette affirmation nous permet de faire un rapprochement entre la démarche littéraire de Paulina Chiziane et celle de Conceição Evaristo. En effet, il s'agit de dénoncer l'oppression simultanée du machisme et du racisme vécue par les femmes noires dans leurs sociétés post-coloniales. L'ancestralité et la post-colonialité sont des points communs partagés par les deux auteures, et nous retrouvons la présence de ces thématiques dans leurs œuvres.

[48] « Pra mim o Brasil representa uma escola. Uma escola de luta, de pensamento, de crescimento. Vocês no Brasil têm os problemas que têm e têm a vossa maneira de fazer a luta. Então eu venho mais pro Brasil pra buscar a força. Porque vocês me dão força e eu tenho que me abastecer disso. Eu vivo com a hostilidade no meu país. Já os europeus, mais especificamente em Portugal, sempre me receberam e me deram força. Mas no Brasil teve muito mais. O Brasil devolve-me a história de ser mulher e ser negra. A partir das vossas lutas comecei a perceber que mesmo estando na África, que sofreu escravidão e colonialismo, eu poderia fazer todo esse trabalho de desconstrução do modelo colonial feminino. E nesse aspecto vocês são muito fortes. Então eu vou levar a minha experiência, mas espero também aprender da mulher brasileira outras maneiras de fazer a luta, de fazer a escrita. Eu sinto a minha escrita muito mais próxima do povo brasileiro por causa das nossas ligações ancestrais. » Interview au site *O Povo*, avril 2017. Lien : https ://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2017/04/entrevista-com-a-escritora-mocambicana-paulina-chiziane.html

Par ce choix thématique, Conceição Evaristo et Paulina Chiziane s'inscrivent dans une démarche de libération de la parole au sein d'un groupe marginalisé et minorisé. Sans tomber dans un essentialisme superficiel, le recours à l'ancestralité, permet d'aborder des problèmes actuels, lorsqu'il est mis en perspective avec la période contemporaine de la post-colonialité brésilienne et mozambicaine.

Le constat selon lequel le Brésil serait une école de lutte et de résistance pour la femme mozambicaine nous ramène à la force de déconstruction du modèle féminin qui y est présent. Cela nous rappelle à quel point l'écriture peut constituer un outil pour combattre la mise sous silence de la minorisation de la femme noire dans des sociétés post-coloniales.

2.3 Littérature et engagement : écrire et combattre au Brésil et au Mozambique

Afin de mieux comprendre les combats politiques entamés par Conceição Evaristo et Paulina Chiziane en se lançant dans l'écriture, nous pouvons revenir sur les contextes dans lesquels elles ont dû évoluer pour construire leurs œuvres littéraires. Ainsi, il est possible de s'interroger sur le rôle de la femme dans la guerre d'indépendance au Mozambique et dans le processus de construction des projets de résistance au sein des nations brésiliennes et mozambicaines.

Comme l'a rappelé Conceição Evaristo (2007), le fait qu'une personne noire, issue d'un milieu pauvre et défavorisé comme elle et ayant grandi dans une *favela* de Belo Horizonte, écrive est déjà un acte subversif en lui-même. Cet acte d'écriture implique le renversement des dynamiques sociales préétablies jusqu'à présent. Si le combat des écrivains afro-brésiliens pour sortir de l'invisibilité fut compliqué, celui des femmes noires écrivaines brésiliennes le fut encore plus, étant donné la double sanction des préjugés les concernant : le racisme et le machisme de la société.

Pour mieux comprendre la lutte de Conceição Evaristo et des autres écrivaines noires du Brésil, nous reviendrons entre autres sur le rôle de la femme noire dans la construction de la nation brésilienne. Nous verrons à quel point l'écriture de l'auteure est un premier pas pour sortir l'histoire de ces femmes de l'oubli qui les a entourées durant plusieurs siècles.

En ce qui concerne Paulina Chiziane, l'écriture fut aussi un combat : ce n'était pas quelque chose d'évident. Comme pour Conceição Evaristo, afin d'écrire, elle sort de la place dans laquelle la société supposait qu'elle devait évoluer et se retrouve dans un endroit où elle n'était pas attendue. Conceição Evaristo affirme que quand un Noir brésilien sort du lieu qui lui est généralement attribué pour réussir dans la société (musique, danse, football) et décide d'être écrivain comme elle, cela dérange. C'est également le cas pour Paulina Chiziane, femme et mère de famille, qui provoqua l'étonnement général avec la publication de *Balada de Amor ao Vento* (1990).

Quel a donc été le rôle de ces femmes dans la construction de projets identitaires au sein des nations mozambicaine et brésilienne ? De quelle manière leurs œuvres redonnent une voix à tous ces récits de femmes oubliées par l'Histoire officielle, comme ce fut le cas au Brésil avec Dandara dos Palmares, épouse de Zumbi dos Palmares et trop souvent effacée des récits des moments-clés de la résistance des esclaves ? Nous pouvons aussi évoquer la lutte des femmes mozambicaines pour l'indépendance du Mozambique, elles qui ont pris part autant à la lutte armée qu'aux fonctions annexes de la guerre impliquant les soins, le ravitaillement, la manutention des familles...

Nous observerons donc comment chacune des auteures en question, par leurs histoires personnelles et par leurs œuvres, sont représentatives des luttes des femmes brésiliennes et mozambicaines qui s'investissent dans des projets alternatifs soulignant le rôle des femmes et leur participation dans l'histoire du pays, bousculant l'imaginaire et mettant à mal l'ordre établi.

Écrire et combattre dans le Brésil de Conceição Evaristo

Malgré le rôle décisif des femmes noires dans la formation de la nation brésilienne, celui-ci a souvent été minimisé, voire effacé de l'Histoire. Pourtant, il est important de restaurer ces mémoires afin de comprendre l'histoire brésilienne à partir d'une autre perspective. Beaucoup d'esclaves ont résisté à leur condition de diverses manières, en ayant recours entre autres : à l'empoisonnement, aux fugues, aux rébellions, etc. En ce qui concerne les femmes esclaves, beaucoup décidèrent d'avorter grâce à des plantes médicinales ou bien de tuer leurs enfants à leur naissance, pour qu'ils n'aient jamais à vivre l'horreur de l'esclavage, comme nous le rappelle Sonia Giacomini dans son étude sur la condition de la femme noire au Brésil :

> Cependant, cela ne serait pas infondé d'identifier dans la pratique de l'avortement et de l'infanticide une forme de résistance de l'esclave, que ce soit aux terribles conditions offertes pour la procréation, ou bien l'inévitable condition d'esclave qu'elle lèguerait à ses enfants en héritage. Les infanticides, vus à travers ce prisme, seraient, surtout, l'unique et tragique forme qu'aurait trouvé la mère pour libérer ses enfants de l'esclavage. (GIACOMINI, 1988, p. 26) [49]

Nous pouvons remarquer encore aujourd'hui à quel point les femmes noires continuent d'apparaître dans les statistiques de l'exclusion de la société brésilienne –celles-ci représentant généralement le plus grand pourcentage de mères célibataires– et demeurent les moins instruites, les moins bien logées et les moins bien soignées.

La 3e Rencontre féministe latino-américaine à Bertioga (Brésil) en 1985 marque le départ d'une organisation de femmes noires s'exprimant au nom d'un collectif afin d'acquérir de la visibilité dans le monde du féminisme. Conceição Evaristo surgit donc sur la scène littéraire dans un contexte où l'on commence à ouvrir progressivement un espace pour les femmes noires, bien que de manière encore très limitée et dans des maisons d'éditions peu

[49] Notre traduction.
« Não seria, no entanto, descabido identificar na prática do aborto e do infanticídio uma forma de resistência da escrava seja às péssimas condições oferecidas à procriação, seja ainda a inevitável condição escrava que legaria em herança aos filhos. Os infanticídios, vistos sob esse prisma, seriam, sobretudo, a única e trágica forma visualizada pela mãe escrava para livrar seus filhos da escravidão. » (GIACOMINI 1988, p. 26)

connues. Cela ne signifie pas pour autant que son parcours pour arriver jusqu'à la reconnaissance actuelle fut facile et linéaire.

Comme elle le souligne fréquemment lorsqu'elle parle de sa trajectoire, il ne s'agit pas seulement de mérite, mais également de chance. Au Brésil, on parle parfois de « méritocratie » lorsqu'on cite comme exemples des personnes nées dans des conditions défavorisées et qui, malgré les barrières existantes dans la société brésilienne, ont réussi à monter dans la hiérarchie sociale, à force de travail et de persévérance. L'auteure n'est pas à l'aise avec ce concept, surtout quand on l'emploie pour illustrer son cheminement personnel. Étant une des rares écrivaines issues d'une *favela*, son parcours de vie fait figure d'exception. Toutefois, il est important que cela n'enlève pas de valeur au combat de nombreux autres Afro-brésiliens qui, malgré les épreuves qu'ils doivent affronter quotidiennement, n'arrivent toujours pas à changer de vie.

De plus, elle rappelle que son travail d'écrivaine n'a commencé à être reconnu qu'à soixante et onze ans. Son œuvre est restée inconnue pendant vingt ans, bien qu'elle l'ait envoyée à de nombreuses maisons d'éditions. Comme Conceição le fait remarquer, quand la thématique autour de la littérature afro-brésilienne décide d'aller au-delà du folklore et choisit d'adopter un ton plus revendicatif, qui n'accepte plus qu'on usurpe la voix des Afro-brésiliens, cette littérature est moins bien acceptée par le discours hégémonique et dominant de la société brésilienne. Ainsi, elle aime questionner les règles présentes dans la hiérarchie sociale qui la rendirent célèbre aussi tard, bien qu'elle écrive depuis l'enfance :

> D'où viennent ces règles de la société brésilienne qui font qu'une femme ne devient une exposante du champ littéraire qu'à soixante et onze ans ? Tandis qu'on voit d'autres exposants dans la littérature qui parfois sont des jeunes filles ayant l'âge d'être ma petite-fille, mais comme elles viennent d'un groupe social différencié du mien, elles sont plus jeunes, blanches et ont leur compétence révélée immédiatement ? Pourquoi ma compétence est reconnue aussi tardivement ? [...] Il est nécessaire de questionner ces règles et dynamiques sociales, culturelles et économiques qui rendent tout beaucoup plus difficile pour les personnes noires. Le discours de la méritocratie et les exemples de personnes noires finissant par constituer une exception sont dangereux. Pourquoi est-ce qu'on créé un imaginaire disant que si la personne étudie, travaille, fait des efforts, elle réussit. C'est un mensonge. Je connais plusieurs personnes qui ont étudié, travaillé, ont lutté et n'ont pas réussi. Ils se sont perdus en chemin. Ce discours donne l'impression que les personnes qui n'ont pas réussi sont paresseuses. Ce n'est pas vrai. C'est un effort surhumain. Et sans aucun doute, j'aurais préféré avoir réussi plus facilement. Je le redis : j'ai soixante et onze ans.

> Soixante et onze ans ce n'est pas soixante et onze jours. Bien sûr que je suis heureuse de cette reconnaissance, mais ces conquêtes ont eu lieu après beaucoup de temps de lutte. Ça aurait pu être un peu plus facile. (EVARISTO, 2018) [50]

Ainsi, en voulant casser ce mythe de la méritocratie autour de sa trajectoire personnelle, Conceição ajoute une valeur politique extrêmement importante à son œuvre : celle de donner une voix à ceux qui ne peuvent pas en avoir ou qu'on ne veut pas entendre, ceux qui n'ont pas réussi à monter les marches de la méritocratie à la brésilienne.

Pour cela, l'utilisation d'un moi-collectif peut avoir une fonction réparatrice au sein des communautés afro-brésiliennes. Il s'agit de réparer une faille identitaire présente dans l'imaginaire collectif dû à des siècles d'esclavage, d'oppression et de racisme. Comme le rappelle Conceição Evaristo, le Brésil commémore les cent trente ans d'une abolition de l'esclavage non conclue. Elle n'est pas totalement établie parce que les Noirs brésiliens, et particulièrement les femmes, n'ont pas encore atteint une citoyenneté totale en ce qui concerne l'habitation, le travail et les conditions de vie. L'auteure affirme également que le Brésil a une dette historique envers la population noire, et surtout envers les femmes noires ayant souffert de tout temps de plusieurs sortes d'interdictions liées au genre et à la race leur rendant l'accès à certains droits et certains espaces bien plus difficile.

D'où l'importance d'une écrivaine comme Conceição Evaristo dans le contexte brésilien, qui va donner une voix aux marginalisés de la société brésilienne, réécrire l'Histoire

---

[50] Notre traduction.

« Que regras são essas da sociedade brasileira para vermos uma mulher virar um expoente no campo da literatura só aos 71 anos ? Enquanto você vê outras expoentes na literatura que às vezes são meninas com idade para serem minha neta, mas como vêm de um grupo social diferenciado do meu, são mais jovens, são brancas, têm sua competência logo revelada ? Por que a minha competência está sendo tão tardiamente reconhecida ? [...] É preciso questionar essas regras e dinâmicas sociais, culturais e econômicas que tornam tudo muito mais difícil para as pessoas negras. O discurso da meritocracia e os exemplos de pessoas negras que acabam se constituindo em uma exceção são perigosos. Porque cria-se esse imaginário de que, se a pessoa estudar, trabalhar, se esforçar, ela consegue. Isso é mentira. Conheço várias pessoas que estudaram, trabalharam, lutaram e não conseguiram. Ficaram pelo caminho. Esse discurso passa a impressão de que as pessoas que não conseguem são preguiçosas. Não é isso. É um esforço sobre-humano. E, sem sombra de dúvida, eu queria ter conseguido as coisas com muito mais facilidade. Volto a falar : Eu tenho 71 anos. 71 anos não são 71 dias. É claro que estou feliz com o reconhecimento, mas essas conquistas se dão depois de muito tempo de luta. Podia ter sido um pouquinho mais fácil. » (EVARISTO, 2018)
Lien de l'interview : https ://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948

du Brésil à partir de leur point de vue, mettre en lumière des dynamiques sociales mises en place à l'époque de l'esclavage et qui sont excluantes et discriminantes pour les Noirs. Tout cela permet, à travers l'œuvre littéraire, une revendication de conditions de citoyenneté dignes ainsi que la dette historique que possède le Brésil envers la population noire, agent important de la construction de la nation.

Écrire et combattre dans le Mozambique de Paulina Chiziane

Dans le processus de construction de la nation mozambicaine, nous pouvons noter que, comme pour le Brésil, la littérature et le projet politique identitaire étaient intimement liés. En effet, dans un pays comme le Mozambique marqué par plusieurs siècles de colonisation, des politiques d'assimilation promues par le gouvernement colonial et un brassage ethnique intense, la définition de la construction de projets identitaires nationaux communs ne semble que pouvoir apporter des réponses plurielles et diverses, à l'image des acteurs sociaux qui la composent. Malgré tout, comme l'indique Maria Benedita Basto, le projet politique du parti Frelimo qui proclama l'indépendance en 1975 présentait déjà des caractéristiques d'inclusion et d'exclusion de certains membres de la société, au nom d'une unité culturelle et d'un renouveau politique pour le pays récemment indépendant :

> La relation entre canonicité et citoyenneté nationale, dans le cas de la Frelimo, s'inscrit dans des stratégies de comptage de la population, politique et littéraire, parmi les processus d'inclusion/exclusion et le nouvel établissement d'une pensée commune guidée par la détermination du *nouveau*. [...] Elles doivent être lues comme « l'ouverture » d'une scène dans laquelle la littérature est proposée comme stratégie de narrativisation de la nation. (BASTO, *op.cit.*, p. 67) [51]

Cependant, malgré cette volonté de façonner un état aux traits culturels homogènes hérités du modèle politique lénino-stalinien, il était impossible de nier la présence de

[51] Notre traduction.
« A relação entre canonicidade e cidadania nacional inscreve-se no caso da Frelimo, nas estratégias de contagem da população, política e literária, entre os processos de inclusão/exclusão e o estabelecimento de um pensamento comum guiado pela determinação do *novo* [...] Elas devem ser lidas como a "abertura" de uma cena na qual a literatura é proposta como estratégia de narrativização da nação. » (BASTO, *op.cit.*, p. 67)

différences ethniques au Mozambique. Celles-ci génèrent des tensions qui se ressentent au sein des partis de libération du pays. Les partis Manu et Unami se tournaient vers certaines ethnies spécifiques, tandis que l'Udenamo se voulait dès le départ uniquement à vocation nationaliste (SANTANA, 2009, p. 5) ; la fusion de ces trois mouvements politiques donna naissance au parti Frelimo, centré sur une vision nationaliste de la politique et de la nation.

Les divergences politiques entre les membres du parti Frelimo n'étaient pas seulement liées aux différences ethniques, elles concernaient aussi d'autres thèmes comme : le genre de guerre à adopter, l'armée, la politique et l'émancipation féminine (SANTANA, *idem*). En effet, certaines femmes mozambicaines souhaitaient prendre part à la politique et parfois à la lutte armée pour l'obtention de l'indépendance.

Selon Isabel Casimiro, ce sont les femmes qui ont elles-mêmes pris l'initiative de former une armée féminine. Certaines habitant à la campagne avaient demandé à la Frelimo de leur fournir un entraînement militaire dès 1965, soit dix ans avant l'indépendance du pays (*ibid.*, p. 7). La lutte armée commença en 1964 et les femmes y furent admises à partir de 1966, après l'approbation du Comité central de la Frelimo (*ibid.*, p. 8). Officiellement, le Comité central prônait un traitement égal entre les membres féminins et masculins du parti, comme l'atteste cette déclaration de 1968 : « Nous condamnons la tendance qui existe parmi de nombreux membres masculins de la Frelimo d'exclure systématiquement les femmes des discussions de problèmes liés à la révolution et de les limiter à l'exécution des tâches. » (Journée de la Femme mozambicaine, le 7 avril 1968, *In* : SANTANA, *op.cit.*, pp. 10-11) [52].

Cependant, dans les faits, beaucoup d'hommes du parti s'opposaient clairement à cette égalité, ce qui créa des tensions avec les autres membres. Pour Samora Machel, premier président de la République mozambicaine, la libération de la femme et celle du pays sont liées et font partie d'une lutte commune. Avant l'indépendance, la Frelimo organisa une conférence

[52] Notre traduction.
« Condenamos a tendência que existe entre muitos membros masculinos da Frelimo de excluir sistematicamente as mulheres das discussões de problemas relacionados à revolução e limitá-las à execução de tarefas. » (7 de abril Dia Da Mulher Moçambicana,1968, doc, *In* : SANTANA, 2009, pp. 10-11).

des femmes pour parler des possibles stratégies d'émancipation féminine. L'Organisation des femmes mozambicaines (OMM), fut créée à cette occasion, en 1973 (ALAMBERT, 1986, pp. 1-128, *In* : SANTANA, *op.cit.*, p. 19).

Samora Machel réfléchissait à propos de l'émancipation féminine tout en traçant un parallèle avec la lutte des classes, l'exploitation de l'Homme par l'Homme, à partir d'une perspective marxiste. Il était important pour lui de faire part de cette contradiction qu'il constatait entre le fait de vouloir libérer le pays du colonialisme et celui de continuer à reléguer les femmes mozambicaines aux rôles les plus exploités et subalternes de la société :

> L'exploitation de la Femme est un aspect du système général d'exploitation de l'Homme par l'Homme. Et c'est cette exploitation qui crée les conditions d'aliénation de la femme, la réduit à la passivité et l'exclut de la sphère de prise de décisions de la société. Ainsi, les contradictions antagoniques qui existent sont entre l'ordre social exploiteur et la femme. Ces contradictions sont les mêmes que celles qui opposent la totalité des masses exploitantes [...] Seule la Révolution est capable de résoudre définitivement cette contradiction parce qu'elle seule incarne les intérêts des masses exploitées, mobilise, organise et unit pour le combat, elle seule est capable de détruire l'ancien ordre social. C'est la Révolution qui installe les masses exploitées au pouvoir, celles qui étaient opprimées en permanence et forcées à la passivité. (MACHEL, 1979, p. 18) [53]

Dans son œuvre, Paulina Chiziane met fréquemment l'accent sur cette contradiction au sein de la Frelimo. Elle le fait à partir de son point de vue d'ancienne membre de ce même parti politique qu'elle a quitté depuis plusieurs années, en raison de ces contradictions et aussi de la posture marxiste-léniniste adoptée. Bien qu'elle ne se réclame à présent d'aucune formation politique, son œuvre propose bien souvent des thèmes qui font une référence directe à plusieurs sujets de discorde historiques au sein du parti tels que : l'émancipation féminine, la place de la femme dans la société, la dénonciation des inégalités entre hommes et

[53] Notre traduction.
« A exploração da Mulher é um aspecto do sistema geral de exploração do homem pelo homem. E esta exploração que cria condições de alienação da mulher, a reduz à passividade e a exclui da esfera da tomada de decisões da sociedade. Assim, as contradições antagônicas que existem são entre a mulher e a ordem social exploradora. Estas contradições são as mesmas que opõem a totalidade das massas exploradoras do nosso país e do mundo às classes exploradoras [...] Só a Revolução é capaz de resolver definitivamente esta contradição porque só ela encarna os interesses das massas exploradoras, mobiliza, organiza e une para o combate, só ela é capaz de destruir a ordem social antiga. É a Revolução que instala no poder as massas exploradas, as massas que viviam oprimidas e eram forçadas à passividade. » (MACHEL, 1979, p. 18)

femmes, la valorisation de la diversité ethnique et culturelle mozambicaine, les conséquences du colonialisme et de la politique d'assimilation sur le Mozambique contemporain.

Ces thèmes sont problématiques au sein de la Frelimo et de la société mozambicaine. En choisissant d'en discuter depuis son point de vue de femme et d'ancienne militante de la Frelimo, il existe forcément un positionnement politique, qu'il soit implicite ou non. Le ton ironique fréquemment utilisé et souvent considéré comme provocateur cherche à ouvrir un débat sur tous ces problèmes non résolus au Mozambique.

Il est probable que, lorsqu'elle était encore membre de la Frelimo, les opinions de Paulina Chiziane concernant ces sujets divers n'aient pas été entendus. Après avoir difficilement acquis un espace privilégié au sein de la scène littéraire mozambicaine, Paulina Chiziane peut à présent s'en servir pour aborder des sujets considérés tabous, ou du moins n'étant jamais évoqués depuis un point de vue féminin.

Ce sont donc les principales difficultés pour la femme auteure au Mozambique, et c'est aussi pourquoi elle compare le fait d'écrire à l'acte de « partir à la guerre ». Il s'agit ici d'obtenir une place pour la femme au sein de la société mozambicaine, un statut d'égalité en rapport avec l'omme. La littérature peut constituer un puissant vecteur pour la conquête de ce droit.

La bonne réception d'œuvres d'auteures comme Paulina Chiziane et Conceição Evaristo démontre des changements de positionnements significatifs d'un point de vue social. En effet, ces deux écrivaines appartiennent à des espaces historiquement marginalisés par la société, leurs œuvres représentent donc une manière de penser l'Autre, l'exclu, le marginalisé, à partir de leurs propres points de vue. Cela coïncide également avec la phase dans laquelle nous nous trouvons, plusieurs décennies après l'émergence des études post-coloniales. Stuart Hall, un des principaux représentants de cette ligne de recherche considère l'émergence des identités minorisées comme le reflet du changement de point de contestation :

> Il en résulte un changement important du point de contestation, qui ne se situe plus entre l'antiracisme et le multiculturalisme, mais qui opère à l'intérieur même de la notion d'ethnicité. Ce

> qui est en jeu ici, c'est l'éclatement de la notion d'ethnicité entre, d'une part, la notion dominante qui la relie à la nation et à la « race », et, de l'autre, ce que je considère comme les prémisses d'une conception positive de l'ethnicité des marges et de la périphérie. À savoir une reconnaissance du fait que nous parlons tous à partir d'un lieu particulier, d'une histoire particulière, d'une expérience particulière, d'une culture particulière, sans pour autant être confinés à cette position en tant qu'artistes ou cinéastes « ethniques ». (HALL, 2007, p. 210)

Lorsque nous parlons de Conceição Evaristo, il peut s'agir d'une redécouverte de la culture afro-brésilienne, la réécriture d'une histoire habituellement racontée à partir des points de vue des centres hégémoniques du pouvoir de la société brésilienne. Elle souhaite s'exprimer à partir d'un moi-collectif, qui représenterait le point de vue de tant d'autres Noirs, pauvres et habitants de la *favela* au Brésil.

Paulina Chiziane s'intéresse elle aussi à la revalorisation de la culture mozambicaine, et fait souvent des références aux mythes ou à l'histoire précoloniale. Son point de vue est aussi celui d'une exclue de la société et des centres de décisions de pouvoir : la femme mozambicaine. Ses écrits parlent de manière directe de la condition féminine et suggèrent une remise en question profonde de la société à ce sujet.

Malgré l'importance d'une redécouverte et d'une revalorisation de l'histoire précoloniale, Stuart Hall nous alerte sur la construction d'une image mythifiée de la « mère Afrique » totalement harmonieuse et en décalage avec la réalité :

> Il ne peut donc y avoir de simple « retour » ou de « redécouverte » d'un passé ancestral qui ne soit réexpérimenté à travers les catégories du présent, pas plus qu'il ne peut y avoir de fondement pour l'énonciation créative dans une simple reproduction des formes traditionnelles qui ne soit elle-même transformée par les technologies et les identités du présent. (*ibid.*, p. 211)

Ainsi, l'idée d'un retour à un passé africain immaculé serait totalement illusoire. Premièrement, parce qu'il serait presque impossible de reconstituer l'image intacte de l'Afrique précoloniale, et encore plus d'imaginer quel serait son visage actuel si elle n'était pas passée par un processus de colonisation. Dans un deuxième temps, les identités ne sont jamais fixes, elles sont toujours en perpétuel mouvement de transformation (MUCCHIELLI). Castells (*op.cit.*, 1999, p. 46) nous rappelle à quel point le nationalisme est politiquement et culturellement construit.

Cela fait également écho à la représentation du moi-collectif omniprésent dans l'œuvre de Conceição Evaristo, dans laquelle on retrouve la préoccupation de donner une voix à ceux qui n'en ont pas. La représentation de la vie en communauté des Noirs brésiliens, que ce soit à l'époque de l'esclavage dans les plantations ou à l'époque contemporaine dans les *favelas*, semble toujours être un marqueur extrêmement puissant de ce vécu et de cette identité commune.

La situation de Paulina Chiziane est différente, car elle apparaît comme une précurseure dans la littérature mozambicaine, et marque le début d'une tradition de publication de romans d'auteures féminines. Cela représente également un changement social significatif, car les thèmes qu'elle se propose d'aborder ainsi que le point de vue adopté représentent une innovation dans la littérature mozambicaine. Il est également important de noter la prise de parole des femmes pour traiter de sujets les concernant directement leur point de vue, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

3. Construction de la voix féminine : procédés stylistiques et singularités du discours des femmes sur les femmes

Ce chapitre sera consacré à une présentation succincte des diégèses des romans qui nous occupent ainsi qu'à l'analyse des procédés stylistiques et des singularités qui constituent le discours des femmes sur le féminin. Ainsi, pour mener à bien cette étude de la construction de la voix féminine dans les romans choisis, il nous semble important de tenir compte des aspects biographiques des auteures Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, que l'on devine à travers le texte narratif. Pour Genette, dans le récit de fiction, le narrateur est lui-même un rôle fictif, qu'il soit directement assumé ou non par l'auteur (GENETTE, 1972, p. 226). C'est ce que nous observons dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, dans lesquelles se manifestent les caractéristiques de l'autofiction.

Dans un premier temps, nous effectuerons un bref résumé du cadre diégétique de chacun des romans étudiés dans cette thèse, tout en analysant les procédés narratifs utilisés par les auteures. Par la suite, nous étudierons l'espace temporel et les différentes figures de style et procédés littéraires mis en œuvre dans la construction des trames narratives.

3.1 *Ponciá Vicêncio*

Dans *Ponciá Vicêncio* (2003) [54], la majeure partie de la diégèse se focalise sur le personnage principal, Ponciá, née dans la plantation Vicêncio, où elle et ses ancêtres vivent depuis plusieurs générations. De nombreux épisodes de l'histoire brésilienne sont évoqués, notamment ceux concernant l'esclavage. Il existe une volonté de la part de la narratrice de faire un lien permanent entre le présent du récit et le passé esclavagiste auquel nous avons accès par de fréquentes analepses [55]. Il s'agit de mettre en lumière les similitudes entre ces deux époques, ainsi que les dynamiques sociétales et les rapports de force qui en découlent. Craignant de voir son histoire ainsi que celle des siens se répéter indéfiniment, Ponciá décide brusquement de partir vivre en ville, quittant ainsi la plantation Vicêncio qui lui rappelle en de nombreux aspects sa condition de petite-fille d'esclaves. Cependant, son arrivée en milieu urbain la ramène à sa condition d'indésirable au sein d'une société brésilienne qui souhaite la maintenir en marge des lieux de vie commune, de pouvoir et de décision.

Elle devient donc une femme de ménage de la *favela* de plus, qui s'éloigne progressivement de ses racines et du savoir ancestral passé de génération en génération dans sa communauté originelle. Ce nouveau statut la plonge dans une sorte d'aliénation complexe, qui se nourrit de souvenirs appartenant à son passé dans la plantation, ou encore à des épisodes de l'histoire de l'esclavage contés par les anciens. Cela s'exprime par un mutisme et une difficulté d'agir, dictés par ses souvenirs : elle semble revivre perpétuellement des événements traumatiques de son passé ou de la mémoire collective de sa communauté.

[54] Bien que l'œuvre soit parue en 2003, nous avons travaillé avec l'édition de 2017 publiée par la maison d'éditions Pallas.

[55] Évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve (GENETTE, 1972, p. 82)

Le narrateur de ce récit est extradiégétique-hétérodiégétique au premier degré [56]. Bien que nous parlions d'autofiction, la voix de l'instance narrative ne se confond pas avec celle du personnage principal. Cette voix est omnisciente et construit un point de vue sur le récit. Sur le plan narratif, nous pouvons souligner le fait que le roman n'utilise pas les procédés classiques de l'autofiction. Le processus d'écriture de Conceição Evaristo, qui se tisse généralement à partir d'un moi-collectif, permet le recours à des souvenirs appartenant à la mémoire collective afro-brésilienne. Comme l'explique l'auteure, bien que son parcours de vie soit totalement différent de celui du personnage de Ponciá, il existe une confusion qui surgit jusqu'à l'acte d'écriture :

> Je me suis souvenue du douloureux processus de création auquel j'ai été confrontée pour raconter l'histoire de Ponciá. Parfois, souvent même, les pleurs du personnage se mêlent aux miens, lors de l'acte d'écriture. C'est pour cela que, quand une lectrice ou un lecteur vient me parler de sa sensation de nœud dans la gorge, en lisant certains passages du livre, je réponds simplement que ce nœud dans la gorge nous appartient. Notre affinité (Ponciá et moi) est si grande que, bien que nos histoires soient différentes, mon nom est souvent confondu avec le sien. J'accepte le nom du personnage, sans aucun problème. Dans la con(fusion) on m'a déjà demandé un autographe, m'abordant tendrement comme Ponciá Evaristo, et distraite j'ai failli signer, comme si j'étais cette jeune fille, ou comme si cette jeune fille était moi. (EVARISTO, 2017a, préface) [57]

En ce qui concerne la possible confusion entre la voix de l'auteure et celle du narrateur, un autre point attire particulièrement notre attention : celui du « positionnement du discours » (« o lugar da fala »). Comme nous l'a confirmé l'étude de Régina Dalcastagnè [58], qui se base sur un corpus d'œuvres littéraires brésiliennes contemporaines, le personnage noir dans le récit est la plupart du temps absent en tant que sujet. Nous le retrouvons parfois comme objet du récit, mais bien souvent en tant que personnage secondaire. À cela s'ajoute le manque de représentativité pour les écrivains noirs au Brésil dans le monde éditorial ainsi que

[56] Narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent. (*ibid.*, p. 55)

[57] « Veio-me à lembrança o doloroso processo de criação que enfrentei para contar a história de Ponciá. Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confunde com o meu, no ato da escrita. Por isso, quando uma leitora ou um leitor vem me dizer do engasgo que sente, ao ler determinadas passagens do livro, apenas respondo que o engasgo é nosso. A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes meu nome é trocado pelo dela. Recebo o nome da personagem, de bom grado. Na con(fusão) já me pediram autógrafo, me abordando carinhosamente por Ponciá Evaristo e distraída quase assinei, como se eu fosse a moça, ou como se a moça fosse eu. » (EVARISTO, 2017, prefácio)

[58] Voir le chapitre 1.1 de la première partie de cette thèse : « Littérature afro-brésilienne dans le paysage littéraire brésilien. »

la difficulté de voir leurs œuvres diffusées, de façon à être intégrés au canon littéraire national. Souvent en marge, la production des auteurs afro-brésiliens peine à trouver sa place au sein de la littérature nationale.

Nous pourrions comparer cela à la difficulté pour les auteures féminines de produire et publier leurs œuvres au Brésil, où l'écrasante majorité correspond au modèle de l'auteur masculin, blanc, d'âge moyen et appartenant à la classe moyenne ou aisée. Par conséquent, les écrivaines noires brésiliennes subissent une double discrimination : celle liée à leur appartenance ethnique et celle liée au genre. D'où l'importance de rendre leurs œuvres visibles, comme l'explique Conceição Evaristo ci-dessous :

> Si pour certaines femmes l'acte d'écriture est rempli d'un sens politique, en tant qu'affirmation d'autorat de femmes devant la grande présence d'écrivains masculins dominant numériquement le champ des publications littéraires, pour d'autres, ce sens est double. À l'acte politique d'écriture s'ajoute l'acte politique de publier, étant donné que, pour certaines, l'opportunité de publication, la reconnaissance de leurs écrits, et les barrières à faire tomber ne se localisent pas uniquement lorsque l'auteure est inédite ou inconnue. C'est non seulement la condition de genre qui va interférer dans les opportunités de publication et dans l'invisibilité de l'autorat de ces femmes, mais aussi la condition ethnique et sociale. (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, préface)[59]

Si l'on en croit les dires de l'auteure, son acte d'écriture assume un sens politique. Il est important de noter qu'elle écrit depuis toujours, mais n'est reconnue que depuis peu. Avant cela, elle a dû affronter la précarité mais aussi le refus généralisé de voir son œuvre publiée par des maisons d'édition qui lui reprochent souvent un ton trop brutal et revendicatif concernant l'esclavage et les droits des Noirs au Brésil. Au pays de l'utopie métisse, son œuvre dérangeait. Pourtant, elle profite actuellement d'une véritable reconnaissance nationale et internationale, comme l'attestent son obtention du prestigieux prix *Jabuti* en 2015 ainsi que le fait que son œuvre soit au programme de l'examen d'entrée à l'université de 2018.

[59] « Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é redobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social. » (EVARISTO, *op.cit.*, prefácio)

C'est dans ce contexte que nous basons notre analyse : celui d'une écrivaine appartenant à une classe dont la voix n'a jamais été écoutée, qui va finalement réussir à trouver son espace et à s'approprier une voix au sein de la production littéraire brésilienne contemporaine. Le discours de l'auteure, à travers la voix de la narratrice résonne chez bien d'autres femmes noires brésiliennes, tant leur lutte et leur quotidien sont représentés avec véracité. Le fait que le personnage principal soit une femme noire, petite-fille d'esclaves en quête d'ascension sociale dans la ville, souligne également une volonté d'appropriation du discours littéraire national, mais aussi des espaces de pouvoir de la société brésilienne.

Dans le roman, fréquents sont les parallèles effectués entre le passé esclavagiste et le Brésil contemporain, dans lequel les Afro-brésiliens continuent à souffrir des stigmates d'une société à l'héritage raciste et patriarcal. On peut observer le recours à des analepses internes [60] se manifestant lors de l'évocation d'un certain « héritage » que le grand-père de Ponciá lui aurait laissé, évoqué tout au long du récit par le narrateur : « Elle n'oublia pas non plus la discussion entre son père, qu'elle voyait peu car il travaillait sur les terres du Blanc, et sa mère : grand-père Vicêncio avait laissé un héritage à sa petite-fille. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 20) [61] Bien qu'il se manifeste initialement de manière physique chez Ponciá dans son enfance, par la manière de tenir sa main derrière son dos exactement comme son grand-père, nous découvrons à mesure que nous avançons dans le roman que cette marque est révélatrice d'un douloureux héritage spirituel laissé par son aïeul. Le lien entre les deux générations – renforcé par cette particularité physique en commun– laisse présager des possibles destins croisés pour les deux personnages :

> Ce ne fut pas tant que la petite fille se mette à marcher subitement que sa façon de faire qui stupéfia tout le monde. Ponciá Vicêncio marchait avec un bras replié dans le dos, comme si elle était manchote. Comment pouvait-elle marcher ainsi : cela faisait presqu'un an que le vieux

[60] Elle donne des informations sur l'histoire ou la vie des personnages avant le récit. (GENETTE, *op.cit.*, p. 90)

[61] « Nunca esqueceu que, naquela noite, ela que pouco via o pai, pois ele trabalhava lá nas terras dos brancos, escutou quando ele disse para a mãe que Vô Vicêncio deixava uma herança para menina. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 15)

Vicêncio était mort ! Elle était si jeune à l'époque ! Comment pouvait-elle l'imiter ? La stupeur fut générale. (*ibid.*, p. 20) [62]

Bien qu'elle n'ait pu se souvenir de ce grand-père, mort alors qu'elle était si jeune, la transmission intergénérationnelle semble avoir été assurée d'une manière mystérieuse. L'histoire du bras de grand-père Vicêncio, finalement dévoilée par son père, permettra de mieux comprendre les liens qui unissent les deux personnages : dans un accès de folie lié aux conditions similaires à l'esclavage dans lesquelles lui et sa famille continuaient à vivre malgré son abolition, le grand-père de Ponciá décida de mettre fin à ses jours ainsi qu'à ceux de sa femme et de ses enfants. Cependant, sa tentative échoua et seule sa femme succomba, les voisins étant arrivés au moment où il tentait de mettre fin à ses jours. Son bras estropié fut la preuve de la folie qui l'envahit ce jour-là, mais qui témoignait de son état de santé mental général : « À l'évocation des pleurer-rire du grand-père, Ponciá se souvint de l'histoire que lui avait racontée son frère après la mort de leur père. Il lui avait bien recommandé de ne poser aucune question à leur mère à ce sujet. C'était l'histoire du bras manchot de grand-père Vicêncio. » (*ibid.*, p. 53) [63] À de nombreuses reprises dans le roman et dans l'œuvre de l'auteure en général, le thème de la folie comme conséquence des humiliations et discriminations subies par les Afro-brésiliens pendant et après l'esclavage se fait présent. Toutefois, cette folie n'est pas traitée depuis un point de vue naturaliste voire hygiéniste, comme ce fut souvent le cas dans la littérature brésilienne. Il ne s'agit pas ici d'utiliser la biologie et le milieu pour justifier une maladie mentale, mais au contraire, d'expliquer que son fondement est la conséquence de plusieurs siècles d'exclusion, de châtiments physiques et moraux ainsi que de marginalisation au sein de la société brésilienne. Pour autant, le narrateur cherche à montrer l'histoire du grand-père Vicêncio tout en rappelant ses similitudes avec de nombreuses autres histoires d'esclaves.

---

[62] « Surpresa maior, não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, ela era tão pequena ! Como agora imitava o avô ? Todos se assustavam. » (*ibid.*, p. 16)

[63] « Remomerando as lágrimas-risos do avô, Ponciá se recordou de uma história contada por seu irmão, depois que o pai havia morrido. Ao contar, ele havia feito a recomendação para que ela não perguntasse nada à mãe. Era a história do braço cotó de Vô Vicêncio. » (*ibid.*, p. 44)

Ainsi, la focalisation initiale sur l'histoire familiale des Vicêncio laisse place à une perspective plus large, celle de l'histoire des noirs de la campagne ayant continué à vivre sur les terres du maître après l'abolition de l'esclavage. Comme la perspective de moi-collectif est toujours utilisée par l'auteure pour l'écriture de ses œuvres, nous pouvons considérer la communauté Afro-brésilienne comme un personnage à part entière du roman. Cela est d'autant plus vraisemblable étant donné que toute son œuvre et son acte politique de création s'engagent à donner une voix à cette communauté, qui en a été privée pendant plusieurs siècles. Le narrateur explique alors comment et pourquoi certains esclaves récemment libérés ont décidé de rester sur les plantations dans lesquelles ils avaient toujours vécu, dans des conditions presque similaires à celles de l'esclavage :

> Dans le temps d'avant, quand les Noirs avaient reçu ces lopins de terres, ils avaient cru avoir gagné la vraie liberté. Grande erreur. La situation antérieure différait bien peu de l'actuelle. Les anciens propriétaires avaient offert ces terres en les présentant comme un cadeau concomitant à l'affranchissement. Les Noirs pouvaient y rester, ériger leurs habitations et y planter de quoi vivre. Une condition existait cependant : qu'ils continuent à travailler sur les terres du Coronel Vicêncio. (*ibid.*, pp. 50-51) [64]

La voix du narrateur va au-delà de la simple connaissance de l'histoire, elle construit un point de vue sur ce récit, avec une perspective contemporaine que l'on pourrait qualifier de rétrospective. Cette désillusion se reflète également chez le père de Ponciá, qui ne comprend pas la nécessité de continuer à vivre dans des conditions d'esclaves, sur les terres des anciens maîtres : « Cette nuit-là, il ressentit une haine terrible pour son père. S'ils étaient libres, pourquoi continuer à vivre ici ? Pourquoi tous ces Noirs et toutes ces Noires dans la rue case-nègres ? Pourquoi ne partaient-ils pas tous, à la recherche d'un autre endroit où vivre, où travailler ? » (*ibid.*, p. 22) [65]

---

[64] « Tempos e tempos atrás, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos que alegavam ser presente de libertação. E, como tal, podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio. » (*ibid.*, p. 42)

[65] « Naquela noite teve ainda mais ódio do pai. Se eram livres, porque continuavam ali ? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala ? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos ? » (*ibid.*, p. 17)

Nous retrouvons cette inquiétude chez Ponciá, qui prendra subitement la décision de partir de sa campagne pour chercher un autre mode de vie en ville. Le récit fluctue entre plusieurs espaces temporaux : celui de l'esclavage, celui de l'enfance et l'adolescence de Ponciá et le moment présent à la ville, quelques années plus tard. Certaines analepses nous permettent de comprendre quelles actions ont été menées pour en arriver au moment du présent du récit : « Elle s'était décidée si vite ! Elle avait emballé précipitamment le peu d'affaires qu'elle possédait et avait brusquement informé sa mère. Il fallait que ce soit rapide, très rapide. Elle ne prolongerait pas les adieux. Le train partait le lendemain de bonne heure. » (*ibid.*, p. 42) [66]

Tout au long du roman, le lecteur est également confronté à des analepses complétives[67], l'espace-temps du récit ne se déroulant pas de manière linéaire, mais plutôt circulaire. La diégèse tend à revenir sur certains événements inexpliqués, comme dans ce passage : « Elle se souvint de la mort de grand-père Vicêncio. Elle était toute jeune, encore bébé, et elle avait entendu ses parents évoquer l'héritage laissé par l'aïeul. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 60) [68] L'idée récurrente du mystérieux legs du grand-père pourrait également se construire en tant qu'analepse complétive. Sa ressemblance, sa manière de marcher ainsi que certains indices évoquant une santé mentale fragile rapprochent deux personnages issus de générations différentes, l'un né sous l'esclavage et l'autre après l'abolition. Pourtant, ces similitudes ainsi que l'idée d'héritage donnent une impression de continuité dans le temps. C'est pourquoi Ponciá est décrite comme « o gesto repetitivo do avô no tempo » (*ibid.*, p. 54) –« le geste répétitif du grand-père dans le temps ». Celui-ci est révélateur d'une histoire douloureuse n'ayant pas encore été surmontée : « Tout le monde lui faisait la même observation. Elle était le portrait craché de grand-père Vicêncio, aussi bien dans sa façon de

[66] « Resolvera tudo tão rápido. Havia arrumado suas poucas coisas de sopetão, e num repente comunicou logo à mãe a decisão de partir. Tinha de ser breve, muito breve. Não podia ficar ensaiando despedidas. O trem partiria no outro dia cedo. » (*ibid.*, p. 34)

[67] Sortes de « renvois », des segments narratifs venant combler après coup une lacune antérieure au récit. Elles peuvent, dans certains cas, se présenter sous la forme d'ellipses pures et simples. » (GENETTE, *op. cit.*, 1972, p. 92)

[68] « E na sua memória veio o dia em que Vô Vicêncio morrera. Ela era bem pequena, menina de colo ainda, e ouvira os parentes dizer que o avô tinha deixado uma herança para ela. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 50)

marcher –le bras dans le dos et la main fermée comme un moignon–que dans les traits du visage. La petite-fille, depuis l'enfance, était le miroir du grand-père dans le temps. » (*Ibid.*, p. 65) [69] Comme bien souvent dans le roman, cette focalisation sur un douloureux héritage transgénérationnel évoque également l'histoire des esclaves d'une manière plus générale.

Grâce à certaines analepses complétives, nous pouvons mieux comprendre la trajectoire des esclaves récemment libérés après l'abolition : « Quelques Noirs avaient demandé au colonel de consigner par écrit cette donation, et de la signer. Certains obtinrent le précieux papier et l'exhibèrent durant un temps, jusqu'au jour où le bienfaisant donateur se proposa de le garder. » (*ibid.*, p. 64) [70] Cette analepse complétive explique au lecteur les événements et les raisons ayant poussé certains esclaves récemment affranchis à continuer de travailler sur les terres de l'ancien maître. L'histoire familiale des Vicêncio dévoilée sur plusieurs générations permet de faire un rapprochement avec de nombreuses autres histoires d'Afro-brésiliens pendant et après l'esclavage.

Dans le roman, la notion d'héritage culturel africain est également très présente et s'exprime par d'autres aspects tels que la langue, la médecine traditionnelle, ou encore la pratique d'un savoir-faire ancestral comme la poterie. Ce savoir-faire, maîtrisé par Ponciá et sa mère, leur permet de se rapprocher de l'histoire oubliée transatlantique, ainsi que de maintenir un lien avec leur terre d'origine. Il sert également à créer une cohésion entre elles et d'autres Afro-brésiliens de leur communauté. Cet art –qui a survécu malgré l'arrachement à la terre natale, la dispersion des familles, et la disparition forcée et systématique de tout vestige d'une culture ancestrale africaine– peut aussi être envisagé comme une manière de résister à l'oppression et à l'oubli. C'est pourquoi les œuvres de poterie réalisées par Ponciá et sa mère,

[69] « Ela era a pura parecença com Vô Vicêncio. Tanto o modo de andar, com o braço para trás e a mão fechada como se fosse cotó, como, ainda, as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça. A neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo. » (*ibid.*, p. 54)

[70] « Alguns negros, quando o Coronel lhes doeu as terras, pediram-lhe que escrevesse o presente no papel e assinasse. Isto foi feito para uns. Estes exibiram aqueles papéis por algum tempo, até que, um dia, o próprio doador se ofereceu para guardar a assinatura-doação. » (*ibid.*, p. 53)

au-delà de leur signification intergénérationnelle au sein du cadre familial, trouvent également un sens dans le but de raconter l'histoire des afro-brésiliens :

> Leurs œuvres racontaient des fragments d'histoires. L'histoire des Noirs, peut-être. Sa sœur avait les traits et les façons d'être du grand-père Vicêncio. La ressemblance était de plus en plus marquante, mais cela ne l'étonna pas. Elle était la révélatrice, elle était l'héritière d'une histoire douloureuse. Tant que la souffrance était présente dans la mémoire de tous, les hommes chercheraient –désireraient seulement, peut-être–, à accomplir un autre destin. (*ibid.*, pp. 125-126) [71]

De la même manière, si nous pouvons effectuer un rapprochement entre l'art de la poterie comme signifiant solide au sein d'une communauté marginalisée, nous pourrions aussi envisager l'écriture comme un moyen de s'approprier et de réécrire une histoire qui, jusque-là, n'avait été racontée qu'à partir du point de vue hégémonique d'une société qui exclut les Afro-brésiliens. Dans Ponciá, la fonction du narrateur n'est pas seulement de raconter l'histoire, mais de construire un point de vue sur cette dernière. Ainsi, grâce à l'écriture et à la remémoration de certains récits de l'époque esclavagiste passées sous silence, l'auteure se rapproche de son personnage en décidant de raconter l'histoire des Noirs brésiliens, par le truchement de la voix du narrateur.

[71] « Eram trabalhos que contavam partes de uma história. A história dos negros talvez. A irmã tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio. Não estranhou a semelhança que se fazia cada vez maior. Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na história de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino. » (*ibid.*, p. 109)

3.2 *Becos da memória*

Dans *Becos da memória* (2006) [72], la diégèse se concentre en premier lieu sur l'histoire d'habitants d'une *favela* pendant plusieurs mois. Cet espace temporel nous permet de connaître les différents récits de chacun d'entre eux. Confrontés à la menace d'une expulsion dans le cadre de la construction d'une grande avenue, ils vont démontrer leurs qualités d'entraide, de vie en commun et de partage. Comme dans *Ponciá* (2003), la trame narrative se situe entre plusieurs époques et le lecteur transite entre plusieurs espaces temporaux : l'époque esclavagiste, ainsi que le présent de la narration, action principale du récit. Selon les considérations de Genette sur les différents types de narration (*op.cit.*, p. 229), il existe deux types de narration, voire trois dans le roman : la narration ultérieure, qui est la position classique du récit, la plus fréquente ; la narration simultanée, c'est-à-dire un récit au présent contemporain de l'action ; et par moments une narration antérieure, renforcée par la présence de plusieurs prolepses temporelles[73]. Leur insertion dans un récit où la narration est majoritairement ultérieure permet de porter un regard rétrospectif sur l'époque esclavagiste et de construire un point de vue critique la concernant.

La frontière entre l'auteure et la narratrice se veut délibérément problématique, étant donnée la confusion assumée entre les deux. Dans le roman, le positionnement narratif oscille entre plusieurs instances distinctes. Au début, il s'agit d'une narratrice extradiégétique-homodiégétique, au premier degré, qui raconte sa propre histoire. L'alternance entre une narration à la première et à la troisième personne renforce considérablement cette confusion :

[72] L'œuvre fut initialement parue en 2006, cependant, nous travaillons avec la version de 2017 publiée par la maison d'éditions Pallas.

[73] Genette qualifie également la prolepse temporelle d'anticipation du récit. (GENETTE, *op.cit.*, 1972, p. 105)

« À cette époque, l'époque du moi-enfant, ma curiosité brûlait devant tout. » (EVARISTO, 2016, p. 10) [74] ; « Mais Tite-Maria préférait de loin le robinet public. » (*ibid.*, p. 44) [75]

Bien que la majeure partie du roman soit narrée par une narratrice extradiégétique-hétérodiégétique, certains passages sont narrés par une instance narrative extradiégétique-homodiégétique, dans lequels l'auteure semble assumer le moi de la narration : « Aujourd'hui les larmes me montent aux yeux au souvenir de ce monde. Comme nous étions pauvres ! Misérables même... Comme la vie était simple et en même temps si compliquée ! » (*ibid.*, p. 11) [76]; « Hommes, femmes, enfants, qui s'amoncellent en dedans-moi comme s'amoncelaient les bicoques de ma *favela* » (*idem*) [77]; « Aujourd'hui, au souvenir de Mémé Rita, je pense au mystère et à la plénitude de la vie. » (*ibid.*, p. 76) [78]; « Notre pauvreté devint encore plus cruelle » (*ibid.*, p. 180) [79]. Le « nous » employé ramène aussi à la perspective du moi-collectif adopté par l'auteure lors de son processus d'écriture.

La confusion entre la voix de l'auteure et de la narratrice est d'autant plus forte si on tient compte des points communs biographiques entre Conceição Evaristo et le personnage principal, Tite-Maria, qui par moments assume le « je » narratif. En effet, lorsqu'elle était enfant, sa famille, ainsi que tous les autres habitants de la *favela* de Belo Horizonte dans laquelle ils vivaient, ont été expulsés par le gouvernement qui avait comme projet de mener à bien la construction d'une avenue principale. Ce rapprochement va plus loin si nous tenons compte des points communs entre l'auteure et Tite-Maria : la sensation d'étrangeté ressentie concernant la présence à l'école, l'importance donnée à la littérature orale et aux histoires racontées par les anciens, la nécessité permanente de remettre en question le système injuste dans lequel le personnage et les autres habitants de la *favela* évoluent, le désir de s'affirmer et

[74] « Naquela época, eu menina, minha curiosidade ardia diante de tudo. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 16)

[75] « Maria-Nova não achava graça em observar. Ela preferia mesmo a torneira pública. » (*ibid.*, p. 42).

[76] « Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres ! Miseráveis talvez ! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado ! » (EVARISTO, 2017b, p. 17)

[77] « Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos da minha favela. » (*ibid.*, p. 17)

[78] « Hoje, quando penso em Vó Rita, é como se pensasse no mistério e na plenitude da vida ! » (*ibid.*, p. 69)

[79] « A nossa pobreza se tornou mais cruel ainda. » (*ibid.*, p. 159)

de s'approprier un espace qui semble interdit (comme celui de l'écriture) et enfin la volonté de passer ces histoires à l'écrit dans le futur. C'est ainsi que l'auteure résout ce mystère pour le lecteur d'une manière incomplète, laissant planer le doute : « En ce qui concerne la ressemblance entre moi et Tite-Maria, à mon époque de je-petite fille, je laisse la charade en suspens pour ceux qui nous liront. J'insinue seulement, que la littérature marquée par un « écrit-vie » peut con(fondre) l'identité du personnage narrateur avec celle de l'auteure. Cette con(fusion) ne me dérange pas. » (EVARISTO, 2017b, préface) [80]

Plusieurs thématiques concernant les Afro-brésiliens et leur histoire sont évoquées dans le roman. Cependant, on remarque l'adoption systématique d'une perspective féminine, ne serait-ce que par le biais du personnage principal Tite-Maria, qui par moments assume la narration. Il existe une importante valorisation des voix féminines généralement passées sous silence, et ceci est visible avec la présence récurrente de thèmes tels que l'avortement [81], la prostitution, les abus sexuels et les violences domestiques, ou encore l'infériorisation de la condition féminine. Parfois, il s'agit de faire émerger les voix étouffées de femmes vivant dans une position subalterne, comme c'est le cas dans cet extrait : « La femme se tut pour de bon. La petite Fouizinha crierait encore beaucoup. Elle grandit malgré les douleurs, elle vécut malgré la mort de sa mère et la violence de son bourreau de père. Il était le maître. Maître de sa femme et de la vie. Il disposa de la vie de sa femme jusqu'à la tuer. Dorénavant, il disposait de la vie de sa fille. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2016, p. 89) [82] Bien que cette femme ait été mise sous silence « pour de bon », l'histoire de l'injustice dont elle a été victime est récupérée grâce à la parole de l'écrivaine. On peut aussi noter la caractérisation du personnage de Dora, femme libre et maîtresse de son corps. L'absence de jugement concernant son enfant non

[80] « Quanto à parecença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. » (*ibid.*, prefácio)

[81] Voir le chapitre 2.2 de la deuxième partie de cette thèse, consacré au thème de la représentation de l'avortement dans *Becos da memória* et *Ponciá Vicêncio*.

[82] « A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até à morte. Agora dispunha da vida da filha. » (*ibid.*, p. 79)

assumé fait que le personnage du Nègre Alírio ouvre une réflexion sur la responsabilité de la maternité en général, invariablement attribuée à la femme, et laissant le père déchargé de toute responsabilité.

Bien que l'adoption d'une perspective féminine dans le roman soit indéniable, nous pouvons également noter plusieurs cas d'interprétation différée, exemple de récit double dans lequel il est possible d'aborder deux points de vue différents sur le même événement (GENETTE, *op.cit.*, 1972, p. 96). Comme le roman questionne avec insistance les hiérarchies sociales et les rapports de force hérités de l'époque esclavagiste, la perspective abordée dans certains passages est celle du colonel, suivie de celle du Nègre Alírio, petit-fils d'esclaves ayant grandi sur les anciennes terres du maître : « Les grands-parents du Coronel, déjà, voulaient prendre les terres des grands-parents de Pedro Zica. Des terres si bonnes, si proches de celle du domaine ! Mais cette maudite engeance ne vendait pas ses terres et refusait de vider les lieux. Ils ne vendaient pas, ne partaient pas, même s'ils se sentaient de plus en plus acculés. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 62) [83] Lorsque dans certains paragraphes le récit adopte la perspective du Coronel, il s'agit souvent d'une dénonciation des privilèges injustifiés ainsi que de son mépris ouvert pour les Noirs ancêtres d'esclaves habitant aux alentours de ses terres avec l'utilisation de l'expression dépréciative « cette maudite engeance », « aquela negrada » dans le texte original en portugais, qui en renforce l'aspect raciste. Ici, nous questionnons aussi la légitimité de l'appartenance des terres, qui jusqu'à aujourd'hui est un sujet conflictuel au Brésil entre les communautés indigènes, les communautés *quilombolas* et les grands propriétaires terriens. La présence de ces grands propriétaires sur la partie la plus importante de ces terres est due à l'héritage de privilèges injustes datant de l'époque esclavagiste. En usurpant la voix du Coronel, la perspective adoptée par l'instance narrative est ironique et cherche à démontrer à quel point ces privilèges sont fondés sur un système profondément inégalitaire :

[83] « Já os avós do Coronel queriam tomar as terras dos avós de Pedro da Zica. Terras tão boas, tão vizinhas da fazenda ! O que custava aquela negrada vender as terras e desocupar o beco ? Mas os Zicas eram teimosos. Não vendiam, não saíam, embora se sentissem cada vez mais acuados. » (*ibid.*, p. 57)

> Le négrillon avait grandi –éternel petit caillou dans sa bottine, l'embêtant depuis le jour où il avait assisté à l'assassinat d'un Zica, noyé dans le fleuve par ses hommes. Il avait fait taire la vieille, mais il restait le petit. Il n'avait pas osé le toucher, alors il avait ordonné qu'on lui apprenne à lire. Il avait voulu le faire venir de son côté, le transformer en l'un des siens, mais il avait échoué. Et aujourd'hui, le négrillon devenu homme s'introduisait chez lui, avec tout un groupe. Ah, il avait réchauffé le serpent en son propre sein ! (*ibid.*, p. 71) [84]

La comparaison entre les noirs révoltés –remettant en question le partage des terres et leurs conditions de vie– et des serpents témoigne du mépris que leur porte le Coronel. Le point de vue de « l'Homme », qui est en fait celui du personnage du Nègre Alírio, témoigne d'une autre perspective sur un même événement : l'assassinat d'un membre de la famille Zica. Cela permet d'effectuer une comparaison entre sa manière d'appréhender les injustices sociales lors de son enfance et actuellement, grâce à l'utilisation de son point de vue rétrospectif :

> L'homme était aveuglé par la haine, se remémorant les événements d'il y a dix ans et ceux d'aujourd'hui. Il avait été seul témoin de l'événement passé et avait été obligé de se taire. Mais aujourd'hui, il n'était plus un négrillon sans défense. C'était un homme et, en tant que tel, il ne pouvait se taire devant l'injustice. Il allait affronter son ennemi bienfaiteur. Depuis longtemps, il savait tout et attendait cet instant. (*ibid.*, p. 68) [85]

La contradiction présente dans l'oxymore « ennemi bienfaiteur » pour caractériser le Coronel cherche à dénoncer la tentative de mise sous silence de l'homme, en lui octroyant divers privilèges inaccessibles aux autres esclaves, comme l'éducation. Ce personnage, qui démontre un sens aigu du collectif, de la conscience sociale et raciale, fait souvent écho aux préoccupations de Tite-Maria. Sa réflexion sur la condition des Noirs au Brésil et sa révolte ont une portée didactique pour la jeune fille, pour qui cet exemple de révolte l'incite non seulement à continuer de fréquenter l'école, mais également à entretenir le rêve de passer ces histoires par écrit un jour.

---

[84] « Agora o menino crescera, ele que sempre fora uma pedrinha na sua botina, machucando seu calcanhar desde o dia em que, garoto ainda, testemunhara um Zica, assassinado pelos seus homens, ser lançado no rio. Mandou jogar a velha, mas restava o menino. Teve medo de bulir com o garoto, mandou ensinar-lhe as letras. Queria ver se conseguia trazê-lo para o lado de cá, torná-lo um dos seus, e nada ! Agora eis que ele estava vindo à sua casa, e acompanhado de um bando de gente. Vê só, ele havia criado cobra na rodilha ! » (*ibid.*, p. 64)

[85] « O Homem caminhava meio cego de ódio, relembrando o fato acontecido havia dez anos, e o daquela hora. O ocorrido no passado só ele testemunhara e fora obrigado a calar. Agora não ! Não era mais um indefeso menino. Era um homem e, como tal, não poderia calar diante da injustiça. Ia enfrentar seu inimigo benfeitor. Havia muito que ele sabia de tudo, esperava este momento. » (*ibid.*, p. 62)

C'est d'ailleurs dans de nombreuses références aux histoires du passé que Tite-Maria va puiser son discours de révolte contre le système hégémonique excluant que représente la société brésilienne pour les Noirs. Dans le roman, nous retrouvons plusieurs ellipses itératives [86]. Pour ce personnage, il est toujours fondamental de mettre en relation certains aspects de l'époque esclavagiste et de l'époque contemporaine, afin de mieux souligner leurs similitudes. Les allusions à des blessures encore ouvertes se font lorsque deux faits se reproduisent à deux époques différentes, et rappellent la permanence de la hiérarchie esclavagiste malgré l'abolition :

> La jambe blessée, la vie agressée du vieux… Cette pensée lui revint dix ans plus tard, alors qu'il marchait avec les autres, d'un pas pressé, rageur, vers la maison du coronel Jovelino. C'était dimanche, et tous ceux qui allaient à la messe voyaient le corps de Pedro Zica étendu par terre. [...] C'est aujourd'hui que l'homme remuerait le couteau dans la plaie de ceux qui étaient de l'autre côté. La plaie des siens saignait depuis trop longtemps. Aujourd'hui se confondait avec hier, mais demain serait différent. (EVARISTO, *ibid.*, pp.66-68)[87]

> Quelques jours plus tard, deux autres événements ensanglantèrent la plaie de l'homme : la vieille fut retrouvée morte dans le Rio da Mortes. Et une professeure, sur ordre du coronel Jovelino, vint chez lui pour lui apprendre à lire. La préceptrice qui s'occupait des enfants du Coronel. (*ibid.*, p. 66) [88]

Les allusions aux blessures du passé transmises d'une génération à l'autre se font aussi par des syllepses temporelles, c'est-à-dire des groupements anachroniques liés par une parenté thématique ou spatiale (GENETTE, *op.cit.*, p. 121). Beaucoup de ces syllepses se déroulent dans un espace temporel différent, mais se rejoignent par leur parenté thématique. Il s'agit de raconter des souvenirs ayant eu lieu pendant et après l'esclavage, pour dénoncer le fait que les conditions de vie des Afro-brésiliens aient si peu changé malgré l'abolition de l'esclavage. De

[86] Rétrospections portant sur plusieurs fractions de temps écoulé, mais considérées semblables et en quelque sorte répétitives (GENETTE, 1972, p. 94).

[87] « Noite em que ele não conseguira dormir pensando no acontecido e também revivendo a história de um bisavô perna ferida, e a vida agredida do velho. O mesmo pensamento voltou naquele instante, uns dez anos depois, enquanto caminhava com os outros apressada e raivosamente para a casa do Coronel Jovelino. Era domingo e todos os que passavam para a missa podiam ver o corpo de Pedro da Zica estendido no chão. [...] Seria hoje que ele poria o dedo na ferida dos que estavam do lado de lá. A ferida dos seus já estava sangrando havia muito tempo. O dia de hoje se confundia com o dia de ontem, mas o amanhã teria que ser diferente. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 60)

[88] « Dias depois, naquela época, mais dois fatos sangraram a ferida do Homem : a velha apareceu morta nas águas do Rio das Mortes, e uma professora, a mando do Coronel Jovelino, apareceu em sua casa para ensiná-lo a ler. A mesma professora que ensinava os filhos do Coronel. » (*ibid.*, p. 61)

nombreuses références sont faites au *banzo*, mélancolie mortelle qui pouvait atteindre certains esclaves africains à leur arrivée au Brésil, ou bien à des pierres pointues symbolisant la souffrance du peuple afro-brésilien et faisant saigner le cœur, et cela des générations après la fin de l'esclavage :

> Aux champs, parfois, mon père me racontait des histoires, et il me parlait toujours d'une douleur étrange qui, les jours de forte chaleur, lui serrait la poitrine. Une douleur éternelle, comme Dieu, comme la souffrance. Toto comprenait, il était enfant mais lui aussi, de temps en temps, il sentait ce coup de couteau dans la poitrine. Une douleur aiguë, froide, qui lui faisait pousser involontairement de longs soupirs. Le père de Toto appelait cette douleur le *banzo* [89]. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 17) [90]

> Combien de fois la vieille et lui avaient-ils échangé les pierres de leur collection devant Tite-Maria ! Cela faisait trop mal. Jadis, ils contaient leurs histoires avec des pleurs dans la gorge, mais ils résistaient. Aujourd'hui, tout était plus douloureux, plus présent. Les douleurs qu'ils pensaient avoir laissées derrière eux étaient là, vives, perlant sur leur peau comme des gouttes de sang. (*ibid.*, p. 169) [91]

Comme dans *Ponciá,* cette douleur transmise de génération en génération peut rappeler le legs de la folie et de la mélancolie dont la protagoniste semble avoir hérité de son grand-père. Cette charge affective découlant de la brutalité des conditions de vie des esclaves Afro-brésiliens ainsi que des générations qui les suivirent est toujours présente dans le quotidien, bien qu'elle se manifeste sous des formes différentes. Le *banzo* peut par exemple être évoqué à la suite de discriminations racistes vécues au sein de la société brésilienne, dans la mesure où l'on peut les considérer comme la continuation du statut d'esclave à l'époque contemporaine :

> Tite-Maria était dans une période de grand *banzo*. Tout la rendait triste –le présent et le passé, des événements qu'elle a vus ou entendus. Le cœur de la négrillonne était gros. Il fallait retenir les larmes. Elle esquissait un sourire les yeux mouillés. Quand tout cela se terminerait-il ? Et

[89] « Nostalgie mortelle qui frappait les Noirs esclaves arrivés d'Afrique. » (EVARISTO, 2016, p. 17)

[90] « Na roça, às vezes, meu pai contava histórias e dizia sempre de uma dor estranha, que nos dias de muito sol, apertava o peito dele. Uma dor que era eterna como Deus e como o sofrimento. Totó entendia, era menino, mas, de vez em quando, sentia aquela punhalada no peito. Uma dor aguda, fria, que sem querer fazia com que ele soltasse fundos suspiros. O pai de Totó chamava aquela dor de banzo. » (EVARISTO, *op.cit.,* 2017b, pp. 19-20)

[91] « Quantas vezes ele e ela haviam trocado as pedras dolorosas daquela coleção de sofrimentos, tendo Maria-Nova como ouvinte. Era tudo muito doloroso. Muitas vezes contavam casos com o embargo do choro na garganta, mas resistiam. Agora, era pior. Tudo estava mais dolorido e presente. As dores que pensavam ter ficado para trás, estavam ali, vivas, porejando na pele dos dois como bagos de sangue. » (*ibid.*, p. 149)

comment ? La *favela* était si triste, la vie si désespérée– pourquoi s'accrochait-on autant ? (*ibid.*, p. 145) [92]

L'éducation et l'écriture sont souvent montrées dans le roman comme des éléments-clé pour se libérer du *banzo* et du lourd héritage de souffrance qui est également celui de la protagoniste, Tite-Maria. Ainsi, grâce à certaines anticipations dans le récit, que nous pouvons également qualifier de prolepses temporelles, nous pouvons entrevoir des possibilités de réécriture de l'histoire afro-brésilienne à partir du point de vue des Afro-brésiliens : « La pensée surgit rapide et limpide comme l'éclair : un jour, elle écrirait tout. » (*ibid.*, p. 182) [93] Lors de ces prolepses dans lesquelles Tite-Maria se projette en tant que future écrivaine, la confusion entre auteure, narratrice et personnage principal se fait particulièrement éloquente. L'idée de faire résonner les voix et cris étouffés de son peuple rappelle également la perspective de moi-collectif utilisée par l'écrivaine lorsqu'elle écrit : « Elle se tut en sachant néanmoins qu'elle irait de l'avant, comme lui. Oui, elle irait de l'avant –et maintenant elle savait quelle serait son arme : l'écriture. Un jour, elle raconterait, libérerait, ferait résonner les voix, les murmures, les silences, les cris étouffés de chacun et de tous. Tite-Maria écrirait un jour la parole de son peuple. » (*ibid.*, pp. 200-201) [94] Ainsi, le personnage de Tite-Maria –qui est sûrement un des personnages les plus autobiographiques de Conceição Evaristo– annonce quelle sera sa manière de résister à la douleur, à l'injustice, à la haine et à la colère engendrée par plusieurs siècles de marginalisation et de mise sous silence des voix afro-brésiliennes.

[92] « Maria-Nova andava em dias de grande banzo. Tristeza por tudo, por fatos recentes e passados. Tristeza por fatos que ela testemunhara e por fatos que ouvira. O peito, o coração da menina estava inchado de dor. Era preciso segurar a lágrima e ensaiar o riso. Saía um sorriso molhado dos olhos úmidos. Como e quando acabaria aquilo tudo ? Por que um lugar tão triste, uma vida tão desesperada e a gente se apegando tanto ? » (*ibid.*, p. 128)

[93] « O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever. » (*ibid.*, p. 160)

[94] « Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo. » (*ibid.*, p. 177)

3.3 *Niketche* : *uma história de poligamia*

Niketche : uma história de poligamia (2002) [95] n'est pas le premier roman de Paulina Chiziane, mais c'est sûrement le plus polémique, commenté, traduit et étudié de tous. On y trouve Rami, la protagoniste qui découvre les nombreuses femmes et enfants illégitimes que son mari, Tony, officier de police entretient dans la ville de Maputo. Alimentée par des désirs de vengeance, elle cherche initialement la confrontation avec ses rivales. Cependant, ce premier contact lui fera réaliser qu'elles sont toutes victimes, à des degrés plus ou moins forts, du système polygamique moderne instauré par son mari sans son consentement. Les cinq épouses viennent de régions et sont issues d'ethnies fondamentalement différentes du pays en termes de culture, et surtout de conception du mariage et des relations amoureuses. C'est pourquoi la protagoniste-narratrice va entrer dans une quête culturelle sans fin, dans le but de mieux connaître ses rivales et de comprendre leur manière d'appréhender la polygamie, mais aussi de questionner et de construire son identité féminine. Il y a là une recherche de construction identitaire féminine qui serait en principe libre des schémas imposés aux femmes par une société aussi patriarcale que la société mozambicaine.

Ce roman, dans lequel il existe une profusion de personnages féminins, est souvent comparé à une conversation entre femmes. La narration y est simultanée : c'est un récit au présent contemporain de l'action[96]. Lorsque le narrateur est présent en tant que personnage de l'action, où le héros raconte son histoire, il s'agit d'un récit à focalisation interne [97]. Rami, la protagoniste y assume un discours à la première personne du singulier, ce qui renforce l'oralité du roman, thème sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Comme l'explique Genette, l'utilisation du discours immédiat fait que le narrateur s'efface et que le personnage se substitue progressivement à lui :

[95] Le roman a été publié en 2002. Nous travaillons avec la version de 2012 publiée par la maison d'Éditions Companhia das Letras.

[96] GENETTE, *op. cit.*, 1972, p. 229.

[97] *Ibid.*, p. 206.

> On voit ici la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. (GENETTE, *op.cit.*, 1972, p. 194)

Un autre élément important pour l'analyse du roman est le symbolisme associé au reflet de Rami dans le miroir[98]. Il existe de nombreux dialogues, ayant souvent lieu en fin de chapitre, entre Rami et le miroir de sa chambre. Celui-ci fonctionne comme une sorte d'avatar de sa conscience, un reflet de son moi profond lui permettant d'engager une intense remise en question de ce qu'a été sa vie de femme jusqu'à présent, et de commencer sa longue quête identitaire féminine qui passera par les diverses régions et ethnies peuplant le Mozambique. Cela est d'autant plus pertinent dans la mesure où l'une de ses rivales, Luzia, qui lui rappelle son reflet passé, est une femme provenant du Nord du pays, là où la représentation du féminin se fait d'une manière positive, libre des carcans archétypaux religieux et patriarcaux du Sud du pays. La rencontre avec cette Luzia lui permet de déclencher une nouvelle conscience féminine, de dessiner des possibilités du féminin, bien que très éloignées des modèles qu'on lui a enseignés toute sa vie. Cette dualité entre les deux personnages, ce que Rami est réellement et ce qu'elle souhaiterait éventuellement devenir, rappelle le jeu identitaire découlant de l'image du double, car « le reflet, on le sait, est une forme affaiblie du *double*, qui est un compromis de *même* et d'*autre* : un *même* reproduit, donc aliéné. Forme encore atténuée de cette aliénation du *même*, la *ressemblance*, par où l'altérité suggère l'identité, ou l'*altération*, par où l'identité mime une différence. » (GENETTE, 1966, p. 84) Ainsi, l'autre peut simultanément se faire *même* et participer à la quête identitaire du sujet. C'est justement cette friction qui va permettre au sujet de resignifier son être. La voix de la narratrice est extradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une voix narratrice au premier degré qui raconte sa propre histoire (GENETTE, 1972, p. 255). De plus, comme dans *Becos da memória* étudié dans la partie précédente, de nombreux éléments biographiques coïncidant entre la protagoniste-narratrice et l'auteure entretiennent une confusion relative à l'autorité de

[98] Nous y reviendrons en détail lors de la sous-partie « Le miroir révélateur » du chapitre 1.1 de la seconde partie de cette thèse.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

sa voix. En effet, comme Paulina Chiziane, le personnage de Rami vient d'une famille du Sud du Mozambique d'ethnie *ronga* fortement imprégnée par la religion chrétienne et par les concepts assimilationnistes.

On retrouve une préoccupation constante dans le fait de donner une voix aux femmes, si souvent mises sous silence dans la société mozambicaine. Certains chapitres (1, 5 et 13 entre autres) sont entièrement composés de portraits féminins variés. Ici, l'interrogation de la narratrice sur le fait que personne n'ait pensé à leur demander ce qu'elles ressentaient et ce qu'elles vivaient, semble faire écho aux réelles motivations de Paulina Chiziane lorsqu'elle décida d'élaborer ce roman :

> Notre conspiration, d'autres femmes l'ont anéantie. Notre force, la faiblesse des autres femmes l'a annihilée. Personne ne nous a demandé ce que nous ressentions, ce que nous mangions, comment nous vivions. On nous a jetées du haut de la falaise, nous sommes tombées en chute libre, nous nous sommes écrasées. On a couvert nos corps d'un linceul de fiel et de vomi. Mais, au fond de nous, un cœur bat sous la neige tropicale, qui tombe en flocons d'un congélateur fonctionnant à l'énergie solaire. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 183) [99]

Le portrait de la vie d'une femme mozambicaine dressé par l'auteure est réaliste, critique et peut parfois se révéler cruel. On y décrit des femmes dont les ambitions, désirs et volontés ne sont jamais pris en compte. Leur condition serait liée à un état constant de servitude. Un autre aspect majeur concerne l'identité. En effet, à de nombreuses reprises, la protagoniste-narratrice fait allusion au fait que l'épouse ne possède rien qui lui appartienne réellement et qu'elle ne soit que l'ombre de son mari ou de son père, ou de n'importe quel autre référent masculin de la famille, auquel on donnera toujours plus de valeur. L'idée de ne rien posséder ou de ne rien être renvoie également au fait de ne pas disposer de son propre corps en tant que femme : « Rien ne m'appartient en propre. Ni désir, ni ombre. Si je refuse

[99] « Como conspiração, fomos abatidas por outras mulheres. Como força, fomos aniquiladas pela fraqueza das outras mulheres. Ninguém nos perguntou o que sentíamos, o que comíamos, como vivíamos. Atiram-nos da falésia, caímos em queda livre, esborrachámo-nos. Com fel e vomitos amortalharam os nossos corpos. Mas dentro de nós há corações palpitando na neve tropical, que cai em flocos de um congelador alimentado com placas de energia solar. » (CHIZIANE, 2012, pp. 158-159)

cet acte, ils m'enlèveront tout, même mes enfants, et je resterai les mains vides. Rien en ce monde ne m'appartient, pas même ma propre personne. » (*ibid.*, pp. 224-225) [100]

Cela devient d'autant plus évident dans le chapitre où Tony est donné pour mort, et où Rami est soumise à divers rituels de purification. Ces rituels impliquent qu'on la dépossède de tous les meubles et autres biens acquis pendant son mariage, qu'on lui rase la tête et qu'on la soumette au *kutchinga*, rituel de purification sexuel effectué une semaine après l'enterrement. Tout cela a lieu sans son consentement. Bien qu'on mette constamment en valeur l'importance de la femme et de sa capacité à faire naître et à donner la vie, l'accent est davantage porté sur son aliénation. Ce qui ferait d'elle une étrangère sur sa propre terre, ou dans sa propre famille : « Nous autres, femmes, nous faisons exister, mais nous n'existons pas. Nous faisons vivre, mais nous ne vivons pas. Nous faisons naître, mais nous ne naissons pas. » (*ibid.*, p. 316) [101] Malgré tout, on insiste sur l'incroyable force des femmes, le monde secret féminin et la capacité à se réinventer constamment, en dépit de tous les obstacles qui lui sont imposés par la société.

Dans le roman, nous rencontrons plusieurs caractéristiques liées à la tradition de la conteuse d'histoires en Afrique. Le passage de l'oral à l'écrit se ressent dans l'œuvre de l'auteure. Nous n'allons pas approfondir cet aspect du roman ici, étant donné qu'un chapitre entier lui est consacré lors de la troisième partie de cette thèse.[102]

[100] « Não tenho nada do meu ser. Nem desejo, nem sombra. Se eu recuso este acto me tiram tudo, até os filhos, e fico de mãos vazias. Nada deste mundo é meu e nem eu mesma me pertenço. » (*ibid.*, pp. 224-225)

[101] « Nós mulheres, fazemos existir, mas não existimos. Fazemos viver, mas não vivemos. Fazemos nascer, mas não nascemos. » (*ibid.*, p. 278).

[102] Nous aborderons cet aspect du roman dans le chapitre 1.1 « Oralité et écriture » de la troisième partie de cette thèse.

3.4 *O Alegre Canto da Perdiz*

Le roman *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) situe sa trame narrative principale entre la période précédant l'indépendance et les vingt-cinq années après l'indépendance du Mozambique. La diégèse se concentre sur Delfina et sa famille, ainsi que sur les enfants qu'elle aura par la suite, deux avec son premier mari José dos Montes, ancien travailleur forcé passé par le processus d'assimilation, puis deux issus de son union avec Soares, un Portugais. Cette diversité culturelle et raciale au sein d'une même famille permet d'aborder des thèmes tels que le racisme, l'ascension sociale passant par le métissage, l'assimilation, l'infériorisation culturelle et esthétique, ou encore le post-colonialisme. De plus, l'exploitation précoce du corps de Delfina par sa propre mère pour la prostituer à des colons portugais ouvre le débat sur l'exploitation du corps de la femme noire par le colon blanc dans un contexte colonial, voire même post-colonial [103]. La diégèse principale est entrecoupée de plusieurs mythes d'origine que nous pouvons séparer en deux catégories distinctes : les uns parlent de la condition féminine dans des peuplements essentiellement féminins avant la « colonisation » masculine ayant entraîné un déséquilibre profond, et les autres évoquent le viol comme allégorie de l'appropriation de la terre mozambicaine par les colons et de la construction de la nation.

On pourrait également les considérer comme des récits métadiégétiques, qui sont des récits au second degré. Il existe des relations entre les divers récits métadiégétiques et le récit premier dans lequel ils s'insèrent. En effet, la causalité directe entre les événements de la métadiégèse et de la diégèse confère au récit second une fonction explicative [104]. En ce qui concerne *O Alegre Canto da Perdiz*, ces récits métadiégétiques prennent souvent la forme de mythes d'origine permettant d'expliquer l'état présent de la trame narrative principale, c'est-

[103] Cet aspect du roman est discuté plus amplement dans le chapitre 3.3 de la seconde partie de cette thèse intitulé « Le viol comme allégorie de la construction de la nation dans *O Alegre Canto da Perdiz* ».

[104] GENETTE, *op. cit.*, 1972, p. 242.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

à-dire les tensions raciales existantes dans un contexte post-colonial, ainsi que la soumission de la femme à l'homme dans la société mozambicaine.

Le narrateur est généralement intradiégétique-hétérodiégétique[105]. Par moments, il devient intradiégétique-homodiégétique[106]. Cela arrive fréquemment dans le roman, bien que ce ne soit généralement que pour quelques paragraphes. Ensuite, le narrateur intradiégétique-hétérodiégétique, présent dans la majeure partie du récit, reprend naturellement sa place. Ces irruptions de divers narrateurs intradiédétiques-hétérodiégétiques nous ramènent à une caractéristique fondamentale de l'oralité du conteur d'histoires africain : l'importance de la variété des récits et points de vue.

Genette fait une distinction entre le monologue immédiat et le style indirect libre (GENETTE, *op.cit.*, 1972, p. 194). La présence du discours indirect libre (narrateur assumant le discours du personnage) est occasionnelle, tandis que le monologue immédiat concerne la plus grande partie du récit, c'est-à-dire que l'instance narrative est maintenue tout en restant à l'écart du récit. Nous pouvons aussi noter certains passages où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage, ce qui est considéré comme un discours rapporté. Cette parole est concédée aux protagonistes, comme c'est le cas pour Maria das Dores, dès le début du roman : « Je ne sais plus vraiment d'où je viens, ni où je vais. Parfois j'ai l'impression de ne jamais être née. Est-ce que je suis encore dans ton ventre maman ? » (CHIZIANE, 2008, p. 17) [107] Dans certains paragraphes, on constate une alternance entre la voix du narrateur et celle du personnage de Maria das Dores : « Elle regarde le paysage plus attentivement. La cordillère. La tête du mont haut couverte d'un chapeau de nuage. Un ruisseau, une rivière, grandissant vers l'inconnu. J'ai déjà escaladé ce mont. Qu'est-ce que je cherchais ? Tout à coup elle se souvient de José, son père, parlant de la vie dans les monts. »

[105] Narration au second degré des histoires d'où le narrateur est généralement absent. (*ibid.*, p. 255)
[106] Narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire. (*idem*)
[107] Ce roman sera traduit par nos soins tout au long de l'étude.
« Já não sei bem de onde vim, nem para onde vou. Por vezes sinto que nunca nasci. Estarei ainda no teu ventre, minha mãe ? » (CHIZIANE, 2008, p. 17)

(*ibid.*, p. 26) [108] Souvent, cette alternance des voix nous permet d'accéder aux pensées les plus profondes des personnages. Ainsi, en apparence, Delfina marche fièrement sans se soucier des commentaires sur sa profession. Cependant, lorsque le narrateur lui cède la voix du récit pour quelques paragraphes, nous apprenons qu'il s'agit en fait d'une situation extrêmement destructrice pour elle. Cela nous permettra –plus tard dans le roman– de mieux comprendre certains de ses agissements : « Elle plonge dans un profond murmure et monologue avec son destin. Vous ne savez pas ce que signifie une vie comme la mienne. Un corps sans secrets, qu'on prend, qu'on paie, qu'on monte et démonte. Si le corps de la femme pouvait s'user je n'aurais déjà plus rien à l'intérieur, à force de tellement vendre pour survivre. » (*ibid.*, p. 81) [109] Cette alternance des voix narratives se produit avec tous les personnages principaux du récit. Comme nous l'avons également noté dans *Niketche*, la narratrice n'hésite pas à s'approprier des voix et des discours dont la parole et les opinions discordent totalement des siennes, comme nous pouvons le deviner ici avec l'appropriation du discours de l'officier de l'armée chargé de la cérémonie d'assimilation de José dos Montes. On peut remarquer que l'usurpation d'une voix représentant l'autorité coloniale permet de tourner en dérision ce système : « Celui qui ne s'agenouille pas devant le pouvoir de l'Empire ne pourra jamais accéder au statut de citoyen. S'il ne connaît pas les mots de la nouvelle langue il ne pourra jamais s'affirmer. Allez, jure sur tout que tu ne diras plus un mot dans cette langue barbare. Jure, renonce, tue tout, pour pouvoir renaître. » (*ibid.*, p. 117) [110]

La distance entre l'époque coloniale citée et le recul avec lequel la narratrice traite le processus d'assimilation permet au lecteur d'en saisir toute la portée ironique. Dans l'avant-dernier chapitre du roman (chapitre 34), tous les points de vue des personnages principaux du

[108] « Olha para a paisagem com mais atenção. A cordilheira. A cabeça do monte alto coberto com o chapéu de nuvem. Uma nascente, um rio, a crescer para o desconhecido. Já escalei aquele monte. Que buscava eu ? De repente se lembra do José, seu pai falando da vida nos montes. » (*ibid.*, p. 26)

[109] « Mergulha num murmúrio plangente e monologa com o seu destino. Vocês não sabem o que significa uma vida igual à minha. Um corpo sem segredos, que se pega, que se paga, que se monta e se desmonta. Se o corpo da mulher se gastasse eu já não teria nada lá dentro, de tanto vender à procura de sustento. » (*ibid.*, p. 81)

[110] « Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirá mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. » (*ibid.*, p. 117)

roman sont abordés. Cette appropriation de la voix de la narration par chacun d'entre eux permet de dresser une sorte de conclusion ouverte aux problématiques abordées dans l'œuvre. Cela peut également rappeler l'art de la conteuse d'histoires, qui met en valeur la voix de divers personnages afin d'offrir des points de vue variés sur l'histoire racontée.

Nous constatons cela au début du roman, lorsque le discours de la narratrice laisse place à celui de la femme du sage : « Il était une fois… » [111] Selon Nataniel Ngomane, qui signe la postface du roman, les caractéristiques d'écriture de Paulina Chiziane pour l'élaboration de *O Alegre Canto da Perdiz* se rapprochent fortement de celles de la conteuse d'histoires africaines. Cependant, son style ne peut être qu'hybride, ne serait-ce que par la présence de l'écriture au lieu de l'oralité, bien que cette oralité se fasse présente dans le texte.

La présence de cas d'interprétation différée, exemple de récit double, comme lorsque nous avons deux points de vue différents sur le même événement (GENETTE, *op.cit.*, p. 96), nous ramène également à l'oralité du texte. C'est ce qui se produit lorsque José dos Montes revient sur son processus d'assimilation et son entrée dans l'armée : « Le démon noir est libre dans la rue, la mort n'a plus la race des marins. Il y a un assassin potentiel en chaque Noir. Il suffit d'avoir une arme. De l'ambition. Une autorisation de tuer. On ne peut plus fuir nulle part, la méchanceté est au centre de notre feu et connaît toutes nos cachettes. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 134) [112] Cette scène se produit lors d'un passage du roman dans lequel ce personnage est totalement ébloui par la rapide montée dans la hiérarchie militaire que lui a procurée l'assimilation, bien que cela signifie se battre contre ses anciens compagnons de lutte. Le personnage de Moyo, qui représente la sagesse et le savoir ancestral mozambicain, offre un point de vue totalement différent sur le même événement. Il n'existe pas ici la moindre valorisation de l'administration coloniale pouvant permettre une possible ascension sociale, au contraire, le personnage fait part de sa désillusion et de son scepticisme face à ce

[111] « Era uma vez… » (*ibid.*, p. 21)

[112] « O demónio negro está solto na rua, a morte já não tem a raça dos marinheiros. Há um assassino potencial em cada negro. Basta ter uma arma. Ambição. Autorização para matar. Já não é possível fugir para lugar nenhum, a maldade está no centro da nossa fogueira e conhece todos os nossos esconderijos. » (*ibid.*, p. 134)

système : « Il écoute attentivement et conclut. Non. Ni chevaux ni armée. C'est juste un homme qui court. Un fugitif qui vient se cacher ici. Mon Dieu, jusqu'à quand je vivrai cette vie de magie, toujours en train de faire des sorts pour cacher des gens qui fuient la police ? Jusqu'à quand cette vie de blessures, de sang frais, et d'amertumes ? » (*ibid.*, p. 159) [113]

Le choix du champ lexical « blessures », « sang frais », « amertumes » et déceptions » démontre une vision bien plus critique de l'institution coloniale décrite par le personnage de Moyo. Un autre exemple de ces cas d'interprétation différée pourrait être le début de la relation entre Soares et Delfina. Elle ressent une grande fierté pour avoir réussi à usurper le mari d'une pieuse femme portugaise. Cela marquerait selon elle le début de son ascension sociale. Cependant, lorsque nous avons accès au point de vue de la femme de Soares, nous notons une différence de perspective conséquente :

> Tout en brodant les mots de consolation en point de croix : la meilleure partie de cet homme, c'est moi qui l'ai eue. Pour moi il a consumé toute son énergie. À moi et moi seule, il a donné le meilleur de lui-même : quatre enfants merveilleux. La dignité et l'honneur m'appartiennent, je ne vais pas me préoccuper des gamineries d'un vieux décadent. Ces femmes avec lesquelles il s'encanaille, telles des porcs, mangent mes restes ! (*ibid.*, p. 217) [114]

La comparaison indirecte entre Delfina et un porc qui serait en train de « terminer ses restes » est extrêmement dépréciative et renvoie également au racisme présent dans la société coloniale mozambicaine. Nous pouvons aussi penser au cas de Jacinta, premier enfant né de l'union entre Delfina et Soares. Pour cette dernière, qui exhibe cet enfant comme un trophée, cela lui permettra d'entamer une ascension sociale ou d'accéder à de meilleures conditions de vie, tandis que le point de vue de Jacinta à ce sujet quelques années plus tard montre à quel point sa construction identitaire en tant qu'être hybride dans une société coloniale peut être complexe et conflictuelle : « Un dilemme grandissait dans sa petite tête : finalement, quelle

[113] « Escuta atentamente e conclui. Não. Nem cavalos nem exército. É apenas um homem correndo. Um fugitivo que vem para se esconder aqui. Meu Deus, até quando esta minha vida de magia, sempre a fazer truques para esconder gente que foge da polícia ? Até quando esta vida de feridas, de sangue fresco, de amarguras ? » (*ibid.*, p. 159)

[114] « Bordando em ponto de cruz as palavras de consolo : a melhor parte deste homem, tive-a eu. Por mim ele consumiu toda a sua energia. A mim e só a mim deu a melhor parte de si : quatro filhos maravilhosos. A dignidade e a honra me pertencem, não me vou ralar com as criancices de um velho em decadência. Essas mulheres com quem ele se mete, tal como os porcos, recebem as sobras de tudo o que consumi ! » (*ibid.*, p. 217)

est ma place ? Pourquoi est-ce que je dois me situer entre deux races ? Est-ce que je dois créer un monde à moi, différent, marginal, avec seulement des individus de ma race ? (*ibid*, p. 247) [115]

Comme dans *Niketche*, nous avons pu noter la présence de nombreuses analepses répétitives (GENETTE, *op.cit.*, p. 95), c'est-à-dire des rappels concernant, par exemple, des références à des faits connus et essentiels pour comprendre la diégèse. C'est notamment le cas de la scène inaugurant la prostitution de la protagoniste : « Delfina qui a couché avec Sousa, en échange de thé et de sucre » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 294) [116], mais également vers la fin du roman : « C'est de ta faute, Delfina la gloutonne, qui l'a expulsé de la maison pour coucher avec des Blancs en échange de thé et de sucre. » (*ibid.*, p. 311) [117]

D'autres analepses répétitives insérées dans le récit principal proviennent des mythes d'origine métadiégétiques qui entrecoupent la trame narrative. Comme lorsque le narrateur suggère le projet de « rendre éternel le passage des marins sur ces terres » comme nous pouvons le noter avec la citation suivante : « J'ai immortalisé ton passage sur cette terre. » (*ibid.*, p. 186) [118] À plusieurs reprises, le narrateur fait référence au dicton populaire selon lequel : « les sortilèges de noirs n'ont pas d'effets sur les blancs. » (*ibid.*, p. 210) [119] ; « Le sortilège du noir avait finalement fait effet sur le blanc » (*ibid.*, p. 218) [120]. Nous retrouvons cette référence à l'absence d'effet sur les blancs des sorts jetés par des noirs en tant qu'idée déjà présente dans les mythes d'origine représentant la construction de la nation mozambicaine.

[115] « Um dilema que crescia na sua cabecinha : afinal de contas, qual é o meu lugar ? Porque é que tenho que me ficar entre duas raças ? Será que tenho que criar um mundo meu, diferente, marginal, só com indivíduos da minha raça ? » (*ibid.*, p. 247)

[116] « Delfina que dormiu com o Sousa, por causa do chá e do açúcar. » (*ibid.*, p. 294)

[117] « A culpa foi toda tua, Delfina gulosa, que o expulsou de casa para dormir com os brancos por causa do chá e do açúcar. » (*ibid.*, p. 311)

[118] « Eternizei a tua passagem por esta terra. » (*ibid.*, p. 186)

[119] « bruxaria de preto não faz efeito no branco. » (*ibid.*, p. 210)

[120] « o feitiço de preto acabava de fazer efeito no branco. » (*ibid.*, p. 218)

Nous avons aussi relevé la présence de répétitions pures et simples, qui ne se reproduisent pas tout au long du roman, mais seulement sur un seul et même chapitre. Elles rappellent les techniques employées par la conteuse d'histoires afin de captiver son auditoire et de le faire participer. Ici, la répétition « D'où venons-nous ? » présente en début de roman, permet d'amorcer les problématiques identitaires, raciales et post-coloniales qui peupleront le roman : « D'où viennent-ils ? », « D'où venons-nous ? » (*ibid.*, p.40) [121] En effet, beaucoup de ces répétitions sont présentes pour amener le lecteur à se questionner, que ce soit sur ses origines ou bien sur les événements ayant mené à la domination coloniale : « Et ils devinrent esclaves », « Et ils restèrent esclaves », « Et ils resteront des esclaves » (*ibid.*, p. 156) [122].

Au début du roman, le lecteur est projeté en avant dans le récit, lorsque Maria das Dores, vingt-cinq ans après avoir perdu ses enfants, est retrouvée nue près d'une rivière par un groupe de femmes venant d'un petit village. Pour mieux comprendre les événements qui ont engendré cette situation, le lecteur aura besoin de nombreuses analepses internes à même de lui fournir des informations sur l'histoire ou la vie des personnages avant le récit. Ces premières analepses nous informent que la thématique des conflits raciaux présents dans la société coloniale sera abordée à partir de l'histoire familiale de Maria das Dores :

> L'image de son mari est la recette de l'amertume, elle ne veut pas s'en souvenir. La mère est la recette de la trahison, elle ne veut même pas la revivre. Sa famille était une constellation de noirs, blancs, métis mélangés, basée en hiérarchies et fausses grandeurs. C'est pour cela qu'elle a tout fuit et a appris les secrets de la solitude. À sourire à la brise. À discuter avec le vent et à embrasser les étoiles. (*ibid.*, p. 27) [123]

Ainsi, nous découvrons progressivement que Delfina –la mère de Maria das Dores– a eu deux maris, l'un noir et l'autre blanc, élément qui permet de comprendre les relations conflictuelles présentes dans la famille. Il apparaît qu'elle n'accorde pas la même importance à ses deux maris : l'un étant celui à qui elle s'est initialement mariée par amour, et l'autre

[121] « de onde eles vêm ? », « de onde viemos nós ? » (*ibid.*, p. 40)

[122] « e tornaram-se escravos », « e continuaram escravos », « e continuarão escravos » (*ibid.*, p. 156)

[123] « A imagem do marido é a fórmula da amargura, não quer recordá-la. A mãe é a fórmula de traição, nem quer revivê-la. A família era uma constelação de pretos, brancos, mulatos à mistura, baseada em hierarquias e falsas grandezas. Por isso fugiu de tudo e aprendeu os segredos da solidão. A sorrir a brisa. Conversar com o vento e a beijar as estrelas. » (*ibid.*, p. 27)

étant son trophée, l'outil de son illusoire ascension sociale qui lui donne, de manière très superficielle, l'accès au « monde des Blancs » : « Le jour où mon père noir est parti, ma mère n'a pas pleuré. Elle a bu. Le jour où mon père blanc est parti, elle a pleuré et s'est évanouie. » (*ibid.*, p. 30) [124] Cela permet également de faire un retour en arrière dans le récit et de remonter jusqu'à l'adolescence de Delfina, lorsqu'elle commença à se prostituer, et de mettre en évidence les événements qui auront lieu dans la suite du roman.

À d'autres moments, les analepses internes font allusion à la guerre d'indépendance ayant eu lieu au Mozambique quelques années plus tôt, et permettent ainsi de repenser la présence de hiérarchies sociales dans la société mozambicaine issues de l'époque coloniale, et toujours présentes à la période post-coloniale :

> Le jeune médecin se souvient. Dans le passé, les emplois obéissaient à des hiérarchies raciales. La mémoire de la femme a stagné comme un nœud dans le sable du temps. Elle ne sait pas que la guerre est terminée, les blancs sont partis et on a changé de drapeau. Elle ne sait pas qu'il y a eu une autre guerre et une autre paix sous le nouveau drapeau. (*ibid.*, p. 55) [125]

Maria das Dores, retrouvée en état de délire psychique à l'hôpital lorsqu'elle méprise ouvertement le médecin car il n'est pas blanc, vieux ou portugais, ramène le lecteur à cette époque, et rappelle que l'existence d'une hiérarchie raciale dans la société mozambicaine est un héritage de l'époque coloniale.

Contrairement à *Niketche*, il existe plus d'indices dans le roman marquant le temps écoulé, bien que ceux-ci ne soient jamais réellement précis. Les grandes dates ayant marqué l'indépendance permettent de dresser un cadre temporel et fonctionnent comme des repères temporels de l'histoire mozambicaine : « Le blanc Soares est parti pour Lisbonne le jour même, sans se douter qu'une dizaine d'années plus tard, beaucoup le suivraient, laissant

[124] « No dia em que o pai negro partiu, a minha mãe não chorou. Embriagou-se. No dia em que o meu pai branco partiu, a mãe chorou e desmaiou. » (*ibid.*, p. 30)

[125] « O jovem médico recorda. No passado, os empregos obedeciam às hierarquias raciais. A memória da mulher encalhou como um nau na areia do tempo. Não sabe que a guerra acabou, os brancos partiram e se mudou a bandeira. Não sabe que ainda houve uma nova guerra e uma nova paz debaixo da nova bandeira. » (*ibid.*, p. 55)

derrière eux, dans un moment de débandade, des liens affectifs, des manques et une spoliation magnifique, qu'on disputerait à coups de couteaux. » (*ibid.*, p. 235) [126]

Parfois, l'histoire familiale de Maria das Dores et celle du pays s'entremêlent :

> « J'avais une fille. Ou bien j'ai une fille, je ne sais plus. C'était une belle fille. Elle est née en 1953, mais on dirait qu'hier encore elle jouait à la maman en s'occupant de ses jeunes frères et sœurs comme des poupées. Elle est partie en 1974, comme un nuage, et est partie en fumée dans l'immense palmeraie, je ne la trouve plus. Je l'ai cherchée de palmier en palmier. J'ai vérifié les foules, une à une. (*ibid.*, p. 43) [127]

L'étude de la diégèse et du cadre narratif des différents romans nous a permis de mieux saisir l'importance du concept de la place de la parole (RIBEIRO, *op.cit.*, 2019), dans la construction du récit. Ces récits permettent l'émergence de voix traditionnellement mises sous silence. Dans le chapitre suivant intitulé *Modèle hégémonique et identités minorisées*, nous étudierons les mécanismes permettant l'émergence de ces identités minorisées.

[126] « O branco Soares partiu para Lisboa, no mesmo dia, sem saber que dezenas de anos depois muitos o seguiriam, deixando atrás de si, na hora da debandada, afectos, saudades e um espólio magnífico, que seria disputado à facada. » (*ibid.*, p. 235)

[127] « Eu tinha uma filha. Ou tenho, já não sei. Era uma menina, linda. Nasceu em 1953, mas parece que ainda ontem brincava de mamã cuidando dos irmãos mais novos como bonecas. Partiu em 1974, como uma nuvem, e se esfumou no imenso palmar, já não a encontro. Procurei-a de palmo a palmo. Conferi as multidões, uma a uma. » (*ibid.*, p. 43)

4. Modèle hégémonique et identités minorisées

Au Brésil comme au Mozambique, des discours hégémoniques provenant des élites naissantes ont été mis en place à des moments où les constructions identitaires nationales étaient encore très fragiles. Au Brésil, ces discours se sont réellement affirmés pendant la période du Romantisme, qui coïncidait avec la récente indépendance du pays. Bien sûr, cela ne veut pas dire que ces discours n'existaient pas auparavant. Cependant, la littérature a constitué un puissant support idéologique pour les véhiculer pendant cette période de formation de la nation. Comme nous l'avons vu précédemment, le discours sur la construction identitaire brésilienne excluait les Noirs du projet national, tandis qu'il s'appropriait la figure de l'Amérindien en le plaçant comme acteur principal, tout en usurpant sa voix. En ce qui concerne le Mozambique, l'occupation coloniale ayant eu lieu jusqu'à 1975 impliquait nécessairement une domination par un modèle hégémonique colonial en opposition avec l'identité « indigène » minorisée. L'indépendance en 1975 n'a fait que remplacer un modèle hégémonique sociétaire par un autre. En effet, comme le critique Paulina Chiziane à diverses reprises, le projet identitaire national porté par les membres de la Frelimo après l'indépendance prônait une culture homogène et oubliait la diversité culturelle mozambicaine ainsi que les racines de sa culture populaire.

Ainsi, nous pouvons nous apercevoir que la mise en place de ce type de modèle dans une société a souvent lieu lors d'un moment de crise, de fragmentation. Les mouvements indépendantistes ainsi que les périodes coloniales semblent représenter un terrain fertile pour la visibilité de ces discours de domination :

> La visibilité des discours hégémoniques est plus claire dans un moment de crise, de fragmentation ou de déséquilibre social, où des idéologies niant l'indéterminisme et l'instabilité sont nécessaires. C'est pourquoi, dans ces moments, la volonté de celui qui détient le pouvoir apparaît comme une volonté collective, comme synthèse des valeurs et idéaux supposément partagés de forme consensuelle par tous les membres de la communauté ; et dans ces moments les discours

> hégémoniques doivent surtout être persuasifs –qu'ils soient vrais ou faux. (MACEDO, AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 91) [128]

Un des aspects les plus marquants dans les œuvres de Paulina Chiziane et de Conceição Evaristo est la volonté de dénoncer les injustices des sociétés hégémoniques dans lesquelles elles évoluent, ainsi que de donner une voix aux identités traditionnellement minorisées. Pour Mucchielli, la dévalorisation de ces groupes a des conséquences sur la formulation de leur identité sociale sur le long terme :

> On se rend compte de cela à travers les processus défensifs qui sont mis en œuvre aussitôt que la valeur groupale ou culturelle est menacée. La dévalorisation rend les groupes agressifs. La guerre comme la vengeance groupale, la révolte due aux humiliations subies sont des formes de violences connues de tout temps. (MUCCHIELLI, *op.cit.*, 1986, p. 72)

Bien que cette violence soit effectivement présente dans certains contextes, nous pensons toutefois qu'elle ne constitue pas une réaction systématique du groupe dévalorisé. Prenons l'exemple de Conceição Evaristo qui écrit pour dénoncer les injustices subies de manière répétée au cours de l'Histoire par les Afro-Brésiliens. Cette action ne représente rien de violent en soi. Le ton peut parfois paraître revendicateur, ce qu'il est dans le fond, puisqu'il s'agit de réclamer des droits usurpés aux Noirs brésiliens depuis plusieurs siècles. Cependant, les solutions proposées par l'auteure n'ont rien d'agressif. Elle présente généralement les études et l'écriture comme les moyens par excellence de changer les dynamiques sociales enracinées dans la société brésilienne ainsi que de donner une voix à son peuple mis sous silence dès les débuts de la construction du Brésil en tant que nation.

De cette manière, il paraît presque fondamental de créer une identité collective autour d'une des caractéristiques principales de constitution de ce groupe minorisé : l'ethnie. En effet, les Afro-brésiliens peuvent s'agréger et définir leur groupe social à partir de la mémoire traumatique de l'esclavage passée de génération en génération. Dans *Becos da Memória*,

[128] « A visibilidade dos discursos hegemónicos é mais clara num momento de crise, de fragmentação ou de desequilíbrio social, em que são necessárias ideologias que neguem o indeterminismo e a instabilidade. Por isso, nesses momentos, a vontade de quem detém o poder surge como vontade colectiva, como síntese dos valores e ideais supostamente partilhados de forma consensual por todos os membros da comunidade ; e nesses momentos os discursos hegemónicos têm de ser sobretudo persuasivos –independentemente de serem verdadeiros ou falsos. » (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 91)

Conceição Evaristo effectue des liens permanents entre des épisodes de la période esclavagiste brésilienne et des faits de la vie quotidienne des Afro-brésiliens qui possèdent des ressemblances troublantes avec ces mêmes épisodes censés appartenir à un passé révolu. Dans ce contexte-là, la composition identitaire d'un groupe autour d'une ethnie prend tout son sens, étant donné la culture partagée. Castells nous rappelle que la notion d'ethnie se trouve au cœur des rapports d'exclusion et d'inclusion d'une communauté :

> L'ethnie a été une source fondamentale de sens et de conscience de soi tout au long de l'histoire humaine. Elle est une structure essentielle de différenciation et de reconnaissance, de discrimination aussi, dans de nombreuses sociétés contemporaines, des États-Unis à l'Afrique subsaharienne. (CASTELLS, *op.cit.*, 1999, p. 71)

Cependant, quand nous réfléchissons à l'idée ethnique dans le contexte mozambicain, cette question se révèle bien plus complexe. En effet, le Mozambique est composé de diverses ethnies censées s'unifier autour de la création d'un territoire commun. Ces dernières, qui historiquement possédaient déjà leurs propres conflits internes avant la colonisation. Dans ce cas de figure, on peut noter que, contrairement à ce qui se passe pour les Afro-brésiliens, il est difficile de tenter de réunir ces ethnies variées à partir d'une ethnie commune basée sur la couleur de peau et l'expérience commune traumatique de la colonisation suivie de l'esclavage.

Lorsque nous nous penchons sur l'histoire de la Frelimo, nous pouvons noter que, dès le début de la tentative de construction d'une nouvelle identité nationale mozambicaine libre de l'influence du Portugal, les tensions ethniques entre les différents partis étaient bien présentes. La Frelimo est la fusion entre tous ces partis en conflit, c'est un mouvement à caractère purement nationaliste, qui ne se réclame d'aucune identité ethnique spécifique. Malgré tout, leur unification n'aura pas été suffisante pour mettre en œuvre l'homogénéisation culturelle souhaitée par l'État.

Ainsi, dans le contexte du Mozambique, les identités minorisées seraient les ethnies représentant la voix de la tradition, celles que l'État au projet hégémonique souhaitait étouffer afin d'attester sa modernité. Paulina Chiziane se propose de parler de toutes les formes de domination de l'Homme par l'Homme ayant eu lieu au Mozambique depuis sa création : la

colonisation arabe suivie de la colonisation portugaise, l'assimilation comme tentative de faire disparaître progressivement la culture traditionnelle, les tensions ethniques, et enfin, l'oppression de la femme dans la société mozambicaine.

Le point de vue adopté par l'auteure est intéressant, car il donne une voix à toutes ces contradictions. Même si elle souhaite évidemment revaloriser la culture traditionnelle mozambicaine, elle se permet tout de même de la critiquer sur certains points qui lui apparaissent comme dépassés et servant uniquement à justifier l'ancestrale soumission de la femme dans la société.

Afin de mieux saisir l'importance de l'émergence de nouveaux espaces de créations visant à faire entendre la voix des acteurs anciennement marginalisés de la société ainsi que la manière dont Paulina Chiziane et Conceição Evaristo ont décidé de représenter ces identités minorisées par des modèles hégémoniques, nous étudierons à partir de ce point de vue le roman *Becos da memória* (2006) suivi de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008).

4.1 *Becos da memória*

Dans *Becos da memória* (2006), nombreuses sont les références faites au passé esclavagiste du Brésil. L'auteure ne reste pourtant pas dans la contemplation passive de ces images appartenant à la mémoire collective afro-brésilienne : leur évocation possède un sens particulier. Elle permet dans un premier temps de dénoncer les inégalités sociales dont étaient victimes les Afro-brésiliens du temps de l'esclavage, mais également à l'époque contemporaine. Deuxièmement, les épisodes de l'histoire ayant lieu pendant l'esclavage impliquent souvent la rébellion, la volonté de contrer un système injuste et oppresseur.

La bonne réception de cette œuvre correspond au moment vécu depuis deux décennies par le Brésil : celui de la revalorisation du patrimoine culturel africain qui a abouti à la promulgation de lois qui ont contribué, comme nous l'avons signalé, à un changement profond des mécanismes sociaux de l'exclusion, bien que beaucoup de temps soit nécessaire avant que les résultats ne soient réellement effectifs. Pour Hall, si la redécouverte de sa vraie histoire par un peuple colonisé ne doit surtout pas tomber dans l'écart de la survalorisation et de la projection mythique irréaliste, cela sert tout de même à redonner un fort sentiment de fierté à l'identité culturelle minorisée :

> Il est impossible de décrire les mouvements nationalistes coloniaux sans en même temps rendre compte de ce moment où ceux dont on ne parlait pas découvrirent qu'ils avaient une histoire qu'ils pouvaient raconter, des langages qui leur étaient propres et qui n'étaient pas ceux du maître. C'est un moment crucial. C'est à partir de cette découverte que le monde commence à se décoloniser. Et, de la même manière, les mouvements féministes modernes restent incompréhensibles sans la redécouverte de ces histoires cachées. (HALL, 2013, p. 47)

Pour mieux comprendre la représentation d'identités minorisées soumises à un modèle hégémonique dans *Becos da memória*, notre analyse se concentrera sur les aspects suivants : le recours au moi-collectif et identité-résistance, l'identité afro-brésilienne et l'espace de la favela, la représentation des hiérarchies sociales et l'inversion de l'ordre social imposé.

Recours au moi-collectif et identité-résistance

L'œuvre *Becos da memória* est marquée par le surgissement d'une voix narrative représentant un collectif. Ainsi, cette voix parle au nom d'une expérience de vie collective représentée par la vie en communauté dans la *favela*. L'interaction intergénérationnelle représente une dynamique capable de faire le lien entre diverses périodes historiques vécues par les Brésiliens. Elle imprime un sens à son évolution et cherche des moyens d'améliorer les conditions de vie des membres de cette communauté marginalisée. Nous pouvons voir se dessiner clairement ce que Castells qualifia d'identité-résistance, qui correspondrait à un des projets identitaires qui circulent à l'intérieur d'une nation et qui s'inscrivent dans un rapport de force par rapport à l'identité-légitimante promue par les institutions de la nation :

> La deuxième forme de construction de l'identité, *l'identité-résistance*, conduit à la formation de *communautés*, comme dit d'Etzioni (1993). C'est peut-être, dans notre société, la plus importante des trois. Elle élabore des configurations de résistance collective contre une oppression qui, sans cela, serait insupportable. Elle le fait généralement sur la base d'identités que l'histoire, la géographie ou la biologie semblent avoir définies clairement, ce qui lui permet d'« essentialiser » facilement les frontières de la résistance. Par exemple, Scheff soutient que le nationalisme à fondement ethnique « naît d'un sentiment d'aliénation et de rancœur face à une exclusion injuste, qu'elle soit politique, économique ou sociale (SCHEFF, 1994, p. 281) ». (CASTELLS, *op.cit.*, p. 20)

Dans l'œuvre de Conceição Evaristo, nombreux sont les objets ou références faisant allusion à l'Afrique. Il est important de souligner qu'il ne s'agit jamais d'Afrique à proprement parler mais d'éléments africains amenés aux Amériques. Il peut s'agir d'une personne détenant un savoir ancestral venant d'Afrique comme Nêngua Kainda dans *Ponciá Vicêncio* ou d'instruments de musique africains. Bien que ces objets et ces personnes soient généralement décrits avec un lexique élogieux, l'auteure ne glorifie pas la communauté afro-brésilienne dans sa totalité, et n'omet pas la figure du traître au service du maître au sein de cette communauté. Dans son roman, l'Afrique apparaît comme ce qu'elle est réellement pour l'auteure : un lieu lointain dont elle n'aurait reçu que quelques bribes de souvenirs passés de génération en génération par sa communauté. Ce lieu est bien sûr quelque fois idéaliseé, mais il ne pouvait pas en être autrement pour les esclaves africains amenés de force au Brésil. Ce sont eux qui ont ramené les histoires africaines dont Conceição Evaristo et sa communauté sont les héritiers culturels.

Dans *Becos da memória*, le sentiment d'exclusion vécu par Tite-Maria est exprimé par son questionnement face à la pauvreté et aux inégalités entre les habitants de sa *favela* et ceux du quartier riche qui se trouve juste à côté. L'exclusion se fait également présente lorsqu'elle écoute les récits du temps de l'esclavage racontées par les anciens. En les écoutant, elle se rend compte à quel point les conditions de vie des Afro-brésiliens n'ont que trop peu changé depuis cette époque. Le fait que l'histoire esclavagiste soit toujours aussi présente montre comment certaines plaies du passé sont restées ouvertes, étant donné que celui-ci semble se répéter à l'infini. Pour cela, la narratrice utilise l'image d'une blessure qui saigne, brûle et n'arrive pas à cicatriser :

> Tite-Maria avait le *banzo* dans le cœur, la *saudade* d'un temps, d'un lieu, d'une vie qu'elle n'avait jamais connus. Ce qui faisait le plus mal à Tite-Maria, c'était de voir que tout se répétait-un peu différemment, mais, au fond, la misère était la même. Son peuple, les opprimés, les misérables : dans toutes les histoires, ils n'étaient jamais les vainqueurs et étaient toujours les vaincus, ou presque. La blessure de ceux de son côté brûlait toujours, faisait mal, saignait beaucoup. (EVARISTO, *op.cit.*, 2016, p. 69) [129]

Ce personnage démontre une conscience de l'origine, du point de départ de la discrimination des Noirs dans la société brésilienne. Cette conscience associée à l'horreur de la découverte progressive des conditions dans lesquelles les esclaves ont vécu font naître en elle le désir d'assumer un discours libérateur. Afin de guérir cette blessure qui serait encore très douloureuse, il serait nécessaire que ce discours soit un discours de dénonciation et de résistance. C'est d'ailleurs le ton du discours amené par l'auteure.

Il est intéressant de noter la place particulière accordée à l'école dans ce roman. En effet, nous verrons que c'est l'endroit où toutes les inégalités sociales et raciales s'expriment, elle pourrait donc représenter le lieu de l'oppression par excellence. Cependant, bien que la protagoniste admette ne pas se sentir dans son élément lorsqu'elle est à l'école, ce lieu est également perçu comme un chemin possible pour renverser la hiérarchie sociale. Tite-Maria ne reconnaît pas les histoires racontées de génération en génération dans sa famille dans les récits de l'Histoire évoqués en classe.

Pour elle, ces récits sont très éloignés de sa réalité et de celle de sa communauté. Elle démontre une conscience du fait que l'Histoire présentée en cours soit unique et n'intègre pas dans ses récits la voix des groupes marginalisés :

> La maîtresse lui demanda la raison de ce détachement. Tite-Maria se leva et répondit que, sur les esclaves et leur libération, elle aurait beaucoup d'histoires à raconter. Qu'elle pouvait parler pendant tout le cours, mais qu'elle n'était pas sûre que ce soit ce que la professeure voulait. Elle pourrait parler d'une rue Cases-Nègres contemporaine dont les habitants n'étaient pas libérés car ils n'avaient aucune condition de vie. La professeure la pria de s'expliquer. Tite-Maria la regarda, regarda ses camarades, ses amies. Elle regarda la seule Noire de sa classe, Maria-Esmeralda,

[129] « Maria-Nova, talvez, tivesse o banzo no peito. Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis ; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017b, p. 63)

murée dans un bloc d'apathie. Les mots restèrent bloqués dans sa gorge. Elle connaissait beaucoup d'histoires, miroirs des chaînes d'une lointaine Histoire. (*ibid.*, pp. 169-170) [130]

Cette citation permet d'entrevoir la contradiction dans laquelle le personnage principal se situe : celle du désir urgent de s'approprier un discours revendicatif mêlée à la difficulté d'assumer le récit, surtout lorsqu'il s'agit d'une histoire que l'on cherche à cacher. L'image de mots « bloqués dans sa gorge » est très révélatrice de cette difficulté et montre à quel point le processus d'appropriation du discours peut être long et douloureux. Lorsqu'elle parle de raconter toutes ces histoires, il s'agit toujours d'un temps lointain, dans lequel elle se projette comme une adulte résolue et sûre d'elle-même, tout comme l'est le personnage du Nègre Alírio.

L'émergence de la voix d'un moi-collectif dans le roman pourrait venir de cette inquiétude, cette contradiction amenée par les récits de l'Histoire officielle qui ne coïncident pas avec ceux des siens. La culture lettrée, l'école sont représentés comme des moyens appartenant à une élite dont elle est exclue. Cependant, ces moyens lui permettent de prendre en main sa propre histoire et de donner une voix aux membres de sa communauté :

J'écris comme un hommage posthume à Mémé Rita, qui dormait blottie contre l'Autre, que je n'ai jamais vue entièrement. Aux ivrognes, aux putes, aux voyous, aux enfants désœuvrés qui peuplent les ruelles de ma mémoire. J'écris comme un hommage posthume aux blanchisseuses qui, dès l'aube, étendaient le linge sur les fils. Aux jambes noires éreintées, blanchies par la poussière du terrain où avaient lieu les tournois de football de la *favela*. J'écris comme un hommage posthume à Bonté, à l'oncle Tire-Couteau, à la vieille Isolina, à Analia, à Onc'Toto, à Pedro Candido, à Seu Noronha, à Dona Maria, mère d'Anibal, à Catarino, à la vieille Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Marinha, à Donana do Padin. Hommes, femmes, enfants, qui s'amoncellent en dedans-moi comme s'amoncelaient les bicoques dans ma *favela*. (*ibid*., p. 11) [131]

---

[130] « A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. A professora pediu que ela explicasse melhor, que contasse em mais detalhes. Maria-Nova fitou a professora, fitou seus colegas : havia tantos, aliás, alguns eram até amigos. Fitou a única colega negra da sala e lá estava a Maria-Esmeralda entregue à apatia. Tentou falar. Eram muitas as histórias, nascidas de uma outra História que trazia vários fatos encadeados, consequentes, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço. » (*ibid.*, pp. 149-150)

[131] « Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos da minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas

Les voix présentes dans la voix de l'auteure sont donc plurielles, et contredisent définitivement un projet d'identité nationale homogène, symbolisé à la perfection par l'utopie de brassage racial d'un Brésil métis et juste pour tous. En effet, le projet littéraire brésilien des premières heures du Romantisme s'était fondé sur une identité Amérindienne imaginaire et l'exclusion des Noirs. Dans ces circonstances, nous pouvons comprendre à quel point la recherche de modèles identitaires valorisants peut être problématique pour les communautés marginalisées.

L'exclusion de ces groupes depuis plusieurs siècles du projet littéraire mais aussi du projet de société fait que ces mêmes voix étouffées émergent à nouveau, pour contrer les modèles hégémoniques qui les ont fait taire. Comme l'explique Mucchielli, ce sentiment d'exclusion au sein d'un groupe social peut amener à la formation de ce qu'il qualifie d' « identité négative» : « Nous avons vu également comment l'exclusion de différents groupes sociaux rendait impossible le sentiment de sécurité identitaire (on est satisfait, on connaît, on se raccroche à son identité) et favorisait les revendications agressives d'identité même s'il s'agit d'une identité négative attribuée par l'environnement social. » (MUCCHIELLI, *op.cit.*, 1986, pp. 100-101) Cette identité minorisée provoque un besoin de valorisation. Pour retrouver les racines d'une histoire valorisante, le recours au passé et même à la mythologie peut se révéler fréquent, en effet : « Pour un groupe, le rejet de parties de son identité négative peut passer par la réécriture de son histoire (constitution d'une histoire mythique). » (*ibid.*, p. 92)

Dans *Becos da memória*, on effectue des liens permanents entre le passé et le présent. Ainsi, l'histoire des uns se reflète dans les conditions de vie de la génération actuelle. Cet aspect est particulièrement mis en valeur par la similitude entre Vieille-Maria et Ayaba, une des filles de son grand-père qui avait été vendue comme esclave dans une autre propriété.

---

cansadas, suadas, negras, aloiradas de poeira de campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à velha Isolina, à D.Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos da minha favela. » (*ibid.*, p. 17)

Leur ressemblance physique perturbait énormément le grand-père de Vieille-Maria, qui revoit dans ses gestes et expressions sa fille perdue :

> Et le vieux pleurerait encore beaucoup en voyant Maria, sa petite-fille, devant lui. Il avait l'impression de voir la vie se répéter. Maria était identique, c'était l'image pure de sa fille Ayaba – cette fille à qui il avait donné un joli nom. Les maîtres, ce jour-là, étaient de bonne humeur, ou avaient un bon cœur peut-être, et lui avaient permis, à lui, le père, de choisir le prénom de sa fille. Il l'avait nommée Ayaba, ce qui dans sa langue et dans celle de son peuple signifiait « Reine ». Maria était identique à Ayaba. Maria ressemblait à une reine. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 36) [132]

Le choix du prénom est évocateur et représente le besoin de transmettre la culture africaine aux nouvelles générations qui ont vu le jour au Brésil et qui sont nées en tant qu'esclaves. Le prénom Ayaba, qui signifie « reine » dans la langue du peuple dont provenait le grand-père de Vieille-Maria, démontre un besoin de maintenir le lien avec sa communauté originelle, mais aussi le sentiment de l'urgence de réparation pour le traitement inhumain reçu par les esclaves. En effet, le nom aux connotations royales contraste avec la dureté de la condition d'esclave.

Ce passage, teinté d'ironie, insiste bien sur l'incohérence pour un père de recevoir l'autorisation d'appeler sa propre fille comme il le souhaiterait. Cela rappelle une fois de plus l'impossibilité des esclaves de disposer de leur propre corps et de leur identité sans l'aval de leurs maîtres. On peut aussi y voir une permanence du passé dans le présent, une sorte d'« héritage spirituel », comme nous l'avons également vu dans *Ponciá*. Ce type de représentation du temps dans l'œuvre est fondamental pour raviver la mémoire et l'articuler avec le présent.

Pour Smith, le devoir de mémoire, et tout particulièrement celui des identités minorisées, permet la transmission de la culture et de la mémoire collective au sein d'une communauté culturelle :

[132] « Ele já velho, ainda haveria muito de chorar, vendo Maria, sua neta, ali na sua frente. Naqueles momentos tinha a impressão de ver a vida se repetindo. Maria era igual, era a imagem pura de sua filha Ayaba. Filha para quem escolhera um nome bonito. Os sinhôs naquele dia estavam de bom humor ou de bom coração talvez e permitiram que ele, o pai, escolhesse o nome. Filha que ele pôde chamar de Ayaba que na linguagem dele e de seu povo significava Rainha. Maria er igual a Ayaba, parecia com a Rainha. » (*ibid.*, p. 35)

> Dans une communauté d'histoire et de destin, les souvenirs peuvent rester vivants et les actes demeurer glorieux. À des époques d'horizon purement terrestre, c'est seulement dans la chaîne des générations de ceux qui partagent un lien historique et quasi familial que des individus peuvent éprouver un sentiment d'immortalité. En ce sens, la formation des nations et l'essor des nationalismes ethniques ressemblent davantage à l'institutionnalisation d'une « religion de remplacement » qu'à une idéologie politique, et sont donc autrement durables et puissants que nous voulons bien l'admettre. (SMITH, 1989/1996, p. 125)

Selon Hall, deux vecteurs encadrent les identités diasporiques noires : la similarité ou continuité, ainsi que la différence et la rupture. Les identités caribéennes ont toujours été pensées en termes de relation dialogique entre ces deux axes. La continuité suggère le passé pré-colonial. La rupture fait allusion à l'esclavage, la déportation, la colonisation, l'immigration. L'expérience commune de l'esclavage a unifié ces sociétés, pourtant, elle ne constitue pas une origine commune (HALL, *op.cit.*, 2007, p. 232).

Le contexte particulier de l'abolition de l'esclavage au Brésil dans lequel les esclaves récemment libérés ont peu à peu été chassés des centres urbains pour se réfugier dans des *favelas* jouera un rôle important dans la formation de la communauté afro-brésilienne. Ce lieu leur permettra d'affirmer et d'incorporer de nouveaux référents identitaires en rapport avec l'expérience de vie dans cet espace.

L'identité afro-brésilienne et l'espace de la *favela*

Les esclaves habitaient auparavant dans les habitations des maîtres, dans ce qui s'appelait la *senzala*, ensemble de petites maisons adjacentes à la maison des maîtres, la *Casa-Grande*. Lors de l'abolition de l'esclavage en 1888, certains restèrent sur leurs plantations d'origine et continuèrent à travailler pour leurs anciens patrons pour des salaires moindres, tandis que d'autres la quittèrent pour commencer une nouvelle vie en ville. Cette réalité s'applique plus particulièrement au contexte de Rio de Janeiro, mais également à d'autres grands centres urbains brésiliens. Les esclaves vivaient alors dans des *cortiços* du centre-ville, qui étaient des habitations très vétustes aux conditions de vie extrêmement

précaires, dans lesquels s'entassaient le plus grand nombre possible de familles, afin d'augmenter le rendement du bailleur. Ces *cortiços* étaient considérés comme très peu hygiéniques et responsables de la propagation d'innombrables maladies.

Il y eut à la fin du XIXe siècle une politique appelée « hygiénisation », qui consista à « nettoyer » le centre de Rio de Janeiro et d'autres grandes métropoles brésiliennes. Il s'agissait de rendre la capitale plus présentable d'un point de vue urbanistique et architectural, mais également d'éviter la prolifération de maladies infectieuses qui faisaient rage à cette époque. Le motif sous-jacent est bien évidemment l'impossibilité d'une certaine élite de la société brésilienne, qui se formait alors à ce moment-là de partager le même espace que d'anciens esclaves. Il faut également rappeler que les théories raciales étaient très populaires au Brésil.

Cependant, malgré la dureté des conditions de vie dans la *favela*, dès le départ, une réelle identité collective se créa à partir du lieu de vie commun. Certaines valeurs comme le partage, l'entraide, contribuèrent à souder ces communautés vivant un quotidien d'extrême pauvreté et d'exclusion. D'après Castells, certaines identités peuvent se fonder sur le partage d'un lieu : « Cela dit, les identités fondées sur le partage d'un s'entrecroisent avec d'autres sources de sens et de reconnaissance sociale, au sein d'une structure extrêmement diversifiée qui autorise plusieurs interprétations opposées. » (CASTELLS, *ibid.*, pp. 79-80)

Ce processus peut être observé au sein des *favelas* urbaines. C'est d'ailleurs ce que souligne Rogério Lima dans son étude sur l'espace urbain qui, selon l'auteur, permet de traduire toutes les contradictions de la formation du Brésil sur une échelle réduite, mais qui ne se fait pas pour autant sans conflits (LIMA, 2016, p. 360). De nombreux esclaves récemment libérés fondaient beaucoup d'espoir sur leur départ en ville. Pourtant, en allant habiter dans une *favela*, ils retrouvèrent les mêmes dynamiques sociales que celles qu'ils avaient connues pendant l'esclavage. Comme le dit le chercheur : « Rapidement, la *favela* sort de la condition d'espace d'espérance de futur dans la grande ville pour revêtir la condition d'espace du désordre au milieu de l'ordre capitaliste d'exclusion. » (*ibid.*, p. 360)

En effet, cette contradiction se reflète chez les personnages du roman ayant connu l'esclavage et qui pensaient avoir laissé ce passé derrière eux en quittant la plantation : « Cela faisait trop mal. Jadis, ils contaient leurs histoires avec des pleurs dans la gorge, mais ils résistaient. Aujourd'hui, tout était plus douloureux, plus présent. Les douleurs qu'ils pensaient avoir laissées derrière eux étaient là, vives, perlant sur leur peau comme des gouttes de sang. »(EVARISTO, *op.cit.,*p.169) [133] Bien qu'il s'agisse d'histoires « de jadis », elles se faisaient de plus en plus « douloureuses » et « présentes ». L'auteure insiste ici sur le fait que cette souffrance est toujours très vive et ne s'efface pas au fil du temps. Au Brésil, beaucoup considèrent l'esclavage comme un sujet clos, résolu, qui appartiendrait au passé et qu'il ne serait donc plus nécessaire de commenter. Ici, la narratrice rappelle à quel point ces plaies sont toujours présentes dans la communauté afro-brésilienne. Cela s'explique par la conscience que les dynamiques sociales de l'exclusion ayant commencé avec l'esclavage ont toujours lieu actuellement au Brésil, bien que sous des formes différentes.

On voit aussi une dénonciation du traitement des habitants de la *favela* par ceux du quartier riche voisin qui détiennent « le pouvoir » de l'eau et de l'électricité : « Deux ou trois robinets furent fermés : il fallait faire pression, acculer les *favelados*, les mettre dans une situation d'inconfort extrême. » (*ibid*, p.168)[134]

Le traitement brutal infligé aux habitants qui doivent immédiatement quitter leurs maisons en vue de la prochaine destruction de la *favela* est significatif de leur position au sein de la société brésilienne, impliquant de violents rapports de force : « Le Monstre revint, furieux, affamé de cases rases et assoiffé de vies ravinées. Il détruisait tout sur son passage. Les agents de l'entreprise de bâtiment présentèrent à cinquante-trois familles supplémentaires leur avis d'expulsion. "Choisissez ! Les planches ou l'argent ? Et ramassez vos guenilles !" »

[133] « Era tudo muito doloroso. Muitas vezes contavam casos com o embargo do choro na garganta, mas resistiam. Agora, era pior. Tudo estava mais dolorido e presente. As dores que pensavam ter ficado para trás, estavam ali, vivas, porejando na pele dos dois como bagos de sangue. » (*ibid.*, p. 149)

[134] « Eles estavam dificultando cada vez mais a nossa sobrevivência. As torneiras públicas foram sumariamente arrancadas. Restavam três : "a torneira de cima", o "torneirão" e a "torneira de baixo." » (*ibid.*, p. 153)

(*ibid*., p.168)[135] Ici, l'allusion aux engins de destruction comme étant un « Monstre[…], furieux, affamé de cases rases et de vies ravinées » nous ramène à une critique féroce du système capitaliste et de toutes ses tares : la déshumanisation, le manque de respect pour l'être humain, le mépris affiché qui est manifesté envers cette population. Le terme dépréciatif « guenilles » pour se référer à leurs vêtements témoigne du manque d'empathie et de considération pour des habitants considérés comme « pauvres », « marginaux » et « indésirables ». La transformation violente de l'espace nous ramène à l'idée de dépossession territoriale.

La figure d'Onc' Toto est intéressante car, bien qu'il soit conscient de la dureté des traitements infligés aux habitants de la *favela*, il ressent une douleur immense à savoir qu'il doit la quitter, et une fois de plus tout recommencer à partir de rien dans un nouvel endroit : « Onc' Toto était inconsolable. À son âge, déménager encore une fois, au moment où son corps réclamait la terre ! Non, il ne quitterait pas la *favela*. Sa dernière maison serait là. Il regardait le monde comme s'il faisait ses adieux. Il regardait sa troisième femme, ses petits-enfants orphelins, sa bicoque chaulée de blanc, ses poules et sa porcherie vide. » (*ibid.*, p. 15) [136]

La *favela* est leur lieu de vie et de mémoire, un lieu solidaire de partage d'expériences. Ce n'est pas un endroit anodin car il réunit d'anciennes victimes de l'esclavage et leurs descendants. Il existe une transmission intergénérationnelle des histoires, mais également de l'expérience traumatique. Cette douleur est très vive pour Tite-Marie et à peine supportable. Elle est souvent justifiée par la représentation des hiérarchies sociales brésiliennes, reflet d'une société injuste.

---

[135] « O bicho pesadão voltou bravo, com fome e sede de barracos, barrancos, buracos. Passava certeiro, derrubando tudo. Os emissários da firma construtora chegaram trazendo a carta de bota-fora para mais cinquenta e três famílias. Que fizessem logo a escolha: as tábuas ou o dinheiro; e que juntassem os trapos logo também. » (*ibid*., p.148)

[136] « Tio Totó andava inconsolável : já velho, mudar de novo, num momento em que seu corpo pedia terra. Ele não sairia da favela. Ali seria sua última morada. Ela olhava o mundo com o olhar de despedida. Olhava sua terceira mulher, seus netos órfãos, sua casinha caiada de branco, algumas galinhas e o chiqueiro vazio. » (*ibid.*, p. 18)

La représentation des hiérarchies sociales

L'action principale du roman se passe dans une *favela*, qui représente un lieu à part, et porte en lui toute une symbolique de marginalisation et d'exclusion, mais en même temps, c'est un vecteur identitaire important du « moi-collectif » représenté dans le roman. Malgré l'isolement du lieu, ne serait-ce que pour des questions topographiques, il n'est pas renfermé sur lui-même, et nous pouvons dire qu'il fonctionne largement en rapport avec les quartiers avoisinants plus aisés : les femmes et hommes lavent ou travaillent pour des patrons vivant dans ces quartiers, l'alimentation en énergie et en eau en provient.

Ces deux milieux opposés procèdent donc à des interactions quotidiennes. Cependant, cela ne garantit pas des relations sociales égalitaires. La première représentation de ces inégalités est flagrante : le manque d'un minimum de conditions de vie dignes pour les habitants de la *favela*. Le regard rétrospectif de la narratrice permet de prendre conscience de cette précarité : « Aujourd'hui, les larmes me montent aux yeux au souvenir de ce monde. Comme nous étions pauvres ! Misérables, même... Comme la vie était simple et en même temps si compliquée ! » (*ibid.*, p. 11) [137]

Nous pouvons tenter d'expliquer cette dynamique en faisant référence à la théorie de Boaventura de Sousa (2007), dans *Para além do pensamento abissal*. Le maintien du groupe privilégié d'un côté de la ligne invisible des inégalités dépend de la permanence du groupe défavorisé de l'autre côté de la ligne. Cette logique fait que la condition nécessaire au maintien du système en vigueur serait que personne ne sorte de son rôle, de sa condition, sans quoi l'ordre des inégalités sociales serait irrémédiablement perturbé.

[137] « Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres ! Miseráveis talvez ! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado ! » (*ibid.*, p. 16)

Cet ordre social fragile se maintient par une sorte d'accord tacite entre le quartier aisé voisin et la *favela* qui consiste à ce que les *favelados* gardent leur calme en échange de quelques « miettes » concédées par les habitants de ce quartier aisé :

> Dans d'autres *favelas*, les maisons des quartiers voisins étaient constamment cambriolées. Mais chez nous, il semblait y avoir un accord tacite entre les *favelados* et leurs voisins riches : payez notre fête de la Saint-Jean, donnez-nous vos restes, donnez du travail à nos femmes et à nos filles, et surtout, surtout, de l'eau, même quand elle manque. Respectez notre quartier, oubliez le plan de démolition, et nous laisserons vos maisons tranquilles. (*ibid.*, pp. 50-51) [138]

Beaucoup de femmes de la *favela* travaillent au service de familles aisées venant de quartiers bourgeois. La plupart de ces métiers impliquent de manière presque systématique le secteur du service à la personne, de la propreté. Ainsi, l'ordre établi dès l'époque esclavagiste, lorsque certaines esclaves travaillaient dans la maison du maître, pour des services de cuisine, ménage ou blanchissement, n'en a été que peu perturbé. Les travaux manuels et plus particulièrement ceux liés aux services domestiques sont encore très largement associés au travail de l'esclave. Il faut également noter cette dynamique de saleté et de propreté comme représentative de l'ordre social injuste dans lequel les femmes de la *favela* évoluent. En effet, en plus de la vétusté des habitations et des infrastructures de la *favela*, ces femmes sont également confrontées à la saleté provenant des maisons de leurs patrons, notamment lorsqu'elles doivent ramener leur linge sale pour le laver dans la *favela* : « Le robinet, l'eau, les blanchisseuses, les ordures, les bicoques en tôle, en carton, en bois... Les vêtements des madames exposés au soleil, nos vieilles fripes lavées avec les restes de savon... Cela me dégoûtait de laver le sang des autres, d'autant que je ne comprenais pas d'où il venait. Pendant longtemps, j'ai cru que les maîtresses, les madames riches, urinaient parfois du sang. » (*ibid.*, p. 10) [139] Le dégoût de laver la saleté des autres paraît évident pour Tite-Maria,

---

[138] « Havia outros bairros perto de favelas em que as casas eram constantemente arrombadas. Parece que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. *Vocês banquem a nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidades de trabalho para nossas mulheres e filhas, e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombamos a casa de vocês.* » (*ibid.*, p. 47)

[139] « A torneira, a água, as lavadeiras, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo. Roupas das patroas que quaravam ao sol. Molambos nossos lavados com o sabão restante. Eu tinha nojo de lavar o sangue alheio. E nem entedia que sangue era aquele. Pensei, por longo tempo, que as patroas, as mulheres ricas, mijassem sangue de vez em quando. » (*ibid.*, p. 16)

qui ne semble pas accepter cet ordre social inégal. L'incompréhension enfantine face à cette hiérarchie sociale injuste permet de mettre en lumière certaines inégalités de la société brésilienne, alors que la plupart des adultes semblent les avoir intégrées et acceptées.

Les moments passés à l'école sont importants pour la compréhension de la représentation des hiérarchies sociales dans ce roman. Tite-Maria est une des rares enfants de la *favela* à la fréquenter, malgré ses deux ans de retard. Le déménagement futur l'obligera une fois de plus à perdre une année scolaire. Malgré tout, pour ce personnage, cet endroit semble symboliser un des seuls moyens d'ascension sociale et de changement de ses conditions de vie. L'école apparaît comme un lieu totalement à part, avec des unités géographiques et temporelles pratiquement opposées à celles de la *favela*. Comme l'indique Tite-Maria, il n'y a que deux élèves noires dans sa classe, ce qui montre à quel point l'accès à l'éducation, même primaire, est rendu difficile pour cette communauté. En effet, nombreux sont les enfants qui arrêtent tôt leur scolarité pour commencer à travailler.

L'école représente exactement le lieu de pensée hégémonique qu'est la société brésilienne pour les Afro-brésiliens : c'est-à-dire un système dont ils ont été systématiquement exclus depuis le début de la construction de la nation. C'est un endroit dans lequel Tite-Maria ne se sent pas à l'aise, où elle a conscience de ne pas être à sa place. Malgré tout, son insistance à ne pas abandonner l'école se fait présente car elle sait qu'il est nécessaire d'en détenir les clefs pour contrer cette même société hégémonique qui exclut sa communauté. Il n'est pas anodin que chaque moment du roman qui s'y passe fasse référence à l'Histoire du Brésil.

L'Histoire représentée à l'école, plus particulièrement celle relative à la période esclavagiste brésilienne ne coïncide pas avec les récits transmis de génération en génération dans sa communauté. Ce qui est important, c'est le lien effectué par Tite-Maria entre la condition des esclaves et celle des Afro-brésiliens aujourd'hui, ne serait-ce que par les habitations qui se trouvent dans la *favela*. L'absence d'évocation des héros afro-brésiliens ayant marqué l'Histoire de son pays en salle de classe fait partie d'une stratégie de

dévalorisation de la communauté afro-brésilienne qui sert à démoraliser cette communauté afin de justifier le maintien des exclusions socio-culturelles dont ils furent et continuent d'être victimes. En effet, selon les considérations de Mucchielli :

> Pour un groupe ou une culture, le sentiment d'estime de soi prend racine dans ses succès et ses échecs passés et présents. La démoralisation d'un groupe commence par la dévalorisation de l'image qu'il a de lui par la subversion de ses valeurs qui sont relativisées ou encore par la ruine de l'estime qu'il mettait en ses actions ou en ses hommes clés, héros qui représentent justement ses valeurs. (MUCCHIELLI, *op.cit.*, 1986, p. 73)

L'Histoire dans ce cours adhère au point de vue de l'élite brésilienne, et non celle de sa communauté marginalisée. L'école apparaît comme l'endroit par excellence où il existerait la possibilité d'un renversement de la situation. Cependant, la prise de parole semble difficile et implique pour ce personnage de sortir du rôle auquel on attend qu'elle corresponde :

> Deux idées, deux réalités –images superposées– blessaient sa poitrine. La rue Cases-Nègres et la *favela*. À cette époque, elle venait de rentrer au collège. Elle avait lu et appris ce qu'était la maison de maître. Elle avait eu envie d'en parler à sa maîtresse. Elle voulait citer comme exemple de maison de maître le quartier chic voisin, et comme exemple de rue Case-Nègres la *favela* où elle habitait. Au moment d'ouvrir la bouche, elle regarda sa classe et la maîtresse. Elle chercha dans le groupe un soutien, ne vit qu'une élève Noire. Elle la regarda –mais l'autre écoutait le cours d'une oreille distraite, comme si le thème de l'esclavage n'avait rien à voir avec elle. Elle se sentit mal à l'aise. Dans une classe de quarante-cinq élèves, deux Noires– et si distantes l'une de l'autre ! Elle garda la bouche fermée et ses pensées pour elle. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 82) [140]

Ce malaise démontre bien le sentiment de ne pas avoir sa place à l'école. Il est renforcé par le fait que Tite-Maria soit une des seules Noires de la classe. L'autre élève noire semble absente, comme si l'Histoire évoquée en classe ne la concernait pas. Il est difficile de savoir si ce détachement est dû au fait que, tout comme Tite-Maria, celle-ci ne se reconnaisse pas dans les histoires racontées sur sa communauté en classe, ou bien s'il s'agit d'une

[140] « Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras, e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. » (*ibid.*, pp. 72-73)

difficulté à s'identifier à la communauté afro-brésilienne, étant donné que l'identité de cette communauté est constamment représentée de manière négative en salle de classe.

Cette idée d'identité négative se fait toujours présente lors de la mise en scène de la présentation du thème de l'esclavage à l'école. Les Afro-brésiliens y figurent comme les « vaincus » de l'Histoire, portant en eux le stigmate d'avoir été réduits en esclavage. On occulte toujours l'aspect de la révolte, de la résistance et de la lutte menée par de nombreux Afro-brésiliens au cours de l'Histoire, ce qui peut être une barrière à la construction d'une identité afro-descendante combattante et positive. Comme le fait remarquer Hall, les multiples traces de l'esclavage dans la culture d'une société colonisée ont souvent été marginalisées par l'élément ascendant représenté par les traces occidentales. L'enseignement de l'Histoire en salle de cours reprend cette idée en présentant l'Afrique à travers le prisme de l'esclavage et de l'échec à se révolter contre sa condition.

Le Noir brésilien y apparaît constamment comme objet et non comme sujet de son histoire. Ainsi, les relations entre Afrique et Brésil ne sont représentées qu'en termes de commerce triangulaire, de colonisation et d'esclavage. Rien n'est évoqué concernant les héritages culturels africains dans la culture brésilienne, l'Afrique précoloniale et les royaumes africains, ou bien l'Histoire récente de l'Afrique lusophone, comme par exemple les indépendances ayant eu lieu dans les années soixante-dix. La plupart des autres cultures étrangères présentées en cours seront presque toujours faites d'une manière totalement différente. En effet, l'accent sera porté sur leur langue, leur culture, leur tradition culinaire, leur histoire, et leur rayonnement dans le monde d'une manière générale, en somme des aspects positifs correspondant à une identité valorisante.

C'est là que le travail de l'écrivain démontre toute son importance, celui de restaurer des mémoires marginalisées, souterraines et dévalorisées par une société hégémonique, car, comme l'explique Hall, « le passé n'attend pas sagement que nous venions récupérer nos identités : il est toujours re-raconté, redécouvert, réinventé. Il doit être transformé en récit. Si nous retournons à notre passé, c'est par le biais de notre histoire, de nos mémoires et de nos

désirs » (HALL, *op.cit.*, 2013, pp. 72-73). Le travail de restauration de la culture africaine ainsi que celui de la réécriture de l'Histoire à partir du point de vue habituellement marginalisé est une construction dynamique qui implique des transformations, des remaniements qui se façonnent peu à peu.

La présentation de l'Histoire « africaine » comme unique et exclusivement liée à l'esclavage et au commerce triangulaire empêche toute identification positive à celle-ci. On omet également la diversité des cultures, des traditions, des coutumes et des ethnies caractéristiques d'une Afrique, qui, pour vraiment correspondre à la réalité, devrait se conjuguer au pluriel.

Malgré le manque d'espoir constant de la plupart des habitants de la *favela* concernant leur condition, une figure marquante permet à Tite-Maria d'entrevoir une possibilité de changement. Il s'agit du Nègre Alirio, qui avait dû fuir la plantation dans laquelle il avait grandi avec ses parents en raison de son insubordination. Il représente l'insurrection, la volonté de contester l'ordre établi, faisant partie de syndicats et menant des grèves contre les pratiques abusives de certains patrons. Selon lui, le fait de savoir lire est un des premiers pas vers la liberté : « L'école était le souci principal du Nègre Alirio. Dans son cas, la lecture avait participé à sa compréhension du monde. Il était persuadé que quand une personne savait lire ce qui était écrit et ce qui ne l'était pas, elle faisait un pas crucial vers sa libération. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 166) [141]

Le Nègre Alirio permet à Tite-Maria de voir que des changements sont possibles pour elle et pour sa communauté. Ce qui lui apporte un point de vue nuancé par rapport aux autres habitants de la *favela* est justement son attachement à la lecture, qui selon lui offre une distanciation et une mise en perspective du quotidien. Cet acte est aussi ce qui le pousse à s'informer sur ses droits et sur ceux des autres. Ce n'est donc pas un hasard si le Nègre Alirio

[141] « Esta era a preocupação maior de Negro Alírio. Para ele, a leitura havia concorrido para a compreensão do mundo. Ele acreditava que, quando um sujeito sabia ler o que estava escrito e o que não estava, dava um passo muito importante para sua libertação. » (*ibid.*, p. 146)

fait fréquemment partie de grèves et autres insurrections contre des patrons ne respectant pas la loi.

Pour ce personnage, informer ses voisins de leurs droits, leur faire prendre conscience de l'ordre social injuste dans lequel ils évoluent est fondamental. Il semble accorder une importance particulière à l'éducation des enfants, et cherche à les inciter à questionner la hiérarchisation sociale de la société brésilienne : « Cependant, le Nègre Alirio répétait avec insistance que ce n'était pas cela, la vie. Que les grands, les puissants, ceux qui étaient de l'autre côté, voulaient que tous ceux de notre côté soient faibles, alcooliques, affamés. Et pire : ils voulaient que nous nous haïssions entre nous, ils voulaient que nous soyons nos propres ennemis. » (*ibid.*, pp. 160-161) [142]

Ainsi, l'importance accordée à l'éducation par le Nègre Alirio se doit au fait que, selon lui, cela représente une des meilleures manières de renverser l'ordre social injuste qui leur a été imposé par la société brésilienne.

L'inversion de l'ordre social imposé

Ainsi, dans *Becos da memória*, les inégalités sociales vécues par les habitants de la *favela* sont constamment mises en lumière. Les deux personnages qui dénoncent le plus ces inégalités sont Tite-Marie, avec son regard enfantin qui questionne la société, et le Nègre Alirio qui, avec le recul que lui a permis la lecture, incite les autres habitants à revendiquer leurs droits.

[142] « Negro Alírio, contudo, teimava em dizer que aquilo não era vida. Que os grandes, os fortes, os que estavam do lado de lá, queriam que todos os do lado de cá fossem realmente fracos, bêbados e famintos. E o pior, eles queriam dirigir o nosso ódio contra nós mesmos, queriam que fôssemos inimigos. » (*ibid.*, p. 141)

En effet la lecture, qui lui permit de modifier le destin que d'autres avaient tracé pour lui : « C'était un négrillon ordinaire jusqu'au jour où il apprit à lire. La lecture aiguisa son sens de l'observation. Et il passa de l'observation à la découverte, de la découverte à l'analyse, de l'analyse à l'action. » (*ibid.*, p. 59) [143] Il s'ouvrit au monde existant en dehors de la plantation, et surtout d'avoir conscience de ses droits. Souvent, lors de la période esclavagiste, certains maîtres ne voyaient pas d'un très bon œil le fait que leurs esclaves apprennent à lire. En effet, selon eux, un Noir alphabétisé et instruit devenait dangereux, étant donné qu'il ne serait plus possible d'utiliser la loi, les documents officiels contre lui sans qu'il puisse les contester et essayer de se défendre. De plus, la culture lettrée appartient au maître et lui permet de légitimer son pouvoir sur l'esclave. Lorsque l'esclave apprend à lire, ce schéma s'en trouve perturbé : « Son propre ennemi l'avait rendu plus intelligent, lui avait appris à lire. Et il avait appris plus que ce qu'on lui avait enseigné. Il savait lire ce qui était écrit et ce qui ne l'était pas. Il savait lire chaque poignée de terre, chaque pied de canne, chaque épi de maïs. Et bien plus : il savait lire le visage de ses frères. Il savait aussi que la roue tournerait bientôt. » (*ibid.*, p. 68) [144]

Cette prise de conscience de son individualité permet aussi de préserver ses anciennes racines culturelles. La valorisation de sa culture mène l'esclave à questionner l'ordre social dans lequel il évolue, et éventuellement à le contester en organisant des révoltes. C'était d'ailleurs une des plus grandes peurs des maîtres pendant l'esclavage. Ce qui est paradoxal, c'est que bien que ceux-ci aient décrété les religions africaines comme croyances païennes ou non-religions, nombre d'entre eux vivaient dans la peur constante que les esclaves les utilisent contre eux. En fait, la plupart étaient associées à de la magie noire ou autres pratiques occultes. Bien que les maîtres aient déclaré l'incapacité et l'infériorité des esclaves, leur plus

[143] « Quando criança fora, até um dado momento, um moleque qualquer. Um dia aprendera a ler. A leitura veio aguçar-lhe a observação. E da observação à descoberta, da descoberta à análise, da análise à ação. » (*ibid.*, p. 54)

[144] « O próprio inimigo o fizera mais esperto. O próprio inimigo o ensinara a ler. E ele aprendera mais do que lhe fora ensinado. Sabia ler o que estava e o que não estava escrito. Sabia ler cada palmo da terra, cada pé de cana, cada semente de milho. Sabia mais ainda, sabia ler cada rosto de um irmão seu. Sabia também que estava muito perto de a mesa virar... » (*ibid.*, p. 62)

grande peur était de voir une révolte se dessiner. Plusieurs moyens étaient possibles : la fuite afin d'organiser une communauté *quilombola*, l'empoisonnement, etc.

Même si l'action de *Becos da memória* se passe principalement dans la *favela*, certains passages ont lieu dans la plantation et démontrent une volonté de faire un lien entre l'insurrection qui a eu lieu dans le passé, et celle qui sera nécessaire aux habitants de la *favela* dans le présent pour maintenir leurs habitations. Cette représentation spatio-temporelle dans le roman est très importante, car elle est associée à une idée de continuité du statut et des conditions de vie des Afro-brésiliens au fil du temps, et dans tout type d'espace, qu'il soit urbain ou rural. La vie dans la *favela* apparaît comme la suite logique de la vie dans la plantation, étant donné qu'il s'agit de la même communauté traversant les mêmes injustices sociales liées à l'héritage esclavagiste. Ici, nous pouvons noter un retournement de situation mystérieux, après que l'enfant du colonel se soit amusé pendant plusieurs années à aggraver la plaie d'un vieil esclave, en appuyant dessus continuellement :

> Des années plus tard, une plaie apparut sur la jambe de Ti-Maître. À la même jambe, au même endroit. Tous les traitements, tous les soins furent vains. Les médecins, les herbes-à-pouvoir, les prières des *Pretos-Velhos* aussi. La plaie saignait, puait et rongeait la jambe de Ti-Maître. Les Noirs, heureux, affirmaient que c'était un châtiment divin. Ils avaient un Dieu qui se vengeait pour eux et qui, un jour, leur donnerait le royaume du Ciel. (*ibid.*, p. 64) [145]

Cette histoire évoque une idée de retournement de situation pour les souffrances vécues dans le passé. Cela évoque aussi la réparation, qui est un concept que nous avons pu noter comme un des mécanismes essentiels pour qu'un peuple ayant été colonisé retrouve l'estime de soi (MUCCHIELLI, 1984). La transmission de toutes ces histoires sur des rébellions d'esclaves à Tite-Maria n'est évidemment pas anodine : elle servira comme une sorte d'apprentissage à l'insurrection pour la petite fille. Même si nous avons pu voir que l'alphabétisation était à la portée de seulement une poignée d'habitants de la *favela*, sa maîtrise se révèle également comme un puissant outil de rébellion. En effet, la lecture permet

[145] « Depois, muitos anos depois, uma ferida apareceu na perna do Sinhô-moço, na mesma perna, no mesmo lugar. De nada valeu todo tratamento, todo cuidado. Nem médicos, nem garrafadas, nem rezas de pretos-velhos. A ferida sangrava, fedia e comia a perna do Sinhô-moço. Os negros diziam que era castigo de Deus. E ficavam felizes porque tinham um Deus que se vingava por eles e que um dia lhes daria o reino do céu. » (*ibid.*, p. 59)

de comprendre les contrats de travail, les fameuses *cartas de alforria*, les lois concernant le travail :

> Le Coronel avait entendu dire que l'homme lisait et étudiait avec les autres un journal qui expliquait en détail ce qu'était qu'un syndicat, une grève, la ligue paysanne, la réforme agraire. Des sujets qui plaisent à tous ces vagabonds et qui empêchent les braves gens de dormir ! C'était le bouquet ! Il avait déjà tellement de problèmes, et ce négrillon, depuis tout petit, à se croire supérieur aux autres ! (EVARISTO, *op.cit.*, p. 71) [146]

En plus de cela, le Nègre Alirio a souhaité faire prendre conscience aux autres habitants de la plantation de leur oppression, ce qui inquiétait particulièrement son maître, puisque cela signifiait implicitement une possible redistribution égalitaire des droits, mais aussi des richesses : « Ils pénétreraient dans la maison et reprendraient toute la richesse qui était à eux, car tout ce qui était ici venait de l'exploitation de chacun d'eux. Il regarda la maison du Coronel et lut la richesse, l'opulence, le gaspillage, l'avoir-beaucoup de peu d'hommes. Il se tourna et lut l'avoir-rien de beaucoup d'hommes. » (*ibid.*, pp. 72-73) [147]

Le Nègre Alirio réagit face à cet ordre social inégal existant depuis l'époque esclavagiste et qui s'est normalisé au fil des siècles. Certains personnages du roman ont parfaitement intégré cette systématisation des injustices sociales, au point qu'ils ne les questionnent pas ou plus. Il joue ce rôle de déclencheur de prise de conscience parmi ces gens : « Le Nègre Alirio disait parfois des choses auxquelles elle et les autres n'avaient jamais pensé. Elle n'avait jamais considéré par exemple les restes de repas que leurs maîtresses leur donnaient comme l'excès de ceux qui avaient tout ou presque tout. » (*ibid.*, p. 167) [148]

---

[146] « Diz que agora estava lendo para os outros, estudando com eles um jornal que explicava tim-tim por tim-tim, o que era sindicato, greve, liga camponesa, reforma agrária. Assuntos que só agradam a estes vagabundos e que vêm tirar o sossego da gente. Era o que faltava ! Tanta coisa para resolver e aquele tipo, desde pequeno, era metido a besta ! » (*ibid.*, p. 65)

[147] « Depois entrariam na casa e tomariam de volta toda a riqueza que ea de cada um deles, pois tudo aquilo que estava ali fora construído em cima da pobreza, da miséria de cada um. Olhou a casa do coronel e leu a riqueza, a opulência, o desperdício, o ter muito de poucos e o não ter nada de muitos. » (*ibid.*, p. 66)

[148] « Negro Alírio às vezes falava coisas que ela e os outros nunca haviam pensado ou ouvido. Ela, por exemplo, nunca havia pensado que os restos, que muitas vezes ganhava das patroas, eram o excessodos que tinham muito e que esta sobra era construída justo em cima da falta ou do pouco dos que nada tinham. » (*ibid.*, p. 147)

Le Nègre Alirio le personnage du roman le plus engagé en faveur de l'inversion de l'ordre social imposé par la société brésilienne. Le fait qu'il s'auto-dénomine comme « Nègre », terme généralement péjoratif utilisé par les maîtres contre les esclaves montre qu'il est fier de son ethnie, de ses racines culturelles et qu'il les considère plus comme une richesse qu'une malédiction : « Son prénom devait être Alirio tout court, mais il dit qu'il s'appelait le Nègre Alirio. Cela plut à Dora d'entendre ce mot, "nègre", prononcé par un Noir, car elle n'entendait ce "nègre" que dans la bouche des Blancs, et comme une insulte : sale nègre, fils de pute de nègre, nègre fauteur de troubles, et tous les défauts y passaient ! » (*ibid.*, p. 107) [149] L'utilisation d'un terme habituellement péjoratif comme le mot « Noir » pour reconstruire une identité culturelle sur des bases positives rappelle le mouvement littéraire de la négritude. Pour Bernd, ce renversement de valeurs est également présent dans la littérature afro-brésilienne : « Une autre tendance qui donne une identité à cette écriture est la pratique constante de l'inversement de valeurs : rendre positif ce qui jusque-là avait été considéré négatif. » (DUARTE, 2011, p.150)[150]

Ces enseignements sont intégrés par Tite-Maria, et tout indique qu'ils porteront leurs fruits dans le futur. Même les personnages du roman qui semblent les plus pessimistes quant à leurs conditions et leurs perspectives de vie démontrent un espoir en les capacités de Tite-Maria à conquérir sa place dans la société et à monter dans la hiérarchie sociale :

> Maman Joana, Vieille-Maria, oncle Tatão –ils disaient tous que sa vie à elle serait différente. Le serait-elle ? C'est vrai qu'elle étudiait. Tite-Maria serra ses livres et ses cahiers contre sa poitrine – son salut était là. Elle aimait apprendre mais n'aimait pas aller à l'école. Elle avait peur et honte de tout, des camarades, des professeurs. Elle rusait, et transformait la peur et la honte en courage. Elle avait un avantage sur ses camarades : elle lisait beaucoup. Elle lisait et comparait une chose avec une autre. Elle comparait tout, et arrivait toujours à une conclusion. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 125)

[149] « Negro deveria ser apelido e Alírio o nome, mas ele dissera Negro Alírio. Gostou de ouvir a palavra negro pronunciada por um negro, pois o termo negro, ela só ouvia na voz de branco, e só para xingar : negro safado ; negro filho da puta, negro baderneiro e tantos defeitos mais ! » (*ibid.*, p. 95)

[150] Notre traduction

« Outra tendência que confere identidade a essa escritura é uma pratica constante de reversão dos valores : tornar positivo o que até então fora considerado negativo. » (DUARTE, 2011, p. 150)

Une fois de plus, la lecture est présentée comme le moyen indispensable à la compréhension du monde et à l'ascension sociale pour la jeune génération. Tite-Maria est consciente d'être privilégiée malgré ses deux ans de retard, car elle sait que peu d'enfants de sa *favela* arrivent à finir le primaire et encore moins à entrer au collège. Cette volonté de poursuivre ses études malgré toutes les difficultés que cela implique pour une enfant des *favelas* vient de l'impulsion que le Nègre Alirio et d'autres habitants lui ont donnée, mais aussi d'une volonté de réécrire une Histoire évoquée en cours dans laquelle elle ne se reconnaît pas. L'inquiétude provoquée par la dévalorisation de son identité afro-brésilienne provoque un besoin d'écrire l'Histoire de sa culture à partir de son propre point de vue :

> Elle pensa aux enfants de la *favela* dont peu, très peu, ils se comptaient sur les doigts de la main, finissaient le primaire. Elle était la seule à être au collège –et encore, elle accusait deux ans de retard. Et elle devrait abandonner l'école lorsque sa famille déménagerait. Elle pensa au Nègre Alirio. Il agissait pour construire une nouvelle, une autre Histoire. Tite-Maria parcourut encore une fois du regard la professeure, sa classe. L'Histoire était très grande ! L'Histoire était vivante et naissait des personnes, de l'aujourd'hui, du maintenant. Cela n'avait rien à voir avec le texte qu'elle venait de lire. Elle se rassit et pensa : « Pourquoi un jour ne pas écrire cette histoire-là ? Pourquoi un jour ne pas retranscrire sur le papier ce qui est écrit, gravé dans mon corps, dans ma tête, dans mon cœur ? » (*ibid.*, pp. 170-171)

Le désir d'écriture correspond à un désir d'expression, de faire entendre les voix étouffées de l'Histoire. Pendant tout le roman, Tite-Maria semble faire le lien entre le passé et le présent, en recueillant les histoires des plus anciens. Elle va au-delà de son rôle de gardienne de la mémoire et entreprend d'écrire les mémoires de son peuple, donner une voix à ceux qui ne semblent pas avoir leur place dans l'Histoire officielle : « Oui, elle irait de l'avant –et maintenant elle savait quelle serait son arme : un jour elle raconterait, libérerait, ferait résonner les voix, les murmures, les silences, les cris étouffés de chacun et de tous. Tite-Maria écrirait un jour la parole de son peuple. » (*ibid.,* pp. 200-201)

Ici, l'écriture et le combat sont directement liés. L'écriture offre un moyen de résistance au personnage de Tite-Maria, qui fonctionne comme un alter ego de l'auteure étant donné leurs traits et parcours de vie communs [151]. Nous pouvons conclure cette partie avec les

[151] Nous avons traité la question de ce possible alter ego dans le chapitre précédent « Construction de la voix féminine : procédés stylistiques et singularités du discours des femmes sur les femmes. »

considérations de Bernd sur ce qu'elle estime être une des grandes marques identitaires de la littérature noire brésilienne : « En réalité, la grande marque identitaire de la littérature noire brésilienne est la dénonciation d'un système sans fin d'exclusions que les Noirs et leur culture traversent, victimisés par le stigmate d'avoir vécu la diaspora et la traumatique expérience de l'esclavage. » (BERND *apud* DUARTE, 2011, p. 153) [152]

Avec *Becos da memória*, Conceição Evaristo cherche à dénoncer la marginalisation et l'exclusion systématique des Noirs tout au long de l'Histoire brésilienne. Elle cherche toujours à effectuer un parallèle entre le temps de l'esclavage et le temps présent vécu par le Noir brésilien, qui vit dans une communauté en marge de la société brésilienne et dont l'accès à certains espaces de pouvoir et de décision de la société brésilienne est renié. Dans le roman, les données temporelles sont toujours très floues, et pour le lecteur il est difficile de délimiter une époque à laquelle se passe le récit.

Cela peut être vu comme une stratégie de narration servant à démontrer à quel point les dynamiques sociales présentes dans la société brésilienne depuis l'époque de l'esclavage continuent à exister, bien qu'elles se manifestent sous des formes différentes. Cette stratégie permet de faire place à un discours revendicatif et de parler de la dette historique du Brésil envers la population noire.

[152] « Na verdade, a grande marca identitária da literatura negra brasileira é a denúncia de um sistema infindável de exclusões pelas quais passam o negro e sua cultura, vitimados pelo estigma de ter vivido a diáspora e a traumática experiência da escravidão. » (DUARTE, *op.cit.*, p. 153)

4.2 *O Alegre Canto da Perdiz*

Pour traiter du modèle hégémonique et des identités minorisées dans *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), nous analyserons la minorisation des identités comme une condition qui aurait déjà été intériorisée par les personnages principaux, et en particulier par la protagoniste Delfina. Dans ce roman, la virginité de Delfina est vendue à un Portugais par sa mère alors qu'elle entrait à peine dans l'adolescence. Celle-ci lui apprit que le seul moyen possible d'ascension sociale pour une femme noire passait par la marchandisation de son corps. Plus tard, lorsqu'elle deviendra mère à son tour, elle instiguera une division entre ses enfants noirs, issus de son mariage avec José dos Montes, travailleur forcé, et ses enfants métis, issus de son mariage avec un Portugais. Cette division raciale au sein d'une même famille permet d'aborder des thèmes tels que : le racisme, l'assimilation, les marques de la société coloniale dans le Mozambique contemporain.

Pour l'analyse de ce roman, nous avons choisi trois angles de perspective distincts : l'expression du désir d'assimilation avec toutes les contradictions que cela représente ; la condition féminine dans l'espace social minorisé et enfin la représentation de la recherche d'un modèle de beauté fondé sur un modèle européen comme quête d'appropriation de l'Autre. Il existe chez Delfina une survalorisation du modèle esthétique européen, en opposition avec ses caractéristiques physiques africaines. Au cours du roman, des aspects physiques comme les cheveux lisses ou bien des vêtements européens seront perçus comme des signes extérieurs d'ascension sociale chez la protagoniste.

Cette quête de transformation de soi pour se fondre dans le moule du modèle hégémonique imposé par la colonisation s'exprime grâce à la volonté de Delfina de se rapprocher le plus possible du modèle culturel et du canon esthétique européen. On note très rapidement à quel point l'adoption du modèle européen se fait au détriment de la culture originelle du personnage, celle-ci étant toujours caractérisée par le « trop-peu », le manque, en opposition à la culture du colon, représentant le modèle de perfection inatteignable :

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

L'amour du colonisateur et la haine de soi

> La première tentative du colonisé est de changer de condition en changeant de peau. Un modèle tentateur et tout proche s'offre et s'impose à lui : précisément celui du colonisateur. Celui-ci ne souffre d'aucune de ses carences, il a tous les droits, jouit de tous les biens et bénéficie de tous les prestiges ; il dispose des richesses et des honneurs, de la technique et de l'autorité. Il est enfin l'autre terme de la comparaison, qui écrase le colonisé et le maintient dans la servitude. L'ambition première du colonisé sera d'égaler ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui. (MEMMI,1973, pp. 146-147)

Afin de rendre l'adoption des valeurs métropolitaines systématiques et non questionnables, la stratégie « d'identité négative » est utilisée pour anéantir une quelconque image positive associée à la culture du colonisé :

> Une des manières d'exercer la pression psychologique consiste à utiliser l'identité négative. L'identité du groupe colonisé est explicitée différentiellement par rapport à celle du groupe dominant. Elle est dévalorisée alors que celle du groupe dominant est proposée comme idéale. Chaque effort de conformisation à l'identité proposée est ensuite gratifié. [...] La tension et l'aliénation viennent aussi du fait que ces deux modèles antagonistes sont tous les deux inévitables. En effet, le groupe dominé sait que s'il se fond dans le modèle de la modernité, il tue le modèle traditionnel et perd son identité originelle ; par ailleurs, s'il se conforme à la tradition, il perd les bénéfices psychologiques (liberté, créativité...) et les avantages liés au modèle du « progrès ». L'individu membre de cette culture déchirée a conscience de ces phénomènes culturels et de ses problèmes psychologiques. L'obligation constante de faire des choix impossibles, sans reniement, avive en lui un sentiment d'aliénation. Il se sent prisonnier et contraint, chaque conduite lui donne, quelle qu'elle soit, mauvaise conscience et fait monter en lui l'amertume. Un sentiment de malaise collectif et individuel se développe. (MUCCHIELLI, *op.cit.*, 1986, pp. 112-113)

Dans le roman, le succès de l'utilisation de cette identité négative se traduira par le désir d'assimilation de la plupart des personnages en ce qui concerne leurs coutumes et leur organisation familiale.

Le désir d'assimilation

Le roman s'ouvre immédiatement sur un questionnement à propos de l'assimilation des coutumes européennes. En effet, lorsque les femmes du village trouvent Maria das Dores nue dans le lac, elles sont scandalisées, car selon la conception occidentale, la nudité est synonyme de péché. Ceci est donc un premier exemple de l'assimilation des valeurs occidentales : « Elles crient sur moi leur propre infortune et me traitent de folle. Mais ce sont

elles les folles, prisonnières, couvertes de mille pièces comme les couches d'un oignon. Avec cette chaleur. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 17) [153]

Paulina Chiziane s'empresse donc immédiatement de remettre en question l'adoption des coutumes occidentales au Mozambique, plus particulièrement les habitudes vestimentaires, qui sont inadaptées au climat tropical mozambicain. Avec l'ironie qui la caractérise, l'auteure fait allusion à une inversion des codes vestimentaires, étant donné que les femmes blanches auraient tendance à utiliser des vêtements de plus en plus légers, tandis que les femmes noires finissent par se recouvrir de plusieurs couches de vêtements, pour correspondre au modèle vestimentaire imposé pendant la colonisation :

> La femme du chef donne raison à Maria. Au Zambèze il existe encore des personnes qui ne connaissent ni le coton ni la soie. Ni aucun artifice. Des adultes en tanga et des enfants les fesses à l'air. La femme du chef se souvient des vêtements des épouses des anciens administrateurs. De longues jupes de mille feuilles, sous l'intense chaleur des tropiques. Et ils trouvaient immoral la nudité et la liberté des personnes d'ici. Les temps ont bien changé. Même les prêtres ont appris avec les noirs à se baigner nus au bord de la mer. Les femmes blanches ont appris avec les Noires à se promener en tangas, ce qu'elles appellent mini-jupes, collants. Maintenant ce sont ces européens qui aiment nager par ici en tangas tandis que le peuple s'habille rigoureusement avec les vêtements anciens. (*ibid.*, p. 33) [154]

En plus de mettre en lumière cette contradiction entre les habitudes vestimentaires occidentales et africaines ainsi que leur évolution, l'auteure nous présente la nudité du personnage de Maria das Dores comme symbole de pureté, une sorte de retour à l'état originel : « La nudité de Maria était le retour à l'état naturel de la pureté. De la transparence. Les

[153] « Gritam sobre mim a sua própria desgraça e me chamam louca. Mas loucas são elas, prisioneiras, cobertas de mil peças de roupa como cascas de uma cebola. Com o calor que faz. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 17)

[154] « A mulher do régulo dá razão a Maria. Na Zambézia ainda há gente que não conhece algodão nem seda. Nem artifícios. Adultos de tanga e crianças de traseiro ao vento. A mulher do régulo lembra-se das roupas das esposas dos antigos feitores. Saias longas de mil folhos, no intenso calor dos trópicos. E achavam imoralidade a nudez e a liberdade das pessoas da terra. Os tempos mudaram muito. Até os padres aprenderam dos negros a dar um mergulho nu à beira do mar. As mulheres brancas aprenderam das negras a andarem de tangas, a que chamam mini-saias, colantes. Agora são esses europeus que gostam de nadar por ai de tangas enquanto o povo veste, com rigor, as roupas antigas. » (*ibid.*, p. 33)

femmes furent scandalisées, parce que la nudité de l'une se reflète sur le corps de l'autre » (*idem*) [155]. Cette idée signifie implicitement le retour à l'époque précoloniale.

Cela contraste énormément avec les préoccupations initiales du personnage principal, Delfina, ainsi qu'avec celles de sa mère Serafina. En effet, au sein de cette famille, l'assimilation est vécue comme condition indispensable à une ascension sociale ainsi qu'à l'obtention d'un train de vie plus digne.

Par ailleurs, la polyphonie des voix présentes dans le roman nous permet d'aborder la question sous des angles divers. Cette hiérarchisation raciale se fait entendre plus fréquemment par la voix de Delfina encouragée par sa mère Serafina, dans sa recherche incessante de contact avec des hommes blancs, afin de former une famille métissée, ce qui, selon elle, lui apporterait beaucoup plus de privilèges que si elle formait une famille noire. Cependant, il existe une conscience de cette haine de soi-même poussée à l'extrême, comme cela transparaît à plusieurs reprises dans le discours de Delfina : « À cause de ma mère qui m'a faite noire et m'a éduquée pour accepter la tyrannie comme un destin de pauvres et à mépriser ma propre race. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 44) [156]

Delfina tente de trouver sa place dans une société où la valeur des personnes s'évalue à partir de la couleur de peau et du niveau d'assimilation. Lorsqu'elle était enfant, elle rêvait que son père accepte l'assimilation, pour qu'elle puisse aller à l'école et devenir professeure. La jeune fille concevait l'assimilation comme l'accès à tous les privilèges grâce au passage du statut d'indigène à celui d'assimilée. Cependant, le père de Delfina n'ayant pas accepté qu'elle fréquente l'école a mis fin aux aspirations de sa fille, qui réapparaîtront ensuite à l'âge adulte, de manière plus intense :

> Elle demanda à son père de devenir assimilé, pour avoir accès à l'école officielle, où les professeures étaient des femmes normales et pas des nonnes schizophréniques. Mais son père dit

[155] « A nudez de Maria era o regresso ao estado da pureza. Da transparência. As mulheres ficaram escandalizadas, porque o nu de uma se reflecte no corpo da outra. » (*idem*).

[156] « Por culpa da minha mãe que me fez preta e me educou a aceitar a tirania como destino de pobres e a olhar com desprezo para a minha própria raça. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 44)

> non. Parce que les assimilés sont des assassins. Le père de Delfina dit non à l'assimilation, sans savoir que la liberté de la patrie résiderait dans la langue des blancs et sans imaginer encore que les fils des assimilés assumeraient le protagonisme de l'Histoire. (*ibid*, p. 78) [157]

Son assimilation officielle n'aura pas lieu pendant son enfance. Son premier contact avec la culture du colonisateur sera autre, puisque sa mère décida de la prostituer. Elle ne réalisera son rêve que quelques années plus tard, lors de son mariage avec son premier mari José dos Montes, ancien travailleur forcé ayant accepté de devenir assimilé par amour pour Delfina :

> Coloniser c'est fermer la porte et n'en laisser qu'une seule ouverte. L'assimilation était le seul chemin pour la survie. Celui qui ne s'agenouille pas devant le pouvoir de l'Empire ne pourra pas accéder au statut de citoyen. S'il ne connaît pas les mots de la nouvelle langue il ne pourra jamais s'affirmer. Allez, jure sur tout que tu ne diras plus jamais un mot dans cette langue barbare. Jure, renonce, tue tout, pour naître une seconde fois. Tue ta langue, ta tribu, ta croyance. Allez, brûle tes amulettes, tes vieux autels et tes vieux esprits païens. José fait le serment devant un officier de justice, qui ressemble plus à un serment au drapeau. Avec peu de cérémonies, devant un officier à moitié ivre. (*ibid.*, p. 117) [158]

Ce passage faisant allusion à l'assimilation de José est teinté d'ironie et montre toute la décadence d'un système colonisateur en perdition. La parodie du discours officiel colonial renvoie le lecteur à l'absurdité de l'entreprise assimilationniste. Il doit à présent renoncer à sa langue, à sa culture, à ses habitudes, pour adopter celles du colonisateur. Cette adoption semble se faire sans la possibilité de retour en arrière. On doit aussi noter la rupture avec les membres de sa culture originelle, dont il deviendrait par définition l'ennemi, étant donné son assimilation et sa nouvelle fonction dans l'armée au service des colons : « Tu vas devenir ton propre ennemi. Regarder ta propre race comme un tourment. Tuer des hommes et protéger la

[157] « Pediu ao pai para ser assimilado, a fim de ter acesso à escola oficial, onde as professoras eram mulheres normais e não freiras esquizofrénicas. Mas o pai disse que não. Porque os assimilados eram assassinos. O pai de Delfina disse não à assimilação, sem saber que a liberdade da pátria seria na língua dos brancos e sem imaginar ainda que os filhos dos assimilados iriam assumir o protagonismo da História. » (*ibid.*, p. 78)

[158] « Colonizar é fechar todas as portas e deixar apenas uma. A assimilação era o único caminho para a sobrevivência. Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa língua barbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimonia, diante de um oficial meio embriagado. » (*ibid.*, p. 117)

palmeraie. » (*ibid.*, p. 122) [159] Ce pacte célébré avec un fonctionnaire de l'État colonial ivre est évocateur de cette promesse irréalisable : devenir l'Autre et oublier sa propre culture. Miranda et Secco évoquent une « manipulation culturelle » utilisée afin de tenir une « promesse inatteignable » :

> Voilà une question centrale du récit de *O Alegre Canto da Perdiz* : la manipulation culturelle face à une promesse inatteignable dans laquelle le mimétisme culturel sert d'outil d'exploitation, de soumission et de désappropriation territoriale, sociale et ontologique de l'Autre, sur sa propre terre. Ainsi, au long des diverses étapes, José s'aperçoit de l'absurde et de la ridiculisation à laquelle il s'est soumis, pour une rupture profonde avec son ancestralité africaine et avec les racines de son « sol » identitaire. (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, 2013, pp. 208-209) [160]

Cette assimilation amènera José dos Montes à occuper des fonctions militaires auprès des colons qui essaient de contrer la guerre de libération pour l'indépendance du Mozambique. Dans son nouveau poste, il sera amené à tuer certains de ses anciens compagnons, également travailleurs forcés. Il existe une contradiction dans cette chasse aux indépendantistes mozambicains, car José était un fervent défenseur de l'indépendance du Mozambique avant de rencontrer Delfina et de devenir assimilé. Cependant, bien qu'il les tue « de sang-froid », les remords ne tarderont à l'accompagner et, bien pire, il sera hanté par les fantômes de tous les hommes qu'il a tués dans le cadre de sa fonction de militaire assimilé : « Tourmenté, il commence à voir ce qu'il ne voyait pas avant : ce sont bien ceux que j'ai tués, qui se dressent devant moi, exigeant la vie que je leur ai enlevée. Comme ils sont puissants ! Ils me combattent sans bras ni armes. Sans sons ni syllabes. De jour comme de nuit, ils me poursuivent avec leurs corps de vent. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 165) [161]

---

[159] « Vai tornar-se inimigo de si próprio. Olhar para a própria raça como um tormento. Matar homens e proteger o palmar. » (*ibid.*, p. 122)

[160] Notre traduction.

« Eis uma questão central para a narrativa de *O Alegre Canto da Perdiz* : a manipulação cultural face a uma promessa inatingível em que o mimetismo cultural serve como ferramenta de exploração, de submissão e de desapropriação territorial, social e ontológica do Outro, na sua própria terra. Assim, ao longo das várias etapas, José se apercebe do absurdo e da ridicularização a que sujeitou o seu ser, por um profundo corte com a sua ancestralidade africana e com as raízes do seu "chão" identitário. » (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, 2013, pp. 208-209)

[161] « Atordoado, começa a ver o que antes não via : são, sim, aqueles a quem matei, que se erguem dentro de mim, exigindo a vida que lhes tirei. Como são poderosos ! Combatem-me sem braços nem armas. Sem

Initialement, il livre entièrement ses connaissances sur la vie des travailleurs forcés à supérieurs portugais, afin que ces derniers puissent les vaincre plus facilement dans cette guerre entre coloniaux et indépendantistes :

> Je sais qui est en train de manigancer tout ça, j'ai cherché des informations auprès des prostituées du quai, je sais tout, vraiment tout ! Je connais les fils de pute de leaders, je vais nettoyer la terre avec votre autorisation, je connais les cachettes, j'ai été l'un d'entre eux, j'ai été un condamné, j'ai été employé, maintenant je suis un assimilé, chrétien et soldat, je suis marié canoniquement, j'ai escaladé la hiérarchie de la vie, si je ne connais pas l'esclavage c'est parce qu'il a été aboli avant ma naissance, je connais bien ces gens-là, vous le savez. (*ibid.*, p. 134) [162]

L'utilisation d'une expression telle que « nettoyer la terre » par José dos Montes, ancien travailleur forcé et partisan de la libération du Mozambique montre la déshumanisation et la perte de valeurs morales du sujet colonial engagé dans une entreprise d'assimilation. Il propose ensuite le durcissement des conditions des travailleurs forcés, tout cela en se réappropriant les discours que les colons utilisaient anciennement contre lui lorsqu'il était encore travailleur forcé :

> Patron, ils mangent trop, ils sont gros, leurs mouvements sont lents et ralentissent le travail. Je vais diminuer la ration, avec votre permission, je vais les mettre au travail jusqu'au coucher du soleil, demander d'éteindre les feux de nuit, ils n'auront des tambours qu'une fois par semaine, surtout pas des tambours quotidiens, cela perturbe votre sommeil et celui de votre épouse, patron. Non, je n'exagère pas. J'ai aussi été condamné, vous le savez, les Noirs ne meurent pas n'importe comment, ils sont durs patrons ! L'important c'est de maintenir l'énergie dans le sexe des hommes afin qu'ils fécondent leurs Noires, sinon nous n'aurons pas d'esclaves pour la prochaine génération. (*op.cit.*, p. 135) [163]

José dos Montes paiera très cher ce renoncement à ses référents culturels. La diégèse romanesque corrabore le constat d'Albert Memmi qui considère que « le candidat à

---

sons nem silabas. De noite ou de dia, perseguem-me com os seus corpos de vento. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 165)

[162] « Sei quem anda a tramar tudo isto, andei a buscar informações nas prostitutas do cais, sei de tudo, tudinho ! Conheço os filhos da mãe dos cabecilhas, vou varrer a terra com a sua licença, conheço os esconderijos, fui um deles, fui condenado, fui contratado, agora sou assimilado, cristão e sipaio, sou casado canonicamente, subi na hierarquia da vida, so não conheci a escravatura porque quando nasci já tinha acabado, eu conheço bem essa gente, o patrão sabe. » (*ibid.*, p. 134)

[163] « Patrão, eles comem de ais, eles estão gordos, têm os movimentos lentos e atrasam o trabalho. Vou diminuir a ração, com a sua licença, vou pô-los a trabalhar até o sol dormir, mandar apagar as fogueiras da noite, terão batuques uma vez por semana, batuques quotidianos não, perturbam o seu sono e o da sua esposa, patrão. Não exagero, não. Também fui condenado, o patrão sabe, o preto não morre de qualquer maneira, preto é duro, patrão ! O importante é manter a energia no sexo dos homens para fecundarem as pretas deles, senão na próxima geração não teremos escravos. » (*ibid.*, p. 135)

l'assimilation en arrive, presque toujours, à se lasser du prix exorbitant qu'il lui faut payer, et dont il n'a jamais fini de s'acquitter. Il découvre aussi avec effroi tout le sens de sa tentative. » (MEMMI, 1973, p. 149)

Cette rupture définitive avec sa culture apparaît clairement dans ses divergences avec Moyo, représentant symbolique de la culture ancestrale mozambicaine, vivant sur les monts Namuli, ce qui est une image intéressante car selon plusieurs mythes d'origine mozambicains, c'est là que le monde aurait commencé. Cette querelle entre les deux hommes, le représentant de la culture ancestrale, Moyo, et José, nouvellement assimilé et soldat de l'armée portugaise, représente la lutte entre deux corps divergents, deux voix qui ne possèdent plus rien en commun (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, p. 211).

Cependant, cette assimilation n'est pas si simple en pratique, et à de nombreuses reprises, José essaie de maintenir ses habitudes passées. Delfina, qui souhaite s'approcher le plus possible du modèle colonisateur le met face à ses contradictions, comme lorsqu'elle refuse de donner le nom de la mère de José dos Montes à son enfant comme la tradition le préconise : « Si c'est une fille on lui donnera le nom de ma mère –dit José dos Montes. –Le nom de ta mère ? Non. Nous sommes des assimilés maintenant, et nous vivons la vie des blancs. Tu as juré d'abandonner les traditions des noirs, tu as oublié ? » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 143) [164]

Ce refus de maintenir les traditions se voit aussi lors de ses interactions avec sa mère, qui pourtant était l'instigatrice de son contact avec la culture du colon et n'a jamais caché son envie que Delfina se marie avec un blanc afin de former une famille métissée et donc forcément privilégiée à ses yeux. Ces contradictions s'affichent lorsqu'elle souhaite réaliser une cérémonie pour présenter sa petite-fille aux ancêtres, ou soigner sa petite-fille grâce à des

[164] « -Se for mulher terá o nome da minha mãe –diz José dos Montes. -Nome da tua mãe ? Não. Somos agora assimilados, e vivemos a vida dos brancos. Juraste abandonar as tradições cafres, esqueceste ? » (*ibid.*, p. 143)

remèdes médicinaux : « Je ne reviendrai pas en arrière. Je ne prendrai plus jamais ces sorcelleries de noirs. Les médecins savent tout résoudre. » (*ibid.*, p. 149) [165]

Le comportement de Serafina et José dos Montes est très commun chez les assimilés qui, bien qu'ils aient accepté de renoncer à leurs anciennes coutumes, continuent de manière occulte à les pratiquer partiellement. Ces personnages, grâce à leurs comportements, réussissent à cristalliser toutes les contradictions existantes dans le concept même d'assimilation. Quant à Delfina, le fait de passer du statut d'indigène à assimilée ne semble pas lui présenter de problème, étant donné qu'elle a été élevée dans l'idée que la culture du colon était supérieure à la sienne. C'est pourquoi son assimilation est quelque chose qui se trouve déjà profondément ancré dans sa manière de penser, ses attitudes et ses comportements :

> Le colonialisme a fait son incubation et a grandi vigoureusement. Il a envahi les espaces les plus secrets et déprave toutes les bases. Il n'y a déjà plus besoin de fouet ni de lance, aujourd'hui il s'habille de croix et de silence. Il s'est imprégné dans la peau et les cheveux des femmes, chercheuses assidues de clarté épidermique, dans l'imitation d'une race. Les bouches des mères noires rejettent les haines contre leur destin et perdent leur meilleure énergie dans la futile reproduction d'un dieu parfait. Trente ans d'indépendance et les choses reviennent en arrière. Les fils d'assimilés ressurgissent violents et se pavanent dans la fierté de leur caste devant le monde. Le colonialisme n'est déjà plus étranger, il est devenu noir, a changé de sexe et est devenu femme. Il vit dans l'utérus des femmes, dans les trompes des femmes et leur sexe s'est transformé en piège à rats pour homme blancs. (*ibid.*, p. 333) [166]

Cette critique vigoureuse du colonialisme effectuée par la narratrice cherche à montrer la violence du processus de colonisation, comme le témoignent les expressions : « fouet », « lance », « haines » et « pièges à rats ». Au-delà des sévices physiques, il existe une véritable torture psychologique, celle de rechercher l'approximation esthétique d'un modèle

[165] « Eu não voltarei atrás. Nunca mais tomarei essas bruxarias de negro. Os médicos resolvem tudo. » (*ibid.*, p. 149)

[166] « O colonialismo incubou e cresceu vigorosamente. Invadiu os espaços mais secretos e corrói todos os alicerces. Já não precisa de chicote nem de espada, e hoje se veste de cruz e silêncio. Impregnou-se na pele e nos cabelos das mulheres, assíduas procuradoras da clareza epidérmica, na imitação de uma raça. As bocas das mães negras expelem raivas contra o destino e perdem a melhor energia na fútil reprodução de um deus perfeito. Trinta anos de independência e as coisas voltam para trás. Os filhos dos assimilados ressurgem violentos e ostentam ao mundo o orgulho da sua casta. O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco. » (*ibid.*, p. 333)

inatteignable : le modèle de beauté occidental. Les femmes s'infligent cette torture de leur plein gré, après avoir intériorisé l'idée que le modèle de beauté occidental serait supérieur au modèle de beauté africain. L'allusion à la « croix » et surtout au « silence » rappelle l'adoption forcée de la religion chrétienne durant la période coloniale suivie de la mise sous silence de la culture populaire traditionnelle.

La référence à un « retour en arrière » malgré les trente ans d'indépendance du Mozambique est une critique à peine voilée de la politique culturelle du parti de la Frelimo qui préside le pays depuis la fin du colonialisme, et rappelons-le, dont Paulina Chiziane a fait partie quelques années auparavant. Ainsi, il s'agit d'un moment où la voix de l'auteure se cache derrière celle de la narratrice, ce qui nous amène à souligner l'importance des rapports entre biographie, fiction et autofiction dans la construction de l'œuvre de Paulina Chiziane.

L'idée d'une harmonie raciale fondée sur le métissage est, dans le contexte colonial portugais, irrémédiablement associée à la politique assimilationniste. Cette idée, présentée par Hilary Owen, intègre le fait que cette utopie présente dans le concept d'hybridité favorise toujours une culture par rapport à une autre, celle considérée comme supérieure par les rapports de force hégémoniques présents dans la société :

> De cette manière, l'hybridité post-coloniale, célébrée par le post-colonialisme anglophone de Homi Bhabba, a été considérée, dans le contexte lusophone, comme une lance à deux tranchants, qui ne peut offrir de métaphores libératrices d'ambivalence physique et linguistique (SOUSA SANTOS, 2002 : 17-18), sans invoquer en même temps l'imposition physique du colonialisme sur le peuple africain au mélange racial et à l'assimilation culturelle. Dans le même sens, et prenant en compte l'investissement historique dans le natalisme que le colonialisme catholique portugais a toujours montré avoir, les images de régénération à portée universelle ne pourront jamais être totalement libres de la tâche faite par la politique d'assimilation coloniale. Tout ce qui est en apparence linguistique et culturel finit par, d'une certaine manière, toujours se fondre dans le nouveau corporel et matériel, étant soutenu (mais également offusqué) par la hiérarchie sexuelle non assumée qui a donné au Père blanc portugais l'ascendant sur la Mère noire africaine. (OWEN, 2013, p. 212) [167]

[167] Notre traduction.

« Assim sendo, a hibridez pós-colonial, celebrada pelo pós-colonialismo anglófono de Homi Bhabba, tem sido considerada, no contexto lusófono, como uma espada de dois gumes, que não pode oferecer metáforas libertadoras de ambivalência física e linguística (SOUSA SANTOS, 2002 : 17-18), sem invocar ao mesmo tempo a imposição física do colonialismo sobre o povo africano de mistura racial e assimilação cultural. No

Roger Bastide, chercheur ayant énormément contribué à la recherche sur la culture afro-brésilienne, présente la notion d'acculturation forcée, qui se manifeste dans la situation de colonisation. Différentes pressions peuvent être exercées par le groupe dominant (physiques, économiques, psychologiques) afin de contraindre le groupe colonisé à adopter une identité différente (MUCCHIELLI, 1986).

Cette acculturation imposée à un peuple tout entier provoque de graves crises identitaires. C'est pourquoi Paulina Chiziane revient sur le terme « indépendance », aussi fondamental que le mot « liberté » pendant l'abolition de l'esclavage et qui pourtant semble parfois aussi vide de sens que celui-ci. En effet, durant la lutte pour l'indépendance du Mozambique, l'idée d'une union nationale était très forte, ainsi que la valorisation du patrimoine culturel mozambicain.

Cependant, après l'indépendance, toutes les lois, infrastructures, méthodes de travail, modèles de gouvernement avaient été importés et ne semblaient pas adaptés à la réalité du pays. Lorsque nous disons importés, nous nous référons à la culture portugaise, mais également aux cultures russes, cubaines, sud-africaines, anglaises, etc. En effet, le Mozambique tout comme l'Angola, lors de leurs luttes pour l'indépendance, ont été le théâtre d'un rapport de force entre le bloc communiste et le bloc capitaliste rejouant la guerre froide en Afrique. Le but était d'éviter que le pays récemment indépendant devienne communiste ou capitaliste. Ces pays ont fourni des aides matérielles afin de mener la lutte pour l'indépendance contre le Portugal, et ils ont, par la même occasion, importé leurs modèles politiques. C'est pourquoi la narratrice semble être en faveur d'une vraie décolonisation, qui impliquerait l'indépendance matérielle, culturelle et politique :

---

mesmo sentido, e tendo em conta o investimento histórico no natalismo que o colonialismo católico português sempre mostrou ter, as imagens de regeneração de apelo universal nunca poderão estar completamente livres da mancha causada pela política de assimilação colonial. Tudo aquilo que aparentemente é linguístico e cultural acaba, de certa forma, sempre por se fundir de novo no corpóreo e material, sendo sustentado (mas igualmente ofuscado) pela hierarquia sexual não assumida que deu ao Pai Branco Português o domínio sobre a Mãe Negra Africana. » (OWEN, 2012, p. 212)

> Lors de cette indépendance lors de laquelle nous avons rêvé que le monde ne serait plus jamais le même. Nous libérerons la terre, oui, mais nous ne serons jamais les maîtres. Les gouverneurs du futur auront des têtes de blancs sur des corps noirs. À ce moment-là, les marins n'auront déjà plus besoin de bateaux, puisqu'ils auront construit des habitations solides en nous. Le colonialisme habitera notre esprit et notre ventre et la liberté ne sera qu'un rêve. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 171) [168]

Lorsque la narratrice utilise le « nous » pour parler de l'indépendance dont ils avaient rêvé, cela revêt un caractère ambigu. En effet, il pourrait parfaitement s'agir d'un « nous » en tant que peuple mozambicain, tout comme cela pourrait être un « nous » en tant que membre de la Frelimo. Cela démontre une certaine désillusion en rapport avec les attentes de la narratrice avant l'indépendance. Ici, son point de vue se confond avec celui de l'auteure. Dans ce contexte où le mot « liberté » ne serait qu'une illusion, il est important de questionner la notion d'appartenance culturelle. En effet, selon Mucchielli, ce sentiment est fondamental pour la survie de l'identité groupale, qui se forme également à partir de la différence. Cependant, qu'advient-il de cette construction qui s'organise à partir de la différence dans une société où les minorités culturelles ont été étouffées au profit d'une même et unique culture hégémonique ?

> Le sentiment de différence fonde aussi l'identité groupale et culturelle. Les membres d'un groupe perçoivent différentiellement leur appartenance, c'est-à-dire qu'ils voient avec acuité ce qui les différencie des autres. Lorsque cette différenciation est difficile, voire impossible, la crise d'identité groupale s'ouvre. Le sentiment d'aliénation culturelle naît de l'impression que les caractéristiques différentielles culturelles sont réduites ou étouffées par une culture dominante. (MUCCHIELLI, *op.cit.*, 1986, p. 71)

Le comportement de Delfina peut à de nombreuses reprises apparaître au lecteur comme monstrueux, que ce soit dans ses propos (haine de sa propre couleur et culture), dans ses comportements (différence de traitement entre ses enfants noirs et métis, vente de la virginité de sa fille noire). La narratrice semble parfois suggérer que ce comportement inhumain serait le résultat de cette même inhumanité qui a caractérisé la colonisation et l'esclavage par lesquels le Mozambique fut marqué durant plusieurs siècles : « Nous, les

[168] « Nessa independência que sonhamos o mundo não será o mesmo. Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de branco sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 171)

marins, pour exorciser nos peurs et nos superstitions, nous avons tué. Nous avons tué le corps de l'autre sans nous rendre compte que notre âme mourrait aussi. Le comportement de Delfina est, en partie, le reflet de nos actes. » (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 231-232) [169]

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, l'assimilation est étroitement liée à la composition familiale. En effet, dès son plus jeune âge, la mère de Delfina lui présente les relations avec des hommes blancs comme un élément salvateur pour améliorer sa vie. La jeune femme a incorporé ces pensées et les a reproduites à son tour au moment de construire sa propre famille. Le hasard fit qu'elle tomba amoureuse d'un homme qui n'avait absolument aucune des qualités requises pour fonder une famille avec elle selon les critères de sa mère : José dos Montes, noir, indigène, travailleur forcé. Lorsque Delfina décide de le présenter à sa mère, la réaction de celle-ci est très violente et renvoie à l'aliénation culturelle dans laquelle elle vit :

> Ma mère lâche un cri d'étonnement. Amer étonnement. Comme si une arête de poisson s'était coincée dans sa gorge. Elle s'étouffe. Tousse. Et avec la voix rauque, reprend son discours.
> -Avec ce Noir ?
> -Oh ! Tu ne comprends pas ! Tu es encore plus noire que lui !
> -Améliore ta race ma Delfina !
>
> Elle répète inconsciemment ce qu'elle entendait de la bouche de tant de femmes noires. Et des Blancs. Se marier avec ce Noir ? Confirmant que le sexe est une arme de combat en temps de guerre. Se marier avec ce Noir ? (*ibid.*, p. 91) [170]

Tout au long du roman, la narration est parcourue par diverses voix traduisant des idéologies diverses et souvent discordantes. Ici, les propos ouvertement racistes de la mère de Delfina est un moyen de représenter le discours colonial intériorisé par les colonisés eux-mêmes. D'où l'ironie latente de ces propos racistes proférés par une femme noire. Cette

---

[169] « Nós, marinheiros, para exorcizar os nossos medos e superstições, matámos. Matámos o corpo do outro sem perceber que a nossa alma também morria. O comportamento de Delfina é, em parte, o reflexo dos nossos actos. » (*ibid.*, pp. 231-232)

[170] « A mãe solta um grito de espanto. Amargo espanto. Como se uma espinha de peixe se entalasse na garganta. Engasga-se. Tosse. E retoma o discurso com voz rouca.
-Com esse preto ?
-Oh ! Não entende ! A mãe é ainda mais negra que ele !
-Melhora a tua raça, minha Delfina !
Repete inconscientemente o que ouvia da boca de tantas mães negras. E dos brancos. Casar com um preto ? Confirmando que o sexo é uma arma de combate em tempo de guerra. Casar com um preto ? » (*ibid.*, p. 91)

réaction brutale après l'annonce de son mariage peut s'expliquer par le fait que, José rappelle à Serafina énormément de mauvais souvenirs liés à l'époque esclavagiste mais aussi à ses fils, travailleurs forcés ayant été déportés : « L'arrivée de ce garçon ouvre des cicatrices. Il est porteur d'un passé, des temps où Serafina rêvait, soupirait, et se désespérait. Pour le fils qui vient, celui qui part. Dans la naissance du nouveau Noir la répétition de l'histoire. » (*ibid.*, p. 93) [171]

En passant par l'évocation du traumatisme de la déportation de ses fils, le narrateur tente d'expliquer d'où surgissent ces propos racistes, de comprendre les marques qu'il porte. Ce discours n'apparaît pas de manière spontanée. Ainsi, le rôle du narrateur est de réveiller la conscience en mettant en perspective les discours et les faits.

Pour Serafina, le seul moyen d'empêcher cette répétition de l'histoire traumatique de la colonisation mozambicaine serait le mariage de sa fille avec un homme blanc. Ce concept d'amélioration de la condition sociale qui passerait par le métissage a également été présent dans les autres colonies portugaises. Elle renvoie à la politique de blanchiment prônée après la fin de l'abolition de l'esclavage au Brésil. Déjà, du temps de l'esclavage, le fils métis d'une esclave et d'un maître naissait libre. La libération passait donc effectivement par l'éclaircissement de la couleur de peau. Cette théorie continua à être présente après 1888. En effet, les Métis pouvaient toujours profiter de meilleures conditions de vie par rapport aux Noirs. L'idée d'une dilution de la « race noire » dans la « race blanche » au fil des générations nous renvoie aussi à l'utopie métisse brésilienne présentée par Gilberto Freyre. Ici, on occulte le fait que ce métissage soit dans bien des cas le résultat du viol d'indigènes ou des femmes esclaves, afin de construire la jeune nation brésilienne.

Cette idée de blanchiment au fil des générations eut lieu également au Mozambique. En effet, comme les Blancs avaient plus de privilèges, de biens matériaux et de perspectives

[171] « A chegada daquele rapaz escava cicatrizes. Ele é portador de um passado, dos tempos em que Serafina sonhava, suspirava e se desesperava. Pelo filho que vem, pelo filho que parte. No nascimento de um novo negro a repetição da história. » (*ibid.*, p. 93)

d'avenir, ceux-ci représentaient un futur assuré en cas de mariage et de maternité. C'est ce que semble nous indiquer le personnage de Serafina, qui souhaiterait voir sa fille se marier avec un homme blanc et avoir des petits-enfants métis : « Allez, trouve-toi un Blanc et fais des enfants métis. Ils ne vont jamais en prison, ne sont jamais maltraités, ils sont libres, se promènent tranquillement. Un jour ils seront aussi patrons et occuperont la place de leurs pères et tu seras sauvée, Delfina. Heureuses sont les femmes qui font des enfants à la peau claire, ils ne sont jamais déportés. » (*ibid.*, p. 97) [172] Nous pouvons voir ici très clairement que la volonté d'avoir des petits-enfants métis est directement liée au traumatisme qu'elle a vécu avec ses fils noirs qui ont été déportés, vivant dans une condition proche de celle de l'esclavage. Delfina a également souffert de sa condition, bien qu'à un degré différent, nous pourrions même dire qu'elle ait été doublement pénalisée : d'abord en n'ayant pas accès à l'école, puis en ne disposant que de la possibilité de la vente de son corps pour survivre. Cependant, pour sa mère Serafina, le chemin choisi en se mariant avec José dos Montes est sûrement le pire de tous, car selon elle, la souffrance fera forcément partie de la destinée des enfants qu'elle aura avec son futur mari :

> Et toi, Delfina, tu choisis le chemin de la souffrance. Tu vas te marier avec un Noir, accoucher d'autres Noirs et autres malheurs. Avec tous ces Blancs qui te veulent du bien. Ça ne te coûte rien d'éliminer ta race pour accéder à la liberté. Nous devons résister, Delfina, nous devons résister., Delfina, nous devons résister. Nous devons nous soumettre à la vie qu'ils nous imposent, croire en leur Dieu, cet être invisible et sans forme concrète. Je déteste ces maîtresses et madames toutes métisses, je déteste ces Blanches pieuses, toujours disposées à élaborer de beaux discours sur la femme africaine, celle qui souffre, l'analphabète, la pauvre petite chose. D'où viennent les routes, les plantations et toute leur grandeur ? Et les belles maisons, qui les construit ? Et les robes blanches repassées, parfumées ? Des mains de condamnés comme José, fruit des accouchements des femmes noires. Et que recevons-nous en échange ? Le dédain, l'insulte la marginalité. (*ibid.*, p. 101) [173]

[172] « Vamos, arranja um branco e faz filhos mestiços. Eles nunca são presos nem maltratados, são livres, andam à solta. Um dia também serão patrões e irão ocupar o lugar dos pais e a tua vida será salva, Delfina. Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados. » (*ibid.*, p. 97)

[173] « E tu Delfina, escolhes o caminho do sofrimento. Vais casar com um preto, parir mais pretos e mais desgraças. Com tantos brancos que te querem bem. Não custa nada eliminar a tua raça para ganhar a liberdade. Temos que resistir, Delfina, temos que resistir. Delfina, temos que resistir. Temos que nos submeter à vida que nos impõem, acreditar no Deus deles, esse ser invisível e sem forma concreta. Tenho ódio dessas sinhás e donas todas mulatas, tenho ódio dessa brancas piedosas, sempre dispostas a elaborar belos discursos sobre a mulher africana, a sofredora, a analfabeta, a pobrezinha. De onde vêm as estradas, as plantações, e toda a sua grandeza ? E as casas belas, quem as constrói ? E a boa cozinha ? E as roupas brancas, engomadas, perfumadas ? Das mãos

Le terme « éliminer ta race » est d'une violence extrême et nous ramène également au concept d'assimilation. L'autre souffrance vécue par Delfina, et qu'elle ne comprend pas immédiatement, est la perte de sa culture originelle. C'est une situation qu'elle ne réalisera que bien plus tard, lorsqu'elle semblera déjà être arrivée à un point de non-retour. Sa mère Serafina, bien qu'elle se soit toujours positionnée en faveur de l'assimilation, a tout de même tenu à maintenir certaines pratiques venant de sa culture. Il existe chez le personnage de Delfina une faille qui semble influencer son imaginaire, ses représentations d'une culture et d'une famille idéale, et ses relations affectives, que ce soit dans le cadre de ses relations amoureuses ou sexuelles, ou bien dans celui de ses relations familiales.

Delfina représente une sorte d'entre-deux car elle n'est bien insérée dans aucune des cultures auxquelles elle a la possibilité de se référencier : la culture mozambicaine et la culture portugaise. Delfina pourrait être considérée comme une migrante culturelle, tel que l'entend Mucchielli : « Le drame des migrants culturels n'est pas dû seulement à ce traumatisme culturel. Il est aussi dû aux processus d'exclusion dont ils sont souvent victimes. Ils sont rejetés de la société dite d'« accueil » comme étrangers, ils sont rejetés de leur société d'origine comme différents. » (MUCCHIELLI, *op.cit.*, p. 114) Delfina, sans en avoir conscience, a souffert du processus de déculturation, et cela bien avant de devenir assimilée. Ce processus implique qu'un groupe perde des éléments de son système culturel tels que : des conduites typiques, des habitudes, des traditions (*ibid.*, p. 46).

Elle place la culture portugaise sur un piédestal et cherche à y correspondre au maximum. Cependant, elle crée autour de cette culture portugaise un imaginaire et une représentation superficielle. La manière la plus simple d'intégrer cette culture, presque de force, nous ramène une fois de plus au métissage. On observe cette superficialité dans sa manière de se référer à la culture portugaise. Il s'agit presque toujours d'aspects matériels : nourriture, ameublement, vêtements, électricité, construction de la maison :

---

dos condenados como José, frutos dos partos das mães negras. E o que recebemos em troca ? O desdém, o insulto, a marginalidade. » (*ibid.*, p. 101)

> Je serai quelqu'un dans cette vie. Le cœur de Delfina construit des villes avec des néons. Avec beaucoup de nourriture et beaucoup de vin. Avec des robes en dentelle. Des serviteurs si noirs qu'elle traitera comme des esclaves. Un mari blanc et des filles métisses dont elle coiffera les cheveux lisses et leur mettra des rubans de soie. Malgré le fait qu'elle soit noire, elle aura la grandeur des maîtresses et des madames, elle le sent. Elle recevra les faveurs du régime. Les femmes noires qui se marient avec des Blancs réussissent dans la vie. Elles mangent de la morue et des olives, prennent du thé avec du sucre, mangent du pain avec du beurre et de la confiture. (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 77-78) [174]

Cet imaginaire d'un futur glorieux dans lequel elle disposera de « serviteurs si noirs qu'elle traitera comme des esclaves » est révélateur de l'idée que le personnage se fait de l'ascension sociale basée sur la hiérarchie raciale coloniale. Ainsi, son nouveau statut, de manière illusoire, la transformerait en femme blanche maltraitant ses serviteurs noirs et aurait la fonction symbolique de « venger » les humiliations subies dans le passé. Nous retrouvons aussi cette superficialité lorsqu'elle parle du nouveau statut que lui donnerait le fait d'être la « mère d'une Métisse », bien que cela représente aussi la fin de son mariage avec José dos Montes étant donné l'évidente trahison. Il est difficile de comprendre à quoi elle se réfère exactement lorsqu'elle parle de son nouveau statut. En effet, une fois de plus, il semble s'agir de biens matériels et de sa place au sein de la société mozambicaine. L'enfant métis est ici clairement objectifié et réduit au simple outil d'ascension dans la hiérarchie raciale. Nous ne retrouvons pas immédiatement la création d'un lien affectif comme avec Maria das Dores, sa première fille, fruit de son vrai amour avec José dos Montes. L'utilisation des mots « sécurité » et « créature », qui impliquent une dépersonnalisation de son enfant, la transformant en objet de son ascension sociale, renforcent cette idée de manque de lien affectif authentique : « J'ai un plus grand statut à partir de maintenant ! Mère d'une Métisse. Concubine d'un Blanc. Je ne mourrai plus de faim, avec cette fille qui est ma sécurité. J'érigerai cette créature comme un drapeau blanc, faisant signe aux marins et criant : je suis à vous ! J'ai mélangé mon sang au vôtre pour la construction de la nouvelle race. » (*ibid.*,

[174] « Nesta vida, serei alguém. O coração de Delfina constrói cidades de néon. Com muita comida e muito vinho. No seu sonho é senhora e habita uma cidade de pedra. Com vestidos de renda. Criados tão pretos como ela que tratara como escravos. Um marido branco e filhas mulatas a quem irá pentear os cabelos lisos e amarrar com fitinhas de seda. Terá a grandeza das sinhás e das donas, apesar de ser negra, ela sente. Receberá favores do regime. As mulheres negras que casam com brancos sobem na vida. Comem bacalhau e azeitonas, tomam chá com açúcar, comem pão com manteiga e marmelada. » (*ibid.*, pp. 77-78)

p. 186) [175] Cette instrumentalisation de ses propres enfants laisse des séquelles, et développe en eux un rapport conflictuel aux questions d'identité raciale. Ici, nous pensons que les tensions concernant l'identité raciale du pays sont représentées au sein de la maison de Delfina, dans laquelle ses enfants noirs et métis n'ont pas les mêmes droits, exactement comme dans la société mozambicaine : « La confusion des races dans son esprit d'enfant, sous le même toit, dans un mélange difficile à faire, comme le lait et le citron dans la même tasse. » (*ibid.*, p. 30) [176] Cette situation créée par Delfina reflète la confusion existante concernant la question raciale au Mozambique. Ses enfants ont énormément de mal à se situer à cause des divisions raciales existantes au sein d'une même fratrie : « Pourquoi est-ce que tu ne nous as pas tous faits pareils, maman ? Pourquoi est-ce que tu ne nous as pas tous faits noirs ou tous métis ? Pourquoi est-ce que tu as érigé cette division et cette frontière ? » (*ibid.*, p. 266) [177]

Cette frontière érigée par Delfina, en plus de représenter les tensions raciales mozambicaines, pourrait également illustrer les tensions ethniques existantes. Nous pouvons noter cette contradiction dans le roman car il est frappant de voir à quel point Delfina n'arrive pas à s'insérer dans sa propre culture ou même à la transmettre à ses enfants. Pour reprendre les considérations de Memmi à ce sujet : « Tel est le drame de l'homme-produit et victime de la colonisation : il n'arrive presque jamais à coïncider avec lui-même. » (MEMMI, *op.cit.*, 1976, p. 166) Nous retrouvons aussi une opposition manichéenne entre le bon et le mauvais, le civilisé et le sauvage. C'est assez évident lors des déclarations « d'amour » de Delfina à son mari portugais : « Je t'aime parce que tu es blanc, civilisé, tu es bon. Avant toi tout était noir, pauvre. Aujourd'hui nous avons la radio et même l'électricité. Maintenant la maison respire l'hygiène, on ne manque pas de vêtements, de nourriture et on mange même de la morue. »

[175] « O meu estatuto é maior a partir de agora ! Mãe de mulata. Concubina de um branco. Não mais morrerei à míngua, com esta filha que é minha segurança. Erguerei esta criatura como uma bandeira branca, a acenar aos marinheiros e a gritar : sou vossa ! Juntei o meu sangue ao vosso na construção da nova raça. » (*ibid.*, p. 186)

[176] « A confusão das raças na sua mente de criança, debaixo do mesmo tecto, numa mistura difícil de misturar, como leite e limão na mesma chávena. » (*ibid.*, p. 30)

[177] « Por que não nos fizeste iguais, mãe ? Por que não nos fizeste todos pretos ou todos mulatos ? Por que ergueste tu esta divisão e esta fronteira ? » (*ibid.*, p. 266)

(CHIZIANE, *op.cit.*, p. 226) [178] Une fois de plus, il est évident qu'il ne s'agit pas d'aspects affectifs, mais bien d'aspects matériels. Le vide culturel présent chez Delfina fait qu'elle ne connait pas réellement sa propre culture qu'elle dévalorise. Elle ne maîtrise pas non plus la culture portugaise, bien que celle-ci représente un modèle de perfection qu'elle cherche à atteindre.

Delfina a intériorisé la pensée hégémonique imposée au Mozambique pendant la colonisation d'une telle manière qu'il ne lui est même plus nécessaire d'une intervention extérieure pour la dévalorisation de sa propre culture. L'essai d'Albert Memmi met en relief les éléments qui constituent la figure du colonisé : « Il consiste d'abord en une série de négations. Le colonisé n'est pas ceci, n'est pas cela. Jamais il n'est considéré positivement ; ou s'il l'est, la qualité concédée relève d'un manque psychologique ou éthique. » (MEMMI, *op.cit.*, p. 111) Cette dynamique du « moins » consiste à penser que le référent culturel absolu serait le colon. Évidemment, la culture du colonisé est différente et ne correspond pas en bien des aspects à celle du colonisateur. C'est pour cette raison que les colons ont souvent, à partir d'un point de vue ethnocentrique, jugé que les peuples qu'ils venaient coloniser n'avaient pas de langue, de religion, de culture, d'organisation politique, étant donné que celles-ci étaient différentes des leurs sur bien des aspects. Par ailleurs, il est aussi frappant de voir à quel point Delfina n'arrive pas à s'affirmer comme étant membre de la communauté culturelle mozambicaine. Son rapport à sa propre culture est marqué par le lien existant entre colon et colonisé, une dialectique de la différence entre « nous » et les « autres », comme l'a bien expliqué Calhoun :

> Nous ne connaissons aucun peuple sans nom, aucune langue, aucune culture qui ne fasse, sous une forme quelconque, la distinction entre elle-même et l'autre, entre « nous » et « eux » [...]. La connaissance de soi –toujours une construction et non une découverte, si forte que puisse être notre impression contraire– n'est pas tout à fait séparable de la prétention à être perçu par les autres sous un jour précis. (CALHOUN, 1994, pp. 9-10)

[178] « Eu te amo porque és branco, és civilizado, és bom. Antes de ti tudo era negro, era pobre. Hoje temos rádio e até electricidade. Aqui em casa tudo é higiene, não falta roupa, não falta comida e até comemos bacalhau. » (*ibid.*, p. 226).

Bien qu'aux yeux des centres de pouvoir hégémonique elle fasse partie de la catégorie « eux », toute la contradiction du personnage de Delfina réside dans le fait qu'elle souhaiterait s'identifier à la catégorie « nous », et pourquoi pas réellement croire qu'elle en fait partie. Ces représentations culturelles définissent aussi les relations de filiation entre les personnages du roman, que ce soit dans la relation père/fille comme dans la relation mère/fille.

Pour Maria das Dores, qui est exclue et subalternisée par sa propre mère en raison de sa couleur de peau, la représentation de la culture mozambicaine ne s'accompagne pas d'images négatives, bien au contraire. Celle-ci lui est transmise par son père, José dos Montes, avec lequel le lien affectif est réel :

> Elle se souvient de la maison de son père noir. En forme de cône, comme un champignon dans Alice au pays des Merveilles. Des arbres pleins de feuilles très vertes. Des moustiques, plein de nourriture. Des rires et des rêves. Du pur bonheur. La maison du père blanc, très belle. Dans le quartier des Blancs. Avec de grandes fenêtres en verre givré. Un jardin avec beaucoup de fleurs. De l'électricité. Des meubles plus grands que les personnes, qui ressemblaient à des fantômes la nuit. De la bonne nourriture, et beaucoup de tristesse. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 49) [179]

Pour Maria das Dores, bien qu'elle soit noire, sa filiation, et par conséquent son identité, se divise entre son père noir et son père blanc. Nous pourrions peut-être y voir une allégorie de la nation mozambicaine à l'époque coloniale, qui, dans sa logique coloniale était fréquemment représentée par la mère noire et le père blanc (OWEN, 2013). Dans le roman, il y a bien une confrontation des paternités entre le père noir et le père blanc. Il est intéressant de noter de quelle manière Maria das Dores procède à l'inversion des valeurs inculquées par sa mère. En effet, alors que Delfina associe les meilleures choses à son mari portugais et au confort matériel qu'il lui apporte, ce confort, pour Maria das Dores est empreint de froideur, c'est un univers auquel elle n'arrive pas à s'identifier. Lorsqu'elle se réfère à son père noir, qu'elle reconnaît comme son père légitime, il s'agit des seuls moments du roman dans lesquels José dos Montes est décrit d'une manière positive. Sa pauvreté lui permet de vivre

[179] « Recorda a casa do pai preto. De forma cônica, como um cogumelo dos contos da Alice no pais das Maravilhas. Arvores frondosas e um verde muito verde. Mosquitos. Comida com fartura. Risos e sonhos. Felicidade pura. A casa do pai branco, muito bela. No bairro dos brancos. Com janelas largas e vidro fosco. E jardim com muitas flores. Electricidade. Mobílias mais altas que as pessoas, que à noite se confundiam com os fantasmas. Comida boa, e muita tristeza. » (*ibid.*, p. 49)

plus près de la nature mozambicaine, contrairement au quartier aux routes goudronnées dans lequel elle vivra plus tard avec son père blanc. Il en va de même pour la description physique des deux pères opposés : « Mon père noir était très grand et très beau. Mon père blanc était très gentil et doux, petit et rond, comme un tonneau de vin rouge. » (*ibid.*, p. 49) [180] Le père portugais n'est pas présenté de manière négative, cependant, la description du père mozambicain correspond à des termes plus élogieux tels que : « beau », « grand ». Ces termes traduisent une évidente admiration de la part de Maria das Dores. La description du père mozambicain correspond à des termes plus élogieux tels que : « beau », « grand ». Ces termes traduisent une évidente admiration de la part de Maria das Dores.

La dévalorisation de la culture mozambicaine est également mal vécue par Soares, le mari portugais de Delfina, qui souhaiterait qu'elle traite ses enfants de manière égale, sans distinctions liées à leur couleur de peau. C'est un choc de découvrir le niveau d'aliénation culturelle de Delfina, qu'il disait justement aimer pour sa couleur de peau, noire comme la terre du Mozambique. Ainsi, il ne comprend pas cette volonté qu'elle entretient de se blanchir toujours plus la peau, d'atteindre le modèle de beauté occidental.

Il est suggéré dans le roman que la prise de conscience de cette aliénation sera l'élément déclencheur de la fuite de Soares pour le Portugal. Il réalise ainsi que sa participation à un idéal familial et culturel entretenu par Delfina et hérité de l'époque coloniale portugaise. Cet héritage semble impossible à supporter pour Soares et comme l'explique Albert Memmi, finit par le déshumaniser également, le ramenant à son identité d'oppresseur, de son privilège injuste au détriment de l'Autre, le colonisé, l'opprimé : « Le lien entre le colonisateur et le colonisé est ainsi destructeur et créateur. Il détruit et recrée les deux partenaires de la colonisation en colonisateur et colonisé : l'un est défiguré en oppresseur, en être partiel, incivique, tricheur, préoccupé uniquement de ses privilèges, de leur défense à tout prix ; l'autre en opprimé, brisé dans son développement, composant avec son écrasement. » (MEMMI, *op.cit.*, p. 116)

[180] « O meu pai negro era muito alto e muito belo. O meu pai branco era muito doce e muito meigo, baixo e redondo, como um barril de vinho tinto. » (*idem*)

Pour échapper à la logique destructrice du colonisateur que le roman met en scène, le personnage de Maria das Dores ressentira le besoin de s'échapper de son foyer violent sur les monts Namuli, qui représenterait la vraie origine du Mozambique, selon la relecture décoloniale de la construction de la nation. La représentation d'un retour symbolique aux mythiques monts Namuli suggère une des possibilités pour renverser le processus d'assimilation. De même, la représentation du féminin dans l'espace minorisé constitue un moyen d'entamer une contestation de l'ordre établi.

Le féminin dans l'espace minorisé

O Alegre Canto da Perdiz ne fait pas l'économie des éléments qui mettent en lumière la subalternité de la condition féminine. Nous pouvons analyser dans un premier temps le fait que le récit soit entrecoupé par des mythes d'origine mozambicains mettant en scène des femmes appartenant à des sociétés plus avancées que celles des hommes. Ces mythes servent de réparation pour le présent vécu par les femmes dans la société mozambicaine [181].

Dès le début du roman, le thème de la condition féminine mozambicaine dans un contexte post-colonial apparaît. Un des sujets abordés dans le roman permettant d'y réfléchir est le mariage. Dès les premières semaines suivant le mariage entre Delfina et José dos Montes, les rapports de force entre homme et femme réapparaissent et sont redéfinis à partir de leur nouveau statut de couple marié. Comme souvent, Paulina Chizane représente le mariage pour la femme comme une situation de domination par l'homme. En effet, comme celui-ci a le contrôle sur les finances du ménage, cela a un impact sur leur relation, que ce soit parce qu'il aura payé le *lobolo*[182] à sa belle-famille ou bien parce qu'il est le seul à contribuer financièrement au foyer :

[181] Comme nous le verrons dans le chapitre 2.1 de la troisième partie de cette thèse.

[182] Au Mozambique, le lobolo correspond à la dot, c'est-à-dire qu'il représente une sorte de paiement afin de recevoir l'autorisation mariage de la part de la famille de la fiancée.

> « Pour l'homme, la lune de miel c'est la prise de possession d'un corps déjà connu en tant que légitime propriétaire. Les baisers et étreintes antérieures étaient des crédits, des dettes, des emprunts. Pour les femmes c'est l'inauguration du statut de servante. Maintenant apporte-moi le café, maintenant la soupe, maintenant repasse mes vêtements. Et elle monte, amoureusement, sur son trône de servitude, reine des épines. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 111) [183]

Cependant, Delfina, consciente de son pouvoir sur les hommes et surtout sur les hommes blancs, ne souhaitera pas se soumettre aux volontés de son mari. Il n'obtiendra donc jamais l'épouse dont il rêvait, soumise, « reine des épines » montant « amoureusement sur son trône de servitude » se consacrant entièrement à lui et à son bonheur. Dans l'idéal, cette épouse rêvée devrait s'agenouiller pour lui servir son repas et baisser les yeux quand elle s'adresse à lui, comme dans la culture patriarcale des femmes du Sud du Mozambique : « José dos Montes rêve du jour où Delfina se rendra et s'agenouillera, comme les vraies femmes qui s'agenouillent aux pieds de leurs maris. Il commence à éprouver des regrets. Il aurait dû se marier avec une femme soumise qui le regarde comme un dieu, pour qu'il se sente plus homme. » (*ibid.*, p. 133) [184]

L'accent est mis sur les difficultés quotidiennes des femmes et dénonce aussi la position d'infériorité dans laquelle elles sont placées dès leur naissance. L'exemple de la cérémonie du *lobolo* réifie de manière encore plus évidente leurs corps :

> « C'est quoi l'amour pour une femme noire, Delfina? Dis-moi : c'est quoi l'amour chez nous où les femmes font des mariages arrangés pendant l'adolescence ? Dis-moi ce que c'est l'amour pour une femme violée sur le chemin de la fontaine par un soldat, un marin, ou un condamné ? Les histoires de passion sont faites pour ceux qui peuvent rêver. La femme noire ne joue pas à la poupée, mais avec de vrais bébés, à partir de douze ans. » (*ibid.*, p. 96) [185]

---

[183] « Para o homem, a lua-de-mel é a tomada de posse de um corpo já conhecido como legitimo proprietário. Os beijos e abraços anteriores eram crédito, dívidas, empréstimo. Para as mulheres é a inauguração do estatuto de serva. Agora traz-me o café, agora a sopa, agora engoma minha roupa. E ela sobe, amorosamente, ao seu trono de servidão, rainha de espinhos. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 111)

[184] « José dos Montes sonha com o dia em que Delfina se renderá e se ajoelhará, como as mulheres de verdade se ajoelham aos pés dos seus maridos. Começa a arrepender-se. Devia ter casado com uma mulher submissa que olhasse para ele como para um deus, para que se sentisse mais homem. » (*ibid.*, p. 133)

[185] « O que é o amor para a mulher negra, Delfina ? Diz-me : o que é o amor na nossa terra onde as mulheres se casam por encomenda e na adolescência ? Diz-me o que é o amor para a mulher violada a caminho da fonte por um soldado, um marinheiro, ou um condenado ? As histórias de paixão são para quem pode sonhar. A mulher negra não brinca com bonecas, mas com bebés de verdade, a partir dos doze anos. » (*ibid.*, p. 96)

Serafina, la mère de Delfina semble avoir totalement accepté cette condition inférieure de la femme noire et instrumentalise à son tour le corps de sa fille, sans se soucier des conséquences que cela aura sur son futur. En effet, comme elle reconnaît le pouvoir incontestable que sa fille exerce sur les hommes, Serafina décide de la prostituer dès le plus jeune âge, au lieu de l'envoyer à l'école. Selon elle, cette profession serait moins dégradante que de travailler dans les champs, dans des conditions très proches de l'esclavage. Quoi qu'il en soit, l'aspect de la servitude se fait toujours présent lorsqu'elle envisage les divers futurs possibles pour sa fille :

> La vie d'une Noire c'est servir, ma Delfina. Dans les champs de riz. Dans les semis et dans la cueillette de coton, pour recevoir un kilo de sucre par mois ou un savon plus petit que la paume de la main. Une Noire c'est une force qui sert de toutes les manières. Tu as beaucoup de chance d'être née belle, sinon tu serais en train de souffrir sous un soleil de plomb, où des sangsues invisibles provoquent des maladies et des morts dans les marécages. Tu as de la chance, tu es bonne au lit, tu as plus de rendement. (*ibid.*, p. 100) [186]

On retrouve l'idée d'une dimension utilitaire du corps de la femme noire dans l'expression « la vie d'une Noire c'est servir », continuellement présente dans la société coloniale mozambicaine. Delfina, consciente de l'éternelle servitude à laquelle la femme noire serait condamnée, réitérera cette idée en nommant sa fille « Maria das Dores », ce qui présage un futur empreint de violences et de douleurs : « Elle s'appelle Maria das Dores. Cela doit être le nom d'une sainte ou d'une Blanche parce que les Noires aiment les noms simples. Joana. Lucrécia. Carlota. Maria das Dores est un très beau nom, mais triste. Il reflète le quotidien des femmes noires. » (*ibid.*, p. 16) [187]

Il est aussi intéressant de noter l'ambivalence de la figure maternelle existante dans le roman. D'un côté, elle est célébrée et mythifiée (avec l'image de Maria das Dores, faisant

[186] « Vida de negra é servir, minha Delfina. Nos campos de arroz. Nas sementeiras e na colheita de algodão, para ganhar um quilo de açúcar por mês ou uma barra de sabão que não cabe na palma da mão. Uma negra é força para servir em todos os sentidos. Foi uma grande sorte teres nascido bela, senão estarias a penar sobre o sol abrasador, onde sanguessugas invisíveis provocam doenças e mortes nos pântanos. Tens sorte, tu serves na cama, tens mais rendimento. » (*ibid.*, p. 100)

[187] « Maria das Dores é o seu nome. Deve ser o nome de uma santa ou uma branca porque as pretas gostam de nomes simples. Joana. Lucrécia. Carlota. Maria das Dores é um nome belíssimo, mas triste. Reflecte o quotidiano das mulheres e dos negros. » (*ibid.*, p. 16).

souvent un lien presque direct avec les mythes d'origine mozambicains des monts Namuli), d'un autre, elle montre le visage pervers de la figure maternelle (à travers les images de Serafina et Delfina, prostituant leurs filles et faisant des différences basées sur la couleur au sein de leurs foyers.

Maria das Dores ouvre le roman avec sa nudité scandaleuse et crée une image mythique de la pureté originelle, en accord avec le premier mythe d'origine mozambicain apparaissant dans le roman. Cependant, elle représente la dérive des figures mythiques, car elle se retrouve dans une situation de marginalité la plus totale, alors qu'elle suit les codes de la culture mozambicaine originelle en restant nue, au lieu de couvrir son corps à l'occidentale comme les femmes du village voudraient tant qu'elle fasse : « Cette folle symbolise le monde nouveau de la guerre, des maladies, de l'exclusion sociale à laquelle tous sont sujets. » (*ibid.*, p. 22) [188] Ce nouveau monde ne semble pas tenir compte des cultures traditionnelles existantes au Mozambique, et va dans le sens d'une culture unique tenue pour la seule valide. De même, dans cet état d'esprit, l'analyse de la représentation de modèles de beauté hégémoniques dans un cadre conflictuel d'une société post-coloniale nous permettra de mieux comprendre l'effet pervers que cela produit sur l'imaginaire collectif mozambicain.

Modèles de beauté hégémoniques

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, pour parler des effets du colonialisme sur le Mozambique, Paulina Chiziane a souvent recours aux dialogues sur les modèles de beauté présents dans le pays. Ces dialogues s'intensifient avec le personnage de Delfina, qui cherche à se rapprocher au maximum de l'idéal de beauté européen. Bien qu'on considère les jugements de beauté comme subjectifs, Paulina Chiziane démontre que, dans un contexte post-colonial tel que celui du Mozambique, l'idéal de beauté est bien souvent lié à un idéal

[188] « Aquela louca simboliza o mundo novo da guerra, das doenças, da exclusão social, ao qual todos se encontram sujeitos. » (*ibid.*, p. 22).

d'assimilation culturelle ; il n'est donc jamais neutre et est influencé par l'idée qu'on se fait du « beau » dans une culture donnée. Comme l'indique Umberto Eco : « Ce qui est beau est défini par la façon dont nous l'appréhendons, en analysant la conscience de celui qui prononce un jugement de goût. » (ECO, 2004, p. 276) Cela nous conforte dans l'idée du caractère peu objectif du modèle du « beau » dans une société. Comme le Mozambique a été marqué par plusieurs siècles de colonisation portugaise, ce n'est pas étonnant que le modèle de beauté hégémonique soit occidental.

Rapidement, le lecteur s'aperçoit que, pour Delfina, ce qu'elle considère beau est associé au bon, et tout ce qui ne correspond pas à ses critères de beauté occidentaux est systématiquement dévalorisé. C'est pourquoi elle recherche l'approximation de ce modèle, grâce aux crèmes éclaircissantes et aux produits défrisants. Toujours selon Umberto Eco, la notion du « beau » s'approche très fortement de la notion du « bon » ; ainsi, ces deux termes se confondent et créent un amalgame :

> « Beau »– ainsi que « charmant », « joli », « merveilleux », « sublime », « superbe » etc.- est employé pour indiquer quelque chose qui plaît. En ce sens, le Beau est égal au Bon, et les diverses époques historiques n'ont pas manqué d'établir un lien étroit entre ces deux concepts. Cela dit, si nous jugeons à partir de notre expérience quotidienne, nous appelons « bon » ce qui nous plaît, mais aussi ce que nous voudrions posséder. (*ibid.*, p. 8)

Dans le cas de Delfina, on peut noter qu'elle ressent une honte d'elle-même d'être née noire et pas métisse ou blanche comme elle le désirerait. Le souhait de transformation de Delfina démontre une volonté d'assimilation de la culture portugaise. Cette adoption, comme l'a expliqué Memmi, ne se fait jamais sans douleur, étant donné toutes les contradictions que la cohabitation de ces deux identités représente : « Lorsque le colonisé adopte ces valeurs, il adopte en inclusion sa propre condamnation. Pour se libérer, du moins le croit-il, il accepte de se détruire. Le phénomène est comparable à la négrophobie du nègre, ou à l'antisémitisme du juif. Des négresses se désespèrent à se défriser les cheveux, qui refrisent toujours, et se torturent la peau pour la blanchir un peu. » (MEMMI, *op.cit.*, 1973, p. 148)

Cette couleur noire qui la caractérise, elle la porte comme un fardeau, ou comme l'a si bien dit l'auteure « comme des vêtements de deuil ». Pour elle, sa couleur noire est

annonciatrice d'une triste destinée. C'est une couleur qu'elle n'arrivera jamais à assumer, comme cela transparaît dans le discours du personnage de Delfina : « -Maman, pourquoi tu m'as faite aussi foncée ? -Oh, tu es sortie de moi. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 83) [189] Cette douleur d'être noire lui a été transmise en grande partie par sa mère Serafina, qui voit dans leur condition d'indigènes la raison de tous leurs malheurs : « Tu crois que je ne sais pas à quel point tu souffres, Delfina ? Ah, si je pouvais ouvrir mon cœur et te montrer la cicatrice que j'ai à l'intérieur. Être noire est douloureux. Les Noirs n'ont ni Dieu ni patrie. » (*ibid.*, p. 82) [190] Dès son enfance, Delfina associe la couleur noire à des images négatives telles que l'esclavage, la misère, la mort, les inégalités sociales :

> Quand elle ouvrit les yeux, c'était déjà comme ça. Un film sans scénario. Des Noirs se faisant punir. La charge. La décharge. Le fouet. Les grèves et les morts. Des images qui lui inspiraient mélancolie et tristesse. Elle marche sur les routes goudronnées, avec légèreté. Elle admirait les grandes maisons coloniales. Les appartements. Les immeubles. Les hôtels. La vie des Blancs est fantastique. Ils ont tué les arbres, les bêtes, et ont construit des villes lumineuses. L'électricité les fascine, elle rend les nuits toujours illuminées, bien qu'elles offusquent la splendeur de la Lune. L'image des anciennes grandes maisons projette un futur de grandeurs dans son esprit et elle jure : j'aurais la grandeur des maîtresses et des madames, bien que je sois noire ! (*ibid.*, p. 77) [191]

Ainsi, cette obstination de Delfina à se rapprocher toujours plus du modèle de beauté occidental témoigne d'une volonté de s'éloigner de sa couleur de peau noire, car elle n'y associe que des choses négatives. Paradoxalement, c'est sa beauté noire qui attire les hommes blancs sur lesquels Delfina compte pour pouvoir se rapprocher de son idéal : « À quoi bon se torturer ? Heureusement que tu es noire. Les marins blancs sont excentriques, ce sont des

[189] « -Mãe, por que me fez assim tão escura ? -Oh, nasceste de mim. » (*ibid.*, p. 83)

[190] « Pensas que não sei o que sofres, Delfina ? Ah, se eu pudesse abrir o meu peito e mostrar a ferida que tenho por dentro. Ser negra é doloroso. Negro não tem Deus nem pátria. » (*ibid.*, p. 82)

[191] « Quando abriu os olhos para a vida já era assim. Um filme sem enredo. Negros a ser castigados. Carga. Descarga. Chicote. Greves e mortes. Imagens que lhe inspiram melancolia e tristeza. Caminha pelas estradas alcatroadas, com leveza. Apreciava os casarões coloniais. Apartamentos. Prédios. Hotéis. A vida dos brancos é fantástica. Eles mataram as arvores, mataram os bichos e construíram cidades luminosas. Fascina-os a electricidade, que torna as noites sempre iluminadas apesar de ofuscar o brilho da lua. A imagem dos casarões antigos projecta um futuro de grandezas na sua mente e ela jura : terei a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta ! » (*ibid.*, p. 77)

prédateurs de l'exotique et tu es magnifique ! Il ne manquera pas de Blancs pour mourir d'amour pour toi ma fille. » (*ibid.*, p. 84) [192]

C'est également le cas de son mari portugais qui affirme l'aimer justement pour sa peau noire. Lorsqu'il l'appelle « ma petite Noire » en pensant utiliser un terme élogieux, il réalise l'aliénation dans laquelle elle vit. Celle-ci se traduit par un profond dégout d'elle-même :

> Ma Noire, ma petite Noire. Une expression offensive, humiliante, réductrice. Parce qu'elle avait déjà dépassé les frontières d'une Noire. Elle avait déjà un homme blanc et des enfants métis. Elle parlait déjà un bon portugais et avait une peau éclaircie par les crèmes et une perruque. Oui je suis noire, mais seulement de peau. Je suis déjà bien plus qu'une Noire, je suis mariée à un Blanc !
>
> -Je ne suis pas noire Soares, n'est-ce pas ?
>
> -Ah bon, tu ne l'es pas ?
>
> -Je suis presque blanche, avec les crèmes que j'utilise. Je vis comme les Blancs, je mange la nourriture des Blancs et je parle un bon portugais. (*ibid.*, p. 225)[193]

Pour Delfina, plus elle se rapprochera du modèle de beauté occidental et plus elle se sentira intégrée dans la culture portugaise. Comme nous venons de le dire, ce rapprochement culturel se réalise de manière très superficielle et fait généralement référence à des aspects matériels comme le logement, l'ameublement, la nourriture. Elle pense avoir réussi à transmettre cette haine de la couleur noire à sa fille Jacinta, qui décida de se marier avec un homme blanc et d'exclure totalement sa mère du mariage, allant jusqu'à la renier en public. Cette dernière lui ayant appris à mépriser cette partie de son identité : « Elle savait qu'elle était métisse, inférieure. Elle suivit l'exemple de sa mère, elle monta l'échelle de la race,

---

[192] « Para quê essa tortura ? És preta e ainda bem. Os marinheiros brancos são excêntricos, são predadores do exótico e tu és linda ! Não faltará um branco para morrer de amor por ti, minha filha. » (*ibid.*, p. 84)

[193] « Minha preta, negrinha. Uma expressão ofensiva, humilhante, redutora. Porque já tinha ultrapassado as fronteiras de uma negra. Ela já tinha um homem branco e filhos mulatos. Ela já falava bom português e tinha a pele clareada pelos cremes e cabeleira postiça. Sou preta sim, só na pele. Já só mais do que uma preta, casei com um branco !

-Eu não sou preta, Soares, sou ?

-Então não és ?

-Já sou quase uma branca, com os cremes que uso. Vivo como os brancos, como comida de branco e já falo bom português. » (*ibid.*, p. 225)

chassa un Blanc et se maria. Une fille qui grandit avec la tendresse du vent. Qui a su enlever les épines et mettre des fleurs sur son chemin. Pure. Vierge. Avec un diplôme en poche et une alliance au doigt. » (*ibid.*, p. 284) [194]

Cela dit, ces considérations sur le choix du mari de Jacinta ne reflètent que les suppositions de Delfina à ce propos, qui voit dans le mariage le moyen de se blanchir et de monter dans la hiérarchie sociale. Il n'est pas évident que ce soit tout à fait la même chose pour Jacinta, qui insiste et continue à exiger une réponse claire et définitive pour savoir où se trouve Maria das Dores, sa sœur noire vendue au sorcier Simba. Après cet épisode traumatique du mariage de Jacinta, qui pour Delfina devait représenter sa consécration, elle finit enfin par réaliser l'horreur de son projet d'assimilation, des frontières invisibles dressées entre ses propres enfants en fonction de leur couleur de peau. Cette prise de conscience sera très violente et lui ouvrira les yeux sur son comportement : « Elle sauta de la voiture près de la mer. Elle vomit. Du vomi de vin rouge, de morue grillée et d'olives noires. Du vomi noir et rouge, du vomi de sang. Et elle boit l'odeur de la marée. De la malédiction. De la trahison. Elle ouvre sa gorge et parle aux vagues. » (*ibid.*, p. 290) [195] À cet instant, elle se rend compte de toute l'horreur de son projet d'assimilation. Le rejet physique de ce qui pour elle représentait la culture portugaise (le vin rouge, les olives) montre un processus inverse à celui d'assimilation, celui de la distanciation avec cet ancien idéal. Le fait que ce rejet ait justement lieu face à la mer, qui rappelle l'arrivée des colons, l'imposition de la culture portugaise, n'est pas anodin. Les processus de constructions identitaires sont ambivalents et souvent inexplicables. Ils sont composés de plusieurs voix dissonantes, comme le conçoit Hall : « Nous avons donc construit une notion contradictoire de l'identité, composée de plusieurs discours, construite à travers les silences de l'autre, et écrite par et dans l'ambivalence du désir » (HALL, *op.cit.*, 2013, p. 62). Nous percevons aussi la présence de ces voix dissonantes

[194] « Sabia-se mulata, inferior. Seguiu o exemplo da mãe, subiu um degrau na escada da raça, caçou um branco e casou-se. Uma filha que cresceu com o carinho do vento. Que soube remover os espinhos e colocar flores na sua estrada. Pura. Virgem. Com um diploma na mão e uma aliança no dedo. » (*ibid.*, p. 284)

[195] « Saltou do carro à beira do mar. Vomitou. Vómito de vinho tinto, de bacalhau assado e de azeitonas pretas. Vómito negro e vermelho, vómito de sangue. E bebe o cheiro da maresia. Da maldição. Da traição. Abre a garganta livre e fala para as ondas. » (*ibid.*, p. 290)

comme élément fondamental du roman. Plusieurs points de vue sont adoptés, celui du colonisateur, du travailleur forcé, de l'assimilé. La pluralité de ces perspectives concernant les questions d'identité, d'ethnie et de culture démontre à quel point la construction de ces discours est conflictuelle et ne permet en aucun cas d'y apporter une réponse définitive. Le roman expose la complexité et les contradictions des constructions identitaires spécifiques au contexte mozambicain, en explorant le traumatisme de l'héritage colonial.

DEUXIÈME PARTIE

LITTÉRATURE ET GENRE

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

1. Figures de femmes : entre images cristallisées et nouveaux regards

Dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, la préoccupation autour de la représentation du féminin se fait toujours très présente. En premier lieu, nous pouvons noter que nous partons généralement d'un point de vue féminin, les voix des protagonistes étant toujours celles de femmes. Cependant, pour analyser les œuvres des deux auteures, nous ne pouvons prendre seulement en compte la question du genre. En effet, les femmes noires évoluant dans des sociétés post-coloniales sont confrontées à deux types d'oppressions simultanées : le racisme et le sexisme. Elles se retrouvent donc automatiquement dans la position sociale la plus précaire. Ce constat donna naissance au mouvement féminin intersectionnel aux États-Unis en 1991. Cependant, même si celui-ci n'était pas nommé jusque-là, il existait bien une conscience de la double oppression de la part des femmes noires américaines, comme l'attestent déjà les écrits de Bell Hooks dans les années 1960 : « On a demandé aux femmes noires de se fondre dans la masse noire –pour permettre aux seuls hommes noirs d'occuper le devant de la scène. Que les femmes noires aient été victimes des oppressions à la fois sexistes et racistes était considéré comme insignifiant, parce que la souffrance des femmes, si grande qu'elle ait pu être, ne pouvait pas prévaloir sur la douleur des hommes. » (HOOKS, 2015, p. 44) Le chercheur dénonce le fait que le mouvement pour les droits civils des afro-américains aux États-Unis ait totalement occulté la question féminine, et ait cherché minimiser voire à effacer le rôle des femmes dans cette lutte, pour laisser briller des figures emblématiques. Cela nous rappelle aussi la difficulté pour les femmes à se faire accepter au sein des partis de libération du Mozambique. Cette préoccupation se fit également présente parmi d'autres femmes colonisées, notamment en Inde, lorsque Gayatri Spivak s'interrogea sur le droit à l'expression des subalternes :

> La trace de la différence sexuelle, dans l'espace du parcours effacé du sujet subalterne, est doublement effacée. La question n'est pas celle de la participation féminine à l'insurrection, ni des règles de base de la division sexuelle du travail, pour lesquelles on dispose de « preuves ». Elle est plutôt que la construction idéologique du genre, en tant que, à la fois, objet de l'historiographie coloniale et sujet d'insurrection, préserve la domination masculine. Si, dans le contexte de la

production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre. (SPIVAK, 2009, p. 53)

Elle met en lumière le fait que, bien que le sujet colonial soit automatiquement placé dans un lieu subalterne de la société, la femme colonisée l'est encore plus. C'est pourquoi certaines chercheuses, comme la nigériane Amadiume (2015) consciente de la rare visibilité concédée aux femmes « colonisées » dans le monde littéraire et académique, considèrent que n'importe quel travail écrit par une femme du « Tiers-Monde » se doit d'être politique et de remettre en cause les systèmes patriarcaux imposés à leur société à travers le colonialisme et la pratique religieuse. C'est aussi, d'une certaine façon, la position de Pierre Bourdieu pour qui on ne doit pas réduire le problème de la discrimination féminine à la seule question de la discrimination sexuelle, mais le considérer dans sa dimension politique qui touche à l'ordre social global. Pour comprendre cela, il est également important de revenir sur l'implantation du catholicisme et de l'éducation occidentale comme déséquilibre initial au sein de la société, comme l'explique Oyewumi : « L'introduction du christianisme et de l'éducation occidentale fut décisive pour la stratification de la société coloniale du point de vue de la classe, mais aussi du genre. Le désavantage initial des femmes dans le système éducationnel est probablement le facteur déterminant de l'infériorité des femmes et de leur manque d'accès aux ressources lors de la période coloniale et aussi pendant la période contemporaine. » (OYEWUMI, 1997, p. 128) [196] Le sort réservé aux femmes dans le système éducationnel fut un élément décisif qui marqua leur statut inférieur. En effet, elles étaient fréquemment exclues du système éducationnel, selon les principes de la logique patriarcale qui font qu'une femme a pour obligation de se préparer au mariage et ne devrait pas chercher à s'instruire.

L'exportation des théories féministes occidentales n'est pas toujours bien perçue par les féministes de pays ayant été colonisés, étant donné la démarche parfois impérialiste de ces dernières. Ces courants de pensées hégémoniques n'intègrent pas le point de vue des femmes

[196] Notre traduction.
« The introduction of Christianity and Western education was critical to the stratification of colonial society along both class and gender lines. The initial disadvantage of females in the educational system is arguably the main determinant of women's inferiority and lack of access to resources in the colonial period and indeed in the contemporary period. » (OYEWUMI, 1997, p. 128)

pauvres et marginalisées, enfermées dans l'image de la « femme du Sud », muette, impuissante, victime, traditionnelle, en opposition avec l'image de la femme occidentale éduquée, moderne, maîtresse de son corps et de sa sexualité et libre de prendre ses propres décisions, comme le signalait déjà en 1988 Chandra Mohanty. Il y a là une construction de l'image de la femme qui serait objet de son histoire au lieu d'en être le sujet. (VERSCHUUR et DESTREMEAU, 2012, p. 9). Pour Oyewumi, il est évident que la diffusion des théories féministes est un moyen de véhiculer les normes occidentales :

> L'exportation mondiale de la théorie féministe fait partie du processus de promotion des normes et valeurs occidentales. En prenant sa valeur nominale, la mission des féministes de rendre les femmes visibles est réalisée en submergeant beaucoup de catégories locales et régionales, ce qui a pour effet d'imposer les valeurs culturelles occidentales. La construction du genre mondial est donc un processus impérialiste rendu possible par la domination matérielle et intellectuelle de l'Occident. (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 78) [197]

Le mouvement intersectionnel, souvent appelé le « féminisme noir », a commencé à prendre de l'ampleur au Brésil dans les années 2000. Le modèle est souvent pris chez les féministes intersectionnelles nord-américaines, même s'il s'agit d'analyser le racisme à partir du contexte brésilien. Comme le confirme Sueli Carneiro, il s'agit de dénoncer les conditions de vie plus précaires des femmes noires qui sont directement liées à la double oppression du machisme et du racisme (2011) :

> Dans cette déclaration on constate que la conjugaison du racisme et du sexisme produit une espèce d'asphyxie sociale sur les femmes noires avec des dédoublements négatifs sur toutes les dimensions de la vie, qui se manifestent par des séquelles émotionnelles provoquant des dommages à la santé mentale et la réduction de l'estime de soi ; une espérance de vie plus courte de cinq ans, comparé aux femmes blanches ; un indice plus faible de mariages ; et surtout le confinement aux occupations de moindre prestige et rémunération. (CARNEIRO, 2011, p. 127) [198]

---

[197] Notre traduction.

« The worldwide exportation of feminist theory, for example, is part of the process of promoting Western norms and values. Taken at its face value, the feminist charge to make women visible is carried out by submerging many local and regional categories, which in effect imposes Western cultural values. Global gender-formation is then an imperialistic process enabled by Western material and intellectual dominance. » (*ibid.*, p. 78)

[198] Notre traduction.

« Nessa declaração constata-se que a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima ; em uma

Cette double oppression enferme la femme dans des rôles prédéfinis par la société qui contribuent à projeter une image de la femme noire cristallisée, réduisant considérablement ses possibilités de changement dans la société. Ces cristallisations peuvent se rencontrer dans l'œuvre littéraire. Nous examinerons cela à travers les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, qui souvent, s'approprient des images archétypales féminines afin de mieux les briser pour ensuite les redéfinir selon leurs propres termes.

1.1. Images cristallisées

Ponciá Vicêncio

La littérature peut souvent être l'endroit dans lequel on retrouve des images féminines cristallisées, préétablies et stéréotypées, ou, comme l'indique Brandão (2006, p. 113), emprisonnées dans l'image que l'homme souhaiterait faire coïncider avec elle, dans une « délectation jubilatoire ». Pour de Beauvoir, l'homme n'a cessé de projeter diverses images de la femme : « Inerte, impatiente, rusée, stupide, insensible, lubrique, féroce, humiliée, l'homme projette dans la femme toutes les femelles à la fois. » (DE BEAUVOIR, 1976, p. 37)

Ainsi, la pluralité de ces caractéristiques pourrait être vue comme le moyen d'enfermer le féminin dans des représentations dont seule l'écriture masculine aurait la clé. D'une manière générale, le féminin est toujours apparu comme l'« Autre » afin de pouvoir le réifier, comme l'explique Simone de Beauvoir :

---

expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas ; em um menor índice de casamentos ; e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração. » (CARNEIRO, 2011, p. 127)

> Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence, puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme, c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle. (*ibid.*, p. 34)

Pour Butler, la « différence » des femmes ne peut pas être vue comme la simple négation ou l'« Autre » d'un sujet qui serait invariablement masculin. Elles ne seraient ni le sujet ni son Autre, mais plutôt une différence dans « l'économie de l'opposition binaire » fonctionnant elle-même comme « ruse pour une élaboration monologique du masculin » (BUTLER, 2006, p. 86).

Lorsque nous réfléchissons à la représentation de la femme dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, nous devons aussi prendre en compte l'expérience du racisme et du colonialisme ajoutée à celle du machisme. Lors de la période coloniale, de nombreuses images créées autour de la femme noire ont été cristallisées, souvent dans le but de faire accepter celles-ci comme vérités incontestables. La force de persuasion et la perpétuation de ces clichés ont sans doute beaucoup contribué à l'intériorisation de ces stéréotypes basés sur ce que Hooks qualifia de « mythologies misogynes » :

> Tous les mythes et les stéréotypes utilisés pour caractériser la féminité noire trouvent leurs racines dans des mythologies misogynes. Pourtant ils forment la base des enquêtes les plus critiques sur la nature de l'expérience des femmes noires. Beaucoup de gens ont du mal à nous reconnaître, nous femmes noires, telles que nous sommes à cause de leur empressement à nous coller une identité qui se fonde sur des stéréotypes négatifs. Les nombreux efforts visant à poursuivre la dévalorisation de la féminité noire rendent extrêmement difficile et parfois même impossible pour les femmes noires de développer une estime de soi. Car nous sommes quotidiennement bombardées par des images négatives. En réalité, une des puissantes forces oppressives a été ce stéréotype négatif et notre acceptation de celui-ci comme un modèle sur lequel nous pouvons calquer nos vies. (HOOKS, *op.cit.*, p. 150)

Ces « mythologies mysogines » se basent sur l'infériorisation de la féminité noire et rendent difficile le développement d'une estime de soi positive. Dans *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo décide de présenter au lecteur de nouvelles conceptions du féminin, effectuées cette fois à partir de son vécu et de ses propres paramètres culturels. Nous pouvons

le voir avec la reprise du mythe de l'arc-en-ciel provenant de la mythologie bantoue et yoruba qui permet d'aborder la thématique du genre dans les sociétés africaines :

> Ponciá Vicêncio frissonna lorsqu'elle vit l'iris dans le ciel, et se souvint de sa terreur d'enfant. On disait qu'une fille qui passait sous un arc-en-ciel se transformait en garçon. Ponciá devait aller chercher la terre glaise au bord de la rivière, où le serpent céleste étanchait sa soif. Comment passer de l'autre côté ? Il lui était arrivé d'attendre des heures sur la berge, le temps que le reptile multicolore quitte le ciel. Mais rien à faire ! L'arc-en-ciel était obstiné. Elle se désespérait –sa mère l'attendait... Finalement, elle retroussait sa jupe, la collait contre son sexe et, le coeur battant la chamade, passait sous l'*angorô* [199] d'un bond. Elle se palpait ensuite le corps. Ici, les seins naissants. Là, le pubis plat, sans saillie, recouvert de duvet. Ponciá était soulagée. Elle était encore une fille. En sautant rapidement, elle avait réussi à tromper l'arc-en-ciel et ne s'était pas transformée en garçon. (EVARISTO, 2015, p. 17) [200]

Pourtant, quelques années plus tard, lors d'un autre passage, celui de la campagne à la ville, Ponciá exprimera un désir diamétralement opposé : celui de devenir un homme. Cela reflète la dynamique dans laquelle elle évolue : celle d'une femme marginalisée de la périphérie d'une grande ville brésilienne, dans laquelle elle ne semble avoir aucun lien avec la terre et aucune identification avec les membres de sa communauté, sauf lorsqu'il s'agit de la misère et de la détresse dans laquelle ils vivent. L'idée de devenir un homme rappelle la double oppression vécue par la femme noire brésilienne : celle du racisme et du machisme. En devenant un homme, elle supprimerait l'une d'elles :

> L'homme de Ponciá était fatigué, très fatigué. Son corps et ses vêtements étaient imprégnés de poussière. Il démolissait une vieille bâtisse. Un travail pénible. Les hommes se relayaient toutes les heures à la massue pour démolir à tour de rôle les murs épais. À chaque effort, il se rappelait la bicoque dans laquelle ils vivaient, traversée de courants d'air. En voyant cette femme si étrangère au monde qui l'entourait, il eut envie de l'y ramener par la force. Il la frappa violemment dans le dos en hurlant son nom. Elle lui jeta un regard hostile. Ah ! Elle voulait partir, s'en aller, passer

[199] Divinité de la mythologie bantu et yoruba (ethnies africaines), prenant l'apparence d'un serpent dont le cuir est coloré, comme l'arc-en-ciel. Elle est alternativement de sexe masculin ou féminin. (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 17)

[200] « Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-iris no ceu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-iris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado ? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada ! O arco-iris era teimoso !Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência, a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. Passara rapido, de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virara menino. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, p. 13)

sous l'arc-en-ciel et devenir de suite un homme. Elle se leva de son coin, envahie par l'amertume, et alla lui préparer son dîner. (*ibid.*, p. 24) [201]

Cependant, il s'agit simplement d'une sorte de « rêve éveillé », qui représente l'inertie dans laquelle se trouve le personnage et qui l'empêche de réagir aux agressions commises par son mari. Dans le roman, les images de femmes sont toujours associées aux références culturelles des esclaves et de leurs descendants dans la plantation Vicêncio. On peut le remarquer avec l'évocation d'une apparition mystique que Ponciá aurait vue quand elle était enfant. Elle rappelle la Vierge Marie, bien que celle-ci s'insère dans le contexte de la campagne, en choisissant d'apparaître au milieu des champs de maïs. Sa description rappellerait davantage une figure mythique que religieuse : « Elle se souvint de son enfance, des récits de la campagne, des histoires de vie et de mort. Elle se souvint de la grande femme translucide et vide qui lui avait souri un jour, au milieu du champ de maïs. » (*ibid.*, p. 43) [202]

Une des figures féminines les plus mises en valeur dans le roman, après celle de la mère de Ponciá, est celle de Nêngua Kainda. Son nom évoque déjà le lien avec son Afrique originelle. Comme d'autres personnes âgées du village, elle arrive à communiquer dans une langue lointaine aux consonnances exotiques pour les plus jeunes, qui se positionne comme la détentrice de la mémoire collective qui aurait survécu à l'esclavage, mais également en conseillère, guérisseuse et parfois diseuse de bonne aventure. Son rôle polyvalent dans la communauté souligne son importance : « Après cette longue absence du village, alors qu'elle était de retour sur sa terre, Ponciá rencontra Nêngua Kainda. La femme qui, dans le temps d'avant, était grande et mince, lui parut encore plus grande et encore plus mince. Malgré

[201] « O homem de Ponciá estava cansado, muito cansado. Sua roupa empoeirada, assim como o seu corpo, porejavam pó. Ele e outros estavam pondo uma casa, antiga construção, abaixo. Tarefa díficil, cada hora era um que pegava na marreta e golpeava as paredes que resistiam. Ele se lembrava, a cada esforço, do barraco em que moravam e que flutuava ao vento. Ao ver a mulher tão alheia teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele. » (*ibid.*, p. 19)

[202] « Ficou relembrando de sua infância, dos casos da roça, dos fatos da vida e de morte. Lembrou da mulher alta, transparente e vazia que tinha sorrido para ela um dia no meio do milharal. » (*ibid.*, pp. 35-36)

l'âge, elle se tenait droite comme un palmier sec. » (*ibid.*, p. 62) [203] L'image du palmier peut aussi être un rappel de son Afrique originelle. Le fait qu'elle soit toujours là, après autant d'années d'absence auprès de Ponciá, donne l'idée d'une femme éternelle ancrée dans la plantation Vicêncio, une figure quasi-mystique, bien que son amaigrissement révèle son affaiblissement dû à l'âge.

Elle est évoquée à des moments-clés du roman, notamment quand Ponciá retourne sur la plantation pour chercher son frère et sa mère, et quand Luandi revient à son tour chercher Ponciá et sa mère. Elle permet de faire la connexion entre le frère et la sœur, de la même manière que la transmission de la mémoire collective permet de recréer des liens familiaux qui auraient été brisés par l'esclavage. C'est aussi Nêngua Kainda qui va remettre en question l'ascension professionnelle de Luandi au sein de la police. Elle tentera de souligner l'instrumentalisation dont il est victime par les forces de l'ordre. En détenant le pouvoir de manière illusoire, il n'agit pourtant pas pour aider sa communauté.

Le narrateur révèle que Ponciá se montra différente dès son existence prénatale, car elle avait pleuré dans le ventre de sa mère. Ces larmes pourraient peut-être évoquer l'héritage dont parlait souvent le grand-père Vicêncio, que l'on pourrait considérer comme une des possibles manifestations du *banzo*, la mélancolie de la terre perdue d'Afrique et le désespoir pour les humiliations subies par les esclaves :

> C'est vers le septième mois de grossesse que Maria Vicêncio reçut le signe que la petite n'avait fait qu'emprunter son ventre. Un matin, elle fut réveillée par des pleurs d'enfant. Elle dressa l'oreille : les pleurs venaient de dedans-elle... L'enfant pleurait dans son ventre, bougeait, hoquetait. Elle caressa son ventre en tranquilisant sa fille en devenir. Que faire ? Comment apaiser les sanglots de ce petit être en elle qui semblait connaître les douleurs infinies du monde ? Elle marcha vers la rivière et, à mesure qu'elle entrait dans l'eau, les pleurs de douleur de sa fille diminuèrent. (*ibid.*, p. 124) [204]

[203] « E, depois da longa ausência pela cidade, durante o tempo de seu regresso, Ponciá encontrou com Nêngua Kainda. A mulher, que era alta e magra, pareceu-lhe mais alta e magra ainda. Continuava ereta, apesar da idade, como uma palmeira seca. » (*ibid.*, p. 52)

[204] « O aviso de que a menina estava apenas emprestada no seu ventre foi dado ali pelos sete meses. Uma manhã, Maria Vicêncio acordou ouvindo choro de criança. Apurou os ouvidos. E na atenção da escuta, o susto. O choro vinha de dentro dela. A criança chorava no interior do seu ventre. Alisou a barriga acarinhando a

L'idée d'une possible connaissance des « douleurs infinies du monde » par le futur nouveau-né évoque une transmission intergénérationnelle de la douleur et du stigmate de l'esclavage. Dans ce passage, l'eau est un élément symbolique qui aurait le pouvoir de réconcilier Ponciá avec sa nature profonde. Dans le roman, nous trouvons deux représentations bien distinctes des femmes incarnées par Ponciá : celle de la campagne et celle de la ville. Le long voyage en train pour rejoindre la ville fait penser au passage d'un état à l'autre, tel celui que craignait tellement Ponciá enfant lorsqu'elle devait passer sous un arc-en-ciel. Tandis que la Ponciá campagnarde était résolument sujet de sa vie, celle de la ville subira un quotidien violent et monotone avec résignation.

La Ponciá urbaine a conscience de sa déchéance et projette une image dévalorisante d'elle-même. Bien que pendant les premières années elle fut très active, enchaîna les ménages pour pouvoir s'acheter une petite maison pour elle, sa mère et son frère, la rupture des liens avec sa famille et sa communauté originelle la fait doucement sombrer dans la folie. Elle devient objet de son histoire, accepte de vivre avec un homme qu'elle n'aime plus et qui la bat, ne réagit pas aux coups, et ne travaille plus. Son existence ne semble plus avoir de sens. L'arrivée en ville, sur laquelle elle fondait de grands espoirs, l'a finalement fait devenir une habitante de plus dans la *favela*, devant lutter contre la marginalisation et l'invisibilité qui lui sont réservées par la société brésilienne. Il semblerait que l'essence de son « être féminin » se nourrisse exclusivement d'images de femmes de sa famille ou d'habitantes dans sa campagne. C'est à cette époque qu'elle aimait encore être une femme. La grande traversée vers la ville la changea à tout jamais. Elle se rappelle néanmoins qu'à « l'époque de la campagne, de la maison en torchis au sol de terre battue, des poupées de maïs et de l'arc-en-ciel serpent céleste à la rivière, la petite fille aimait être une femme. Elle était heureuse. » (*ibid.*, p. 30) [205] Le fait

filha que ali cumpria o tempo de ser , sentiu movimentos e soluços. O que fazer ? O que fazer ? Como aliviar o choro de um rebento ainda guardado, mas tão suplicante, que parecia conhecer as dores infinitas do mundo ? Caminhou intuitivamente para o rio e à medida que se adentrava nas águas, a dor experimentada pela filha se fazia ouvir de uma maneira mais calma. » (*ibid.*, p. 108)

[205] « Nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau e pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-iris feito cobra-coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz. » (*ibid.*, p. 24)

qu'elle perde toujours ses enfants lors de ses grossesses en ville est symbolique, car il pourrait aussi révéler l'impossibilité de devenir mère dans cet environnement qui lui est hostile.

Il semblerait que le retour définitif de Luandi et Ponciá à la campagne, accompagnés de leur mère, réussisse à leur rendre leurs esprits. Ce retour pourrait être vu comme une régression, étant donné qu'ils avaient tous deux du travail en ville et quelques biens ; pourtant, il s'agit d'un réel retour aux origines permettant de donner un sens à leur existence.

En proposant de nouvelles conceptions de la féminité noire par la représentation de personnages comme Ponciá, sa mère ou encore Nêngua Kainda, le narrateur remet en question les personnages noirs féminins habituellement stéréotypées dans la littérature brésilienne. En allant au-delà de ces images habituelles, l'auteure cherche à amplifier les possibilités du féminin.

Niketche : uma história de poligamia

Dans *Niketche*, Paulina Chiziane va dans un premier temps reprendre les habituelles représentations cristallisées de la femme pour pouvoir mieux les détourner. L'accent est souvent porté sur la religion chrétienne, qui présente l'image biblique d'une femme pécheresse et tentatrice. Selon les discours les plus anciens, la femme serait l'origine de tous les malheurs de l'Humanité. Tout s'expliquerait par les fondements de la religion chrétienne : « Même dans la Bible, la femme ne vaut rien. Les saints, dans leurs antiques imprécations, disent que la femme ne vaut rien, la femme est un animal fomenteur de méchanceté, source de toutes les discordes, querelles et injustices. C'est vrai. Si on peut être échangées, vendues, torturées, tuées, réduites en esclavage, enfermées dans des harems comme du bétail, c'est parce qu'on ne vaut rien. » (CHIZIANE, 2006, pp. 80-81) [206] Au lieu de contredire cette

[206] « Até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade.

affirmation, la narratrice la valide et la justifie par la suite en expliquant que c'est la raison pour laquelle les femmes sont vendues, échangées, torturées, réduites en esclavage, tuées. Elle conclut en disant : « C'est parce qu'elle ne vaut rien ». Cette phrase est ironique et amène le lecteur à se rappeler que l'absence de femmes serait automatiquement synonyme de l'extinction progressive de l'Humanité.

L'idée du péché qui semblerait être exclusivement féminin nous renvoie à la cristallisation de l'image féminine amenées par les représentations bibliques : « Trahison ? Ne me fais pas rire, ah, ah, ah, ah ! La pureté est masculine, et le péché est féminin. Il n'y a que les femmes qui puissent trahir, les hommes sont libres, Rami. » (*ibid.*, p. 34) [207] L'appropriation ironique de ces images religieuses permet de réfléchir sur la place de la femme dans la religion chrétienne, et permet aussi de déconstruire ces préjugés.

La narratrice, qui pourrait représenter une sorte d'alter ego de l'auteure, comme nous l'avons déjà souligné, rappelle que ce discours autour du péché fut amené au Mozambique par la colonisation. C'est pourquoi elle met l'accent sur l'inadéquation de cette religion à la société mozambicaine d'une manière subtile : elle suggère que les fruits et animaux évoqués dans la Bible n'existent même pas au Mozambique ; ils appartiennent à une réalité bien plus distante :

> On peut parler des châtiments, des douleurs, de la souffrance, car c'est un langage que les femmes connaissent bien. Qu'on ne parle pas de pomme, car ici elles n'existent pas. Qu'on parle plutôt de banane, ce qui aurait plus de sens dans cette histoire. Ou de cajou, si la banane ne convient pas. Des serpents, on en trouve beaucoup, sauf qu'ils ne parlent pas, dans notre Éden tropical. Et à vous, mon Dieu, nous demandons : Libére la déesse –si jamais elle existe– pour qu'on en voit le visage ne serait-ce qu'une seconde. Elle doit être bien fatiguée de préparer tant de vin, et tant d'hosties, là-haut, dans la cuisine céleste, depuis le commencement du monde. Et s'il n'existe pas de déesse –mon Dieu, pardonnez-moi– avec tant de femmes au monde, pourquoi n'en prendriez-vous pas plusieurs douzaines ? (*ibid.*, pp. 109-110) [208]

Se podemos ser trocadas, vendidas, torturadas, mortas, escravizadas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 68)

[207] « Traição ? Não me faça rir, ah, ah, ah, ah ! A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres, Rami. » (*ibid.*, p. 29)

[208] « Pode falar dos castigos, das dores, do sofrimento, que essa linguagem as mulheres conhecem bem. Não fale da maçã, que cá não existe. Fale antes da banana, que faz mais sentido nesta história. Ou então do caju,

L'ironie exacerbée marque ses distances par rapport au discours biblique. Le récit déconstruit l'idée d'un dieu exclusivement masculin ; la naturalisation des rapports de domination du féminin par le masculin ; le confinement de la femme à l'espace domestique.

Il s'agit d'une mise à distance courageuse et lucide des valeurs propagées par la religion chrétienne. Ainsi, le récit questionne la domination de la femme par l'homme, mais également du colonisé par le colon. Il cherche à inverser des rôles historiquement attribués aux genres à travers la religion. L'inversion de ces rôles préétablis marque le début d'une réflexion :

> Si elle existait, nous saurions vers qui diriger nos prières et nous dirions : notre Mère qui êtes aux cieux, que votre nom soit sanctifié. Que votre règne vienne –celui des femmes, bien sûr–, que votre volonté soit faite, nous ne voulons plus de violence. Que nos appels soient entendus, sur la Terre comme au ciel. Donnez-nous aujourd'hui notre paix quotidienne et pardonnez nos offenses –ragots, médisances, potins, vanités, jalousies– comme nous-même nous pardonnons la tyrannie, la trahison, les dépravations, les beuveries, les insultes de nos maris, amants, fiancés, compagnons et autres relations que je ne saurais nommer. (*ibid.*, p. 81) [209]

Le récit feint adhérer au discours biblique pour mieux le subvertir, faisant appel à la parodie. L'évocation d'une possible « déesse » aux côtés de ou pour remplacer Dieu traduit une volonté de remise en question du modèle chrétien présent dans la Bible, ayant servi d'exemple à la définition des mœurs de nombreuses sociétés occidentales ou colonisées par des occidentaux. Ainsi, comme l'expliquent Macedo et Amaral (2005), cette remarque qui problématise « l'exclusivité des images masculines de Dieu » acquiert une portée politique :

> En effet, il ne s'agit pas tellement du retour à un culte de représentation concrète d'une déesse, mais surtout d'une « question politique », selon Elga Sorge (1987 : 47) : « La question de la déesse est une question de politique théologique, dans un contexte religieux, culturel et social dominé par les hommes. L'objectif central de cette *tea-logie* ou *tea-sophia* est avant tout, la problématisation

---

se a banana não dá. Serpentes há muitas, neste éden tropical. E tu, meu Deus, nós te pedimos : Liberta a deusa –se é que existe– para mostrar o rosto só por um segundo. Ela deve estar cansada de preparar tanto vinho, tanta hóstia aí na cozinha celestial, desde o princípio do mundo. Se não existe nenhuma deusa –meu Deus, perdoa-me– com tantas mulheres que o mundo tem por que não fica com umas tantas dúzias ? » (*ibid.*, p. 94)

[209] « Se ela existisse teríamos a quem dirigir as nossas preces e diríamos : Madre-nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino –das mulheres, claro–, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos, assim na terra como no céu. A paz nossa de cada dia nos dai hoje e perdoai as nossas ofensas-fofocas-má-língua, bisbilhotices, vaidade, inveja-assim como nós perdoamos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras relações que nem sei nomear. » (*ibid.*, p. 68)

de l'exclusivité des images masculines de Dieu, ce qui a amené à une exclusion des représentations féminines. (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 35) [210]

Ce qui est clairement souligné est le désir d'inversion des rôles sociaux et la possibilité pour la femme de se libérer de sa position de victime. La narratrice a recours à une déconstruction radicale du discours biblique, par la signification qui détrône le « Padre nosso » en le remplaçant par un « Madre nossa ». Le style rompt avec la solennité de la prière grâce à l'introduction d'un vocabulaire qui rabaisse le niveau de son discours.

La parodie permet, grâce au recours humoristique, de réfléchir sur le rôle de la femme mozambicaine dans la société. En évoquant l'espace domestique destiné à la femme et dans lequel la déesse serait littéralement emprisonnée au point de ne pas réussir à sortir de sa cuisine céleste, la narratrice crée une représentation de la situation de nombreuses femmes enchaînées dans leurs foyers et sans possibilité de se libérer et de se réaliser en tant que sujet social.

Nous pouvons aussi nous pencher sur la portée symbolique de certains noms choisis pour les personnages. Au début du roman, Rami, qui est le diminutif de Maria Rosa, représentait la parfaite épouse soumise à son mari, comme dans l'exemple biblique. C'est également ainsi qu'elle se définissait, comme une mère et une femme modèle, à l'image de la Vierge Marie. Sa prise de contact progressive avec les autres femmes de son époux, et donc avec des cultures différentes de la sienne, lui permet de prendre du recul face à l'image de la mère parfaite, selon le modèle judéo-chrétien, qui doit accepter la souffrance et ne jamais se plaindre. La rencontre avec une des amantes de Tony, Eva, va lui permettre de mettre un point final à ce mariage, et par la même occasion, briser cette représentation de mère se sacrifiant pour ses enfants.

[210] « De facto, não se trata tanto do regresso a um culto de uma representação concreta de uma deusa, como, sobretudo, de uma "questão política", no dizer de Elga Sorge (1987 :47) : "A questão da deusa é uma questão de política teológica, num contexto religioso, cultural e social dominado pelos homens. O objectivo central desta *tea-logia* ou *tea-sophia* é, antes de mais, a problematização da exclusividade das imagens masculinas de Deus, que levou a uma exclusão de representações femininas." » (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 35)

L'association entre ces deux femmes qui représentent deux figures bibliques emblématiques, d'un côté Maria Rosa –mère parfaite, épouse dévouée et fidèle– et de l'autre Eva–femme célibataire, indépendante et possédant une très bonne situation financière– est très importante d'un point de vue symbolique, car ce sont des figures que l'on a l'habitude d'opposer. Cela permet de les faire entrer en contradiction pour mieux en faire ressortir les singularités. Macedo et Amaral suggèrent que ce modèle de la femme parfaite représentée par Maria peut être associé à la figure de l'esclave, obéissante et soumise :

> ... si Maria est vue comme un modèle de femme et si les caractéristiques qui en font un exemple absolu sont inaccessibles aux autres femmes (notamment la conjonction de la maternité et de la virginité), toutes les autres femmes sont donc identifiées comme Eva et celle-ci est identifiée avec le péché, la désobéissance et le mal. De plus, les projections qu'on a effectuées sur Maria d'un modèle de femme soumise, « esclave » du Maître, silencieuse, paraissent renforcer le modèle de la femme comme celle qui doit s'oublier pour être parfaite. (*ibid.*, p. 122) [211]

Bien que Rami revendique initialement une image de « sainte » inaccessible pour la majorité des femmes, la cohabitation avec plusieurs femmes venant de régions et de cultures différentes lui a permis de prendre conscience des limites de ce modèle servant à assujettir la femme. C'est aussi une des raisons pour laquelle la représentation de la solidarité féminine dans le roman détient une place aussi importante.

Par la suite, nous allons nous intéresser à l'image du miroir dans le roman et essayer de comprendre son rôle dans la recherche identitaire entreprise par le personnage principal.

Le miroir révélateur

Dans *Niketche*, Paulina Chiziane utilise l'image du miroir pour matérialiser la quête identitaire de Rami. L'élément déclencheur de cette quête est la dispute qu'elle provoqua avec

[211] « …se Maria é vista como modelo de mulher e se as características que a tornam o exemplo absoluto são inacessíveis às outras mulheres (nomeadamente, a conjunção entre maternidade e virgindade), então, todas as outras mulheres são identificadas com Eva e esta é identificada com o pecado, a desobediência e o mal. Além disso, as projeções que se fizeram em Maria do modelo da mulher submissa, "escrava" do Senhor, silenciosa, parecem reforçar o modelo da mulher como aquela que se deve negar a si mesma para ser perfeita. » (*ibid.*, p. 122)

Julieta. Après s'être rendue compte que celle-ci est elle aussi une victime de leur mari polygame, la vie de la protagoniste acquiert un nouveau sens. Son reflet dans le miroir l'amène à l'introspection et à l'analyse de ses sentiments les plus profonds. Elle y découvre une nouvelle version d'elle-même, souriante et joyeuse, à laquelle elle peine à s'identifier dans un premier temps : « J'arrête de pleurer, et je reviens au miroir. Les yeux qui se reflètent brillent comme des diamants. C'est le visage d'une femme heureuse. Les lèvres qui se reflètent traduisent un message de bonheur, non, ça ne peut pas être mes lèvres, moi, je ne souris pas, je pleure. Mon Dieu, mon miroir est envahi par une intruse qui se rit de mon malheur. Se pourrait-il que cette intruse soit en moi ? » (CHIZIANE, 2006, p. 18) [212] Le point de vue interne permet d'interroger la subjectivité de la protagoniste, d'observer ses contradictions intimes. Elle a la certitude qu'une expression de joie ne peut lui appartenir et cela l'amène à se demander s'il ne s'agirait pas d'une intruse qui aurait envahi son reflet, bien qu'elle lui soit physiquement identique. Pourtant, en regardant de plus près, elle reconnaît son image passée, l'image de celle qu'elle voudrait redevenir. Son propre reflet idéalisé lui servira plus tard d'impulsion pour opérer des changements nécessaires dans sa vie : « Cela m'angoisse, et je la regarde attentivement. Ces yeux joyeux ont la même forme que les miens. Les lignes du corps me rappellent les miennes. Cette force intérieure me rappelle la force que j'ai eue et que j'ai perdue. Cette image, ce n'est pas moi, mais ce que j'ai été et voudrais être à nouveau. Cette image, c'est moi, oui, mais dans une autre dimension. » (*ibid.*, p. 20) [213]

L'idée d'un échange entre une femme et son miroir rappelle le conte *Blanche Neige et les sept nains*. Ici, il s'agit d'un miroir bien différent. Cette fois-ci, au lieu de faire face à un miroir soumis ayant peur de la reine, nous faisons face à un miroir moqueur, incisif. Celui-ci n'hésite donc pas à remettre en question la position de Rami dans la société mozambicaine

[212] « Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim ? » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 15)

[213] « Fico angustiada e olho bem para ela. Aqueles olhos alegres têm os meus traços. As linhas do corpo fazem lembrar as minhas. Aquela força interior me faz lembrar a força que tive e perdi. Esta imagem não sou eu, mas aquilo que eu fui e queria voltar a ser. Esta imagem sou eu, sim, numa outra dimensão. » (*ibid.*, pp. 16-17)

ainsi que sa soumission aux normes que celle-ci lui impose. De cette manière, le miroir servirait donc de tremplin pour assumer ses aspirations réelles. Selon Cândido da Silva, l'évocation du miroir permet à la protagoniste d'accéder à sa quête d'auto-connaissance :

> Cependant, il est important de rappeler que le miroir évoqué par le personnage principal du roman, Rami, fonctionne comme un tremplin de la découverte des multiples identités féminines du personnage. Une telle découverte se réalise grâce aux questionnements dirigés au miroir, lesquels amènent le lecteur des classiques pour enfants à se souvenir de l'histoire de la reine qui, par vanité excessive et manque de confiance par rapport à son apparence physique, questionnait, devant son miroir magique, à propos de sa beauté exclusive, en s'attendant toujours à une réponse positive. Et voilà que surgissait à l'écran une donzelle plus belle et élégante que la reine. Nous comprenons, ainsi, dans ce conte, que, alors que le fidèle miroir n'instaurait pas une crise d'identité chez sa majesté, la souveraine n'en devenait que plus convaincue de son incomparable beauté. (DA SILVA, 2013, p. 109) [214]

Comme dans le conte susdit, il existe dans *Niketche* une relation entre la protagoniste de l'histoire et son miroir. Alors que dans le premier nous avons la représentation d'une relation de soumission teintée de crainte entre la reine et son miroir, dans le roman étudié, le miroir cumule plusieurs rôles comme celui de confident ou de conscience. L'instauration chez Rami de ce que Da Silva appelle la « crise identitaire » lui servira de « tremplin » qui lui permettra de remettre en question son mode de vie. La première rencontre avec le miroir se fait après une prise de conscience concernant la difficulté à élever ses enfants pratiquement seule, étant donné que son mari polygame se partage entre plusieurs maisons, femmes et enfants. Après avoir constaté l'immense tristesse et la fatigue qui ont marqué son visage au fil des années, Rami fait une rencontre insolite :

> J'arrête de pleurer et je reviens au miroir. Les yeux qui s'y reflètent brillent comme des diamants. C'est le visage d'une femme heureuse. Les lèvres qui se reflètent traduisent un message de bonheur, non, ça ne peut pas être les miennes, moi, je ne souris pas, je pleure. Mon Dieu, mon miroir est envahi par une intruse, qui se rit de mon malheur. Se pourrait-il que cette intruse soit en moi ? Je frotte mes yeux, je crois que je suis devenue folle. L'idée me vient de fuir cette image

[214] « Vale, portanto, lembrar que o espelho evocado pelo protagonista do romance, Rami, funciona como um impulsionador da descoberta das múltiplas identidades femininas da personagem ; Tal descoberta se realiza por meio de questionamentos dirigidos ao espelho, os quais levam o leitor dos clássicos infantis a recordar a história da rainha que, por vaidade excessiva e insegurança sobre sua aparência física, indagava, diante de seu espelho magico, acerca da sua exclusiva beleza, esperando, sempre, por uma resposta positiva. Eis que surgia, no écran, uma donzela mais formosa e donairosa que a rainha. Percebemos, assim, nesse conto, que, enquanto o espelho fiel não instaurava a crise de identidade na majestade, a soberana se tornava mais certa da sua incomparável beleza. » (DA SILVA, 2013, p. 109)

pour retrouver le confort des draps. Je fais deux pas en arrière. L'image m'imite. J'en fais deux autres vers l'avant, et nous nous regardons. Cette image est une fontaine de lumière et moi je suis un puits de tristesse. Je suis grosse, lourde, elle est mince et soignée. Mais ses yeux ont la même couleur que les miens. Sa couleur de peau est semblable à la mienne. De qui peut bien être cette image qui m'hypnotise et m'enchante ?
-Qui es-tu, toi ? -lui dis-je.
-Tu ne me reconnais pas ? Regarde-moi bien.
-Je te regarde, oui. Mais qui es-tu ?
-Tu es aveugle, sœur jumelle.
-Jumelle ? Je ne suis la jumelle de personne. Parmi les cinq enfants de ma mère on ne compte aucun jumeau. Je suis devant mon miroir. Que fais-tu là, toi ?
-Tu es aveugle, ma sœur jumelle. Pourquoi pleures-tu ?
Ma bouche libère un torrent de lamentations. Je raconte toute ma tristesse et dis que toutes les femmes de ce monde me volent mon mari.
-On peut voler une personne vivante, et qui plus est, un commandant de police ?
-On peut voler un mari, dans ce pays.
-Ne sois pas une enfant, sœur jumelle. Il s'est fatigué de toi, et s'en est allé.
-Tu mens !
Je perds la tête. Pendant que je sanglote, l'image danse. J'arrête mes sanglots, et fais silence pour écouter la chanson magique de cette danse. C'est mon silence que j'écoute. Et mon silence danse, faisant danser ma jalousie, ma solitude, mon chagrin. Ma tête aussi rentre dans la danse, je sens des vertiges. Serais-je en train de devenir folle ? (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 18-19) [215]

Cette première rencontre entre la protagoniste et son reflet jumeau dans le miroir sert à lui donner une impulsion de renouvellement. Son reflet la met face à ses contradictions,

[215] « Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim ? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois em frente e ficamos a olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada. Mas os olhos dela têm a cor dos meus. A cor da pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta ?
-Quem és tu ? -pergunto eu.
-Não me reconheces ? Olha bem para mim.
-Estou a olhar, sim. Mas quem és tu ?
-Estás cega, gémea de mim.
-Gémea ? Não sou gémea de ninguém. Dos cinco filhos da minha mãe, não há gémeo nenhum. Estou diante do meu espelho. Que fazes tu aí ?
-Estás cega, gémea minha. Por que choras tu ?
Solto da boca uma enxurrada de lamentos. Conto toda a tristeza e digo que as mulheres deste mundo me roubam o marido.
-Pode-se roubar uma pessoa viva, ainda por cima um comandante da polícia ?
-Não sejas criança, gémea minha. Ele cansou-se de ti e partiu.
-Mentes !
Entro em pânico. Enquanto eu soluço a imagem dança. Paro de soluçar e fico em silêncio para escutar a canção mágica desta dança. É o meu silêncio que escuto. E o meu silêncio dança, fazendo dançar o meu ciúme, a minha solidão, a minha mágoa. A minha cabeça também entra na dança, sinto vertigens. Estarei eu a enlouquecer ? » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, pp. 15-16)

agissant ainsi comme une sorte de conscience. En effet, lorsque Rami cherche des prétextes pour expliquer les raisons de l'absence de son mari, le supposé vol de celui-ci par d'autres femmes, le reflet du miroir la confronte à la vérité.

L'image de la jumelle de Rami dans le miroir se présente comme une sorte de version « améliorée » d'elle-même : elle est plus joyeuse, plus élégante, plus légère. Cette vision d'une femme heureuse et sûre d'elle fait écho à la femme qu'elle a pu être par le passé ou celle qu'elle souhaiterait redevenir.

Un autre aspect important de cette confrontation avec son reflet jumeau est celui de la revalorisation du patrimoine culturel mozambicain. L'invitation à danser en est un exemple, car dans la culture *ronga* dont Rami est issue, cet art détient une place primordiale. Cependant, la protagoniste du roman a reçu une éducation basée sur le principe de l'assimilation choisie par sa famille. C'est pourquoi elle n'est plus connectée avec l'essence de sa culture *ronga*, qui se réalise par la danse.

L'assimilation familiale explique aussi pourquoi Rami n'est passée par aucune « école de l'amour » pendant son adolescence. Ces écoles servent en réalité de rituel d'initiation pour les jeunes filles lors du passage à l'âge adulte. Pendant plusieurs mois, elles découvrent l'art de la séduction et plusieurs aspects de la vie de couple. Dans le sud du Mozambique où l'imprégnation coloniale s'est faite de manière plus intense, ces « écoles de l'amour » ont été abolies depuis longtemps, puisqu'elles étaient mal vues par le gouvernement colonial qui décida de les supprimer.

La cohabitation entre toutes ces femmes va servir de prétexte littéraire pour créer des échanges culturels entre celles-ci et permet ainsi, sur le plan narratif, d'ouvrir une réflexion sur la disparition de coutumes mozambicaines dans le sud au profit de coutumes occidentales. Lorsque Rami est confrontée à ses rivales venues des quatre coins du pays, il se produit avec l'une d'entre elles, Luiza, un effet-miroir. Cette image d'elle-même reflétée dans cet autre personnage est à l'origine d'une grande sympathie pour celle-ci :

> Je cherche de nouveau à découvrir tout ce qu'il y a en elle que je n'ai pas. Sa peau est lisse, et la mienne est rugueuse. Ses cheveux sont défrisés, épais, et mon cuir chevelu est crépu, fin. J'examine à nouveau ma rivale. Il y a beaucoup de feu dans chacune de ses veines. Il émane beaucoup de force de chacun de ses souffles. Une étoile est pendue à chacun de ses cheveux, mon Dieu, comme elle brille ! Ses yeux sont doux comme un clair de lune, il doit y avoir beaucoup de miel dans cette bouche. Pourquoi est-ce que j'éprouve de la sympathie pour elle, pourquoi, pourquoi, pourquoi ? Le visage de cette femme m'est familier, très familier. Où l'ai-je vu avant ? Dans la rue, au marché, dans l'autobus ? Dans cette dimension ? Dans une autre ? Dans ce monde ou dans une autre incarnation ? Qu'est-ce qui m'attire en elle ? Ses yeux doux ? Son sourire ? Les traits de son visage ? À tellement réfléchir, je finis par trouver. Beaucoup de choses en elle reflètent l'image de ce que j'ai été et que je ne suis plus. Elle possède tous les charmes que j'ai perdus. La sympathie que j'éprouve pour elle vient de l'apparence. Cette femme me ressemble. Tony a cherché un amour nouveau dans le corps d'autrefois, et a retrouvé mon image dans l'image d'une autre femme. (*ibid.*, pp. 67-68) [216]

Le processus d'identification avec l'autre la renvoie à son ancienne image, plus jeune, plus belle et plus joyeuse. Cela contraste avec celle qu'elle se fait d'elle-même dans le présent, qui est frappée par la déchéance. L'image de son reflet dans le miroir est une façon de représenter le dédoublement de sa personnalité, les différentes facettes qui correspondent à son expérience de femme. La complicité qui se tisse au fil du roman entre Rami et les autres femmes de son mari servira également à mieux comprendre son identité, son reflet dans le miroir. Ce dernier lui renvoie sa propre image de solitude et de tristesse, mais aussi la possibilité de devenir ou redevenir une femme heureuse. Pires Laranjeira y voit une analogie avec le conte *Alice au pays des Merveilles* :

> La protagoniste, telle une Alice dans la capitale des vices, se regarde dans le miroir et lui confie sa solitude et ses rêves éveillés, mais c'est dans la complicité avec les autres points de la même étoile qu'elle va peu à peu s'affirmer comme le leader de cette émancipation, une sorte de matriarche d'un clan féminin s'occupant d'un homme commun et *faisant son lit*, dans une embuscade fulminante, imprévue et savoureuse. Quand la protagoniste s'auto-analyse, elle définit la condition féminine et partage ses déceptions, elle apprend aussi l'art de la compréhension, distinguant les différences entre les femmes senas, tsongas, macuas ou macondes, à leur mode de vie et de travail, de se faire belle et de se comporter pour ensorceler les hommes, qui se font de plus en plus rares.

[216] « Procuro de novo identificar tudo o que ela tem e eu não tenho. Tem a pele lisa e a minha é rugosa. Tem o cabelo desfrisado, farto, e o meu couro-cabeludo é encarapinhado, é ralo. Aprecio de novo a minha rival. Ela tem muito fogo em cada veia. Emana muita força em cada sopro. Tem uma estrela pendendo em cada fio de cabelo, meu Deus, como ela brilha ! Os olhos dela são suaves como luar, deve ter muito mel naquela boca. Por que simpatizo eu com ela, porquê, porquê, porquê ?O rosto desta mulher me é familiar, muito familiar. Onde o teria visto antes ? Na rua, no mercado, no auto-carro ? Nesta dimensão ? Noutra ? Neste mundo ou noutra encarnação ? O que me atrai nela ? O olhar meigo ? O sorriso ? As linhas do rosto ? Penso tanto que acabo descobrindo. Muita coisa nela reflecte a imagem daquilo que fui e já não sou. Ela tem todos os encantos que eu perdi. A simpatia que sinto por ela vem da aparência. Esta mulher é parecida comigo. O Tony buscou um novo amor no corpo antigo, e encontrou a minha imagem na imagem de outra mulher. » (*ibid.*, pp. 57-58)

> La haine se transforme en acceptation : « le pays est rempli de mères célibataires ». (LARANJEIRA, 2007, p. 533) [217]

À partir de ces considérations, nous pouvons remarquer que l'image de Rami se reflète non seulement dans son miroir, mais aussi dans les quatre autres femmes de son mari. Celle qui a le plus de points communs avec elle, à première vue, serait Julieta : elle vient aussi du Sud, est chrétienne et accepte le traitement infligé par son mari avec beaucoup de soumission. C'est aussi la première avec qui elle entre directement en confrontation. Pourtant, elle se sentira rapidement plus proche de Luiza, qui vient du Nord.

La représentation du reflet dans le miroir de Rami, vue à partir du prisme ethnique, permet de révéler les multiples facettes de son identité. On peut progressivement apercevoir les affinités grandissantes avec la culture du Nord et la volonté de remettre en question et de s'éloigner de la culture du Sud dans laquelle elle a grandi. Il y a là une identification culturelle, et c'est précisément cette identification qui lui permettra de se reconstruire. Ce passage d'une identité, celle à laquelle on attend qu'elle corresponde, à une autre, celle à laquelle elle aspire, ne se fait pas sans difficulté et remises en question :

> -Tu n'es pas Rami. Tu es le monstre que la société a engendré. J'ai appuyé mon visage contre le miroir et j'ai pleuré sans m'arrêter. J'ai repris le contrôle de moi-même et j'ai de nouveau regardé. L'image du miroir sourit. Elle danse et vole, légère comme de la mousse. Elle lévite comme un jaguar qui traverse en félin les forêts du monde. C'était mon âme en dehors des strates sociales. C'était mon rêve d'enfance, de femme. C'était moi, dans mon monde intérieur, courant librement sur les chemins du monde. (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 281-282) [218]

---

[217] « A protagonista, qual Alice na capital das porcarias, vê-se ao espelho e confia-lhe sua solidão e os devaneios, mas é na cumplicidade que tece com as outras pontas da mesma estrela que se vai afirmando como líder da emancipação, algo como a matriarca de um clã feminino cuidando do homem comum e *fazendo-lhe a cama,* numa armadilha fulminante, imprevista e saborosa. Quando a protagonista se auto-analisa, define a condição feminina e compartilha os seus dissabores, aprende também ela a arte da compreensão, distinguindo as diferenças entre as mulheres senas, tsongas, macuas ou macondes, pelo modo como vivem e trabalham, se enfeitam e comportam para enfeitiçar os homens, que escasseiam. O ódio transmuda-se em aceitação : "o país está cheio de mães solteiras". » (LARANJEIRA, 2007, p. 533)

[218] « -Não és a Rami. Tu és o monstro que a sociedade construiu. Encostei o meu rosto no espelho e chorei perdidamente. Ganhei o controlo de mi mesma e olhei de novo. A imagem do espelho sorri. Dança e voa com leveza de espuma. Levita como um jaguar correndo felino nas florestas do mundo. Era a minha alma fora das grades sociais. Era o meu sonho de infância, de mulher. Era eu, no meu mundo interior, correndo em liberdade nos caminhos do mundo. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 247)

Voici un exemple saisissant de l'illustration du rôle négatif des valeurs sociales dans la construction identitaire d'une femme : l'opposition entre la liberté rêvée et l'emprisonnement du moi imposé par l'ordre social.

Dans ces moments de doute, il semblerait que ce soit son image dans le miroir qui lui permette de retrouver sa force et sa sérénité afin d'affronter tous ces changements. Celui-ci lui donne la possibilité de s'établir au-delà des « prisons sociales », celles que la société mozambicaine lui impose en tant que femme. L'union entre les cinq épouses de Tony, dirigée par la « première dame » Rami, ressemble presque à une communion entre elles. Celle-ci permettra à chacune d'atteindre son indépendance et de retrouver une dignité. Quant à Rami, cette traversée culturelle l'aidera de mieux se connaître, de libérer ses désirs et de s'affirmer en tant que sujet. Les nouveaux regards proposés par les épouses de Tony l'aideront dans ce cheminement. De plus, le fait d'écouter des histoires et d'en raconter sera un élément fondamental dans sa reconstruction identitaire. Dans cette optique, la parole sera libératrice.

1.2 Nouveaux regards

Ainsi, le contact avec les femmes de Tony venant du Nord permettra à Rami de repenser la condition féminine et les relations amoureuses. L'identification à une culture si différente de la sienne l'aidera à adopter un nouveau point de vue. La création de personnages provenant de cultures variées pourrait fonctionner comme un prétexte narratif permettant de questionner le sujet féminin. Souvent, ce sont les femmes du Nord de Tony elles-mêmes qui créent ces frictions en comparant la culture et les traditions du Sud, influencées par la religion chrétienne et le patriarcat, et celles du Nord, qui sont majoritairement matriarcales et qui ont eu un contact plus atténué avec les colons du fait de leur situation géographique. Elles

évoquent la nécessité de se connaître, de s'aimer, et d'effectuer un mystérieux voyage à l'intérieur de soi-même. On retrouve de nombreuses références dans le roman :

> À quoi bon voyager sur la Lune, quand on n'a pas voyagé à l'intérieur de soi-même ? As-tu déjà voyagé à l'intérieur de toi-même, Rami ? Jamais, ça se voit à l'amertume que tu affiches sur ton visage. Le paradis est en nous, Rami. Le bonheur est en nous. Vous autres, du Sud, vous n'êtes pas des femmes, vous n'êtes encore que des enfants. Des reproductrices, voilà tout. C'est pourquoi les hommes vous abandonnent à tort et à travers. Votre vie à deux est sans charme. C'est pourquoi, dès la déclaration d'indépendance, vous avez crié : à bas les rites d'initiation. Avez-vous réfléchi à ce que vous faisiez ? (*ibid.*, p. 207) [219]

En écrivant sa propre histoire, la protagoniste et narratrice effectue également une sorte de « voyage à l'intérieur d'elle-même ». Ainsi, l'écriture apparaît comme une forme de reconstruction, mais également comme une rédemption. Parfois, les femmes du nord provoquent Rami et Julieta en méprisant ouvertement leur culture. Dans le Nord, il n'existe pas de nécessité de maintenir une relation qui rendrait les femmes malheureuses, elles ont aussi le droit de recourir à des assistants conjugaux en cas de conflit avec leur mari. Il s'agit de sociétés à organisation matriarcale, dans lesquelles les femmes occupent la place principale dans la famille et prennent les décisions les plus importantes. Selon Mauá, c'est la raison pour laquelle les femmes du Nord ont toujours l'air plus heureuses et épanouies que celles du Sud :

> -Notre société du Nord est plus humaine, explique Mauá. La femme a droit au bonheur et à la vie. Nous vivons avec un homme tant qu'il nous rend heureuse. Et si nous sommes ici, c'est qu'il existe encore une harmonie. Si jamais un jour l'amour finit, nous partirons à la recherche d'autres mondes, avec la même liberté que les hommes. Les voix des femmes du Nord condamnent à l'unisson. Dans le Sud, la société est peuplée de femmes nostalgiques. De démentes. De fantômes. Dans le Sud, les femmes vivent en exil dans leur propre monde, condamnées à mourir sans savoir ce que sont l'amour et la vie. Dans le Sud, les femmes sont tristes, on les exploite davantage. Elles marchent la tête basse. Hésitantes. Elles ne connaissent pas la joie de vivre. Elles ne prennent pas soin de leur corps, ne font aucun massage, et n'usent d'aucun maquillage pour égayer leur visage. Nous sommes plus heureuses, là-bas, au Nord. On s'habille de couleurs, on se déguise. On se maquille, on se soigne, on se fait belles. On avance d'un pas sûr. Les hommes nous offrent des cadeaux, et gare à eux s'ils n'en offrent pas. À l'heure du mariage, c'est lui qui vient bâtir un foyer dans notre maison maternelle, et quand l'amour finit, c'est lui qui s'en va. Dans le Nord, les

[219] « De que vale viajar para a lua para quem ainda nao viajou para dentor de si proprio ? Já fizeste uma viagem para dentro de ti, Rami ? Nunca, vê-se pela amargura que tens no rosto. O paraíso está dentro de nós, Rami. A felicidade está dentro de nós. Vocês, do sul, ainda não são mulheres, são crianças. Seres reprodutores apenas. Por isso os homens vos abandonam a torto e a direito. A vossa vida a dois não tem encantos. Por isso, mal declararam a independência gritaram : abaixo os ritos de iniciação. O que julgavam que faziam ? » (*ibid.*, p. 179)

femmes sont plus belles. Dans le Nord, personne n'exploite personne, car les femmes comme les hommes sont des enfants du même Dieu. (*ibid.*, pp.202-203) [220]

La phrase « les femmes comme les hommes sont des enfants du même Dieu » traduit une idée de nécessaire égalité entre les sexes et ce discours engendre une résonance toute particulière chez Rami qui se sent oppressée au sein de sa propre culture. Le fragment cité ci-dessus n'échappe pas à une image idéalisée des femmes du Nord et à une opposition entre le Nord et le Sud qui peut paraître un peu simpliste car elle effacerait les contradictions. Mais, on doit l'envisager comme une invitation à réfléchir sur ces oppositions dichotomiques basées sur la généralisation des faits. Ceci est d'autant plus vrai que le récit travaille intensément le croisement des points de vue qui tend à relativiser les vérités des uns et des autres. C'est par la confrontation des points de vue que les personnages sont amenés à changer leur comportement et à aller à la rencontre de l'Autre. Le parcours de Rami en est un exemple : elle se sent attirée par les coutumes du Nord, par ses rituels, ses mythes mais elle est également impregnée des références catholiques. Elle va à la rencontre d'une conseillère matrimoniale, une femme du Nord, qui lui présente une image rénovée de la femme. Elle projette en elle une image féminine mythifiée à partir des références culturelles africaines, au lieu des références européennes auxquelles elle s'identifiait habituellement : « Elle porte de l'or, beaucoup d'or. Elle est à l'image de la reine de Saba –les livres présentent une Saba

[220] « -A nossa sociedade do norte é mais humana –explica a Maúa. -A mulher tem direito à felicidade e à vida. Vivemos com um homem enquanto nos faz feliz. Se estamos aqui, é porque a harmonia ainda existe. Se um dia o amor acabar, partimos à busca de outros mundos, com a mesma liberdade dos homens. As vozes das mulheres do norte censuram em unissono. No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasmas. No sul as mulheres são exiladas no seu próprio mundo, condenadas a morrer sem saber o que é amor e vida. No sul as mulheres são tristes, são mais escravas. Caminham de cabeça baixa. Inseguras. Não conhecem a alegria de viver. Não cuidam do corpo, nem fazem massagens ou uma pintura para alegrar o rosto. Somos mais alegres, lá no norte. Vestimos de cor, de fantasia. Pintamo-nos, cuidamo-nos, enfeitamo-nos. Pisamos o chão com segurança. Os homens nos oferecem prendas, ai deles se não nós dão uma prenda. Na hora do casamento o homem vem construir o lar na nossa casa materna e quando o amor acaba, é ele quem parte. No norte as mulheres são mais belas. No norte, ninguém escraviza ninguém, porque tanto homens como mulheres são filhos do mesmo Deus. » (*ibid.*, p. 175)

maigre et sans formes, le corps européanisé, mais les reines africaines sont grosses, car on leur donne beaucoup d'amour et autant à manger. » (*ibid.*, p. 40) [221]

La réappropriation d'images mythifiées à partir du point de vue mozambicain passe aussi par la réappropriation de la religion chrétienne. Ceci est symbolique car c'est cette même religion qui servit de justification à la colonisation des Mozambicains par les Portugais. Il existe une volonté de se réapproprier la religion chrétienne en y apportant un nouveau point de vue : « Au paradis des Bantous, Dieu a créé un Adam. Plusieurs Ève et un harem. Celui qui a écrit la Bible a oublié certains faits sur la genèse de la polygamie. Les Bantous devraient réécrire la Bible. » (*ibid.*, p. 47) [222] Cette dernière affirmation témoigne de cette urgence de se réapproprier leur culture et leur religion pour les Africains. L'expression « leur Bible » traduit cette nécessité de reformuler la religion à partir de leur propre point de vue. Le roman s'inscrit dans le sillage du mouvement post-colonialiste de réécriture de l'Histoire en incluant le point de vue des cultures minorisées et en privilégiant le sujet féminin.

C'est aussi vrai pour *Ponciá*, qui met en scène des identités féminines au-delà des préjugés habituels. On peut le voir notamment avec l'exemple de Biliza, la prostituée dont Luandi tombe amoureux. Le narrateur choisit de la décrire avec un regard nouveau. Ici, le point de vue adopté est féminin. Il problématise la situation d'une femme entraînée malgré elle dans ce système, subjuguées par l'autorité que le Noir Climério exerce sur elle. On la voit évoluer dans un univers totalement contrôlé par des hommes. Il existe une dénonciation de l'oppression des femmes par les hommes qui évoluent dans ce milieu. Elle se retrouve en permanence sous l'emprise de leurs regards ou de leurs menaces. Lorsqu'elle essaie de renverser cette dynamique, elle est tuée par le Noir Climério. C'est un drame pour Luandi qui semblait avoir appréhendé sa personne au-delà de l'image que la société voulait à tout prix lui

[221] « Ela usa ouro, muito ouro. Tem a imagem da Rainha de Sabá –os livros apresentam uma Sabá magra e sem curvas, corpo europeizado, mas as raízes africanas são gordas, pois são bem abastecidas tanto no amor como na comida. » (*ibid.*, p. 34)

[222] « No paraíso dos *bantu*, Deus criou um Adão. Várias Evas e um harém. Quem escreveu a bíblia omitiu alguns factos sobre a gênese da poligamia. Os bantu deviam reescrever a sua Bíblia ». (*ibid.*, p. 40)

attribuer. On découvre alors qu'elle s'occupait des préparatifs nécessaires pour la maison qu'elle avait le projet d'habiter après son mariage avec Luandi :

> Luandi courut en sens inverse, en une seconde, il était dans la chambre de sa bien-aimée. Il la prit dans ses bras au moment où, couverte de sang, sa Biliza-étoile s'éteignait. Le Noir Climério l'avait tuée. Dans le lit, Luandi vit les tissus, les fils et l'aiguille avec lesquels elle préparait avec application son trousseau. Il se mit à trembler. Le Noir Climério avait tué sa Biliza-étoile. Tué ! Il avait tué sa femme ! Il avait assassiné celle qui allait être si heureuse... (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 112) [223]

On voit ici que, lorsque Biliza cherche à sortir du rôle qui lui est réservé par la société, on l'y ramène avec une extrême violence. On apprend avec Carneiro, que dans les traditions religieuses afro-brésiliennes, l'importance de la femme ne se limite pas à certains rôles fermés et préétablis par la société. La femme est libre d'en exercer plusieurs simultanément, c'est ce qui fait toute sa complexité :

> Il y a quelques années j'ai écrit que les archétypes qui peuplent notre tradition religieuse sont empreints de féminins qui ne se limitent pas aux archétypes d'autres systèmes de croyances dans lesquels les femmes sont soit des saintes ou pas, dont la Vierge Marie et Marie Madeleine sont devenues des grands stéréotypes. Dans les religions de matrices africaines, les déesses traversent ces limites ténues instituées pour le féminin. Elles sont porteuses de caractéristiques complexes, elles sont chargées d'ambiguïtés qui leur permettent de transiter entre la féminité et la virilité tout en continuant d'être en même temps des mères attentionnées et des amantes passionnées. Et les femmes qui les inspirèrent le sont aussi, car je pense que nous inventons nos dieux et déesses à notre image. (CARNEIRO, 2011, p. 174) [224]

Ainsi, Sueli Carneiro rappelle que les représentations traditionnelles de la femme dans les religions afro-brésiliennes ne correspondent pas toujours au modèle religieux chrétien

---

[223] « Luandi correu em direção oposta, alcançando a porta do casarão. Num segundo estava no quarto de Biliza. E foi o momento exato, o tempo gasto para tomá-la nos braços e ver a sua Biliza-estrela, toda ensanguentada, se apagando. Negro Climério havia matado a moça. Na cama, os panos, as linhas e a agulha com a qual ela preparava com afinco o seu enxoval. Luando tremia. Negro Climério havia matado sua Biliza-estrela. Matou a mulher ! Matou a mulher que ia ser tão feliz. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, p. 97)

[224] Notre traduction.

« Anos atrás escrevi que os arquétipos que povoam a nossa tradição religiosa são prenhes de femininos que não se limitam aos arquétipos de outros sistemas de crenças nos quais as mulheres são categorizadas entre as santas e as nem tanto, das quais a Virgem Maria e Maria Madalena se tornaram os grandes estereótipos. Nas religiões de matrizes africanas, as deusas atravessam esses estreitos limites instituídos para o feminino. Elas são portadoras de características complexas, carregam ambiguidades que lhes permitem transitar entre a feminilidade e a virilidade sem deixar de ser ao mesmo tempo mães dedicadas e amantes apaixonadas. E as mulheres que as inspiraram assim o são, porque creio que inventamos os nossos deuses e deusas à nossa imagem e semelhança. » (CARNEIRO, *op.cit.*, 2011, p. 174)

imposé par la colonisation. La dualité présente dans la religion chrétienne réduit les possibilités du féminin à deux rôles limités : celui de la Sainte, la Vierge Marie, ou celui de la prostituée, Marie Madeleine. Les représentations du féminin dans les religions afro-brésiliennes présentent des catégories amplifiées, si nous les comparons à celles présentes dans le modèle judéo-chrétien.

Cette volonté de questionner le rôle unique réservé à la femme par la société rappelle Paulina Chiziane, dont les interrogations passent souvent par le religieux, étant donné que la prétendue nécessité de l'implantation de la religion chrétienne justifia la colonisation du Mozambique et de nombreux autres pays africains. D'où l´utilisation de la parodie pour remettre en question la religion chrétienne. Il existe chez les deux auteures une volonté de porter un regard renouvelé sur le féminin, qui pourrait en partie passer par la redécouverte d'une culture précoloniale.

Dans la partie qui suit, nous essaierons de comprendre ces nouveaux regards posés sur les femmes en nous penchant sur la représentation du corps féminin dans ces œuvres et la construction identitaire du genre. Notre raisonnement sera guidé par un questionnement sur les marques du corps, d'abord dans les sociétés traditionnelles, puis dans la contemporanéité.

2. Corps et construction identitaire du genre

Les romans étudiés nous ont amené à réfléchir sur la question de la représentation du corps en lien avec la construction identitaire. Afin de nous pencher sur une question aussi complexe que la représentation des corps et de la construction identitaire, nous étudierons dans un premier temps *Niketche*, pour essayer de comprendre de quelle manière les corps y sont marqués par la tradition rituelle. Nous poursuivrons notre réflexion en réfléchissant sur la question de la représentation de l'avortement pendant et après l'abolition de l'esclavage dans *Ponciá* et *Becos da memória*, et nous verrons à quel point ce concept renverse les rôles préétablis du féminin dans la société coloniale.

Pour commencer, nous devons tenter de comprendre de quelle manière se construit le genre, à partir de quels présupposés, et comment ces derniers agissent sur les fonctions sociales typiques des individus dans la société. Pour Butler, le genre est un phénomène complexe. Le fait de tenter de le définir empêcherait d'y créer une coalition ouverte et restreindrait les définitions possibles pour l'enfermer dans une proposition unique et définitive :

> Le genre est un phénomène complexe qui, en tant que totalité, est constamment différé, un idéal impossible à réaliser quel que soit le moment considéré. Ainsi une coalition ouverte mettra en avant des identités qui seront tour à tour prises ou mises de côté selon les objectifs du moment ; ce sera un assemblage ouvert permettant de multiples convergences et divergences sans qu'il soit nécessaire d'obéir à une finalité normative qui clôt les définitions. (BUTLER, 2006, p. 83)

Lorsque nous étudions les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, nous devons toujours prendre en compte les aspects du colonialisme et du racisme présents dans les sociétés brésilienne et mozambicaine. Il ne faut pas oublier que pour certains, le concept même du genre peut sembler étranger, lorsque nous le regardons à partir d'une autre culture. C'est le cas de Oyewumi, pour qui ce concept comme agent définisseur des relations entre les individus d'une même société n'est apparu qu'avec le colonialisme. En effet, elle explique que, dans la société Yoruba, les relations et la hiérarchie sociale sont surtout marquées par

l'âge des individus. Avant la colonisation britannique, les femmes étaient libres d'exercer toutes sortes de fonctions, même celles qui impliquaient un statut de leader social. Toutes ces hiérarchies furent évidemment renversées par la colonisation :

> Le genre n'est pas une propriété d'un individu ou d'un corps dans et de soi-même et par soi-même. Même la notion d'identité genrée en tant que partie du soi se fonde sur une compréhension culturelle. Le genre est une construction de deux catégories en relation hiérarchique l'une envers l'autre : et cela est inclus dans les institutions. Le genre est mieux compris en tant qu'une « institution qui établit des schémas d'attentes pour des individus » (basés sur leur type de corps), décide des processus sociaux de la vie quotidienne, et est construit dans d'importantes organisations de la société, telles que l'économie, l'idéologie, la famille et la politique. (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 39) [225]

Oyewumi rappelle également que les histoires des colonisés et des colonisateurs ont toujours été écrites depuis un point de vue masculin : les femmes y étaient toujours périphériques lors des rares occasions où elles apparaissaient (*ibid.*, p. 121). La « biologisation » inhérente à la pensée occidentale aurait donc enfermé les Yorubas dans des catégories sociales prédéfinies. De plus, nous pouvons noter que selon ce mode de pensée, l'accent est porté sur le corps féminin, tandis que le masculin représenterait la rationalité, l'intelligence, la réflexion : « Paradoxalement, dans la pensée européenne, bien qu'on concevait que la société soit faite de corps, seulement les femmes étaient vues comme corporalisées ; les hommes n'avaient pas de corps –ils étaient des esprits flottants » (*ibid.*, p. 6) [226]. Pour Oyewumi, cette binarité qui fonde des hiérarchies sociales à partir de différences biologiques rappellerait d'autres dualités qui pourraient être considérées comme des variations de la binarité homme/femme :

> Les différences et la hiérarchie s'incrustent donc dans le corps ; et les corps consacrent la différence et la hiérarchie. D'où des dualismes tels que : nature/culture, public/privé et

[225] Notre traduction.

« Gender is not a property of an individual or a body in and of itself by itself. Even the notion of a gender identity as part of the self rests on a cultural understanding. Gender is a construction of two categories in hierarchical relation to each other : and it is embedded in institutions. Gender is best understood as "an institution that establishes patterns of expectations for individuals" [based on their body-type], orders the social processes of everyday life, and is built into major social organizations of society, such as the economy, ideology, the family, and politics. » (OYEWUMI, *op.cit.*, 1997, p. 39)

[226] Notre traduction.

« Paradoxically, in European thought, despite the fact that society was seen to be inhabited by bodies, only women were perceived to be embodied ; men had no bodies –they were walking minds. » (*ibid.*, p. 6)

> visible/invisible qui sont des variations sur le thème des corps masculins/féminins hiérarchiquement prédéfinis, placés différemment par rapport au pouvoir, à distance l'un de l'autre. Dans la période de l'histoire occidentale, les justifications pour la création des catégories « homme » et « femme » ne sont pas restées inchangées. Au contraire, elles ont été dynamiques. Bien que les limites évoluent et que le contenu de chaque catégorie pourrait changer, les deux catégories sont restées hiérarchiques et en opposition binaire. (*ibid.*, p. 7) [227]

Bien évidemment, cette biologisation inhérente aux civilisations occidentales n'est en rien universelle. Les débats féministes concernant quels rôles et identités sont « naturels » et lesquels sont construits socialement n'ont de signification que dans une culture dans laquelle les catégories sociales sont conçues comme n'ayant pas de logique propre (*ibid.*, p. 9). En effet, le féminisme occidental n'est pas pour autant libre d'ethnocentrisme envers les femmes « colonisées » : « D'un point de vue interculturel, le point le plus intéressant est le degré auquel le féminisme, malgré sa position radicale, montre les mêmes caractéristiques ethnocentriques et impérialistes des discours occidentaux qu'elle cherchait à renverser. Cela a posé de sérieuses limitations à son applicabilité en dehors de la culture qui l'a produite. » (*ibid.*, p. 13) [228]

Butler affirme que la notion même de genre implique l'enfermement des hommes et des femmes dans des catégories sociales immuables. Il ne s'agit pas de dire que le genre n'existe pas, mais c'est bien son utilisation, notamment dans le discours, qui va limiter les expériences : « Cela ne veut pas dire que n'importe quelle possibilité, ni que toutes les possibilités genrées sont ouvertes, mais que les contours de l'analyse montrent les limites d'une expérience façonnée dans et par le discours. Ces limites sont toujours posées dans les

[227] Notre traduction.

« Differences and hierarchy, then, are enshrined on bodies ; and bodies enshrine differences and hierarchy. Hence, dualisms like nature/culture, public/private, and visible/invisible are variations on the theme of male/female bodies hierarchically ordered, differentially placed in relation to power, and spatially distanced one from the other. In the span of Western history, the justifications for the making of the categories "man" and "woman" have not remained the same. On the contrary, they have been dynamic. Although the boundaries are shifting and the content of each category may change, the two categories have remained hierarchical and in binary opposition. » (*ibid.*, p. 7)

[228] Notre traduction.

« From cross-cultural perspective, the more interesting point is the degree to which feminism, despite its radical local stance, exhibits the same ethnocentric and imperialistic characteristics of the Western discourses it sought to subvert. This has placed serious limitations on its applicability outside of the culture that produced it. » (*ibid.*, p. 13)

termes d'un discours culturel hégémonique fondé sur les structures binaires qui se font passer pour le langage de la rationalité universelle. » (BUTLER, *op.cit.*, p. 72)

Afin de mieux comprendre ce phénomène, nous examinerons de quelle manière sont marqués les corps par la tradition rituelle dans *Niketche*. Sont-ils marqués par les perceptions de catégories sociales et de genre, ou bien par les différences ethniques et culturelles du Mozambique ?

2.1. Les corps de femmes et la tradition rituelle dans *Niketche*

Dans *Niketche*, les corps se retrouvent comme acteurs principaux de la recherche identitaire féminine. Est-ce un simple véhicule sur lequel on inscrit des significations culturelles ou un instrument permettant l'appropriation ou l'interprétation d'une signification culturelle comme le suggère Butler ?

> Manifestement, la controverse sur ce que l'on entend par *construction* bute sur la polarité philosophique classique entre le libre-arbitre et le déterminisme. En conséquence, on pourrait raisonnablement s'attendre à ce qu'une certaine restriction linguistique imposée à la pensée tout à la fois façonne et limite les termes du débat. Dans ces termes, le « corps » apparaît comme un simple véhicule sur lequel sont inscrites des significations culturelles, ou alors comme l'instrument par lequel une volonté d'appropriation et d'interprétation se choisit une signification culturelle. (*ibid.*, p. 71)

Nous pouvons nous interroger sur la polarité entre le libre-arbitre et le déterminisme évoqué par Butler lorsque nous analysons *Niketche*. En effet, l'auteure y décrit des traditions qui ont résisté à plusieurs siècles de colonisation et à des décennies de politique assimilationniste. Paulina Chiziane explique la résistance de ces coutumes par le fait qu'elles constituent l'essence du peuple. Malgré la colonisation, le peuple mozambicain a tenu à maintenir ces traditions. Elle décrit cela comme quelque chose de presque inné, impossible

d'effacer même après plusieurs siècles de colonisations portugaise et arabe : « *Lobolo* au sud, rites d'initiation au nord. Des institutions fortes, incorruptibles. Elles ont résisté au colonialisme. Au christianisme, à l'islamisme. Elles ont résisté à la tyrannie révolutionnaire. Elles ont toujours résisté. Parce qu'elles tiennent à l'essence du peuple, à l'âme du peuple. À travers elles, un peuple s'affirme aux yeux du monde et montre qu'il entend vivre à sa manière. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 56) [229]

Lorsque l'on voit la narratrice émettre une conception de l'identité à première vue si essentialiste, on peut s'interroger sur son regard critique à propos de la culture mozambicaine. Cependant, on peut noter que le regard que Rami porte initialement sur ces rites n'est pas forcément rempli d'admiration à mesure que l'on avance dans la lecture du roman. L'échec de son mariage l'amènera à se questionner sur la culture occidentale qu'elle a reçue. Bien qu'elle ait suivi consciencieusement toutes les étapes de l'éducation d'une jeune fille, et se soit ensuite comportée en bonne mère de famille catholique, son mari l'a délaissée pour des femmes venant du Nord. Elle qui, au début du roman, se définit comme une « quasi-sainte » ne comprend pas les raisons de ce rejet. Pour cela, elle décide de rencontrer une conseillère matrimoniale qui va lui révéler ce qui se passe réellement lors des rituels d'initiation des jeunes filles :

> -Ils sont si importants que ça ces rites ?
>
> -Sans eux, tu es plus légère que le vent. Tu es comme celui qui part pour un long voyage, sans avoir tout d'abord voyagé en lui-même. Tu ne peux pas te marier, personne ne veut de toi. Tu ne peux participer à aucune funéraille, et encore moins t'approcher d'un cadavre, car tu n'es pas assez mûre. Tu ne peux pas non plus assister à un accouchement. Tu ne peux pas t'occuper des préparatifs d'un mariage, car tu es impure. Car tu n'es rien qu'une éternelle enfant. (*ibid.*, p. 45) [230]

[229] « Lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionaria. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 47)

[230] « -São assim tão importantes esses ritos ? -Sem eles, és mais leve que o vento. És aquele que viaja para longe, sem antes viajar para dentro de si próprio. Não te podes casar, ninguém te aceita. Se te aceita, logo depois te abandona. Não podes participar num funeral, muito menos aproximar-te de um cadáver porque não tens maturidade. Nem podes assistir a um parto. Não podes tratar dos assuntos de um casamento. Porque és impura. Porque não és nada, eterna criança. » (*ibid.*, p. 38)

Elle qui percevait auparavant les rituels d'initiation avec un regard quelque peu méprisant, parfois marqué par une pensée assimilationniste, elle finit par être fascinée par ceux-ci. Au départ, la protagoniste portait un regard étranger, extérieur, empreint de répulsion. La vision de Rami sur la culture du Nord peut s'expliquer par le fait qu'elle soit issue d'une culture ayant eu moins de contact avec les colons ; ainsi, le colonialisme n'y opéra que de très légers changements. Elle porte en elle le regard du voyageur découvrant de nouvelles terres exotiques. Cette vision semble également être celle du lectorat de Paulina Chiziane qui est en bonne partie européen ou brésilien et pour qui ces coutumes apparaissent comme étranges et extravagantes. Cependant, il ne faut pas oublier que le discours de la répulsion peut à tout moment basculer dans celui de l'attraction, du désir.

Ainsi, Rami se fascinera pour la culture du Nord et cherchera à en apprendre davantage. Bien qu'elle ne corresponde pas à sa culture originelle, la protagoniste s'y identifiera si fortement qu'elle deviendra sa culture d'adoption. De cette manière, Rami ne sentira plus de répulsion pour tous les marquages corporels qu'elle trouvait auparavant incompréhensibles, comme les tatouages corporels ou l'allongement des parties génitales. Par la suite, elle arrive à la conclusion que ce qui définit le beau, le sensuel, dépend en grande partie du culturel : « Dans la culture du Sud, on dit qu'une peau lisse glisse comme une anguille, et les hommes n'aiment pas ça. Ce n'est pas un hasard si les femmes de l'ancienne génération portent des tatouages épais sur les hanches, sur le ventre, la poitrine, le visage, pour que la peau soit plus rugueuse et savoureuse. On tombe d'accord pour dire que le sensuel est aussi culturel. » (*ibid.*, pp. 50-51) [231] La découverte de ces pratiques esthétiques par Rami la met face à ses contradictions : celle de simultanément chercher la liberté de la femme et en même temps façonner son corps selon le goût de l'homme, bien que certaines de ces pratiques soient très douloureuses voire dangereuses pour la santé.

[231] « Na cultura do sul, diz-se que uma pele lisa escorrega nas mãos como o peixe-barba, os homens não gostam. Não é por acaso que as mulheres da geração antiga têm tatuagens grossas nas ancas, no ventre, no peito, no rosto, para tornar a pele rugosa e gostosa. Chegamos a um consenso : o sensual também é cultural. » (*ibid.*, p. 43)

Cependant, ce qui frappe Rami lors de sa découverte des pratiques rituelles du corps dans le Nord est de voir à quel point le plaisir de la femme y détient une place importante. Tout cela est très éloigné de sa formation religieuse catholique dans laquelle on lui avait surtout appris à être une bonne mère de famille, une bonne femme au foyer. Ainsi, contrairement à ses rivales du Nord, elle a suivi des cours de broderie, cuisine et autres tâches ménagères pour se préparer au mariage. Pour illustrer ces différences culturelles, elle donne l'exemple saisissant de l'opposition entre l'excision qui est pratiquée dans certains pays africains, et l'allongement des parties génitales :

> J'ai suivi de nombreux cours, quinze au total. J'ai même suivi les leçons les plus secrètes, celles qui portent sur des thèmes dont on ne peut pas parler. Alors que, dans d'autres parties d'Afrique, on pratique chez la femme la fameuse excision, ici, on allonge les parties génitales. Si, là-bas, on réprime le plaisir, ici, on le stimule. Mon professeur dit qu'il n'y a pas d'âge pour se préparer à l'amour, et je la crois. (*ibid.*, p. 52) [232]

Pour Rami, la découverte des pratiques de séduction et des rituels d'initiation du Nord opère un profond changement en elle. Elle qui se pensait supérieure à ces femmes parce qu'elle était mariée officiellement, chrétienne et possédait un bon statut financier, découvre que, dans le Nord, elle serait encore considérée comme une enfant, ne pourrait pas assister à un enterrement, un accouchement et encore moins se marier. Son mari, Tony, se retrouverait lui aussi dans la même situation. Si les rituels d'initiation féminins servent à apprendre la séduction et à satisfaire le désir des hommes, les rituels d'initiation masculins sont tout aussi importants, ils servent à apprendre aux hommes à bien traiter leurs femmes, et à combler leurs désirs.

Cela amène Rami à réfléchir sur la politique effectuée par les leaders de la « génération de la liberté », ceux qui ont œuvré pour l'indépendance du Mozambique. Alors que les rituels d'initiation étaient interdits pendant la colonisation, nous aurions pû penser qu'ils auraient été réhabilités après l'indépendance en 1975. Pourtant, malgré le fait que ces

[232] « Participei em muitas aulas, quinze no total. Fui até as aulas mais secretas, sobre aqueles temas de que não se pode falar. Enquanto noutras partes de África se faz a famosa excisão feminina, aqui os genitais se alongam. Nesses lugares, o prazer é reprimido, aqui é estimulado. A minha professora diz que a preparação para o amor não tem idade e eu acredito. » (*ibid.*, p. 44)

leaders étaient en faveur d'une revalorisation culturelle mozambicaine, ces rituels ont continué à être interdits, qualifiés de « rétrogrades ». Rami s'interroge sur ce terme et cherche à comprendre si d'autres institutions amenées par le colonialisme ne le seraient pas aussi. Elles n'ont pas été pour autant abolies ou réformées :

> Pourquoi les hommes politiques de la génération de la liberté ont-ils levé le poing et crié « À bas les rites d'initiation » ? Est-ce un crime d'avoir une école de l'amour ? Ils disaient que ces écoles avaient des habitudes rétrogrades. Et c'est vrai. Ils disent qu'elles sont conservatrices. En effet. L'Église l'est aussi. Et aussi l'université et toutes les écoles officielles. Au lieu de détruire les écoles de l'amour, pourquoi ne pas les réformer ? Le colonisé est aveugle. Il détruit ce qui est à lui, il assimile ce qui vient d'ailleurs, sans voir plus loin que le bout de son nez. (*ibid.*, p. 53) [233]

Il existe souvent des critiques assez ouvertes aux leaders de la Frelimo concernant leur politique culturelle. L'auteure souhaite dénoncer leur incohérence. Bien qu'une politique de valorisation de la culture mozambicaine ait été prônée ce mouvement, celui-ci était ambigu car il n'y a pas eu de réadaptation des lois et des institutions laissées par les colons. Les modèles de référence continuèrent à être importés d'Europe, des États-Unis, de l'URSS, de Cuba. De plus, il faut tout de même rappeler que, quand la majorité des colons a dû précipitamment quitter le pays après l'indépendance, les institutions ont été laissées aux mains des hommes mozambicains. Rappelons que ces mêmes institutions coloniales avaient été construites et pensées par des hommes, comme le rappelle Oyewumi : « La contribution distinctive du discours féministe pour notre compréhension des sociétés occidentales est ce qui rend explicite le genré (par conséquent symbolisé) et la nature masculine dominante de tous les discours et institutions occidentales. L'objectif du féminisme est de mettre à nu l'homme d'idées pour que tout le monde le voie. » (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 6) [234] C'est pour cela que les féministes occidentales souhaitent s'approprier ces institutions et discours

[233] « Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação ? É algum crime ter uma escola de amor ? Diziam eles que essas escolas tinham hábitos retrógrados. E têm. Dizem que são conservadoras. E são. A igreja também é. Também o são a universidade e todas as escolas formais. Em lugar de destruir as escolas de amor, por que não reformá-las ? O colonizado é cego. Destrói o seu, assimila o alheio, sem enxergar o próprio umbigo. » (*ibid.*, p. 45)

[234] Notre traduction.

« The distinctive contribution of feminist discourse to our understanding of Western societies is that it makes explicit the gendered (therefore embodied) and male-dominant nature of all Western institutions and discourses. The feminist lens disrobes the man of ideas for all to see. » (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 6)

masculins. Nous pouvons aussi mettre cela en relation avec une critique de l'importation du féminisme en Afrique. En effet, les féministes continuent d'imposer des catégories sociales préétablies dans des sociétés non-occidentales et dans lesquelles cela n'aurait aucune logique :

> La valeur potentielle du constructionnisme social féministe occidental reste, donc, largement inaccompli, car le féminisme, comme beaucoup d'autres cadres théoriques occidentaux pour interpréter le monde social, ne peut pas se débarrasser du prisme de la biologie qui perçoit nécessairement les hiérarchies sociales comme naturelles. Par conséquent, dans les études de genre interculturelles, les théoriciens imposent des catégories aux cultures non-occidentales et les projettent ensuite comme naturelles. La manière dont des constructions différentes du monde social dans d'autres cultures sont utilisées comme des « preuves » de la construction du genre et l'insistance que ces constructions interculturelles et catégories de genre tel qu'elles opèrent en Occident annulent les alternatives offertes par les cultures non-occidentales minent l'affirmation qui dirait que le genre serait une construction sociale. (*ibid.*, p. 11)[235]

L'abolition des rituels d'initiation au Mozambique a pu être perçue à travers le prisme ethnocentrique. En effet, il existe une volonté de la part des colonisateurs de sauver les « pauvres femmes colonisées de l'oppression et de la barbarie des hommes colonisés » (SPIVAK, *op.cit.*, 2009, p.77). Rami effectue au contraire le voyage inverse de ce qui pourrait être considéré comme la vraie ascension vers la « civilisation ». Elle décide de contrarier sa propre culture et de s'initier à tous ces rituels « barbares » et « rétrogrades ». Grâce à cette initiation, elle réussira à trouver sa véritable essence et l'impulsion de quitter un mariage dans lequel elle n'était plus heureuse depuis plusieurs années, comme le font les femmes du Nord.

Cela nous rappelle constamment à quel point le corps féminin possède une valeur politique, d'autant plus lorsqu'il s'inscrit dans un contexte post-colonial. Malgré le fait que le personnage de Rami semble chercher son émancipation grâce à la pratique de ces rites ou de ces transformations physiques, qui sont souvent dangereuses et douloureuses, nous ne pouvons pas omettre le fait que tous ces rites n'ont qu'un seul but : satisfaire le plaisir et le

---

[235] Notre traduction

« The potential value of Western feminist constructionism remains, therefore, largely unfulfilled, because feminism, like most other Western theoretical frameworks for interpreting the social world, cannot get away from the prism of biology that necessarily perceives social hierarchies as natural. Consequently, in cross-cultural gender studies, theorists impose Western categories on non-Western cultures and then project such categories as natural. The way in which dissimilar construcitons of the social world in other cultures are used as "evidence" for the constructedness of gender and the insistence that these cross-cultural constructions are gender categories as they operate in the West nullify the alternatives offered by the non-Western cultures and undermine the claim that gender is a social construction. » (*ibid.*, p. 11)

regard masculin. Ainsi, la femme doit se conformer à subir des transformations physiques brutales pour correspondre aux modèles de beauté existants dans sa culture. Si nous adoptons ce point de vue, on s'éloigne de l'idée d'émancipation voulue par le personnage de Rami. Cela nous renvoie à l'impossibilité de la femme de disposer de son propre corps.

Dans le roman, Rami semble entrer dans une quête incessante d'identités : son identité culturelle, mais aussi son identité en tant que femme. Pour répondre à cette quête, elle va chercher à connaître un peu mieux les pratiques de plusieurs ethnies mozambicaines, en s'immergeant profondément dans des cultures qui entrent parfois en contradiction avec la sienne. Malgré ce perpétuel questionnement, le personnage principal ne semble jamais réellement trouver la réponse : cette identité est en permanente construction, tout comme les identités nationales, qui ne peuvent jamais être définies et figées. Ainsi, Rami représenterait un peu une nation qui ne parviendrait pas à trouver une réponse définitive concernant son identité culturelle. Cette dernière serait peut-être, comme la narratrice le suggère, dans la recherche incessante d'une meilleure connaissance de toutes les ethnies qui forment la mosaïque culturelle du Mozambique.

2.2. La thématique de l'avortement dans *Becos da Memória* et *Ponciá Vicêncio*

Dans *Ponciá Vicêncio* et *Becos da memória*, Conceição Evaristo fait de nombreuses références à l'avortement. Le lien entre la situation des Noirs lors de la période esclavagiste et l'époque contemporaine s'inscrit aussi dans cette dynamique. Pendant l'esclavage au Brésil, de nombreuses femmes esclaves avortaient grâce à diverses techniques : thés, décoctions, herbes médicinales. Le but étant d'éviter à leur enfant de devenir esclave également. Cette

volonté pouvait parfois se traduire par l'acte désespéré de la mère esclave tuant son enfant immédiatemment après sa naissance. Il était généralement effectué par la mère, mais comme nous le voyons dans *Ponciá*, son grand-père, rongé par la folie provoquée par sa condition, décida un jour de tuer sa femme et ses enfants et avait pour intention de se tuer. Ainsi, il espérait enfin ne plus être la propriété de son maître et se libérer à travers la mort :

> L'aïeul était né complet, avec des bras et des jambes comme tout le monde. Le bras manchot, il se le donna plus tard, dans un moment de révolte, alors qu'il avait souhaité sa propre mort. À l'époque des faits, comme depuis la nuit des temps, les hommes et les femmes travaillaient la terre. Les cannes à sucre croissaient et le Blanc prospérait. Les moulins à sucre enrichissaient le maître, le rendant toujours plus puissant. Mélasse et sang se mélangeaient dans la terre. Grand-père Vicêncio, son épouse et ses descendants vivaient là depuis toujours. Trois ou quatre de ses enfants, nés de « ventre libre » avaient cependant été vendus, comme beaucoup d'autres. Une nuit, le désespoir eut raison de lui. Grand-père Vicêncio tua son épouse et tenta de mettre fin à ses jours. Il retourna contre lui la même faux qu'il venait d'utiliser contre sa femme et se sectionna la main. Des voisins intervinrent, et il ne put achever sa besogne. Mais il était devenu fou. Il pleurait et riait en même temps. (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, pp. 53-54) [236]

Le fait de ne pas avoir pu terminer sa tâche le rendit définitivement fou, et provoqua chez lui des pleurs-rires qui le caractériseraient par la suite.

L'instrumentalisation du corps féminin présent dans la période esclavagiste fait que les femmes ne disposent pas de leur propre corps, il est la propriété du maître. Pour Bourdieu, le corps de la femme subirait la limite universelle du « corps-pour-autrui », ce qui signifie qu'il est défini à partir de paramètres présents dans le discours des autres: « Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres» (BOURDIEU, 1998, p. 90) Cette évocation de l'expérience féminine du « corps-pour-autrui », rappelle aussi

[236] « Vô Vicêncio tinha nascido um homem perfeito, com pernas e braços completos. O braço cotó ele se deu depois, em um momento de revolta, na procura da morte. No tempo do fato acontecido, como sempre os homens, e muitas mulheres, trabalhavam na terra. O canavial crescia dando prosperidade ao dono. Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher, os filhos viviam anos e anos nessa vida. Três ou quatro dos seus, nascido do "Ventre Livre", entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, pp. 44-45)

ce qui se produit au moment des rites d'initiation féminins dans le roman *Niketche* : le corps et surtout l'esprit des jeunes filles y sont littéralement façonnés pour correspondre aux attentes de leurs futurs maris.

Ainsi, la pratique de l'avortement et de l'infanticide durant l'esclavage peut être perçue comme une rébellion, une volonté de contrer le système esclavagiste et surtout de ne pas contribuer à enrichir d'autant plus le maître. Pour Davis, ces actes pratiqués pendant l'esclavage sont le reflet du profond désespoir de la femme esclave, et non d'un trouble biologique. Il s'agit bien d'une oppression liée à l'esclavage (DAVIS, 2016, p. 143).

Si l'avortement et l'infanticide constituaient une rébellion durant l'esclavage, que dire de sa représentation à l'époque contemporaine ? Dans *Ponciá*, la protagoniste n'arrive pas à avoir d'enfants, elle tombe enceinte et souffre ensuite de successives fausses couches. Bien qu'elle désire réellement avoir ces enfants, chaque fausse couche la soulage. Elle ne souhaite pas qu'ils vivent dans les mêmes conditions misérables qu'elle :

> Ponciá Vicêncio mit au monde sept enfants, qui moururent tous. Le décès de ses premiers enfants la fit beaucoup souffrir. Puis, avec le temps, à chaque grossesse, à chaque accouchement, elle en vint à souhaiter que l'enfant ne survive pas. À quoi bon mettre un enfant au monde ? Elle se souvenait de son enfance pauvre, très pauvre, à la campagne, et ne voulait pas la même vie pour eux. Son père se brisait le dos aux champs. Sa mère travaillait dur à fabriquer ses objets en terre cuite. Tout cela pour une case en torchis avec un toit de chaume, abri de misère dans lequel ils vivaient. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 83) [237]

Elle finit même par souhaiter leur mort, en observant les vies marquées par la souffrance de ses voisines et de leurs enfants. Dans ces conditions, elle se questionne sur le réel intérêt de la maternité dans un contexte social aussi pauvre :

> Ce n'était pas plus mal que ses enfants soient morts. Naître, grandir, vivre, eh ! Pour quoi faire ? Dans la bicoque d'à côté, Sá Ita élevait ses cinq enfants. L'aîné, un garçon de sept ans, était faible et toussait beaucoup. Le médecin avait diagnostiqué une maladie pulmonaire. La mère n'avait pas

[237] « Quando os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo ? Lembrava de sua infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para os seus filhos. O pai trabalhava tanto. A mãe pelejava com as vasilhas de barro e tinham apenas uma casa de pau a pique coberta de capim, para abrigar a pobreza em que viviam. » (*ibid.*, p. 70)

> voulu l'interner à l'hôpital. Convaincue qu'il ne survivrait pas, elle préférait qu'il meure à ses côtés. Durvalina, une autre voisine, habitait en face avec ses sept enfants. Un soir, la nuit était bien avancée et son bébé de quatre mois n'arrêtait pas de pleurer. Dans un excès de rage, peut-être lié à l'ébriété, son père le balança par la fenêtre. (*ibid.*, p. 84) [238]

Cette représentation extrême de la misère déshumanise l'être et la catégorie sociale dans laquelle il s'insère. Comme l'explique Carneiro (2011), la décriminalisation de l'avortement a parfois été marquée par le spectre de l'époque esclavagiste et même de théories du racisme scientifique. En effet, Sérgio Cabral, le gouverneur de Rio défendait la légalisation de l'avortement des femmes des *favela*s, afin de ralentir, selon ses mots, « la machine à fabriquer des marginaux ». Ici, la préoccupation n'a rien à voir avec la santé ou la condition de la femme, elle s'appuie sur des présupposés racistes fondés sur des théories à propos de la prétendue existence de prédispositions biologiques dans les groupes sociaux les plus défavorisés. Ceux-ci seraient supposément plus enclins au crime :

> La décriminalisation de l'avortement, un drapeau historique du mouvement féministe national, rencontra une nouvelle et perverse traduction dans la politique publique du gouverneur de l'état de Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. Le gouverneur défend la légalisation de l'avortement pour prévenir et contenir la violence, alors qu'il considère que la fertilité des femmes des *favela*s de Rio les transforme en : « machines à faire des marginaux ». Une revendication historique des mouvements de validation des droits reproductifs des femmes et de reconnaissance de l'avortement comme sujet de santé publique sur laquelle l'État a le devoir de se prononcer est pervertie par une proposition de politique publique dérivée de l'idéologie eugéniste destinée à l'interruption de la naissance des êtres humains considérés comme de potentiels marginaux. Au lieu de respecter le droit des femmes de décider de leur propre conception, on instaure comme différence radicale de perspective l'incitation à l'avortement par l'État comme « ligne auxiliaire » au combat à la violence. (CARNEIRO, 2011, p. 131) [239]

---

[238] « Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê ? No barraco ao lado vivia Sá Ita com seus cinco filhos. O maior com sete anos, vivia sempre resfriado, tossindo. O médico falara que era mal de pulmão. Ela não quis, entretanto, internar o menino. Achava que ele ia morrer mesmo e que morresse então perto dela. Em frente morava Durvalina com os seus sete. Um dia, alta hora da noite, o mais novo, de quatro meses, chorava, chorava. O pai, num excesso de raiva, bêbado, talvez, pegou o bebê e atirou pela janela. » (*ibid.*, p. 71)

[239] Notre traduction.

« A descriminalização do aborto, uma bandeira histórica do movimento feminista nacional, encontrou nova e perversa tradução de política pública na voz do governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. O governador defende a legalização do aborto como forma de prevenção e contenção da violência, por considerar que a fertilidade das mulheres das *favela*s cariocas as torna "fábricas de produzir marginais". Uma reivindicação histórica dos movimentos de efetivação dos direitos reprodutivos das mulheres e de reconhecimento do aborto como questão de saúde pública sobre a qual o Estado não pode se omitir é pervertida em proposta de política pública derivada de ideologia eugenista destinada à interrupção do nascimento de seres humanos considerados potenciais marginais. No lugar do respeito ao direito das mulheres de decidir sobre a própria concepção, coloca-

Que ce soit pour produire plus d'esclaves ou pour « réduire la fabrication de marginaux », le corps de la femme noire se retrouve perpétuellement instrumentalisé par l'État brésilien. On peut peut-être aussi y voir d'anciennes peurs émises par le comte de Gobineau face à la croissance de la population noire brésilienne : que la proportion des Noirs dépasse celle des Blancs et que le pays ne réussisse jamais à s'« européaniser ». Carneiro fait le lien entre la souveraineté du pouvoir des états modernes évoquée par Foucault et cette politique de Sérgio Cabral. En effet :

> Michel Foucault [240] a démontré que le droit à « faire vivre et laisser mourir » est une des dimensions du pouvoir de souveraineté des États modernes et que ce droit de vie et de mort « ne s'exerce que de forme déséquilibrée, et toujours du côté de la mort. » C'est ce pouvoir qui permet à la société de se débarrasser de ses êtres indésirables. Cette stratégie, Michel Foucault la nomma biopouvoir, qui permet à l'État de décider qui doit mourir et qui doit vivre. Et le racisme serait, selon Foucault, un élément essentiel pour faire ce choix. C'est cette politique d'extermination qui s'installe de plus en plus au Brésil, par l'État à travers l'État, mais aussi grâce à la connivence d'une grande partie de la société. (CARNEIRO, 2011, p. 134) [241]

Pour Ponciá, il est préférable que ses enfants ne soient pas nés, et cela est directement lié à sa conscience aiguë de la place réservée aux Noirs dans la société brésilienne. D'autant plus que, à la campagne, bien qu'elle soit née sur la plantation Vicêncio, elle possédait un véritable rôle social au sein d'une communauté unie. En arrivant en ville, elle devient une femme noire *favelada* de plus. Ainsi, ce qui la soulage lorsqu'elle perd ses enfants est de savoir qu'ils ne connaitront jamais la même existence misérable qu'elle. Ponciá n'arrive pas à comprendre comment les luttes passées comme celles des esclaves *quilombolas* n'ont pas été suffisantes pour améliorer les conditions de vie des Noirs brésiliens :

---

se como diferença radical de perspectiva a indução ao aborto, pelo Estado, como "linha auxiliar" no combate à violência. » (CARNEIRO, *op.cit.*, 2011, p. 131)

[240] FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

[241] Notre traduction.

« Michel Foucault demonstrou que o direito de "fazer viver e deixar morrer" é uma das dimensões do poder de soberania dos Estados modernos e que esse direito de vida e de morte "só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte". É esse poder que permite à sociedade livrar-se de seus seres indesejáveis. Essa estratégia Michel Foucault nomeou de biopoder, que permite ao Estado decidir quem deve morrer e quem deve viver. E o racismo seria, de acordo com Foucault, um elemento essencial para fazer essa escolha. É essa política de extermínio que cada vez mais se instala no Brasil, pelo Estado, com a conivência de grande parte da sociedade. » (CARNEIRO, *op.cit.*, p. 134)

> Oui, encore heureux que ses enfants soient morts-nés. Ils n'auraient pas à connaître cette existence misérable. À quoi avait servi la souffrance de tous ceux du passé ? Le courage de ceux qui avaient choisi de fuir et de vivre l'idéal des *quilombos*[242] ? À quoi avait servi le désespoir de grand-père Vicêncio ? Lui qui, dans un acte courageux et lâche à la fois, s'était rebellé, avait tué sa femme et avait voulu se donner la mort... À quoi bon tout cela ? La vie d'esclave se perpétuait, encore et toujours. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 85) [243]

Cette réflexion l'empêche d'émettre un jugement définitif sur l'acte désespéré de son grand-père. Était-ce de la lâcheté ou du courage ? Était-ce un mélange des deux ? Le plus douloureux est de voir les conditions de l'oppression des Noirs brésiliens présentes dans l'esclavage se répéter indéfiniment, bien que sous des formes nouvelles.

De son côté*, Becos da memória* nous offre un portrait varié des femmes de la *favela*. Ce qui est assez marquant est que la plupart ne souhaite pas enfanter et chercherait perpétuellement à avorter grâce à des méthodes traditionnelles, étant donné que cet acte est considéré comme un crime au Brésil jusqu'à ce jour. La narratrice dresse le portrait de ces femmes et de leurs méthodes pour avorter sans porter de jugement de valeur. Le plus important est de montrer cela comme la continuation des avortements et infanticides ayant eu lieu pendant l'esclavage au Brésil :

> Quand Ditinha s'aperçut qu'elle était enceinte, elle prit de l'herbe-du-diable, but des infusions de rangpur et de vinaigre, sauta, dansa, samba –sans réussir à faire de fausse-couche. Elle pensa à Mémé Rita, l'accoucheuse de confiance de la *favela*. Mais Mémé Rita faisait venir les enfants à la vie et pour rien au monde, même beaucoup d'argent, Mémé Rita ne pratiquait d'avortements. On racontait qu'une Madame riche était déjà venue voir Mémé Rita et lui avait proposé beaucoup d'argent pour faire avorter sa fille. Mémé Rita avait refusé. Mémé Rita était amour et ne faisait pas de pacte avec la mort, elle faisait un pacte avec la vie. (EVARISTO, 2015, p. 115) [244]

---

[242] « Les *quilombos* étaient des communautés organisées constituées d'esclaves « marrons » (fugitifs). Menaçant l'ordre colonial, ils furent sévèrement réprimés. Le *quilombo* le plus célèbre est celui de Palmares, dirigé par le leader Zumbi dos Palmares, aujourd'hui symbole national de la résistance du Noir brésilien. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 85)

[243] « Bom mesmo que os filhos tivesssem nascidos mortos, pois, assim, se livraram de viver uma mesma vida. De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para tras ? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombolo ? De que valera o desespero de Vô Vicêncio ? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara ? A vida escrava continuava até os dias de hoje. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, p. 72)

[244] « Quando se descobriu gravida, Ditinha tomou o diabo, bebeu chá de limão-capeta com vinagre , pulou, dançou, sambou e não abortou. Pensou em Vó Rita, a parteira de confiança da *favela*. Vo Rota só trazia crianças ao mundo e por nada, nada mesmo, nem por muito dinheiro, Vó Rita provocava aborto. Diz que, uma vez, Vó Rita foi procurada por uma dona rica que pagaria muito dinheiro para que ela fizesse um aborto na filha

La volonté de ne pas enfanter peut même pousser les femmes à des conditions extrêmes et dangereuses pour leur santé, comme cela est évoqué dans la représentation du personnage de Ditinha. Cependant, le soulagement qu'elle ressent paraît plus important que tous les risques qu'elle a pris. Il semble que, pour elle, sa vie et même celles de ses enfants n'ont pas beaucoup de valeur dans la société brésilienne :

> La troisième fois, consciente que les herbes-à-pouvoir et autres remèdes ne serviraient à rien contre son organisme solide de bonne pondeuse, Ditinha alla voir Maria-Cosma, qui n'était pas aussi scrupuleuse que Mémé Rita. Maria-Cosma enfonça une aiguille à l'intérieur de Ditinha et la laissa pendant presque dix jours, jusqu'à ce que Ditinha se mette à saigner. Elle saigna tellement qu'elle finit à l'hôpital. Ditinha garda le silence. Elle était prête à cacher Maria-Cosme chez elle s'il le fallait ! On lui retira son utérus et ses ovaires. Ditinha était soulagée : elle ne tomberait plus jamais enceinte. (*ibid.*, p. 116) [245]

Cet exemple met en lumière l'exclusion historique vécue par les femmes noires brésiliennes en particulier, étant donné l'évidente instrumentalisation de leur corps au service de l'État. Le poète Nordestin Arnaldo Xavier utilisa l'expression « matriarcat de la misère » pour définir l'expérience de la femme noire brésilienne, sujette à l'exclusion, la discrimination raciale, le rejet social et qui, malgré tout, continua d'occuper un rôle de leader dans sa « communauté misérable » (CARNEIRO, *op.cit.*, p. 21). Ce rôle nous ramène à l'image de Nêngua Kainda, dont le savoir ancestral venu d'Afrique est déterminant pour la vie des habitants de sa « communauté misérable », celle de familles continuant à vivre sur les terres de l'ancien maître et travaillant parfois pour lui. Cette représentation rappelle aussi le personnage de Vó Rita dans *Becos da memória*, dont le savoir-faire en tant qu'accoucheuse est fondamental pour la pauvre communauté de la *favela* dans laquelle elle vit.

---

dela e Vó Rita recusou. Vó Rita só não recusava o amor. Vó Rita não compactuava com a morte nunca, só compactuava com a vida. » (*ibid.*, p. 102)

[245] « Na última gravidez, ela já sabendo que remédios, chás, de nada adiantavam, pois tinha o organismo forte, de mulher parideira, Ditinha foi mais longe. Maria Cosme não era escrupulosa como Vó Rita. Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou la dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital. Os médicos queriam que ela dissesse o nome da "fazedeira de anjinhos" ? Ela não disse mesmo ; pelo contrário, se preciso fosse, se pudesse, até esconder Maria Cosme, ele esconderia. Tiveram que retirar o útero e o ovário de Ditinha. Ela respirou aliviada, pelo menos não criaria barriga mais nunca. » (*ibid.*, pp. 102-103.)

Pour mieux comprendre l'impossibilité de disposer de son propre corps qui semble marquer de nombreux personnages des romans de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, nous étudierons dans le chapitre suivant, les rapports de domination entre hommes et femmes.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

3. Masculin/Féminin : la dimension du pouvoir

Dans ce chapitre, nous verrons qu'à plusieurs reprises, hommes et femmes se définissent par des rapports de force impliquant le maintien du pouvoir et de l'autorité masculine sur le féminin. Les auteures cherchent à plusieurs reprises à questionner ce rapport de force ainsi que cette domination masculine. Simone de Beauvoir se référait déjà au « triomphe du patriarcat » comme un privilège typiquement masculin que les hommes auraient utilisé pour s'affirmer comme sujets souverains sur les femmes :

> Ainsi le triomphe du patriarcat ne fut ni un hasard ni le résultat d'une révolution violente. Dès l'origine de l'humanité, leur privilège biologique a permis aux mâles de s'affirmer seuls comme sujets souverains ; ils n'ont jamais abdiqué ce privilège ; ils ont aliéné en partie leur existence dans la Nature et dans la Femme ; mais ils l'ont ensuite reconquise ; condamnée à jouer le rôle de l'Autre, la femme était ainsi condamnée à ne posséder qu'une puissance précaire : esclave ou idole ce n'est jamais elle qui a choisi son lot. (…) la place de la femme dans la société est toujours celle qu'ils lui assignent ; en aucun temps elle n'a imposé sa propre loi. (DE BEAUVOIR, *op.cit.*, 1976, p. 132)

Lorsque nous étudions cet aspect à partir du point de vue de la philosophie occidentale, quelques éléments manquent pour permettre l'analyse de l'oppression féminine dans un contexte colonial ou post-colonial. Les femmes occidentales combattent le machisme, tandis que les femmes colonisées doivent combattre simultanément le machisme et le colonialisme. Celui-ci est en lui-même une institution patriarcale, dans laquelle les pouvoirs, les héritages sont transmis d'une génération à l'autre par le biais des hommes. Les femmes colonisées avaient donc un statut subalterne pendant la colonisation, ainsi que les femmes de colons, qui devaient se soumettre aux règles du patriarcat. Comme le souligne Callaway, il sagit bien d'une :

> (…) institution masculine dans tous les sens du terme : son idéologie « masculine », son organisation militaire et ses processus, ses rituels de pouvoir et de hiérarchie, ses lourdes frontières

> entre les sexes. Cela aurait été « impensable » dans le système de croyance de l'époque de considérer le rôle que les femmes pourraient jouer, autrement qu'en tant que sœurs infirmières, lesquelles ont été reconnues plus tôt pour leur important travail « féminin ». (CALLAWAY, 1987, p. 4) [246]

Les colons ne prenaient jamais en compte la langue, la culture et les traditions qui existaient sur la terre colonisée avant leur arrivée. Nous pouvons ainsi imaginer le choc culturel pour certaines communautés ayant traditionnellement un fonctionnement matriarcal. L'imposition de systèmes patriarcaux et culturels, en plus de la destruction de leur propre culture a sans aucun doute eu des effets dévastateurs sur le fonctionnement de la communauté. De plus, comme l'indique Oyewumi, l'infériorisation des indigènes fut un processus essentiel de la colonisation de l'Afrique. À cela s'ajoutait l'infériorisation des femmes, qui se traduisait bien souvent par la prise de possession de leurs corps :

> On peut discerner deux processus vitaux imbriqués dans la colonisation européenne de l'Afrique. La première et la plus minutieusement documentée sur ces processus était la racialisation et l'emploi de l'infériorisation des Africains en tant que colonisés, les indigènes. Le second processus, qui a été le centre de ce chapitre, était l'infériorisation des femmes. Ces processus étaient inséparables, et étaient tous les deux ancrés dans la situation coloniale. Le processus d'infériorisation de l'indigène, qui était l'essence de la colonisation, était lié au processus de sacrement de l'hégémonie masculine. (OYEWUMI, *op.cit*, 1997, p. 152) [247]

L'infériorisation de la femme indigène garantissait donc le « sacrement de l'hégémonie masculine ». Certains rapports de force présents entre colonisés et colons dans le processus de colonisation rappellent ceux existants entre hommes et femmes. Ainsi, comme nous le rappelle Simone de Beauvoir, deux catégories humaines opposées cherchent toujours

---

[246] Notre traduction.

« A male institution in all its aspects : its "masculine" ideology, its military organization and processes, its rituals of power and hierarchy, its strong boundaries between the sexes. It would have been "unthinkable" in the belief system of the time even to consider the part women might play, other than as nursing sisters, who had earlier become recognized for their important "feminine" work. » (CALLAWAY, 1987, p. 4)

[247] Notre traduction.

« We can discern two vital and intertwined processes inherent in European colonization of Africa. The first and more thoroughly documented of these processes was the racializing and the attendant inferiorization of Africans as the colonized, the natives. The second process, which has been the focus of this chapter, was the inferiorization of females. These processes were inseparable, and both were embedded in the colonial situation. The process of inferiorizing the native, which was the essence of the colonization, was bound up with the process of enthroning male hegemony. » (OYEWUMI, *op.cit.*, 1997, p. 152)

à imposer leur souveraineté sur l'autre. Le maintien de cette oppression est ensuite fondamental pour que le rapport de force entre ces deux catégories ne s'inverse pas :

> Nous avons posé déjà que lorsque deux catégories humaines se trouvent en présence, chacune veut imposer à l'autre sa souveraineté ; si toutes deux sont à même de soutenir cette revendication, il se crée entre elles soit dans l'hostilité, soit dans l'amitié, toujours dans la tension, une relation de réciprocité ; si une des deux est privilégiée, elle l'emporte sur l'autre et s'emploie à la maintenir dans l'oppression. On comprend donc que l'homme ait eu la volonté de dominer la femme : mais quel privilège lui a permis d'accomplir cette volonté ? (DE BEAUVOIR, *op.cit*., p. 111)

Pierre Bourdieu, dans *La domination masculine* (1998), soutient le fait que le mouvement féministe doit s'intégrer aux mouvements sociaux qui luttent contre toutes formes de discrimination symbolique, des formes de domination inscrites dans l'ordre social (comme le régime colonialiste). Son point de vue ce n'est pas d'isoler la lutte des femmes contre les discriminations mais de l'insérer dans l'ordre social plus général ; parlant de Virginia Woolf, il écrira : « Il fallait toute l'acuité de Virginia Woolf et l'infini raffinement de son écriture pour pousser l'analyse jusqu'aux effets les mieux cachés d'une forme de domination qui est inscrite dans tout l'ordre social et opère dans l'obscurité des corps, à la fois enjeux et principe de son efficacité. » (BOURDIEU, *op.cit.*, 1998, p. 113) Bourdieu se positionne contre l'autonomie des structures sexuelles par rapport aux structures économiques et sociales. L'ordre social défini par la société participe à l'infériorisation des femmes, dans la mesure où il va définir l'espace domestique comme étant le seul dans lequel elle peut évoluer, tandis que l'homme pourra prendre possession des espaces de pouvoir et de décision, comme l'explique le sociologue :

> L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux ; c'est la structure du temps, journée, année grégaire, ou cycle de vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines. (*ibid.*, p. 23)

La littérature possède le pouvoir de représenter cette immense machine symbolique, mais aussi de proposer des éléments capables de la remettre en question. Au-delà de cette conscience de l'ordre social comme machine symbolique permettant l'infériorisation des

femmes, les œuvres en question élargissent cette problématique en y incluant la question raciale. Ces éléments permettent de questionner l'ordre colonialiste ou néo-colonialiste. Ainsi, un des objectifs du féminisme étant de remettre l'ordre social en question, la perspective intersectionnelle, comme l'expliquent Hartog et Rosa-Sánchez (2014) servira à reconnaître l'existence des voix féminines de l'altérité oubliées des grands systèmes de domination. On souligne également l'importance de la remise en question des grands systèmes de pouvoir traditionnels patriarcaux :

> L'objectif du féminisme était et reste toujours de secouer l'arbre des connaissances, d'ouvrir des portes fermées et de désordonner le cadre et l'ordre patriarcal. Les différentes formes de domination sociale maintiennent des structures qui reproduisent des formes d'identité et des relations d'injustice et d'iniquité. Et c'est précisément le désir de changer ces règles du jeu qui anime d'autres groupes sociaux à lutter pour sortir de l'ombre et ainsi participer plus activement à leur propre destin. L'approche intersectionnelle permet de mieux comprendre comment les mouvements sociaux questionnent l'ordre établi dans le grand temple du savoir. C'est-à-dire non seulement de reconnaître l'existence des voix de l'altérité et des oubliés par des systèmes de domination, mais aussi de mieux comprendre comment la construction de certains savoirs peut contribuer à la reconnaissance sociale de certains groupes et à la légitimation de leurs apports à une meilleure compréhension de ces rapports sociaux. En d'autres mots, la perspective intersectionnelle propose des modes d'interprétation des réalités sociales qui permettent l'intégration de la marginalité et du hors champ dans les processus d'encadrements théoriques et méthodologiques des réalités que nous étudions. (HARTOG, ROSA-SÁNCHEZ, 2014, p.14)

Nous étudierons le rapport de pouvoir entre masculin et féminin dans le roman *O Alegre Canto da Perdiz* de Paulina Chiziane. L'inversion de la dimension symbolique de la domination masculine semble être au centre du processus d'écriture de l'auteure. Pour cela, elle a souvent recours à des mythes précoloniaux dans lesquels la femme avait l'ascendant sur l'homme, ou fait référence aux différences existantes entre les familles à organisation matriarcale, dans laquelle la femme décide, en opposition avec les familles à organisation patriarcale, où les hommes décident. Dans ce système matriarcal, la femme est au centre de la famille, le père n'assume qu'un rôle secondaire et parfois même de simple « reproducteur ». Elle prend les décisions les plus importantes et fonctionne avec un réseau familial intergénérationnel comportant la grand-mère, les tantes et cousines de l'enfant :

> Dans le monde où la femme décide, les enfants sont de José, Abdul, Ndialo, Charles, Lu Xing, Stephany. La famille a un poids de plume, elle est légère et voltige comme un nuage tissé de sangs de différentes couleurs, formes et textures. La joie et la liberté sont filles du matriarcat, où on obéit aux lois de la nature parce que seule la femme connaît le vrai père de ses enfants. Les hommes ne sont que des simples reproducteurs, des êtres inférieurs. C'est pour ça qu'ils doivent tout payer.

> Pour le loisir, pour le plaisir que les femmes leur concèdent. Payer pour la maternité et pour la dignité que les femmes leur donnent, car sans elles ils ne construiraient pas de familles. Dans le monde où l'homme décide, les enfants ne sont que d'un seul. La famille a un poids de plomb, tissée par des liens du même sang. Mais c'est un royaume de larmes et de souffrance. Grâce à la violence, les hommes maintiennent les femmes fidèles à coups de bâton. La violence est le produit du patriarcat, parce que les hommes ont volé le pouvoir aux femmes. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, pp. 271-272) [248]

L'opposition entre le « plomb » pour définir le poids d'une famille patriarcale avec le « vent » pour la famille matriarcale évoque les rapports de force présents entre ces deux types d'organisation familiale. L'image du « vent » illustre l'idée de liberté des femmes et la manière dont l'auteure souhaite la représenter. Bien que dans une famille patriarcale les liens soient renforcés par le sang que tous les enfants partagent, ayant le même père et la même mère, on présente ces liens comme un « royaume de larmes et de souffrance ». Son intention est de montrer la violence provenant du patriarcat. Paulina Chiziane évoque le pouvoir que les hommes ont volé aux femmes, par le biais des mythes d'origine présents dans *O Alegre Canto da Perdiz*, mais aussi l'arrivée de la colonisation ainsi que l'implantation du modèle familial patriarcal. Cette violence symbolique du patriarcat s'oppose à la possibilité d'autodétermination des femmes, à la liberté de disposer de leurs corps comme elles l'entendent, à l'absence de discrimination raciale dans les rapports. L'usage libre du corps proposé par le matriarcat contraste avec l'extrême violence de l'ordre patriarcal.

[248] « No mundo onde a mulher manda, os filhos são do José, Abdul, Ndialo, Charles, Lu Xing, Stephany. A família tem peso de vento, é leve e esvoaça como uma nuvem tecida de sangue de diferentes cores, formas, e texturas. A alegria e a liberdade são filhas do matriarcado, onde se obedece às leis da natureza porque só a mulher conhece o verdadeiro pai dos filhos que tem. Os homens são simples reprodutores, seres menores. Por isso eles devem pagar por tudo. Pelo lazer, pelo prazer que é concedido pelas mulheres. Pagar pela maternidade e pela dignidade que as mulheres lhes dão, pois sem elas não construiriam família. No mundo onde o homem manda os filhos são de um só. A família tem peso de chumbo, tecido por laços do mesmo sangue. Mas é um reino de lágrimas e sofrimento. Com violência, os homens mantêm as mulheres fiéis à paulada. A violência é produto do patriarcado, porque os homens roubaram o poder às mulheres. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, pp. 271-272)

3.1. La représentation de la femme dans l'espace domestique

Dans *Ponciá Vicêncio* (2017) et *Niketche* (2012), la représentation de la femme dans l'espace domestique occupe une place toute particulière et permet de remettre en question certaines représentations du féminin traditionnellement stéréotypées. Dans *Niketche*, on voit dans un premier temps des femmes dépendantes de la bonne volonté de leur mari polygame. Cette situation est due à leur dépendance financière. De cette manière, il existe une division du travail entre les sexes qui suppose que la femme reste à la maison et s'occupe de toutes les affaires liées au foyer et aux enfants, tandis que l'homme est chargé de travailler hors du foyer pour assurer la stabilité financière de la famille. Cependant, le travail de l'homme hors de l'espace domestique est toujours plus valorisé que celui de la femme et des interminables tâches domestiques qui composent sa journée, condamnées à l'invisibilité. Pour Bourdieu, la division entre les sexes est toujours apparue comme faisant partie de l'ordre naturel des choses. Cette division implique le confinement de la femme à l'intérieur du foyer, tandis que l'homme se réaliserait professionnellement et socialement à l'extérieur :

> La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre normal des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action. (BOURDIEU, *op.cit.*, p. 21)

Selon cette perspective, le travail effectué par l'auteure, lorsqu'elle décide de représenter l'espace domestique et les rapports de force qui y sont présents, acquiert un sens politique, dans la mesure où l'objectif sera de dénoncer des rapports injustes et inégaux. Cette dénonciation des pratiques sociales misogynes et marginalisantes a lieu grâce à la représentation de « vies privées » dans la trame narrative. (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2015, p. 70) [249]

[249] Notre traduction.

Cette division entre les sexes se fait particulièrement présente dans la première partie de *Niketche*, où les femmes se retrouvent dans l'impossibilité d'assurer leur indépendance financière, ce qui les place sous la domination de leur mari. L'inversion de ce rapport de force n'aura lieu qu'à partir du moment où les femmes de Tony réalisent qu'il s'agit d'une dépendance qui est en réalité financière et pas émotionnelle, puisqu'elles n'ont aucun mal à rompre toutes avec lui après être devenues des chefs d'entreprise à succès. Cette exclusion de la femme de la sphère publique, comme l'explique Bourdieu les empêche de participer à la vie sociale :

> Les femmes sont exclues de tous les lieux publics, assemblée, marché, où se jouent les jeux ordinairement considérés comme les plus sérieux de l'existence humaine, tels les jeux de l'honneur. Et exclues, si l'on peut dire, *a priori*, au nom du principe (tacite) de l'égalité en l'honneur qui veut que le défi, parce qu'il fait honneur, ne vaut que s'il s'adresse à un homme (par opposition à une femme) et à un homme d'honneur, capable d'apporter une riposte qui, en tant qu'elle enferme aussi une forme de reconnaissance, fait honneur. La circularité parfaite du processus indique qu'il s'agit d'une assignation arbitraire. (BOURDIEU, *op.cit.*, p. 73)

Dans son œuvre, Paulina Chiziane fait référence à des sociétés matrilinéaires dans lesquelles les femmes avaient une grande indépendance et pouvaient exercer toutes sortes de fonctions publiques. Le colonialisme a bouleversé la possibilité qu'avaient les femmes de travailler hors de la maison, surtout quand elles étaient mariées. Toutefois, cela ne correspond pas au modèle chrétien de la femme au foyer imposé par le colonialisme. Comme Oyewumi l'a expliqué lorsqu'elle se réfère aux sociétés Yorubas du Nigéria précolonial, les rôles sociaux n'étaient pas définis par le genre, mais plutôt par l'âge. Ironiquement, la société coloniale décide qu'il est important de mettre l'homme noir sous tutelle de l'homme blanc, et la femme sous le contrôle de l'homme. La création d'une nouvelle sphère publique exclut dès le départ ces dernières :

> Lorsque nous considérons l'émergence des hommes et des femmes comme des catégories hiérarchiques et identifiables c'est la création de sphères opérationnelles séparées pour les sexes. Une nouvelle sphère publique a été créée juste pour les hommes. La création d'une sphère publique dans laquelle seuls les hommes pouvaient participer était la marque de fabrique et le

« É neste sentido que a representação de "vidas privadas" dentro do enredo de uma narrativa assume um cariz político denunciando práticas sociais misóginas e marginalizantes. » (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2015, p. 70)

> symbole du processus de colonisation. Cette division basée sur le genre en sphères n'était pas, cependant, la seule segmentation de la société contemporaine en cours. En fait, ce qu'on voit en Afrique dans les périodes coloniales et néocoloniales est la réalité d'un nombre de sphères publiques. (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 154) [250]

Les schémas d'imposition d'une culture sur une autre, propre au colonialisme, font que les colonisés ont été forcés d'adopter également leur organisation sociale, bien que généralement elle ne soit en rien adaptée à leur société. Afin de perpétuer cette imposition, on peut avoir recours à ce que Bourdieu appelle « l'effet de domination symbolique », permettant de rendre naturelles des pratiques sociales qui auparavant ne l'étaient pas :

> L'effet de la domination symbolique (qu'elle soit d'ethnie, de genre, de culture, de langue, etc.) s'exerce non dans la logique pure des consciences connaissantes, mais à travers les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont constitutifs des habitus et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de la volonté, une relation de connaissance profondément obscure à elle-même. Ainsi, la logique paradoxale de la domination masculine et de la soumission féminine, dont on peut dire à la fois, et sans contradiction, qu'elle est *spontanée* et *extorquée*, ne se comprend que si l'on prend acte des *effets durables* que l'ordre social exerce sur les femmes (et sur les hommes), c'est-à-dire des dispositions spontanément accordées à cet ordre qu'elle leur impose. (BOURDIEU, *op.cit.*, pp. 58-59)

Afin d'analyser la représentation de la femme dans l'espace domestique, nous nous appuierons sur l'étude de Ponciá Vicêncio en observant de plus près les thèmes de la violence et de la précarité matérielle.

Violence et précarité matérielle dans *Ponciá Vicêncio*

Le début du roman, dont la protagoniste est Ponciá, a lieu à la campagne, où celle-ci habite avec ses parents et son frère Luandi. Les rôles sociaux y étaient définis par le genre : Luandi et son père partaient pendant plusieurs jours travailler sur la plantation d'à côté, tandis

[250] Notre traduction.
« Germane to the emergence of both men and women as identifiable and hierarchical categories is the creation of separate spheres of operation for sexes. A new public sphere was created just for males. The creation of a public sphere in which only men could participate was the hallmark and symbol of the colonial process. This gender-based division into spheres was not, however, the only segmentation of society going at the time. In fact, what we see in Africa in the colonial and neocolonial periods is the reality of a number of public spheres. » (OYEWUMI, *op.cit.*, p. 154)

que Ponciá et sa mère restaient à la maison, s'occupaient de toutes les tâches domestiques et fabriquaient des vases et autres ustensiles de poterie pour pouvoir ensuite les revendre. Ce confinement au foyer et aux tâches domestiques n'est pas mal vécu par la mère de Ponciá, car grâce à la poterie, elle transmet un savoir-faire passé de génération en génération à sa fille. Cette fonction la rapproche de son ancestralité et lui permet également d'exercer une fonction sociale valorisante. Elle est en réalité bien plus gratifiante que celle réservée au frère et au père de Ponciá, qui travaillent dans les champs pour un salaire très faible, et se retrouvent dans une condition très proche de celle de l'esclave. D'un côté, les femmes assurent la continuité de leur ancestralité, de leur héritage, alors que, de leur côté, les hommes subissent les sévices et les humiliations de leur condition qui rappellent en beaucoup d'aspects l'esclavage.

De plus, lorsqu'ils étaient tous les quatre réunis, c'est la mère de Ponciá qui dirigeait la maison et qui avait l'ascendant sur son père. Elle décidait du prix de la vente des objets, de la manière dont il devait occuper son temps libre. Ponciá rêvait d'effectuer à son tour ce rôle de matriarche. Le couple parental lui avait inconsciemment projeté une image assez harmonieuse du mariage :

> Sa mère ne se plaignait jamais de l'absence de son homme. Elle était gaie et chantait toute la journée, en modelant ses pots d'argile. C'était elle qui commandait le père de Ponciá quand il revenait. Ce qu'il devait faire à la maison. Ce qu'il devrait faire quand il retournerait sur la terre du Blanc. Ce qu'il devrait leur dire. Ce qu'il devrait rapporter à la maison la prochaine fois. Elle enroulait les pots de terre dans des feuilles de bananier et de la paille sèche, lui montrait ceux qui devaient être vendus et à quel prix, ceux qui devaient être offerts et à qui. Parfois son père n'était pas d'accord sur ce qu'il devait faire pendant ses journées à la maison, sur le prix des pots, sur les bénéficiaires des cadeaux. Sa mère répétait ce qu'elle avait dit. Le vieux obéissait et sortait sans dire au revoir ni à sa femme, ni à sa fille, entrainant son fils par la main. La mère, sur le pas de la porte, leur donnait sa bénédiction et demandait à Dieu de les accompagner sur le chemin. Puis elle rentrait dans la maison en chantonnant. Ponciá Vicêncio souriait. Son père était fort, son frère était presque un homme –et sa mère donnait des ordres et ils obéissaient. C'était bon d'être femme ! Un jour, elle aussi aurait un homme qui, malgré leurs désaccords, lui obéirait. Un jour, elle aussi aurait des enfants. (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 31) [251]

[251] « A mãe nunca reclamava da ausência do homem. Vivia entretida cantando com as suas vasilhinhas de barro. Quando ele chegava, era ela quem determinava o que o homem faria em casa naquele dias. O que deveria fazer quando regressasse la para as terras dos brancos. O que deveria dizer para eles. O que deveria trazer da proxima vez que voltasse em casa. Enrolava as vasilhas de barro em folhas de bananeira e palhas secas,

Cependant, l'expérience maritale de Ponciá se révéla totalement différente. En effet, la rupture avec son milieu originel l'a peu à peu plongée dans la folie, et a entraîné un cycle de violences conjugales. Pendant ses premières années passées à la ville elle fut une femme très active, accumulait les ménages pour pouvoir mettre de l'argent de côté et réaliser son rêve d'acheter une maison pour elle, son frère et sa mère. L'arrachement à son milieu natal fut responsable de son aliénation. Ainsi, l'état de saleté de sa maison reflète la décadence de sa relation avec son mari qu'elle n'aime plus depuis longtemps :

> Ponciá jeta un regard circulaire dans la pièce où ils vivaient. La poussière s'accumulait en haut de la vieille armoire. Les chevrons au plafond étaient recouverts de toiles d'araignée et de suie. Les vêtements sales s'amoncelaient chaque jour un peu plus dans la pièce. Les feuilles de journaux posées sur les étagères étaient jaunies par le temps et rongées par les cafards et les rats. Toutes les nuits, Ponciá contemplait le laisser-aller de la maison, le manque de propreté qui l'incommodait tant, mais elle n'avait pas le courage de s'y attaquer. (*ibid.*, p. 29) [252]

Bien qu'elle soit consciente de cette saleté qu'elle contemple toutes les nuits durant ses insomnies, elle n'a pas la volonté de l'affronter. On voit ici la représentation d'une protagoniste en recherche du sens réel de son existence. En effet, cela n'a plus vraiment de sens de maintenir sa maison propre alors que sa relation avec son mari est tombée dans la décadence la plus totale. La saleté présente dans sa maison évoque la détérioration progressive de leur relation.

Nous n'aborderons pas seulement la question de la violence contre les femmes. Il s'agit également de violence contre les opprimés, les marginalisés. Ce problème ne se

---

apontava as que eram para vender e estipulava o preço. As que eram para dar de presente, nomeava quem seria o dono. O pai às vezes discordava de tudo. Do que iria fazer naqueles dias de estada em casa, do preço estipulado para as peças e das pessoas que ganhariam os presentes. A mãe repetia o que havia dito anteriormente. O pai fazia ali o que ela havia pedido e saia sem se despedir dela e da filha, puxando o filho pela mão. A mãe da soleira abençoava o filho e desejava em voz alta que eles seguissem a caminhada com Deus. Voltava depois cantarolando para o interior da casa. Ponciá Vicêncio sorria. O pai era forte, o irmão quase um homem, a mãe mandava e eles obedeciam. Era tão bom ser mulher ! Um dia também ela teria um homem que, mesmo brigando, haveria de fazer tudo que ela quisesse e teria filhos também. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a, pp. 24-25)

[252] « Ponciá Vicêncio correu vagarosamente os olhos pelo cômodo em que moravam. O pó avolumava-se por cima do armário velho. Pelos caibros do telhado acumulavam-se teias de aranhas e picumãs. As trouxas de roupas sujas cresciam dias e dias pelos cantinhos do quarto. As folhas de jornal, que forravam prateleiras do armário, já estavam amareladas pelo tempo e roídas nas pontas pelos ratos e baratas. Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência. » (*ibid.*, p. 23)

restreint pas à la question du genre, il est bien plus complexe que cela, et c'est d'ailleurs ce que nous montre le roman *Ponciá Vicêncio*, en abordant la violence commise contre les afro-brésiliens, qu'elle soit physique ou symbolique.

Dans l'œuvre, la violence domestique est représentée comme l'unique relation existante entre Ponciá et son mari. Tous les deux sont en apparence dépourvus de capacités de communication satisfaisantes : Ponciá s'enferme dans le silence tandis que son mari, qui n'est d'ailleurs jamais nommé dans le roman, devient violent. En effet, l'homme considère Ponciá comme folle : « L'homme disait souvent qu'elle était fêlée du cerveau. Était-ce possible ? C'était possible... Il est vrai que, parfois, sa tête lui semblait complètement vide, pleine de rien, uniquement de rien. » (*ibid.*, p. 37) [253] Ici, il est question de violence conjugale en rapport avec la situation de détresse dans laquelle le couple se retrouve, la perte de repères, l'impossibilité de se reconstruire dans un espace qui est celui du non-lieu, qui empêche le sujet d'exister en tant que tel.

Cette notion de non-lieu s'oppose au lieu anthropologique tel que l'a défini Marc Augé, dans lequel une communauté a la possibilité de partager des références identitaires et historiques communes, comme c'est le cas dans la campagne où Ponciá vivait auparavant. En la quittant pour partir en ville, elle quitte son « lieu anthropologique » qui lui offrait stabilité et relations sociales, identitaires et historiques communes au sein d'une communauté (GODET, 2016). Nous pouvons effectuer un parallélisme entre les différents lieux habités par la protagoniste dans le roman, le lieu anthropologique (la campagne), et le « non-lieu » de la *favela* dans laquelle elle habitera plus tard :

> Ainsi, la notion de lieu anthropologique, définie par Marc Augé, offre à l'individu et à la collectivité un minimum de stabilité, la possibilité d'établir des relations et de partager des références identitaires et historiques communes. À l'inverse, les non-lieux sont des lieux transitoires qui ne favorisent pas l'établissement de relations. Ils isolent l'individu dans l'anonymat, en font quelqu'un d'invisible. Parmi les non-lieux signalés par l'anthropologue, certains concernent la circulation accélérée de personnes (voies rapides, aéroports, gares, supermarchés) ; d'autres, les occupations provisoires (hôtels, clubs de vacances) ou encore les

[253] « O homem gostava de dizer que ela era pancada da ideia. Seria ? Seria ! Às vezes, se sentia, mesmo, como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e nada. » (*ibid.*, p. 30)

> lieux empreints d'une très grande négativité (camps de concentration, camps de réfugiés, squats). (GODET, *ibid.*, p. 302)

On pourrait considérer la *favela* dans laquelle vit Ponciá comme un « non-lieu » empreint de négativité. La représentation de sa position statique, de son attitude lointaine et imperturbable illustre l'aliénation dans laquelle vit le sujet marginalisé par la société brésilienne. Ainsi, la narratrice insiste sur la difficulté du sujet à sortir de la situation matérielle et psychologique précaire dans laquelle il se trouve.

Tout comme Ponciá, son époux vient aussi de la campagne et a émigré en ville dans l'espérance d'une vie meilleure, loin des rapports de force entre colons et esclaves présents dans ce contexte. Bien que ce ne soit pas explicitement évoqué dans le roman, la désillusion face à cette vie urbaine semble aussi forte pour lui que pour Ponciá. Le couple partage un quotidien monotone, manquant d'amour et de communication. L'espérance d'une vie meilleure semble déjà loin. L'aliénation qu'éprouve sa femme loin de sa famille et de sa campagne natale le renvoie directement à sa propre aliénation. C'est peut-être une des raisons pour laquelle il la frappe lorsqu'il la retrouve immobile, le regard dans le vide :

> L'homme de Ponciá rentra et vit sa femme à la fenêtre. Elle était loin. Il la regarda avec haine. Sa femme ressemblait à une débile. Elle passait des heures et des heures, immobile, les yeux dans le vide. Elle parlait peu, et quand elle parlait, elle disait des choses qu'il ne comprenait pas. Il posait une question, et quand la réponse arrivait, elle compliquait souvent le dialogue désiré. Un jour, elle passa une nuit entière devant le miroir à s'appeler : « Ponciá Vicêncio ! Ponciá Vicêncio ! ». Elle s'appelait, s'appelait, et ne répondait pas. Il eut peur, très peur. Au petit matin, elle sembla encore plus aliénée. Elle demanda à l'homme de ne plus la nommer Ponciá Vicêncio. Effrayé, il lui demanda comment il devait l'appeler. Le regardant au fond des yeux, désespérée, elle répondit : « Personne ». (EVARISTO, *op.cit.*, p. 17) [254]

Ici, le fait de s'observer longuement dans le miroir ne lui permet pas de trouver une réponse aux questions identitaires qui commencent à l'assaillir à son arrivée en ville. En effet,

[254] « O homem de Ponciá acabava de entrar em casa e viu a mulher distraída na janela. Olhou para ela com ódio. A mulher parecia lerda. Gastava horas e horas ali quieta olhando e vendo o nada. Falava pouco e quando falava, às vezes, dizia coisas que ele não entendia. Ele perguntava e quando a resposta vinha, na maioria das vezes, complicava mais ainda o desejado diálogo dos dois. Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. Ele teve medo, muito medo. De manhã ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele espantado perguntou como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que lhe poderia chamar de nada. » (*ibid.*, pp. 18-19)

la rupture avec sa communauté d'origine, bien qu'elle ait été voulue, se révélera traumatique pour Ponciá et contribuera à l'image fragmentée qu'elle aura d'elle-même. La difficulté de se définir en tant qu'individu et de se situer au sein d'une société l'ayant immédiatement renvoyée aux marges de la ville rappelle la situation marginale vécue depuis plusieurs siècles par les Afro-brésiliens.

De plus, l'inquiétude ressentie par Ponciá en entendant son propre nom évoque le temps de l'esclavage. En effet, Vicêncio est le nom de famille du maître de la plantation sur laquelle elle est née. C'est aussi le nom que portent tous les membres de sa famille, les gens de son village et les descendants du maître de cette plantation. Même le village s'appelle « Vila Vicêncio ». Depuis toute petite, son nom lui sonnait comme étranger, incapable de définir son identité. Le fait qu'elle préfère s'appeler « personne » au lieu de Ponciá Vicêncio représente bien cette aliénation identitaire du personnage. Cela démontre aussi son impossibilité de se reconstruire en tant que sujet. Il ne faut pas oublier non plus le symbolisme d'un nom qui ne lui appartient pas, en se rappelant les circonstances dans lesquelles il a été donné à sa famille, et qui sont celles de l'esclavage. Ce qui dérange son mari, c'est que Ponciá se sente étrangère à un monde auquel lui non plus n'arrive pas à appartenir. Avouer cela reviendrait cependant à admettre que son entreprise de s'installer en ville pour chercher une vie meilleure n'aurait pas marché. Dans ce cas de figure, la détresse de Ponciá agit comme un miroir qui le renvoie à sa propre détresse.

Si Ponciá donne l'impression de vivre la plupart du temps dans le monde abstrait de ses « pensées-souvenirs », c'est sans doute pour échapper à la dureté de son quotidien et aux regrets qui semblent fréquemment l'envahir : « Ponciá Vicêncio interrompit ses pensées-souvenirs. Sentant encore la douleur dans son dos, elle alla lentement préparer le repas. Elle regarda l'homme assis sur le grabat immonde, et se sentit encore plus dégoûtée de la vie. Que faisait-elle à ses côtés ? Ils n'avaient plus aucun plaisir ensemble. » (*ibid.*, pp. 27-28) [255]

[255] « Ponciá Vicêncio interrompeu os pensamentos-lembranças, levantou endireitando as costas que ardiam pelo soco recebido do homem e foi vagarosamente arrumar a comida. Olhou para ele que havia se

L'absence de réaction face à la violence de son mari n'empêche pas pour autant une conscience objective de l'état de leur relation. Tous les deux ayant probablement été unis par un passé et des ambitions communes sont à présent étrangers l'un à l'autre ; la vie conjugale ne leur apporte plus aucune satisfaction. Même si elle semble impassible à tout ce qui l'entoure, Ponciá ne comprend pas pourquoi son mari ne cherche pas à améliorer sa vie. Il sa l'air d'avoir finalement renoncé à son rêve. On peut y voir la représentation du quotidien monotone de deux sujets considérés comme les « indésirables » de la société brésilienne. On retrouve cette marginalisation dans la froideur de leur relation, ou la pauvreté dans laquelle ils évoluent :

> Mon Dieu, est-ce qu'il ne désirait rien d'autre ? Cette bicoque, le repas servi dans la boîte de fer blanc, ça lui suffisait ? Les travaux de maçonnerie, la poussière, le verre de cachaça en fin de semaine, les rapides conversations avec les compagnons, cela lui suffisait ? Elle percevait parfois en lui une lueur de tristesse. Elle avait alors envie d'ouvrir son cœur, de libérer sa parole, mais l'homme était si brut, si silencieux. Même quand ils s'étaient connus, même quand ils se souriaient et s'aimaient encore, Ponciá n'avait jamais réussi à lui ouvrir autre chose que son corps-jambes. Elle essayait parfois, mais en vain –l'homme, taciturne, restait muré dans son silence. (*ibid.*, p. 47) [256]

L'impossibilité de Ponciá à s'ouvrir à son mari est révélatrice de l'aliénation dans laquelle elle vit. Il semble, quant à lui, être enfermé dans une attitude ambivalente la concernant, alternant des épisodes de violence extrême suivis de moments de culpabilité et de tentative de rédemption auprès de sa femme :

> Il l'avait battue, giflée, avait crié... Certains jours, elle se levait et préparait le repas. D'autres soirs, elle n'en était même pas capable. Un soir, il rentra chez lui éreinté, le corps réclamant une gorgée d'alcool fort, mais il n'avait même pas les moyens de satisfaire un aussi maigre désir. Quand il vit Ponciá immobile, ailleurs, morte-vivante, loin de tout, il voulut qu'elle partage sa souffrance et la frappa. Il la rua de coups, avec ses mains, avec ses pieds. Il la tira par les cheveux. Elle ne fit pas un geste pour se défendre. L'homme l'aurait tuée s'il n'avait soudain retrouvé ses esprits en voyant le sang couvrir sa bouche et son nez. Il prit peur. Il alla chercher un bol d'eau et lava tendrement le visage de Ponciá. Ponciá ne réagit pas, ne manifesta aucune douleur, aucune haine.

---

assentado na cama imunda e se sentiu ainda mais desgostosa da vida. O que ela estava fazendo ao lado daquele homem ? Nem prazer os dois tinham mais. » (*ibid.*, p. 22)

[256] « Deus meu, será que o homem não desejava mais nada ? Para ele bastava o barraco, a comida posta na lata de goiabada vazia ? O pó, a poeira das construções civis, o gole de pinga nos finais de semana ? O papo rápido com os amigos ? Será que so isso bastava ? Às vezes, ela percebia nele um vislumbre de tristeza. Tinha vontade então de abrir o peito, de soltar a fala, mas o homem era tão bruto, tão calado. » (*ibid.*, p. 39)

> À partir de ce jour, elle devint presque muette et ne parla plus que par le regard ou par gestes. (*ibid.*, pp. 96-97) [257]

L'absence de réaction de Ponciá est déconcertante pour son mari qui se retrouve soudainement envahi par la culpabilité. Cette violence la plongera dans un état de quasi-mutisme. Il réalise finalement qu'elle aussi est victime de la marginalisation dans laquelle elle vit quotidiennement. La vue du sang coulant du nez de Ponciá le ramène immédiatement à la réalité, et représente en fait la seule réaction physique qu'il a réussi à provoquer chez sa femme avec ses coups. Il finit par se trouver envahi par les remords et essaie par la suite de se rattraper par tous les moyens :

> Après ce jour où il l'avait cognée au point de la laisser presque morte, il ne l'agressa plus jamais. Regrettant son geste, il devint plus tendre avec elle. Il lut tant de peur, de souffrance, de douleur dans ses yeux, tandis qu'il nettoyait le sang sur son visage... Il vit le désarroi de Ponciá –mais aussi le sien. Malgré toutes leurs années de vie commune, ils étaient des étrangers l'un pour l'autre. Malgré leurs rencontres charnelles, malgré le chaud liquide qu'elle avait si souvent gardé en elle et transformé sept fois en vie, ils étaient seuls, désespérément seuls. L'homme vit dans l'isolement de sa femme sa propre solitude. Il vit dans Ponciá Vicêncio sa semblable et ressentit une grande tendresse à son égard. (*ibid.*, p. 108) [258]

L'image de deux êtres profondément seuls nous rappelle la rupture avec leurs familles, leurs villages respectifs qui, d'une certaine manière permettaient d'assurer la continuité avec la voix des ancêtres, comme on le l'observe par exemple dans le cas de Nêngua Kainda qui habite le village de Ponciá Vicêncio. Dans son couple, la mère de Ponciá avait l'ascendant sur

[257] « Houve época em que ele bateu, esbofeteou, gritou... Às vezes ela levantava e ia arrumar a comida, outras vezes, não. Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Poncia parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue escorrer-lhe pelas narinas, pensou em mata-la, mas caiu em si assutado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher. Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentemente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. » (*ibid.*, p. 83)

[258] « Desde o dia em que o homem de Ponciá havia batido nela tanto e tanto, a ponto de fazer sangrar-lhe a boca, depois, condoído do sofrimento que infligira à mulher, nunca mais ele agrediu-a, e se tornou carinhoso com ela ; Foi tanto pavor, tanto sofrimento, tanta dor que ele leu nos olhos dela, enquanto lhe limpava o sangue, que descobriu não só o desamparo dela, mas também, o dele. Descobriu como eram sós. Percebeu que cada um tinha seus mistérios. Descobriu que, apesar de já terem se encontrado tantas vezes no gostoso prazer do corpo, apesar de ela já ter guardado tantas vezes o caldo quente dele e este caldo ter se transformado sete vezes em vida, apesar de tudo, ela e ele eram desesperadamente sozinhos. Desde então, ao perceber a solidão da companheira e a sua própria, o homem viu na mulher o seu semelhante e tomou-se de uma ternura intensa por ela. » (*ibid.*, p. 93)

son père, elle semblait maîtresse des décisions familiales. Loin de retrouver cet aspect dans son propre mariage, Ponciá découvre des dynamiques relationnelles empreintes de négativité ainsi qu'un éloignement progressif du couple empêchant toute projection dans l'avenir.

À présent, afin d'étudier un autre aspect des conflits de pouvoir entre le féminin et le masculin dans le corpus que nous avons choisi, il convient de s'intéresser à la naturalisation de la violence contre les femmes dans *Niketche* et de démontrer l'existence d'une possible jouissance du pouvoir.

3.2. La jouissance du pouvoir et la naturalisation de la violence contre les femmes

Dans *Niketche : uma História de Poligamia*, la violence domestique se fait également présente à certains passages du roman. Contrairement à Ponciá qui travaille et est indépendante financièrement, les personnages féminins de *Niketche* sont enfermés dans un rapport de force basé sur l'argent les empêchant de remettre en question leur condition. C'est le cas de Luiza, souvent battue et maltraitée par Tony, qui ne protesta pas car elle savait qu'elle dépendait entièrement de lui financièrement. Ce n'est donc pas étonnant de voir ces rapports s'inverser radicalement au moment où chacune des femmes de Tony acquiert une indépendance financière. L'histoire familiale de Rami la renvoie à cette subalternité de la condition féminine au sein de son propre foyer : « Aucune femme n'a de foyer sur cette terre. La femme est passagère, elle ne mérite pas de terre. La femme est une brindille de noix de coco qu'on jette à la poubelle. La femme est sa propre ennemie, elle invente des problèmes qui la condamnent à mort. La femme est coupable, elle se met le monde à dos, et pour cette

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

raison elle peut mourir à cause d'un gésier de poulet. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 117) [259] Cette évocation du gésier de poulet, désigné comme la partie la plus noble de l'animal et donc destinée à être servie à l'homme de la famille, est une référence à l'obligation de servir les meilleurs morceaux aux hommes, puis les enfants, et laisser la femme se nourrir de leurs restes. Cette contrainte s'accompagne généralement du devoir de servir son mari en étant agenouillée, comme signe de soumission. L'épisode violent à ce sujet, ayant causé la mort de la tante de Rami, finit par être représentatif du quotidien de nombreuses femmes mozambicaines et entraîne une réflexion sur leur condition subalterne dans la société :

> C'était un dimanche et ma sœur a préparé le dîner. C'était du poulet. Elle avait préparé le gésier avec soin et l'avait placé dans un bol. Le chat est entré et l'a mangé. Le mari est rentré et a demandé : où est le gésier ? Elle lui a expliqué. En vain. L'homme s'est senti offensé et l'a battue sauvagement. Retourne chez ta mère pour qu'on te rééduque, lui a-t-il dit. Et tout de suite ! Elle était si agonisante qu'elle n'avait plus la notion du danger et qu'elle s'est mise en marche au cœur de la nuit silencieuse. Il y avait environ dix kilomètres jusqu'à la maison paternelle. Elle est tombée entre les griffes d'un léopard au milieu de la savane. Elle est morte dans la fleur de l'âge à cause d'une idiotie. Elle est morte et le chat, lui, a continué de vivre. (*ibid.*, pp. 116-117) [260]

Le discours masculin sur la violence contre les femmes, ou plutôt de sa naturalisation, est déconcertant. L'appropriation de ces voix masculines discutant de ce thème permet de mettre en évidence l'horreur à laquelle ils confrontent les femmes. En évoquant la violence domestique, Rami se remémore son grand-père, qui se référait à sa grand-mère comme « son tambour » et vantait les mérites de la violence domestique auprès de ses amis :

> Soudain je me rappelle de mon grand-père maternel. Quand il se soûlait, il saluait ses amis en soupirant : ah, ma femme, mon tambour ! Je rentre à la maison, pour jouer de mon tambour. Pour qu'elle verse les larmes que je sens. Pour que saigne en elle ma blessure, mon angoisse. Pour qu'elle endorme la rage de mon âme. Pour qu'elle fasse vibrer la tristesse de mon être et joue cette

[259] « Mulher nenhuma tem lar nesta terra. Mulher é passageira, não merece terra. Mulher é palha de coco atirada na lixeira. Mulher é sua própria inimiga, inventa problemas que lhe dão a morte. Mulher é culpada, põe o universo de avesso, por isso pode morrer por causa de uma moela de galinha. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, pp. 100-101)

[260] « Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou : a moela ? Ela explicou. Foi inútil. O homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selváticamente. Volta para a casa da tua mãe para ser reeducada, disse ele. Já ! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se me marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilômetros até o lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato. » (*ibid.*, p. 100)

> mélodie de pleurs qui me berce. Tu ne frappes pas ta femme ? Frappe-la, frappe, pour entrer dans la danse de la vie. (*ibid.*, pp. 344-345) [261]

Il existe une véritable violence sur le corps, mais également une violence du discours, les hommes se comportent comme de vrais bourreaux. Tout cela fait état de la violence des rapports autoritaires qui traversent la société. Nous ne pouvons pas isoler cet aspect du caractère violent et autoritaire de cette dernière, car les hommes aussi gardent la mémoire de la violence héritée de l'ordre colonial. On peut y voir un désir d'exercer le pouvoir sur l'autre, de jouir du pouvoir sur l'autre, de l'anéantir, de lui assigner la place d'un objet en lui enlevant son caractère d'être humain et en exerçant le pouvoir sadique de la violence sur le corps de la femme.

Il existe une tentative de justification de cette violence domestique ayant pour argument le besoin d'exprimer sa tristesse, de se sentir vivant, puissant. D'autres discours masculins sur cette dernière la justifient comme étant l'expression d'un amour et d'une passion forte. C'est le cas de Tony, qui considère que battre sa femme est seulement une des multiples manières de lui témoigner sa tendresse :

> Je n'ai jamais maltraité Lu, je l'ai battue quelquefois, mais seulement pour lui témoigner ma tendresse. Je t'ai battue, toi aussi, quelquefois, mais tu es toujours là, tu ne m'as pas quitté pour aller voir ailleurs. Ma mère a toujours été battue par mon père, mais elle n'a jamais quitté le foyer. Les femmes d'antan étaient bien meilleures que celles d'aujourd'hui, qui s'effraient à la moindre gifle. -Tu as raison, Tony, les femmes d'aujourd'hui n'ont rien dans la tête. Pourquoi tu n'épouses pas ma grand-mère ? (*ibid.*, p. 322) [262]

Le fait qu'aucune de ses femmes ne l'ait quitté en raison de sa violence semble valider cela comme faisant partie de l'ordre naturel d'une relation de couple dans laquelle l'homme exerce systématiquement une position dominante sur sa femme. Tout cela permet de

---

[261] « De repente me recordo do meu avô materno. Quando se embebedava, despedia os amigos suspirando : ah, minha mulher, meu tambor ! Vou para casa, tocar no meu tambor. Para que ela derrame as lágrimas que sinto. Para que sangre nela a minha ferida, a minha angústia. Para que ela adormeça a raiva da minha alma. Para que faça vibrar a tristeza do meu ser e solte aquela melodia do choro que me embala. Tu não bates na tua mulher ? Bate nela, bate, para entrares na dança da vida. » (*ibid.*, pp. 303-304)

[262] « Nunca maltratei a Lu, bati nela algumas vezes, apenas para manifestar o meu carinho. Também te bati algumas vezes, mas tu estás aí, não me abandonaste para lugar nenhum. A minha mãe sempre foi espancada pelo meu pai, mas nunca abandonou o lar. As mulheres antigas são melhores que as de hoje, que se espantam com um simples açoite. -Tens razão, Tony, as mulheres de hoje já não têm juizo. Por que não te casas com a minha avó ? » (*ibid.*, p. 284)

naturaliser la violence qu'il exerce sur ses femmes, et d'une manière générale la violence exercée sur les femmes au Mozambique. Le personnage de Tony suit une logique selon laquelle, puisque ce comportement est accepté socialement par la famille, les hommes et les femmes elles-mêmes, cela veut dire qu'elle est juste, voire justifiée. Il a également recours à l'image des femmes d'avant, qui acceptaient la soumission et la violence sans rien dire, contrairement aux femmes d'aujourd'hui qui se laissent impressionner « à la moindre gifle ».

Ce passage traduit évidemment le regard ironique de l'auteure face à ce discours masculin qui tente de justifier la violence comme preuve d'affection ou de passion amoureuse. Une fois de plus, la narratrice s'approprie des voix masculines pour pouvoir mieux les déconstruire ensuite. La réponse de Rami suit la logique de Tony pour qui les femmes d'avant étaient plus obéissantes. La proposition de se marier avec sa grand-mère, représentante des femmes d'autrefois, est purement ironique et révèle cette fois-ci la réelle opinion de l'auteure à ce sujet. Par ailleurs, la narratrice tournera aussi en dérision la figure du chef de famille polygame, en montrant le paradoxe entre la pratique d'une polygamie moderne non assumée par la société mozambicaine.

Représentations du patriarche polygame moderne dans *Niketche*

Au début du roman, les attentions sont fixées sur Tony, le mari polygame. Chacune de ses femmes cherche à le retenir en employant des méthodes différentes. Les discours des personnages féminins sur la manière dont elles projettent leur place dans la société peuvent parfois être remplis de contradictions. Il n'existe pas immédiatement une conscience de leur exploitation, mais plutôt une concurrence féminine. Ces rivalités les amènent à rechercher la satisfaction de leur mari, et pour cela elles se soumettent à tous ses désirs, comme le servir agenouillée, exemple ultime de l'assujettissement féminin à l'homme dans la culture du Sud du Mozambique. Comme l'indique Bourdieu, il s'agit d'actes de reconnaissance, d'abnégation, que l'on peut observer chez les dominés :

> Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures mêmes de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de *connaissance* sont, inévitablement, des actes de *reconnaissance*, de soumission. Mais pour étroite que soit la correspondance entre les réalités ou les processus du monde naturel et les principes de vision et de division qui leur sont appliqués, il y a toujours place pour une *lutte cognitive* à propos du sens des choses du monde et en particulier des réalités sexuelles. (BOURDIEU, *op.cit.*, 1998, pp. 27-28)

Ainsi, comme le suggère le sociologue, malgré cette apparente acceptation de son statut inférieur, il existe toujours une place de lutte cognitive donnant la capacité au sujet de remettre en question sa domination. Dès le début du roman, Rami prend conscience des infidélités de son mari, qui entretient d'autres mariages avec plusieurs femmes. Pour elle, ne plus avoir son mari à la maison enlève beaucoup de son prestige, il s'agit d'un sentiment d'abandon mais surtout de son image et de son statut de femme mariée : « Un mari à la maison, ça veut dire sécurité, ça veut dire protection. En présence d'un mari, les bandits restent en retrait. Les hommes ont du respect. Les voisines n'entrent pas à tout moment dans la maison pour demander du sel, du sucre, et encore moins pour colporter des ragots sur une autre voisine. En présence d'un mari, un foyer est vraiment un foyer, on y trouve confort et prestige. » (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 13-14) [263] Ici, le mari possède un rôle symbolique, dans la mesure où il confère un statut social à son épouse, devant alimenter le respect de la société à son égard. Dans le roman, Rami a totalement introjecté ce préjugé qui fait de la femme un être subalterne. Cette intériorisation lui permet de juger la respectabilité des autres femmes, selon leur statut ou leurs mœurs. Nous avons là le portrait d'une société extrêmement cruelle envers les femmes, dans laquelle leur valeur se résume à leurs attributs physiques, leurs qualités domestiques ou sexuelles, bien conscientes que leurs maris possèdent le droit de les « échanger » à tout moment contre une nouvelle femme plus jeune ou possédant plus de vertus. Rami décide d'affronter la seconde épouse afin de l'évaluer. Après une phase initiale de rivalité, elle réussit à entamer un dialogue. Durant cette conversation, elle prend conscience que, depuis le début, elle agressait une femme qui, tout comme elle, était victime

[263] « Um marido em casa é segurança, é protecção. Na presença de um marido, os ladrões se afastam. Os homens respeitam. As vizinhas não entram de qualquer maneira para pedir sal, açúcar, muito menos para cortar na casaca de outra vizinha. Na presença de um marido, um lar é mais lar, tem conforto e prestigio. » (*ibid.*, p. 11)

d'un système polygamique moderne pratiqué par son mari Tony : « Je suis émue. Cette femme vit dans une angoisse plus grande que la mienne. Moi, au moins, j'ai connu le rêve et l'autel. J'ai toujours eu un mari à mes côtés pour chacun des cinq enfants que j'ai mis au monde J'ai même eu le plaisir de l'insulter de toutes mes douleurs au moment d'accoucher. Julieta a été trompée dès la première heure. Il n'y a rien de pire qu'une frustration éternelle. » (*op.cit.*, p. 30) [264]

Dès le début de cette prise de conscience, Rami décide de rencontrer les trois autres femmes de son mari, sans l'intention de provoquer un affrontement physique et verbal cette fois-ci, mais bien pour essayer de comprendre le système polygamique dans lequel elles évoluent.

Après avoir connu Julieta, Rami démontre une réelle préoccupation concernant les enfants issus de tous ces mariages clandestins. Leur existence légale est invisible, leur statut est celui d'enfants illégitimes. Les femmes et les enfants clandestins souffrent de la stigmatisation du statut de mère célibataire :

> J'ai de la peine pour ces enfants. La situation de ces concubines est de loin pire que la mienne. Sans protection légale, sans parents. Les maisons qu'elles habitent appartiennent à l'homme, c'est lui qui en règle le loyer à chaque fin de mois. Il peut les expulser quand il veut, les jeter dans la misère la plus noire. Si jamais il meurt, elles n'auront droit à rien, car elles ne forment pas une famille, elles sont seulement des satellites de la famille principale. Il faut inverser l'ordre des choses. Mais comment ? (*ibid.*, p. 122) [265]

D'une certaine manière, la pensée de ce personnage est en adéquation avec la pensée de Bourdieu, selon laquelle le problème serait celui de l'ordre social qui impose une discrimination sexuelle. En comparant sa situation à la leur, Rami réalise qu'elle se trouve

[264] « Fico emocionada. Esta mulher tem uma angústia bem pior que a minha. Eu, pelo menos, conheci o sonho e o altar. Tive um marido sempre ao lado em cada um dos cinco filhos que pari. Ainda tive o prazer de insultá-lo e culpá-lo de todas as minhas dores na hora do parto. A Julieta foi enganada desde a primeira hora. Nada pior que uma eterna frustração. » (*ibid.*, p. 23)

[265] « Sofro por essas crianças. A situação destas concubinas é de longe pior que a minha. Sem protecção legal, nem familiar. As casas onde moram são propriedade do senhor, é ele quem paga as rendas no fim de cada mês. Pode expulsá-las quando entender, arremessá-las à pobreza total. Se ele morre, não terão direito a nada, porque não constituem família de coisa nenhuma, são apenas satelites da família principal. É preciso inverter as coisas. Mas como ? » (*ibid.*, p. 105)

dans une position plus confortable. Pour décrire cette fragilité, la narratrice utilise l'image de nids d'oiseaux, caractérisant les familles formées de manière informelle par Tony :

> -Une famille ? Demande Saly, en furie. Des couvées d'oiseaux, oui. Faits en vitesse sans la moindre structure. Des œufs sans protection. Des œufs tombés du nid. Des œufs pourris, marginalisés. Quel futur pouvons-nous espérer pour nos enfants ? Ils n'ont ni tantes, ni grands-parents et vivent terrés comme des taupes, sans la présence d'un père, sans point de référence. Ils grandissent pour remplir le monde, voilà tout. (*ibid.*, pp. 121-122) [266]

L'expression « des personnes qui naissent pour remplir le monde » démontre cette désillusion face aux promesses du mari polygame et donne l'idée d'une déstructuration du corps social. Les images d'œufs « tombés du nid », « sans protection », « pourris », « marginalisés » sont d'une rare violence et ramènent à la dureté de la marginalisation dans laquelle les enfants d'épouses illégitimes vivent.

Pourtant, la polygamie dans son fonctionnement traditionnel ne générait pas d'enfants illégitimes. Il y avait des lois bien précises à respecter, que ce soit pour l'homme ou ses femmes. Comme dans le roman, le fonctionnement traditionnel de la polygamie nous est présenté et nous apprenons que tout cela était régi par un conseil d'anciens. Ce qui est bien différent de la situation vécue par les cinq femmes de Tony. En effet, celui-ci les aide quand il peut, quand il veut, et surtout quand il pense qu'elles l'ont mérité. Cela crée une notion de salaire en échange d'un bon travail domestique et du devoir conjugal accompli. Cette idée rappelle les considérations de Rami sur le choix du mariage comme profession exclusivement féminine : « J'ai eu des occasions d'être une femme différente, indépendante. Je les ai rejetées. J'ai choisi le mariage pour profession. Dans la carrière matrimoniale, la femme ne gravit jamais d'échelon. Elle descend. » (*ibid*., p. 194) [267]

---

[266] « -Família ?– pergunta a Saly, furibonda. -Ninhos de pássaros, isso sim. Feitos a correr sem a menor estrutura. Ovos desprotegidos. Ovos caídos. Ovos podres, marginais. Que futuro esperamos para estes nossos filhos ? Não conhecem nem tias, nem avôs, vivendo escondidos como toupeiras, sem pai presente, sem referências. Apenas gente que cresce para encher o mundo. » (*ibid.*, p. 104)

[267] « Tive chances para ser uma mulher diferente, independente. Rejeitei. Escolhi o casamento como profissão. Na carreira matrimonial a mulher nunca sobe de escala. Desce. » (*ibid.*, p. 167)

Il existe une opposition entre les faits de la narration du roman qui décrivent une polygamie de type moderne et le récit de la tante de Rami, ayant vécu elle-même au sein d'un mariage polygamique, au sens traditionnel du terme :

> -Dans notre monde, il n'y avait pas de harem, m'explique-t-elle. C'étaient de véritables familles, où régnait une démocratie sociale. Chaque femme avait sa maison, ses enfants, ses propriétés. Nous avions notre organe –l'assemblée des épouses du roi– où l'on discutait du travail, décidait qui irait cuisiner les farines matinales pour le souverain, qui irait préparer les bains et frotter les pieds, couper les ongles, masser le dos, faire la barbe, peigner les cheveux et donner d'autres soins. Nous participions à l'élaboration du calendrier de Sa Majesté, qui attribuait une nuit à chacune, sans faire de différence. Et il devait s'y conformer au pied de la lettre. Il se devait de montrer un État exemplaire, une famille modèle. Si le roi commettait l'imprudence d'accorder sa préférence à une femme en particulier, il devait supporter les critiques de l'assemblée des conseillers et des anciens. (*op.cit.*, p. 84) [268]

L'expression « dans notre monde » renforce l'idée d'un système polygamique plus juste et humain, totalement opposé à celui que subit Rami. Toutefois, dans les deux systèmes –le traditionnel et le moderne– on représente une position masculine invariablement supérieure à celles des femmes, qui semblent être au service des hommes. La soumission à l'autorité et aux désirs de l'homme est évidente. La polygamie fut combattue durant l'époque coloniale au Mozambique mais également après l'indépendance, par les leaders de la Frelimo. Pour Amadiume, le contexte socio-culturel actuel ne permet pas la cohabitation de la tradition africaine et celle des lois imposées par le colonialisme. La polygamie pourrait être vue différemment selon l'angle de vue adopté : « Dans le contexte socio-culturel actuel, on découvre que l'identification persistante des femmes selon leur rôle traditionnel et les attentes sur la maternité ne peut que mener à leur exploitation et leur marginalisation de la structure de

[268] « -No nosso mundo não havia haréns– explica-me ela. –Eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha a sua casa, seus filhos e suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão-assembleia das esposas do rei–onde discutíamos a divisão de trabalho, decidíamos quem iria cozinhar as papas matinais do soberano, quem ia preparar os banhos e esfregar os pés, cortar as unhas massajar a coluna, aparar a barba, pentear-lhe o cabelo e outros cuidados. Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. E ele cumpria à risca. Ele tinha que dar um exemplo de Estado, um bom modelo de família. Se o rei cometesse a imprudência de dar primazia a uma mulher em especial, tinha que suportar as reuniões de crítica dos conselheiros e anciões. » (*ibid.*, p. 71)

pouvoir. Dans la politique locale, ce sont les riches et les bienveillants qui reçoivent des récompenses sous forme de titres ou des postes politiques. » (AMADIUME, 2015, p. 171) [269]

Cependant, nous devons apporter une précision concernant le point de vue adopté lorsque la polygamie est abordée dans le roman. L'optique du personnage de la tante de Rami pourrait coïncider en certains aspects avec celle de l'auteure. Lorsqu'elle découvre les règles qui régissaient l'ancienne polygamie, Rami décide de toutes les appliquer à la lettre. Elle combat la culture qui l'oppresse en l'utilisant à sa faveur. L'anniversaire des cinquante ans de Tony permet de dévoiler sa réelle identité de polygame moderne aux yeux de la société. Pour cela, Rami demande aux quatre autres femmes de s'habiller de la même manière comme doivent le faire les femmes d'un polygame. Cela lui permet aussi de retourner la polygamie contre son mari en lui révélant sa pleine conscience de ses infidélités : « Nous portions toutes les mêmes vêtements, comme doivent être les femmes d'un polygame. Les enfants aussi portaient les mêmes vêtements, brebis d'un même troupeau. Et nous parlions avec chaleur, comme des sœurs. Je m'occupais d'elles et de leurs enfants, pour qu'ils ne manquent de rien. J'ai fait les présentations d'usage et j'ai rempli avec beaucoup de classe mon rôle de première dame. » (*ibid.*, p. 125) [270]

La dénonciation de sa véritable identité est vécue par Tony comme une immense humiliation. Cette dénonciation est symbolique car, en plus de se passer lors de son anniversaire, moment où il célèbre tous ses accomplissements professionnels et familiaux, elle a lieu devant ce qu'il considère l'élite de la société mozambicaine, composée de ministres, prêtres, médecins, qui d'une certaine manière représentent tous l'héritage de l'institution coloniale portugaise. Face au malaise engendré par cette révélation, un oncle de

---

[269] Notre traduction.

« In the contemporary socio-cultural context, we find that the persistent identification of women according to the traditional role and expectations of motherhood can lead only to their exploitation and their marginalization from the power structure. In local politics, it is the wealthy and the benevolent who receive rewards in the form of titles or political appointments. » (AMADIUME, 2015, p. 171)

[270] « Estávamos todas vestidas de igual, como se devem apresentar as mulheres de um polígamo. As crianças também se vestiram de igual, ovelhas do mesmo rebanho. E nos conversávamos animadamente umas com as outras, como irmas. Eu cuidava delas e dos filhos delas para que nada lhe faltasse. Fiz as devidas apresentações e cumpri com muita classe o meu papel de primeira dama. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 108)

Tony décide de prendre publiquement la parole pour tenter de justifier son comportement, invoquant une prétendue « virilité bantoue » : « -Nous sommes bantous de cœur et d'âme. Des hommes pleins d'ardeur. En matière de virilité, même les Blancs nous respectent. Mais là, fils, tu ne crois pas que tu exagères un peu ? » (*ibid.*, p. 126) [271]

Bourdieu parle de la virilité qui justifierait la domination, un des signes visibles de la masculinité, construction symbolique de la vision du corps biologique et en particulier de l'acte sexuel, conçu comme acte de domination, de possession (BOURDIEU, *op.cit.*, p. 80). Dans le chapitre « Virilité et violence », Bourdieu établit cette relation entre les deux : « La virilité, entendue comme capacité reproductive, sexuelle et sociale mais aussi comme aptitude au combat et à l'exercice de la violence […] » (*ibid.*, p. 75). Du point de vue de la tradition culturelle mozambicaine, le nombre d'épouses définit le statut d'un homme : ainsi, plus un homme aura de femmes, plus il sera respecté. Cependant, les invités prestigieux trouvent rapidement des prétextes pour quitter cette fête jugée indécente. Bien que cette pratique de la polygamie moderne soit connue et plus ou moins acceptée de tous, le fait de l'exhiber provoque une gêne chez les convives. La dénonciation de cette hypocrisie qu'est la polygamie moderne devient alors insoutenable.

À partir de cette révélation publique, les rapports de force entre hommes et femmes commencent clairement à s'inverser. Lorsqu'il pratiquait la polygamie dans l'ombre, Tony avait un statut confortable et dominait ses cinq femmes. Après la révélation de sa polygamie, la place centrale de la famille auparavant réservée au patriarche Tony revient de droit à Rami, le pilier de la famille polygame, la « première dame » : « Et toi, Rami, tu es la première. Tu es le pilier de cette famille. Toutes ces femmes tournent autour de toi, et te doivent obéissance. Donne-leur des ordres. Punis-les si nécessaire. C'est toi qui détiens le trône et le sceptre.

[271] « -Somos bantu de coração e alma. Homens ardentes. Em matéria de virilidade, até os brancos nos respeitam. Mas, filho, não achas que está a exagerar um bocado ? » (*ibid.*, p. 109)

Exerce ton pouvoir sur elles, soumets-les à ton commandement. Tu es la reine de cette maison. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 145) [272]

La construction symbolique des rapports de forces dans le roman va choisir de rompre avec le cycle de la violence. Ainsi, bien que ce statut lui permettrait d'instaurer également des relations de domination sur les autres femmes, Rami décide de rompre ce cycle. Le roman transgresse le modèle imposé par l'ordre social au travers de la figuration du comportement de la protagoniste. Touchée par la précarité dans laquelle vivent ces femmes illégitimes et leurs enfants, elle insiste pour que leurs besoins matériels soient comblés et les encourage à venir exiger ce qui leur appartient en cas de nécessité :

> Un jour, j'ai dit à mes rivales : Venez, venez toutes réclamer du pain quand vous en avez besoin, réveiller Tony pendant la nuit quand il est ici et que les enfants ont de la fièvre, et quand, à l'école, les professeurs exigent la présence du responsable de famille. Venez toutes, les unes après les autres, d'habitude il n'est à la maison qu'à l'heure du déjeuner. Vous êtes ses femmes, et vos enfants sont les frères et sœurs de mes enfants. (*ibid.*, p. 135) [273]

Ce renversement de situation fait que les femmes de Tony prennent à présent Rami pour référente dès qu'elles ont un problème. Cette initiative est saluée par la belle-mère de la protagoniste, qui y voit une richesse, étant donné qu'elle s'est découverte de nouvelles belles-filles et petits-enfants. Elle la considère comme une renaissance des anciennes pratiques culturelles, à l'époque où la polygamie était encore tolérée : « Tu n'as pas agi seulement selon ta propre volonté, ni seulement selon la mienne, Rami. Les ancêtres aussi ont guidé tes pas pour que soit réunie la grande famille, en ce grand jour. Tu es une grande femme. » (*ibid.*, p. 131) [274]

---

[272] « E tu, Rami, és a primeira. Es o pilar desta família. Todas estas mulheres giram à tua volta e te devem obediência. Ordena-as. Castiga-as se for preciso. Tu é que deténs o trono e o ceptro. Exerça o teu poder sobre elas, submeta-as ao teu comando. Tu és a rainha desta casa. » (*ibid.*, p. 126)

[273] « Um dia disse às minhas rivais : venham, venham todas exigir o pão quando vos falta, despertar Tony à noite se por acaso aqui estiver quando as crianças têm febre, e quando, na escola, os professores exigem a presença do encarregado da educação. Venham todas em desfile, ele costuma estar em casa só à hora do almoço. Vocês são as suas mulheres e os vossos filhos sao irmãos dos meus filhos. » (*ibid.*, p. 117)

[274] « Não foi só a tua vontade, minha vontade, Rami. Os antepassados guiaram os teus passos para a reunião da grande família, no grande dia. És uma grande mulher. » (*ibid.*, p. 114)

L'ancestralité est un élément important de la reconstruction identitaire du personnage principal. Le questionnement incessant sur les formes de cultures existantes avant la colonisation, qu'il s'agisse de la polygamie ancienne ou bien des sociétés matriarcales, fera partie du processus de recherche identitaire.

Grâce à la révélation de sa véritable identité, Tony perd définitivement sa place de patriarche polygame au sein de ces familles illégitimes qu'il avait constituées secrètement. Ce renversement de situation va peu à peu permettre une inversion des relations entre le féminin et le masculin. Rami se trouvera finalement à la tête de la famille qu'elle dirigera avec son statut de première dame. D'un point de vue symbolique, cette inversion des rôles sociaux définis par le genre est très importante, et démontre le pouvoir de la littérature à transgresser les modèles imposés, dénoncer les formes de domination, récupérer la mémoire ancestrale (à travers l'incessante quête identitaire et culturelle de la protagoniste), et projeter d'autres rapports possibles, se libérant de la traditionnelle oppression des hommes sur les femmes.

D'une certaine manière, nous pouvons aussi rapprocher cette inversion symbolique en évoquant la propre trajectoire professionnelle de l'auteure, dont la parole a été remise en question et décrédibilisée dans un premier temps, pour finalement réussir ensuite à s'approprier une place importante dans le champ littéraire mozambicain. Cet espace de pouvoir permet à Paulina Chiziane de remettre en question la domination masculine dans la société mozambicaine, notamment en évoquant des sociétés précoloniales abordant la problématique du genre à partir d'une perspective renouvelée.

Pour explorer un autre type de rapport de force entre hommes et femmes, nous étudierons dans le chapitre suivant l'image du viol comme allégorie de la construction de la nation mozambicaine, qu'il s'agisse d'un viol au sens symbolique du terme ou au sens concret.

3.3 Le viol comme allégorie de la construction de la nation dans *O Alegre Canto da Perdiz*

Dès le commencement de la colonisation portugaise au Brésil et dans ses colonies africaines, les relations entre colons et esclaves ou colons et indigènes ont toujours existé. Bien qu'elle ait fréquemment été idéalisée, il s'agissait presque toujours d'un viol. Au début de l'entreprise coloniale, les femmes des colons n'étaient pas présentes, et même lorsqu'elles sont arrivées, elles n'ont jamais appartenu à la même catégorie sociale que les femmes indigènes ou esclaves. En effet, alors que la femme blanche était fréquemment placée sur un piédestal en raison de la morale chrétienne, la femme noire apparaissait comme sensuelle, indécente, dépravée. Ces représentations binaires servaient de justificatif pour les viols commis contre les femmes noires, comme nous le rappelle Hooks :

> La mythologie chrétienne considérait la femme comme la source des péchés et du mal, la mythologie sexiste-raciste a tout simplement désigné les femmes noires comme le parangon du mal et du péché féminin. Les hommes blancs pouvaient justifier la déshumanisation et l'exploitation sexuelle auxquelles ils soumettaient les femmes noires en expliquant qu'elles possédaient des caractéristiques maléfiques et démoniaques innées. (HOOKS, *op.cit.*, 2015, p. 148)

La nudité de la femme africaine rappelait sa vulnérabilité sexuelle. La menace de viol et autres agressions physiques inspiraient une terreur psychique permanente aux femmes africaines déportées ou colonisées sur leur propre terre (*ibid.*, p. 59). On assista donc à une « institutionnalisation » du viol. Si beaucoup l'ont interprété comme l'expression du refoulement sexuel du maître bridé par sa sexualité contrôlée pratiquée avec sa femme pure car chrétienne, elle doit également être entendue comme un des moyens de domination par excellence, utilisé par le colonisateur afin de prendre entièrement possession de la terre : « Il serait abusif de considérer cette institutionnalisation du viol comme l'expression du refoulement sexuel du maître, hanté par le spectre de la féminité blanche : cette explication est beaucoup trop simpliste. Le viol était une arme de domination, une arme de répression dont le

but secret était d'étouffer le désir de révolte des femmes et de démoraliser leurs maris. » (DAVIS, *op.cit.*, 2016, p. 21)

Ici, le rapport de force se joue au premier plan entre les hommes blancs et les femmes noires. Il se joue aussi entre l'homme noir et l'homme blanc. En effet, le colon se retrouve dans une position de tentative d'usurpation de la place de patriarche de l'homme noir. Ainsi, la dynamique coloniale de la Mère noire et du Père blanc (OWEN, *op.cit.*, 2013, p. 212) est mise en place, excluant par la même occasion l'homme noir du processus de construction de la nation. L'idée d'une nécessaire appropriation du corps de la femme noire par l'homme blanc comme le moyen par excellence de s'emparer du territoire colonisé de manière effective était très présente pendant la période coloniale au Mozambique :

> Dans l'analyse des processus qui ont promu et maintenu le colonialisme, la ligne de travail qui rejoint le féminisme est liée à l'analyse de la représentation des territoires colonisés comme un corps féminin exposé à la pénétration de l'homme blanc, une pénétration qui est suggérée comme étant la seule forme viable de faire évoluer, produire plus, et fertiliser ces territoires (avec l'idée de tirer profit des richesses en puissance). Dans un contexte post-colonial, le corps féminin comme symbole d'une pureté/continuité ancestrale a fait que des mouvements nationalistes centrent leurs recréations ou revivalismes de traditions locales sur la préservation du noyau familial et sur le contrôle de la sexualité féminine, vus comme formes essentielles de se réapproprier une identité culturelle autonome, perdue pendant l'appropriation territoriale par le pouvoir colonial. Une fois de plus, la réification de la femme comme « frontière » ou « territoire à disputer » révèle comment la légitimation du droit politique rejoint perversement la nécessaire réification des femmes, en termes plus ou moins rhétoriques, mais toujours matérialisés sous forme de colonisation effective. (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 71) [275]

On a aussi pu observer la tendance inverse décrite dans des mouvements nationalistes ayant pour but de se réapproprier la terre et leur identité culturelle. Dans les deux cas, nous

[275] Notre traduction.

« Dentro da análise dos processos que promoveram e mantiveram o colonialismo, a linha de trabalho que se cruza com o feminismo está ligada à análise da representação de territórios colonizados como um corpo feminino exposto à penetração do homem branco, penetração esta que se sugere ser a única forma viável de fazer estes territórios evoluir, produzir mais, fertilizar-se (no sentido de tirar partido das riquezas em potência). Num contexto pós-colonial, o corpo feminino como símbolo de uma pureza/ continuidade ancestral levou a que movimentos nacionalistas centrassem as suas recriações ou revivalismo de tradições locais na preservação do núcleo familiar e no controlo da sexualidade feminina, tidos como formas essenciais de reaver uma identidade cultural autónoma, perdida durante a apropriação territorial pelo poder colonial. Mais uma vez, a objectificação da mulher como "fronteira" ou "território em disputa" revela como a legitimação do direito político se cruza perversamente com a necessária objectificação das mulheres, em termos mais ou menos retóricos, mas sempre materializados em forma de colonização efectiva. » (MACEDO et AMARAL, 2005, p. 71)

pouvons remarquer la réification du corps de la femme noire apparaissant comme nécessaire à la construction nationale, qu'elle soit coloniale ou post-coloniale. Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, nous notons que de nombreuses images d'une Afrique « originelle », « pure », et parfois quelque peu « essentialisée », passent par le féminin, mais pas nécessairement par son corps. Il s'agit au contraire d'une réappropriation du corps féminin effectué par la femme noire, afin de se délivrer de toutes sortes de dominations masculines, qu'elles proviennent d'hommes noirs ou blancs.

Pour mieux comprendre comment fonctionne l'allégorie du viol comme construction de la nation dans *O Alegre Canto da Perdiz*, nous analyserons dans un premier temps les images renvoyant à la construction du pays, empreintes d'un discours ironique adoptant le point de vue du colonisateur, laissant peu à peu transparaître des images très crues concernant le viol des femmes noires pendant la période coloniale. Ensuite, nous nous intéresserons à la perpétuation de cet héritage colonial dans la contemporanéité, à travers l'image de la vente de la virginité de Delfina qui, plus tard reproduira ce schéma.

La construction de la nation

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, il existe de nombreux recours à des images mythiques précoloniales pour expliquer la construction du Mozambique. Il s'agit la plupart du temps de mythes d'origine qui entrecoupent la trame narrative du roman. Le recours à ces mythes d'origine revendique une construction de la nation faite par les Mozambicains, mais également la légitimité de la propriété de leur terre originelle. On peut également noter la présence d'allégories qui servent à expliquer la construction de la nation mozambicaine, cette fois-ci à partir du point de vue du colonisateur. Ces allégories font de la Zambézie, région mozambicaine où se trouvent les monts Namuli, l'origine de l'humanité. Ici, l'auteure parodie un mythe d'origine mozambicaine, qui personnifierait la Zambèze avec l'image d'une femme qui aurait eu des relations avec des marins enchantés par sa troublante beauté :

> Parmi toutes les sirènes, la Zambézie était la plus belle. Les marins l'envahirent et l'aimèrent furieusement, comme on envahit la femme qu'on aime. La belle Zambézie, enchantée, criait, en plein orgasme : viens marin, aime-moi, je te donnerai un enfant. Toi et moi, toujours ensemble, créant une nouvelle race. Nous laisserons des traces de notre amour partout. On laissera un Métis dans chaque grain de sable, pour célébrer ton passage dans ce monde ! (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, pp. 62-63) [276]

La narratrice présente initialement l'histoire de la naissance de la nation à travers un discours mythique. En faisant cela, elle reprend en réalité le discours colonial qui existait à ce sujet à l'époque, et qui, bien souvent, présentait les relations entre colons et femmes indigènes d'une manière idéalisée, en occultant la violence que celles-ci comportaient presque systématiquement. L'exposition de cette vision idyllique de la rencontre entre colons et femmes indigènes est ironique et permet de remettre en question cette vision traditionnellement acceptée. Cependant, ce discours empreint de sarcasme dévoile progressivement un aspect majeur de cette relation : la violence. Lorsqu'elle présente les fouets, canons et autres armes amenées par les colons pour prendre possession de la terre comme l'expression de la passion que les colons ressentaient pour les femmes indigènes, le discours ironique sert à dénoncer les visions essentialistes créées autour de ce sujet :

> Restez ici, marins, et fécondez ces donzelles, suppliaient les rois, jetez une de vos graines dans ces terres pour l'éternelle célébration de votre passage pour ces tropiques. […] N'importe quel visiteur qui boit cette potion oublie le chemin du retour. Ils firent tout ce qu'ils pouvaient pour que les visiteurs ne partent d'ici. Mais les marins têtus s'en allèrent sans dire au revoir. Les sortilèges des Noirs ne marchent pas sur les Blancs, dirent-ils d'un ton amer. Comme ils se trompèrent ! Peu de temps après les marins revinrent, envahis d'une passion dorée. Faite de canons, fusils, fouets et beaucoup de vin, pour nettoyer la terre et enivrer les dissidents. Ils avaient trouvé la terre promise. (*ibid.*, pp. 63-64) [277]

---

[276] « De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na e amaram-na furiosamente, como so se invade a mulher amada. A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno : vem, marinheiro, ama-me, eu te darei um filho. Eu e tu, sempre juntos, criando uma nova raça. Em todo o lado deixaremos marcas do nosso amor. Deixaremos um mulato em cada grao de areia, para celebrarmos a tua passagem por este mundo ! » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, pp. 62-63)

[277] « Fiquem aqui, marinheiros, e fecundem estas donzelas, rogavam os reis, soltem algumas das vossas sementes nestas terras para a eterna celebração da vossa passagem por estes trópicos.[...] Qualquer visitante que beba dessa poção esquece o caminho de regresso. Fizeram tudo para os visitantes não sairem dali. Mas os teimosos marinheiros partiram sem despedida. Bruxaria de preto não faz efeito no branco, comentaram amargamente. Como estavam enganados ! Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incômodos. Tinham achado a terra prometida. » (*ibid.*, pp. 63-64)

L'ironie déconstruit le discours mythique de formation de la nation. La narratrice poursuit cette description de la rencontre entre colons et femmes indigènes pour finalement nommer ce sentiment de violence passionnelle éprouvé par les colons. Elle fait une référence directe au viol comme fondement de la construction de la nation mozambicaine. Celle-ci n'est pas présentée comme étant linéaire et naturelle mais comme faisant partie d'un long processus dont la douleur pourrait rappeler celle d'un accouchement. Cet accouchement symbolique a lieu à la suite de la destruction de nombreux aspects de la culture mozambicaine. Ainsi, la construction de cette nation se ferait à partir de l'imposition d'une culture sur une autre : « Les femmes violées pleuraient la douleur de leur malheur avec des graines dans le ventre, et elles accouchèrent d'une nouvelle nation. Les envahisseurs avaient détruit nos temples, nos dieux, notre langue. Mais avec eux nous avons construit une nouvelle langue, une nouvelle race. Nous sommes cette race. » (*ibid.*, pp. 23-24) [278] Cette citation, en utilisant l'image du viol, dénonce la violence avec laquelle s'est construite la nation, comme le prouve le champ lexical de la douleur utilisé : « violées », « pleuraient », « douleur », « envahisseurs » et « détruit ». Le fait que l'on termine la description de la conception et de l'accouchement de la nation par « [n]ous sommes cette race » démontre une conscience de la construction de la nation à partir de la violence infligée aux Mozambicains sur leur propre terre. Il ne s'agit pas de tomber dans une vision essentialiste du Mozambique précolonial ni dans des images d'assimilation douce chères au concept du luso-tropicalisme. Ici, l'Histoire mozambicaine se construit à partir de ses failles, de ses cicatrices. La narratrice utilise cette image qui a souvent été reprise pour expliquer la construction de la nation, afin de mieux la déconstruire par la suite.

Là encore, le rôle de la narratrice est fondamental, car elle parle au nom du peuple mozambicain, elle s'approprie la voix du peuple pour reconstruire l'Histoire à partir de son propre point de vue. Cette perspective est assez inhabituelle et l'image du viol pour se référer à la construction de la nation mozambicaine est peu commune. L'image de l'accouchement

[278] « As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós. » (*ibid.*, pp. 23-24)

douloureux de la nation est liée au viol des corps, de leurs traditions, de leurs cultures, de leurs langues diverses pour former le peuple mozambicain. Dans ce tableau, le corps de la femme colonisée apparaît comme simple marchandise : « Le corps érotisé et mis en vente peut être compris dans une logique d'appropriation et de subordination des colonisés dans le régime colonial. » (MIRANDA et SECCO, 2013, p. 231) [279]

Comme l'affirme Sueli Carneiro : « Dans toute situation de conquête et de domination d'un groupe humain sur un autre, c'est l'appropriation sexuelle des femmes du groupe vaincu par le vainqueur qui exprime le mieux la portée de cette défaite. » (CARNEIRO, 2002, p. 169) [280] Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, cet aspect se fait extrêmement présent et est mis en évidence par l'évocation de la prostitution, de l'idéal de famille métisse que Delfina souhaiterait former avec un homme blanc, par la hiérarchisation des relations amoureuses entre l'assimilé José dos Montes et le Portugais Soares, puis finalement les différences de traitement qu'effectue Delfina entre ses enfants selon leur couleur de peau. Simone Pereira Schmidt nous propose d'aller plus loin dans cette réflexion en rappelant à quel point le corps féminin a toujours fait partie du processus de colonisation et s'est imposé comme outil de domination d'un peuple sur un autre :

> La réflexion sur le sens de « coloniser » nous conduit à une tradition de pensée féministe qui a rencontré de profondes relations symboliques entre le territoire conquis et le corps des femmes, dans le cadre de l'entreprise colonisatrice. Dans un essai sur la sociologie du corps, Arthur W. Frank montre qu'en ce qui concerne « les questions de domination et d'appropriation réside beaucoup de l'histoire de la société. Le féminisme nous a appris que cette histoire commence et se termine avec des corps. » (FRANK *apud* XAVIER, 2007, p. 24). De plus, lorsque nous examinons les discours coloniaux, il est possible d'identifier comment le « corps » a été produit comme un lieu où la domination s'exerçait, et où on construisait le pouvoir en termes de genre et de race. (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, p. 229) [281]

---

[279] Notre traduction.

« O corpo erotizado e posto à venda pode ser compreendido dentro da lógica de apropriação e subordinação dos colonizados no regime colonial. » (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, 2013, p. 231)

[280] Notre traduction.

« Em toda situação de conquista e dominação de um grupo humano sobre outro, é a apropriação sexual das mulheres do grupo derrotado pelo vencedor que melhor expressa o alcance da derrota. » (CARNEIRO, *op.cit.*, 2002, p. 169).

[281] Notre traduction.

Ici, il n'y a pourtant pas d'image idéalisée de construction de la nation, les termes « épines », « fiel », « larmes », mourir », « oppression », « douleur » dévoilent une réalité à laquelle l'allégorie renvoie :

> La Zambèze ouvrit son corps de femme et tomba enceinte d'épines et de fiel. Au nom de cet amour on a connu des moments de tourment éternel et les larmes se transformèrent en un fleuve sans fin sur le visage des femmes. Les douleurs de l'accouchement devinrent éternelles, les fils ne naissaient que pour mourir, ils étaient de la chair à canon. Le peuple tenta, inutilement, de transformer les cœurs en pierre pour fuir la douleur, la mort, l'oppression. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 64) [282]

L'image de douleurs d'accouchement rendues éternelles nous ramène également à l'idée du péché originel. D'une certaine manière, Delfina et le Portugais Soares sont l'allégorie de ce mythe de la sirène de la Zambèze et du marin amoureux, comme l'expliquent Barbosa et Secco :

> Soares et Delfina sont donc le double de l'allégorie du marin et de la sirène, vue dans la citation précédente, et reproduisent, une fois de plus, le côté érotique de la relation entre le colonisateur Portugal et la colonisée Mozambique. Tout comme la sirène Zambèze, soumise et envahie « furieusement » par le marin –bien qu'il l'aime–, qui a su prendre du plaisir et se sentir renouvelée dans un acte de domination, Delfina apprend aussi à exploiter le corps de l'explorateur –bien qu'elle utilise pour cela le discours de l'amour–, donnant à sa fille sa qualité la plus apparente : sa couleur de peau blanche. Dans ces termes, nous pouvons nous demander : de quoi est fait cet amour érotique ? Quels éléments sont sous-jacents à ce processus continu de capitulation et de résistance entre femmes et hommes, parfois sous les traumatismes de l'exploitation, ou bien sous l'enchantement du sensible ? (BARBOSA et SECCO, 2014, p. 4) [283]

« A reflexão sobre o sentido de "colonizar" nos conduz a uma tradição do pensamento feminista que tem encontrado profundas relações simbólicas entre o território conquistado e o corpo das mulheres, dentro do empreendimento colonizador. Em ensaio sobre a sociologia do corpo, Arthur W. Frank aponta que "nas questões de dominação e apropriação reside muito da história da sociedade. O feminismo nos ensinou que essa história começa e termina com corpos" (FRANK *apud* XAVIER, 2007, p. 24). Mais ainda, ao examinar os discursos coloniais, é possível identificar como o "corpo" foi produzido como um lugar onde a dominação se exercia, e onde se construía o poder, em termos de gênero e raça. » (MIRANDA et SECCO, *op.cit.*, p. 229).

[282] « A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores do parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 64)

[283] Notre traduction.

« Soares e Delfina duplicam, então, a alegoria do marinheiro e da sereia, vista na citação anterior, e reproduzem, mais uma vez, a face erótica da relação entre o colonizador Portugal e a colonizada Moçambique. Assim como a sereia Zambézia, submetida e invadida "furiosamente" pelo marinheiro –mesmo amada por ele–, que soube extrair do ato de dominação prazer e renovação, Delfina também aprende a explorar o corpo do

Comme le soulignent Barbosa et Secco, le discours amoureux est utilisé pour masquer des intérêts financiers et commerciaux. La narratrice montre l'héritage de la construction de la nation comme quelque chose que les Mozambicains doivent accepter pour pouvoir enfin réussir à le dépasser, et pouvoir construire le futur du pays. La revendication d'une construction nationale hybride est une manière de se réapproprier une identité nationale sans devoir passer par l'illusion du recours à des visions essentialistes :

> L'hybridation de l'"Autre" colonial a créé une nouvelle identité qui n'existait pas auparavant. La légitimité de l'hybride, quand il revendique un passé lui appartenant exclusivement, provoque un effet politique, dans la mesure où il se révolte aussi contre l'idée de surgir comme le pur produit d'une fusion violentée ou d'une fertilisation non voulue. Dans ces termes, le produit de cet amalgame surgit comme exclusif car il possède une nouvelle vision et un nouveau point de vue interprétatif (de dimension plus kaléidoscopique) plutôt qu'appartenant uniquement à ses ancêtres et non à lui-même. Son passé constitue déjà en lui-même une formation hybride. (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 95) [284]

Cette nouvelle identité hybride, issue des contacts découlant du colonialisme, porte en soi le délicat thème du viol. Ce thème est repris à d'autres passages du roman, et peut parfois être lu comme la perpétuation de l'héritage colonialiste.

Perpétuation de l'héritage colonial

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, étant donné que le viol est constamment représenté comme une allégorie de construction de la nation mozambicaine, il n'est pas étonnant de trouver des passages suggérant cet acte comme une perpétuation de l'héritage colonialiste

---

explorador –ainda que ele discurse em nome do amor–, tomando para sua filha a sua virtude mais aparente : a cor branca da pele. Nestes termos, cabe questionar : de que é feito este amor erótico ? Que elementos subjazem a esse processo contínuo de rendição e resistência entre mulheres e homens, ora sob os traumas da exploração, ora sob o encantamento do sensível ? » (BARBOSA et SECCO, 2014, p. 4)

[284] « A hibridização do "Outro" colonial criou uma nova identidade, não existente no passado. A legitimidade do híbrido, quando reinvindica um passado exclusivamente seu, surte um efeito político, na medida em que se revolta também contra a ideia de surgir como um mero produto de uma fusão violentada ou de uma fertilização indesejada. Nestes termos, o produto desta amálgama surge como exclusivo, porque possui uma nova visão e uma nova lente interpretativa (de dimensão mais caleidoscópica) do que apenas pertencia aos seus antepassados e não a si. O seu passado é já, ele próprio, uma formação híbrida. » (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, p. 95)

portugais. Ainsi, la virginité de Delfina vendue à un Portugais par sa propre mère inaugure cette image. On ne parle pas ici explicitement de viol, mais il existe tout de même la notion de valeur marchande attribuée au corps de la femme noire par l'homme blanc, tandis que celle-ci se retrouve dans l'impossibilité de décliner son offre, que ce soit par des impositions familiales ou économiques : « Le vieux Blanc l'attendait dans sa chambre. Il la tint. La suça. Sa mère souriait dehors, tout en buvant un verre de vin et en l'attendant. Ce fut un moment de conflit intense, durant lequel elle n'arrivait pas à comprendre la joie de la mère face au péché originel. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 78) [285]

L'incompréhensible calme de Serafina qui l'attendait dans la cuisine en dégustant de l'alcool implique son acceptation de la nécessaire soumission des femmes indigènes aux colons. L'image de la mère patientant calmement la fin du viol de son enfant avec un verre de vin rouge à la main peut également être perçu comme le témoin de l'accord commercial passé entre le Portugais et Serafina : la virginité de sa fille contre quelques produits emblématiques de la cuisine portugaise –le vin rouge, les olives, la morue. Dans ce cas, le rouge peut aussi suggérer le sang résultant du viol de Delfina.

Cet acte et les conséquences, qui en découlent, seront mal vécues par Delfina, qui doit par la suite subir les moqueries des enfants du quartier. Malgré ce traumatisme, elle répétera exactement le même acte des années plus tard avec sa propre fille, Maria das Dores, afin de payer une dette au magicien Simba. Cette fois pourtant, la protagoniste lui donne sa fille tout en ressentant un énorme poids sur la conscience, les cris provenant de la chambre où a lieu le viol sont insoutenables pour elle : « Tout meurt à cet instant. L'enfance. L'innocence. Toutes les étoiles s'éteignent en signal de deuil. L'acte est violent, froid, avec toute la sophistication

[285] « O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 78)

d'un martyre. Maria das Dores était en train d'être violée. Égarée. Volée. Une petite fille soumise à l'obsession sadique de ceux qui devraient l'aimer. » (*ibid.*, p. 156) [286]

La violence extrême du viol reproduit à l'échelle individuelle la violence infligée à la communauté. Oyewumi a soutenu l'idée que, selon le point de vue occidental, les relations sociales étaient en permanence marquées par les corps et le genre. Le lien établi entre les deux corps servait donc à définir le rapport social. Ainsi, dans le contexte de la colonisation, l'imposition du corps colonial sur celui de la femme indigène, allant de pair avec son infériorisation, marque une volonté d'établir une relation de pouvoir afin de s'approprier la terre de manière durable :

> La constante dans ce récit occidental est la centralité du corps : deux corps en démonstration, deux sexes, deux catégories vues avec obstination –l'une en relation avec l'autre. Le récit parle de l'élaboration déterminée du corps comme le site et la cause des différences et des hiérarchies dans la société. En Occident, tant que le problème est la différence et la hiérarchie sociale, le corps est alors constamment positionné, posé, exposé, et réexposé comme leur cause. La société est donc vue comme un reflet précis du don génétique –ceux qui ont la supériorité biologique sont inévitablement ceux qui occupent des positions sociales supérieures. On ne peut pas établir de différence sans positionner les corps hiérarchiquement. (OYEWUMI, *op.cit.*, 1997, pp. 7-8) [287]

À partir de ce point de vue, une hiérarchie des corps se met en place et coïncide avec la hiérarchie raciale présente dans toute société coloniale. José dos Montes, qui a perdu Delfina au profit de Soares –un Portugais qu'elle n'aime pas passionnément comme lui et qui semble avoir pour seule qualité le fait d'être blanc et de pouvoir lui donner des enfants Métis, fait écho à cette hiérarchisation : « Le colonialisme est un homme, il a mis ta femme enceinte. Il a volé le baiser de ta petite amie et le sourire de tes enfants. » (CHIZIANE, *op.cit.*,

[286] « Morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto. O acto é violento, frio, com todos os requintes de um martírio. Maria das Dores estava a ser violada. Extraviada. Roubada. Uma menina submetida à sádica obsessão daqueles que a deviam amar. » (*ibid.*, p. 156)

[287] Notre traduction.

« The constant in this Western narrative is the centrality of the body : two bodies on display, two sexes, two categories persistently viewed –one in relation to the other. That narrative is about the unwavering elaboration of the body as the site and cause of differences and hierarchies in society. In the West, so long as the issue is difference and social hierarchy, then the body is constantly positioned, posed, exposed, and reexposed as their cause. Society, then, is seen as an accurate reflection of genetic endowment –those with a superior biology inevitably are those in superior social positions. No difference is elaborated without bodies that are positioned hierarchically. » (OYEWUMI, *op.cit.*, pp. 7-8)

p. 132) [288] Cela rappelle également Memmi, pour qui un colon était systématiquement considéré comme supérieur au colonisé. Après avoir perdu ses enfants, Delfina terminera le cycle de la violence et de la prostitution initié par sa mère d'une manière décomplexée. Nous notons une absence de sentiment de culpabilité, malgré l'exploitation des jeunes filles qu'elle prostitue, considérant le fait d'inaugurer leur vie sexuelle avec des colons comme une faveur qu'elle leur concède. L'image de Delfina buvant un verre de vin rouge tandis que les jeunes prostituées se retrouvent avec des vieux colons crée un effet de miroir avec celle de sa propre mère, Serafina, quelques années plus tôt :

> La maison était une passerelle pour les vieux colons satisfaits, buvant des virginités et des verres de sang, écrasant des corps vivants avec des bottes de soldats, faisant tomber la morale grâce à l'or. Et les jeunes filles recevaient ensuite la petite monnaie, un panier de morue et des olives et une bouteille de vin corrompu des mains de Delfina. Et l'or recommença à courir dans ses mains. Beaucoup de ces jeunes filles, défilant tremblantes, affamées, peinées, pieds-nus, mettraient au monde les enfants de la nouvelle race, de père inconnu, qui plus tard devront fouiller leur identité dans les racines de l'Histoire. (*ibid.*, p. 269) [289]

Dans ce fragment qui met à jour une violence inouïe, les corps de ces jeunes filles, piétinées par des bottes de colons, rappellent l'idée d'une construction de la nation basée sur le viol de la femme indigène par le colon. La détresse psychologique et physique de ces jeunes filles « tremblantes », « affamées », « blessées », « pieds-nus », contraste avec l'image de Delfina les mains remplies d'or, et qui ne manque désormais plus de vin rouge et d'olives, signe du pacte établi entre elle et les « vieux colons satisfaits ».

Ces extraits insistent sur les effets pervers du colonialisme dans la société mozambicaine, comme la marchandisation du corps de la femme noire, corps dont elle ne semble pas disposer. Au-delà de cette marchandisation, on peut noter la naturalisation de la violence sexuelle commise envers la femme noire, à tel point que même des femmes noires

[288] « O colonialismo é macho, engravidou o ventre da tua mulher. Roubou o beijo da tua namorada e o sorriso dos teus filhos. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 132)

[289] « A casa era uma passerelle de velhos colonos satisfeitos, bebendo virgindades e taças de sangue, pisando corpos vivos com botas de soldados, derrubando a moral à força do ouro. E as raparigas recebiam depois umas parcas moedas, um cabaz de bacalhau e azeitonas e uma garrafa de vinho inquinado, das mãos de Delfina. E o ouro voltou a correr nas mãos. Muitas daquelas raparigas, desfilando trémulas, esfomeadas, magoadas, descalças, trariam ao mundo crianças da nova raça, de pai incógnito, que no futuro terão que fuçar a sua identidade nas raízes da História. » (*ibid.*, p. 269)

ayant été violées, comme le personnage de Delfina, vont à leur tour prostituer des jeunes filles, toujours en suivant cette logique imposée par l'ordre colonial. Cet ordre colonial injuste contribue à la déshumanisation extrême du féminin.

3.4 Inversion des relations de pouvoir

L'indépendance financière

Le roman *Niketche* dénonce les injustices infligées quotidiennement aux femmes mozambicaines. En plus d'identifier les acteurs et les procédés qui permettent la perpétuation de ces dynamiques inégalitaires, on propose de les transformer, notamment en suggérant l'indépendance financière des femmes. Pour Chimamanda Adichie, cet aspect n'est jamais vraiment valorisé, au contraire, on inciterait toujours les femmes à ne pas travailler, ou bien en tout cas à ne pas gagner plus d'argent que leur mari, pour ne pas courir le risque de l'émasculer : « Nous apprenons aux filles à se diminuer, à se sous-estimer. Nous leur disons : tu dois être ambitieuse, mais pas trop. Tu dois viser la réussite sans qu'elle soit trop spectaculaire, sinon tu seras une menace pour les hommes. Si tu es le soutien de famille dans ton couple, feins de ne pas l'être, notamment en public, faute de quoi tu l'émasculeras. » (ADICHIE, 2015, p. 33)

Une des réflexions les plus importantes du roman est d'essayer de comprendre quels sont les mécanismes de la société mozambicaine qui enferment la femme dans un lieu subalterne. Pour cela, nous revenons sur certains aspects fondamentaux qui construisent une vision critique sur le mariage considéré comme la principale source de revenu pour une femme. De cette manière, à partir du moment où le mari remplit ses fonctions financières, la

femme est obligée d'accepter toute sorte d'abus au sein de leur relation, tel que la pratique de la polygamie moderne sans lois ni règles :

> On a besoin d'un homme pour avoir de l'argent. Pour exister. Pour avoir un statut. Pour donner un horizon à la vie de millions de femmes qui vont seules de par le monde. Pour la plupart d'entre nous, le mariage est comme un emploi, mais sans salaire. Une sécurité. À l'époque de l'opération production, on arrêtait toutes les femmes qui n'avaient pas de mari, et on les déportait dans des camps de rééducation, accusées d'être des prostituées, des marginales, des criminelles. De tous côtés, on harcèle sexuellement les hommes les mieux pourvus en muscles et en argent. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 189) [290]

La voix du personnage-narrateur qui laisse transparaître le point de vue de l'auteure dépeint une société dans laquelle la femme n'a pas de rôle social et où seul le mariage représenterait une possibilité d'accéder à un statut respectable. Peu à peu, Rami finit par comprendre que le mariage n'est qu'un contrat qui considère la femme comme une marchandise. Elle décide alors de renverser les mécanismes de cette dépendance économique en se lançant dans un projet de création d'un système bancaire basé sur l'investissement mutuel appelé *xitique* avec les autres femmes. Ainsi, chacune reçoit de l'argent de la part des autres femmes, afin de pouvoir commencer un commerce et rembourser l'argent après avoir fait des profits. Elles réussissent toutes à devenir de grandes chefs d'entreprises :

> Je suis entrée dans le *xitique*, forcée par mes amies du marché du coin de la rue. Et comme ce fut bon, mon Dieu ! Le *xitique* est une épargne obligatoire. Le *xitique* est un système de crédit millénaire, de loin supérieur au crédit bancaire. Nous avons vendu des vêtements usés pendant six mois. Nous avons formé un capital. Lu et moi, nous avons ouvert chacune une petite boutique pour vendre des vêtements neufs, et nos affaires sont allées bon train. Saly a fait construire un magasin. Elle vend des boissons en gros. Elle est propriétaire d'un café et d'un salon de thé. Ju a fini par construire un petit entrepôt et vend des boissons en gros. Mauá a ouvert un salon de coiffure dans le centre de la ville et continue de travailler dans le garage de sa maison. Elle a une clientèle à n'en plus finir. Nous sommes arrivées à assurer le minimum pour acheter du pain, du sel et du savon sans avoir à supporter l'humiliation de tendre la main et de demander l'aumône. (*ibid.*, p. 141) [291]

---

[290] « Precisa-se de um homem para dar dinheiro. Para existir. Para ter estatuto. Para dar um horizonte na vida a milhões de mulheres que andam soltas pelo mundo. Para muitas de nós o casamento é emprego, mas sem salário. Segurança. No tempo da operação produção, eram presas todas as mulheres que não tinham maridos e deportadas para os campos de reeducação, acusadas de serem prostitutas, marginais, criminosas. Por todo o lado há assédio sexual para os cavalheiros mais abastecidos tanto em músculo como em dinheiro. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, pp. 163-164)

[291] « Entrei no xitique forçada pelas minhas amigas do mercado da esquina. E como foi bom, meu Deus ! Xitique é poupança obrigatória. Xitique é um sistema de crédito, milenar, de longe superior ao crédito bancário. Vendemos a roupa usada durante seis meses. Criamos capital. A Lu e eu, cada uma de nos abriu uma

À partir de ce moment, elles commencent à perdre leur intérêt pour le mari polygame qu'elles se disputaient auparavant. Au-delà du fait qu'elles n'ont plus de temps à lui consacrer, elles ne ressentent plus la même passion. Étant donné qu'elles deviennent toutes indépendantes financièrement, elles commencent à remettre en question le comportement de Tony et à ne plus l'accepter. C'est un aspect fondamental de l'œuvre, car il s'agit de démontrer que la soumission de la femme serait intimement liée à sa dépendance financière à l'homme. En rompant avec cette dépendance, la femme réussit finalement à se détacher des modèles imposés par la société patriarcale qui l'emprisonnaient. Le texte assume son caractère didactique, en dénonçant le rôle de « marchandise » que le mariage réserve à la femme qui se trouve dans l'impossibilité de se réaliser sur le plan affectif et également sur le plan social. La perspective privilégiée par le roman est celui de la défense de l'indépendance économique de la femme comme étant l'élément-clé pour s'émanciper de la condition de sujet subalterne.

La narratrice a recours à plusieurs techniques littéraires comme la parodie, la comparaison, mais aussi à des techniques héritées de l'oralité comme la diversité des récits afin de construire un discours qui ne se limite pas à dénoncer le lieu subalterne dans lequel se trouve la femme dans la société mozambicaine, mais projette d'autres possibilités, en plus de donner une visibilité à ses défis quotidiens. Paulina Chiziane opte pour projeter un hypothétique futur dans lequel la femme mozambicaine serait l'égale de l'homme. Elle semble suggérer que cette égalité ne pourrait se réaliser que grâce à son indépendance financière. La solidarité féminine est également représentée comme l'élément unificateur sans lequel cette révolution des mœurs et des mentalités ne pourrait avoir lieu.

---

pequena loja para vender roupas novas e o negócio começou a correr melhor. A Saly construiu uma loja. Vende bebidas por grosso. Tem um café e um salão de chá. A Ju conseguiu fazer um pequeno armazém e ja vende bebidas por grosso. A Maúa abriu um salão de cabeleireiro no centro da cidade e continua a fazer trabalho na garagem da casa. Tem uma clientela que nunca mais acaba. Conseguimos ter um mínimo de segurança para comprar o pão, o sal e o sabão sem suportar a humilhação de estender a mão e pedir esmola. » (*ibid.*, p. 122)

La solidarité féminine

Comme nous l'avons déjà expliqué, l'union entre les femmes de Tony permet de renverser le système polygamique dans lequel la plupart ont été entraînées contre leur gré. Hamilton suggère que cette association entre femmes rend possible le démantèlement d'un système polygamique moderne, qui serait finalement plus proche de l'adultère que de la polygamie traditionnelle :

> Une combinaison de vengeance, pragmatisme financier et considérations maternelles, mais aussi une estime de soi féministe, passion amoureuse et, particulièrement, dans le cas de Rami, une « danse de la vie et de l'amour », justifient le démantèlement d'une configuration polygame basée sur l'adultère, le concubinage et l'exploitation patriarcale. Dans le contexte de la forme et du contenu de l'histoire, à en juger par la perspective d'une auteure implicite, la polygamie traditionnelle apparaît comme paradoxalement revendiquée comme une source de fraternité sociale et émotionnelle et un élément agglutinant de la famille. Cette polygamie traditionnelle et historique s'élabore aussi dans le roman comme un moyen de participer à la condition post-colonialiste évolutive du Mozambique et de la famille des nations mondiales. (HAMILTON, 2007, p. 327)[292]

Bien que nous soyons d'accord avec Hamilton sur la valorisation de la polygamie ancienne présente dans le roman, nous pouvons nuancer ses propos en rappelant les critiques implicites passant par la voix de la narratrice lors du chapitre neuf, dans lequel Rami rend visite à sa tante qui a vécu selon les règles de la tradition polygame mozambicaine. La narratrice, à travers la voix du personnage principal, rend évident son scepticisme à l'égard de cet ancien type d'organisation familiale. De plus, à la fin du roman, chacune des femmes de Tony, Rami incluse, va se remarier et vivre une union monogame.

Une des premières manifestations de cette solidarité féminine sera de révéler la polygamie de Tony à toute la famille, le jour de son anniversaire. S'ensuit le moment-clé de la

---

[292] Notre traduction.

« Uma combinação de vingança, pragmatismo financeiro e considerações maternais, mas também auto-estima feminista, paixão amorosa e, particularmente, no caso de Rami, uma "dança de vida e amor", justificam o desmantelamento duma configuração polígama baseada em adultério, concubinagem e exploração patriarcal. No contexto da forma e conteúdo da história, a julgar pela perspectiva da autora implícita, a poligamia tradicional aparece ser paradoxalmente reinvindicada como uma fonte de irmandade social e emocional e um elemento aglutinador de família. Esta poligamia tradicional e histórica também se elabora no romance como um modo de participar na condição do pós-colonialismo evolutivo de Moçambique e da família de nações mundiais. » (HAMILTON, 2007, p. 327)

danse du *Niketche*. Il y a là dès le départ une énorme divergence culturelle qui se met en place. Alors qu'au Nord, on considère cette danse dénudée comme un des plus beaux cadeaux qu'une femme puisse offrir à son mari, dans la tradition du Sud, la nudité d'une femme annonce toujours un mauvais présage, qu'elle ait lieu en rêve ou dans la réalité. Tony prend donc cet acte comme une vengeance suivie d'une menace collective. En réalité, ses femmes lui imposent le défi de les satisfaire toutes en même temps, étant donné qu'il montre toujours plus d'intérêt à trouver de nouvelles amantes. Ce moment du roman, qui lui donne d'ailleurs son titre, représente des femmes ayant décidé de s'unir pour dénoncer les abus d'un système polygamique injuste. Il implique aussi une ouverture sur toutes les cultures présentes au Mozambique :

> -Aujourd'hui, tu vas nous montrer ce que tu vaux, Tony, dit Saly furieuse. Si chacune d'entre nous te réalise un peu chaque fois, alors réalise-toi d'une seule fois, avec nous toutes, si tu en es capable. Tony est embêté. Nous sommes cinq contre un. Cinq faiblesses qui s'assemblent, cela fait de la force à revendre. La piqûre des femmes mal-aimées est plus mortelle que celle des serpents noirs. Saly ouvre la porte de la chambre. Le lit était démonté et le parquet était couvert de nattes. Nous avons trouvé l'idée géniale et nous sommes entrées dans le jeu. Il fallait montrer à Tony de quoi cinq femmes ensemble étaient capables. Nous sommes entrées dans la chambre et nous avons traîné Tony, qui résistait comme un bœuf. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 166) [293]

L'alliance des cinq femmes de Tony se retourne contre lui et le place dans une position de faiblesse. L'inversion des rôles de genre préétablis par la société est en cours et va atteindre son paroxysme lors du dénouement final lorsque Tony perdra simultanément ses cinq femmes au profit de leurs assistants conjugaux respectifs. On assiste alors à un processus de « révolution féminine ». Bien que cette « révolution » soit ponctuelle, la narratrice suggère ici la possibilité pour les femmes de se libérer. Elle représente ce qui pourrait se produire si les celles-ci prenaient conscience de leur force.

[293] « -Hoje vai mostrar-nos o que vales, Tony –diz a Saly furibonda. -Se cada uma te realiza um pouco de cada vez, entao realiza-te de uma so vez, com todas nos, se és capaz. O Tony fica atrapalhado. Somos cinco contra um. Cinco fraquezas juntas se tornam força em demasia. Mulheres desarmadas são mais mortiferas que as cobras pretas. A Saly abre a porta do quarto. A cama estava desmontada e o soalho coberto de esteiras. Achamos a ideia genial e entramos no jogo. Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulhere juntas. Entramos no quarto e arrastamos o Tony, que resistia como um bode. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 143)

De cette manière, la représentation des voix féminines du roman ainsi que leurs trajectoires diverses pour combattre l'oppression machiste dans la société mozambicaine amplifient le champ des possibilités et permet de créer de nouvelles représentations du féminin déterminées à partir du regard de l'auteure, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

4. Expérience de vie et écriture

4.1 La femme réinventée par le regard de l'auteure

Si elle affirme apprécier l'œuvre de nombreux auteurs de son pays, Paulina Chiziane a toujours critiqué le fait que selon elle, bien que les femmes soient présentes dans cette littérature écrite par les hommes, cela se fait toujours de manière plus ou moins superficielle. En effet, les aspects mis en avant par ces hommes sont bien souvent physiques : il n'existe pas de profondeur du personnage féminin tant que la femme est objet et non sujet de son histoire.

Dès le début du roman, Rami, femme trahie par son mari menant une intense vie extra-conjugale polygame. Les descriptions physiques qu'elle fait de ses concurrentes sont très importantes pour comprendre la particularité de son point de vue féminin. Dans un premier temps, ces portraits peuvent rappeler celles de ses collègues masculins, qui comme elle le critiquait antérieurement, se basent essentiellement sur des aspects physiques et superficiels : la bouche, les jambes, le corps féminin d'une manière générale. Pourtant, si nous nous penchons d'un peu plus près sur ces descriptions, nous pouvons nous apercevoir qu'il y a toujours un autre sens qui va bien au-delà de l'apparence physique et du discours du désir :

> Elle m'a conduite au salon et nous sommes restées face à face. Je l'examine. Elle a les ongles vernis et manucurés. Les cheveux défrisés et bien soignés, ce qui n'est jamais mon cas. Mon Tony m'interdit d'utiliser toute parure ou tout artifice. Il me veut aussi pure que Dieu m'a mise en ce monde. Les vêtements qu'elle porte ont été taillés par une couturière de qualité, alors que mes vêtements viennent de l'usine ou sont de seconde main. Je brasse des tas de vêtements usés au marché du coin, pour habiller décemment toute la famille et économiser de l'argent. Elle porte un vêtement au décolleté plongeant et sans manches, alors que Tony veut que je sois habillée et

boutonnée comme une sœur. Ce qui pour moi est interdit, pour l'autre est permis. Cette contradiction me blesse. (*ibid.*, p. 27) [294]

Cette analyse détaillée de l'apparence et de la manière de s'habiller de sa rivale Julieta permet d'abord de souligner les dynamiques du concept de rivalité féminine, dans lequel la femme trahie inspecte littéralement sa rivale de la tête aux pieds. Pourtant, cette comparaison permet à Rami d'analyser plus profondément les relations entre son mari et sa rivale, et de la comparer à sa propre relation avec son mari. Cet aspect était déjà annoncé lorsqu'elle évalua la maison de sa rivale Julieta, qui lui semblait plus agréable, plus confortable que la sienne. Ensuite, beaucoup de choses qui sont interdites à Rami, peut-être à cause de son statut presque sacré de première dame, sont autorisées à Julieta. L'emploi du mot « contradiction » résume bien cette comparaison, au moment où la femme trahie jauge son « adversaire ».

Lorsqu'elle rencontre Luiza, une femme de son mari venant du nord du pays, la description qu'elle en fait évoque initialement à une description creuse et basée sur le physique. Une fois de plus le discours du désir apparaît :

Elle a une voix douce, un sourire de lune. Elle a les cheveux défrisés, comme n'importe quelle femme noire d'un bon niveau social. Elle porte aux ongles un vernis rouge tomate. Sa robe est en soie, couleur safran et rouge piment comme celles des femmes du Nord. Ce doit être une *xingondo*. Sa peau fleure bon le cajou ou le *jambalau*. Dans le mouvement des lèvres, on sent la douceur du baiser. Une voix de flûte, de brise, un chant d'alouette. Des gestes suaves comme les pas d'un chat. Comme elle est belle, mon Dieu, comme elle est élégante. L'homme, sexe faible dans les choses de la chair, perd le contrôle devant une beauté pareille. Mon Tony ne pouvait pas résister, non. (*ibid*, p. 63) [295]

[294] « Levou-me à sala e ficamos frente a frente. Avalio-a. Tem unhas pintadas e bem tratadas. Cabelos desfrisados e bem cuidados, coisas que comigo nunca acontecem. O meu Tony proibe-me de usar adornos e artifícios. Quer-me pura tal como Deus me pôs no mundo. A roupa que ela usa foi feita por uma costureira seleccionada enquanto eu só uso roupas de fábrica e roupas de segunda mão. Vasculho fardos de roupa usada no mercado da esquina para vestir decentemente toda a família e poupar dinheiro. Ela veste um decote atrevido, com os sovacos à mostra, mas a mim o Tony quer-me vestida e abotoada como uma freira. O que para mim é proibido, à outra é permitido. Essa contradição me ofende. » (*ibid.*, p. 23)

[295] « Ela tem uma voz meiga, um sorriso de lua. Tem os cabelos desfrisados como todas as mulheres pretas de bom estatuto. Tem as unhas pintadas de vermelho-tomate. O vestido dela é de seda e tem cor de açafrão e de colorau, cores das mulheres nortenhas. Ela deve ser *xingondo*. A sua pele tem o perfume do caju ou do *jambalau*. No mover dos labios a doçura do beijo. Voz de flauta, de brisa, canto de cotovia. Gestos suaves como passos de gato. Como ela é bela, meu Deus, como é elegante. O homem, sexo fraco nas coisas da carne, perde-se diante de tamanha formosura. O meu Tony não podia resistir, não. » (*ibid.*, p. 53)

Ce discours du désir ne traduit pas un désir sexuel, il soulignerait plutôt le désir de changement de Rami. On peut aussi penser qu'elle se met à la place de l'homme, comme si elle empruntait le regard masculin. Cette femme apparaît comme celle qu'elle souhaiterait être, c'est pourquoi elle va même jusqu'à excuser son mari de son infidélité. Ici, la description physique sert également à identifier les éléments socio-culturels dont Luiza est issue. Comme le confirme le soin particulier dédié à son apparence, il s'agit bien d'une femme duNord du Mozambique qui possèderait un bon statut social.

Cette identification à la culture du Nord du pays sera fondamentale par la suite du roman. En effet, Rami, originaire du Sud du Mozambique, région qui est marquée par une forte tradition patriarcale, trouvera une certaine liberté en fréquentant les amantes de son mari originaires du Nord. Cela lui permettra par la suite de donner une nouvelle impulsion à sa vie, tandis que les épouses de Tony lui révéleront d'autres manières d'appréhender le féminin : « La femme a droit au bonheur et à la vie. Nous vivons avec un homme tant qu'il nous rend heureuses. Et si nous sommes ici, c'est qu'il existe encore une harmonie. Si jamais un jour l'amour finit, nous partirons à la recherche d'autres mondes, avec la même liberté que les hommes. » (*ibid.*, p. 203) [296] Cette définition du droit à la liberté rentre en opposition avec une logique de sacrifice de la femme, de normalisation de sa souffrance comme étant quelque chose d'inné à sa condition. Au contraire, Luiza semble se mettre sur un pied d'égalité avec les hommes, en ayant le droit de changer de partenaire lorsque la relation dans laquelle elle se trouve n'est plus satisfaisante. Nous pourrions effectuer un parallèle entre cet aspect et la propre découverte des règles matrimoniales des sociétés du Nord du Mozambique.

Les lecteurs européen et brésilien, qui composent l'écrasante majorité du lectorat de Paulina Chiziane, ne remettent jamais en question sa légitimité à parler d'une culture mozambicaine ou d'une autre. En effet, son simple statut d'écrivaine mozambicaine serait suffisant à justifier de sa capacité à parler de n'importe laquelle des diverses ethnies présentes

[296] « A mulher tem direito à felicidade e à vida. Vivemos com um homem enquanto nos faz feliz. Se estamos aqui, é porque a harmonia existe. Se um dia o amor acabar, partimos à busca de outros mundos, com a mesma liberdade dos homens. » (*ibid.*, p. 175)

sur le territoire mozambicain. Pourtant, il faut tout de même rappeler que la délimitation arbitraire des frontières africaines lors de la conférence de Berlin en 1884-1885 est toujours en vigueur. Ainsi, de nombreux pays africains ont découvert une toute nouvelle situation : il s'agissait de créer une unité avec des ethnies qui différaient en de nombreux aspects comme la langue, la culture, la religion, l'organisation politique, l'organisation familiale. Bien sûr, ces différences intra ethniques étaient invisibles aux yeux du régime colonial, qui ne réussissait à voir les Africains qu'à travers une vision eurocentrique qui aurait voulu transformer la diversité de ces cultures en un bloc homogène.

C'est pourquoi considérer Paulina Chiziane, femme du Sud appartenant à l'ethnie *ronga*, comme légitime porte-parole de toutes les cultures du Mozambique, du Nord au Sud, n'est pas évident. Ce n'est d'ailleurs pas l'intention de l'auteure de se placer en tant que telle. L'hypothèse d'une accentuation délibérée de certains traits exotiques à propos de la culture du Nord a été avancée par Ana Margarida Martins (2012), qui y verrait une manière de correspondre aux attentes de son public européen et brésilien. Cependant, nous pouvons tout de même remarquer que le regard porté par Rami sur les cultures du Nord ressemble fortement à celui du voyageur : à mi-chemin entre l'émerveillement et la répulsion. Voyons le propre récit de Paulina Chiziane lors de sa découverte des traditions matrimoniales du Nord :

> Je suis née dans le milieu de la religion chrétienne. Mes parents sont presbytériens. Je suis allée à l'école catholique et j'ai eu une formation d'identité féminine très rigide, patriarcale, etc. J'ai toujours entendu parler de culture matriarcale, mais c'était quelque chose qui était très loin de ma réalité. Quand je suis arrivée en Zambézie, qui est une province du Nord du pays, en déplacement professionnel, j'ai rencontré une société matriarcale dans laquelle les comportements masculin et féminin sont complètement différents de ce que je vivais et observais au Sud. Initialement, ce fut un choc, après ça m'amusa. À partir de ça j'ai écrit un livre, inspiré par les femmes de Zambézie tout en pensant : « ces femmes sont folles ». Là encore j'ai toujours l'impression de voir ces femmes assises autour de la table, mangeant, buvant de la bière et discutant naturellement, sans se rendre compte que j'étais en train de faire ma recherche. J'ai entendu des choses que je n'aurais jamais imaginé entendre dans ma vie. (CHIZIANE, 2013, p. 362) [297]

[297] « Nasci em um ambiente da religião cristã. Meus pais são presbiterianos. Eu fui para a escola católica e tive a formação de uma identidade feminina bem rígida, patriarcal, etc. Sempre ouvi falar da cultura matriarcal, mas era algo bem longe da minha realidade. Quando chego na Zambézia, que é uma provincia no Norte do país, a trabalho, encontro uma sociedade matriarcal em que os comportamentos masculino e feminino são completamente diferentes do que eu vivia e observava no Sul. Primeiro foi um choque, depois me diverti

Dans *Niketche*, nous trouvons plusieurs tentatives de définition du féminin. Beaucoup commencent par « la femme c'est… », suivies de quelques aspects que l'auteure considère inhérents à la femme. Souvent, elle représente la femme comme allégorie de la création, de la terre, de la nation Mozambicaine :

> Le cœur de l'univers entier palpite dans le ventre d'une femme. Toute femme est terre qu'on piétine, qu'on creuse, qu'on sème. Qu'on blesse en la piétinant, en la frappant, en lui donnant des coups de poing et des coups de pied. Qu'on rend fertile. Qu'on rend stérile. La femme est la première demeure. La dernière demeure. Dans un couple, l'homme meurt toujours en premier pour que la femme puisse mettre la dernière pelletée et la dernière fleur sur la tombe de son amour. La femme est forte comme les rochers du mont Vumba. Douce comme l'herbe de prairies. Généreuse et fertile comme les terres noires de la vallée du Zambèze. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 314) [298]

Ce passage rappelle aussi l'épigraphe du roman : « La femme est comme la terre. Sans engrais, sans eau, elle ne produit rien. » Ce proverbe du Zambèze est également annonciateur de la trame narrative du roman. Nous pouvons noter aussi que beaucoup de ces définitions de la femme impliquent le silence, le secret, la tristesse, l'impossibilité de s'exprimer, comme le confirme le passage suivant : « Les femmes sont un monde d'enchantement et de silence. On dit qu'elles parlent beaucoup. C'est peut-être vrai. On dit qu'elles parlent trop. Peut-être. Mais elles parlent de choses futiles, insignifiantes. Elles savent garder bien au fond d'elles-mêmes leur monde véritable. Les femmes sont un monde de silence et de secret. » (*ibid.*, p. 214) [299]

Lors de cet extrait, la narratrice ouvre le lecteur à l'univers secret de la femme. Elle suggère une essence féminine secrète, un « monde véritable » des femmes, laissant imaginer

---

com isso. E daí escrevi o livro, inspirada nas mulheres da Zambézia e pensando "aquelas mulheres sao loucas". Ainda agora parece que estou a ver aquelas mulheres sentadas em volta de uma mesa, comendo, bebendo cerveja e conversando naturalmente, sem perceber que eu estava fazendo a minha pesquisa. E eu ouvi coisas que nunca imaginei ouvir na vida. » (CHIZIANE, 2013, p. 362)

[298] « O coração do universo inteiro palpita no ventre de uma mulher. Toda a mulher é terra, que se pisa, que se escava, que se semeia. Que se fere com pisadas, com pancadas, com socos e pontapés. Que se fertiliza. Que se infertiliza. A mulher é a primeira morada. Num casal, o homem morre sempre primeiro, para que a mulher possa colocar o último pá de terra e a última flor no túmulo do seu amor. A mulher é forte como as rochas do monte Vumba. Suave como as ervas dos prados. Generosa e fertil como as terras negras do vale do Zambeze. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 277)

[299] « As mulheres são um mudo de encanto e de silêncio. Dizem que elas falam muito. Pode ser verdade. Dizem que elas falam de mais. Talvez. Mas elas falam de coisas fúteis, de insignificâncias. Elas sabem guardar bem no fundo delas o seu verdadeiro mundo. As mulheres são um mundo de silêncio e de segredo. » (*ibid.*, p. 185)

ainsi un univers symbolique beaucoup plus complexe que celui qui leur est traditionnellement attribué et qui est empreint d'un regard fallocentrique. Cependant, l'auteure est consciente de la solitude dans laquelle se trouve la femme qui décide de s'insurger contre la société patriarcale. En effet, son cri d'insurrection ne semble pas faire écho dans la foule. Pour cela, il faudrait que plusieurs voix se joignent à cette révolution silencieuse :

> La femme est un être solitaire au milieu de la foule en mouvement. La femme est une douleur collective qui s'étend sur le monde entier. C'est le passé, le présent et le futur, l'ici et l'ailleurs, liés par le même cri. À chaque pas, il y a une femme qui se donne, pour donner vie à la vie. À chaque instant, il y a une femme qui se disperse comme le vent, fertilisant les champs, pour faire de la planète un couffin de dentelle. (*ibid.*, p. 250) [300]

Ces fragments qui essaient de définir et de pénétrer dans la subjectivité de la femme sont traversés par un langage poétique. Elle y est représentée comme essentielle au fonctionnement du monde, un être capable de se nourrir de sa douleur tout en la transformant dans une force créatrice, fertile et belle.

On revient à la discussion sur la représentation des femmes du Nord du Mozambique dans le roman, pour essayer de rendre compte de sa complexité. Il ne s'agit pas de projeter une image exotique (qu'elle soit intentionnelle ou non) de la femme du Nord, ni d'émettre des jugements de valeurs sur une culture ou une autre. Il existe une prise de conscience de la place de la femme mozambicaine en tant qu'acteur social à la construction collective de la nation, malgré les importantes différences ethniques existantes. C'est pourquoi, après avoir fait la lumière sur la mise sous silence des femmes dans la société mozambicaine, l'auteure décide de faire part explicitement de son opinion à ce sujet. Ainsi, elle remet en question la place généralement attribuée aux femmes dans la société.

[300] « Mulher é ser solitário na marcha da multidão. Mulher é a dor colectiva que cobre o mundo inteiro. É passado, presente e futuro, lugar e distância, ligados pelo mesmo grito. Em cada passo há uma mulher que se dá, para dar vida à vida. Em cada instante há uma mulher que se espalha com o vento, fertilizando os campos, para transformar o planeta numa alcofa de rendas. » (*ibid.*, p. 218)

4.2 Considérations sur la place de la femme dans la société

Dès le début du roman, le point de vue implicite de l'auteure démontre une volonté d'offrir au lecteur une vision panoramique du sujet féminin en construisant plusieurs portraits de femmes mozambicaines contemporaines. Cette diversité des portraits et récits fait écho à la tradition de la conteuse d'histoires. En effet, le sujet choisi, la polygamie, touche des femmes de tous âges et classes sociales confondues :

> Je les regarde toutes. Femmes fatiguées, usées. Femmes belles, femmes laides. Femmes jeunes, femmes vieilles. Femmes sorties vaincues de la bataille de l'amour. Vivantes en apparence, et mortes en dedans, éternelles habitantes des ténèbres. Mais pourquoi nos maris sont-ils partis, pourquoi nous abandonnent-ils après toutes ces années de vie partagée ? Pourquoi nous laissent-ils tomber comme une charge, comme un fardeau, pour suivre de nouveaux printemps et de nouvelles passions ? (*ibid.*, p. 15) [301]

Dans cette citation, la narratrice dénonce la condition de femmes qui n'existent qu'en fonction de leur mari, qui ne se construisent qu'en rapport avec l'homme. L'image de femmes « vivantes en apparence » bien que « mortes en dedans », nous renvoie avec violence à la dureté de la condition féminine. Passé le stade de la rivalité et de l'évaluation initiale de sa concurrente, Rami éprouve de la compassion pour les autres épouses de son mari, car elle finit par s'identifier à elles.

Une fois de plus, nous remarquons à quel point l'effet du miroir joue un rôle important dans un récit qui explore les questions identitaires. Pour Rainho et Silva, ce discours traduit une représentation de la conscience féminine. Grâce à ce discours, on procède à une démystification des valeurs de la préservation masculine au détriment de la préservation féminine. Cette reconnaissance s'effectue dans l'altérité, à travers la figure de *l'Autre* (RAINHO et SILVA, 2007, p. 525). Pour démystifier ces valeurs, l'auteure va tenter de

[301] « Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas. Mas por que se foram embora os nossos maridos, por que nos abandonam depois de muitos anos de convivência ? Por que nos largam como trouxas, como fardos, para perseguir novas primaveras e novas paixões ? » (*ibid.*, p. 12)

déconstruire certains présupposés concernant l'égalité des sexes au Mozambique. Elle se rappellera par exemple que l'inégalité se fait sentir dès la naissance et se poursuit tout au long de la vie de la femme mozambicaine :

> À la naissance, une fille est annoncée par trois coups de tambour, cinq quand c'est un garçon. On fête la naissance d'une fille avec un poulet, on fête celle d'un garçon avec une vache ou une chèvre. On célèbre la naissance d'un garçon à l'intérieur de la maison ou sous l'arbre des ancêtres, et celle d'une fille à l'air libre. Un garçon reçoit le sein pendant deux ans, et une fille pendant un an seulement. Les filles pilent, cuisinent, tandis que les garçons étudient. L'homme est celui qui se marie, la femme, elle, est mariée. L'homme dort, la femme est endormie. La femme se retrouve veuve, l'homme perd seulement une de ses femmes. (*ibid.*, pp. 186-187) [302]

La citation ci-dessus nous fait comprendre que les marques des inégalités dans la construction identitaire du genre sont présentes dès le plus jeune âge : le garçon doit occuper les espaces de pouvoir de la société, alors que la fille se prépare à une vie dédiée à servir son mari. En somme, on prépare les garçons mozambicains à devenir des futurs citoyens, et on condamne les filles à une vie marquée par la marginalité, l'infériorisation et la déshumanisation de leur être.

Cela se voit de manière assez éloquente dans les rapports familiaux avec l'utilisation des noms de famille, marqueurs de l'identité sociale, successivement portés au long de la vie, qui ne sont en fait que des emprunts, aucun d'entre eux ne lui appartenant réellement :

> Sur la terre de mon mari, je suis une étrangère. Sur la terre de mes parents, je ne suis que passagère. Je ne suis de nulle part. Je ne figure sur aucun registre, sur la carte de la vie je n'ai pas de nom. Je me sers de ce nom d'épouse qui peut m'être retiré à tout moment. C'est un prêt. Je me suis servie du nom de mon père, qu'on m'a retiré. C'était un prêt. Mon âme est ma demeure. Mais où vit mon âme ? Une femme seule est un grain de poussière dans l'espace, que le vent balaie de-ci, de-là, dans la purification du monde. Une ombre sans soleil, sans terre, sans nom. Non, je ne suis rien. Je n'existe nulle part. (*ibid.*, p. 105) [303]

---

[302] « Ao nascer, a menina é anunciada com três salvas de tambor, o rapaz com cinco. O nascimento da menina é celebrado com uma galinha, o do rapaz celebra-se com uma vaca ou uma cabra. A cerimonia de nascimento do rapaz é feita dentro da casa ou debaixo da árvore dos antepassados, a da menina é feita ao relento. Filho homem mama dois anos e mulher apenas um. Meninas pilando, cozinhando, rapazes estudando. O homem é quem casa, a mulher é casada. O homem dorme, a mulher é dormida. A mulher fica viuva, o homem só fica com menos uma esposa. » (*ibid.*, p. 161)

[303] « Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou estrangeira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registo, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado. Era empréstimo. A minha alma

Les termes « je ne suis de nulle part » traduit l'aliénation de la femme face au statut inférieur qui lui est réservé par la société. De plus, la phrase « Je n'existe nulle part » révèle la difficulté d'une construction identitaire féminine dans une société où le statut de la femme est défini par le prestige du mariage. Ainsi, l'auteure construit des images plurielles voire contradictoires qui pourraient refléter son propre point de vue concernant la place de la femme dans la société mozambicaine. En effet, Paulina Chiziane est issue d'une culture patriarcale, mais sa curiosité pour d'autres modes de fonctionnement présents dans son pays lui permet de construire plusieurs représentations du féminin dans son œuvre. De cette manière, dans le roman, le mariage n'est pas envisagé d'un point de vue romantique, mais plutôt comme un poids pour la femme. La figure du mari représenterait l'oppression, voire même la source de tous les maux : « Pour nous, les femmes, un mari n'est pas rien, c'est un fardeau. Le mari n'est pas un compagnon, c'est un maître, un patron. Il ne laisse pas en liberté, il enferme. Il n'aide pas, il complique. Il ne donne pas de tendresse, il donne de l'amertume. Il donne une cuillère qui a du goût, et un océan de dégoût. » (*ibid.*, p. 299) [304]

Dans son analyse de la place de la femme dans la société mozambicaine, Rami, personnage-narratrice, dont la voix résonne le point de vue implicite de l'auteure, montre sa conscience de la subalternité du féminin. Elle démontre aussi que ce qui permet la reproduction de ces schémas basés sur la culture est l'acceptation de ce modèle par les parents dans l'éducation de leurs enfants : « On range les problèmes d'une femme dans les tiroirs de l'insignifiance, des caprices, des faiblesses. Les pères sont ainsi. Ils élèvent leurs fils pour en

é minha morada. Mas onde vive a alma ? Uma mulher sozinha é um grão de poeira no espaço, que o vento varre para cá e para lá, na purificação do mundo. Uma sombra sem sol, nem solo, nem nome. Não, não sou nada. Não existo em parte nenhuma. » (*ibid.*, p. 90)

[304] « Para nós, mulheres, um marido não é leveza, é um fardo. O marido não é companheiro, é dono, é patrão. Não dá liberdade, prende. Não ajuda, dificulta. Não dá ternura, dá amargura. Dá uma colher de gosto e um oceano de desgosto. » (*ibid.*, p. 263)

faire des tyrans, et leurs filles pour qu'elles acceptent la tyrannie qui régit l'univers. » (*ibid.*, p. 113) [305]

En effet, la femme semble se retrouver automatiquement dans la catégorie de l'Autre. Mais à partir de quoi se base cette catégorie ? Quelle est la normalité et quelle est l'altérité ? À partir de quels présupposés ces notions sont-elles définies ? Pour Simone de Beauvoir, cette catégorie est aussi originelle que la conscience elle-même. Ainsi, il semblerait que cette dualité entre le Même –qui serait donc la norme, le modèle– et l'Autre se trouve dans les mythologies les plus antiques et n'aurait pas toujours été placée sous le signe de la division des sexes (DE BEAUVOIR, *op.cit.*, 1976, p. 18). Cependant, dans une tentative de déconstruire cette dualité qui a par la suite réellement servi à justifier l'altérité de la femme, Simone de Beauvoir démontre à quel point cette dualité est aléatoire et peut s'appliquer à d'autres catégories « minorisées » :

> Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi. Il suffit de trois voyageurs réunis par hasard dans un même compartiment pour que tout le reste des voyageurs deviennent des « autres » vaguement hostiles. Pour le villageois, tous les gens qui n'appartiennent pas à son village sont des « autres » suspects ; pour le natif d'un pays, les habitants des pays qui ne sont pas le sien apparaissent comme des « étrangers » ; les Juifs sont « des autres » pour l'antisémite, les Noirs pour les racistes américains, les indigènes pour les colons, les prolétaires pour les classes possédantes. (*ibid.*, pp. 18-19)

Un des moments les plus révélateurs de cette condition subalterne féminine se situe lorsque Tony est donné pour mort. Malgré le fait que Rami ne reconnaisse pas le prétendu corps de son mari lors de l'identification à la morgue, sa parole n'est pas prise en compte. La famille du défunt factice décide donc de procéder aux rituels qui accompagnent l'enterrement et le deuil dans leur ethnie. Dans un premier temps, il s'agit de récupérer absolument tout ce qui appartenait au mari de Rami. Le récit du lendemain de l'annonce de la mort de Tony suffit à nous montrer la violence avec laquelle est traitée la veuve :

> Elles entrent dans ma chambre, dérangent les meubles pour faire de la place, et recouvrent de draps blancs tout le mobilier. Elles m'ont entraînée dans un coin, m'ont rasé les cheveux avec un

[305] « Os problemas de uma mulher são classificados no arquivo das insignificâncias, caprichos, incapacidades. São assim os pais. Sempre educando os filhos para serem tiranos e as filhas para aceitarem a tirania segundo a ordem do universo. » (*ibid.*, p. 97)

couteau, et m'ont vêtue de noir. J'avais perdu tout pouvoir sur mon corps et sur ma propre maison. Je me repends : pourquoi n'ai-je pas signé ce maudit divorce ? J'ai eu entre les mains la possibilité d'échapper à cette oppression, et je l'ai refusée. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 229) [306]

Ainsi, la culture populaire intériorise des comportements qui traduisent une vision de la subalternité de la femme : « La voix d'une femme sert à bercer les enfants quand tombe la nuit. On n'accorde aucune valeur à la parole d'une femme. Ici, dans le Sud, les jeunes initiés apprennent la leçon : faire confiance à une femme, c'est vendre son âme. » (*ibid.*, p. 178) [307] L'idée que ce que dit la femme ne mérite pas de crédit peut, à certains moments, avoir été intériorisé par les femmes elles-mêmes, comme dans le cas de la belle-mère de Rami qui ne la prend pas au sérieux lorsqu'elle émet des doutes sur la mort de Tony : « La vieille ne me prend pas au sérieux. Elle me baigne d'un regard tendre, m'embrasse, me caresse, me noie. Je désespère. Ce qu'ils sont aveugles, sourds, idiots ! N'aurais-je donc pas le droit d'être écoutée au moins une fois dans la vie ? Je suis fatiguée d'être femme. De supporter les caprices. D'être étrangère dans ma propre maison. » (*ibid.*, p. 234) [308]

La narratrice utilise des images d'une violence inouïe de femmes « exilées de la vie » ou « étrangères dans leur propre maison », pour représenter la subalternité de la condition féminine. Ce n'est pas un hasard si le mot « étrangère » est souvent utilisé par Rami pour illustrer la condition féminine.

Après avoir été dépouillée de tous ses biens matériels, Rami sera soumise à un autre rituel traditionnel : le *kutchinga* ou *levirato*. Cela consiste en un rituel de purification : un des frères du défunt doit « purifier » la veuve en ayant des relations sexuelles avec elle exactement huit jours après le décès de son mari. Rami, bien consciente que son mari n'était

[306] « Entram no meu quarto e desmontam os móveis para abrir espaço e cobrem toda a mobília com lençóis brancos. Arrastaram-me para um canto, raparam-me o cabelo à navalha e vestiram-me de preto. Acabava de perder poderes sobre o meu corpo e sobre a minha própria casa. Arrependo-me : por que não assinei aquele maldito divórcio ? Tive nas mãos a oportunidade de libertar-me desta opressão e não a tomei. » (*ibid.*, p. 199)

[307] « Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer. Palavra de mulher não merece crédito. Aqui no sul, os jovens iniciados aprendem a lição : confiar numa mulher é vender a tua alma. » (*ibid.*, p. 154)

[308] « A velha não me leva a sério. Banha-me com um olhar de ternura, abraça-me, afaga-me, afoga-me. Desespero. O gente cega, gente surda, gente parva ! Sera que não tenho o direito de ser ouvida pelo menos uma vez na vida ? Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira na minha própria casa. » (*ibid.*, p. 203)

pas mort, accepte tout de même allègrement le rituel du *kutchinga* pratiqué par son beau-frère Lévy. Elle se justifie plus tard en expliquant qu'elle ne fait qu'obéir aux traditions comme elle l'a toujours fait. C'est seulement à ce moment-là que son mari prendra conscience de la manière dont la culture sert souvent de prétexte à l'oppression des femmes, allant même jusqu'à reprendre l'expression « exilées de la vie » pour caractériser la condition féminine : « Je viens tout juste de comprendre que vous autres, les femmes, au milieu de l'humanité, vous n'êtes pas des personnes, mais de simples exilées de la vie, condamnées à vivre en marge du monde. » (*ibid.*, p. 262) [309]

Cependant, cette prise de conscience tardive est en grande partie motivée par le fait que son orgueil ait été blessé par la réalisation du rituel du *kutchinga*. Il s'insurge contre cette « culture assassine » sans réellement réfléchir aux conséquences que ses actes ont pu avoir sur la vie de ses femmes, comme la violence domestique pratiquée contre certaines d'entre elles ou la non-reconnaissance de ses enfants illégitimes. Ainsi, il semble découvrir subitement les injustices auxquelles les femmes sont confrontées quotidiennement. Le rituel du *kutchinga* n'est pourtant pas le seul aspect de ce qu'il qualifie de « culture assassine » servant à opprimer les femmes : « -C'est inhumain ce qu'ils t'ont fait. Ah, quelle culture assassine ! Il se met à délirer. Il dit qu'il ignorait combien la vie est méchante, et qu'il était loin d'imaginer que les femmes souffrent autant. Il avait toujours pensé que la société était bien structurée, que les traditions étaient bonnes, et ce n'est que maintenant qu'il comprenait la cruauté du système. » (*ibid.*, p. 262) [310]

Bien consciente que ses remords sont intéressés, Rami se désespère de voir à quel point, pour son mari et pour les autres hommes, les femmes ne sont que des objets interchangeables lorsqu'elles sont trop usées. Le destin de la femme semble donc voué à satisfaire les exigences de la société ainsi que celles de son mari :

[309] « Acabo de provar que dentro da humanidade vocês, mulheres, não são gente, são simples exiladas da vida, condenadas a viver nas margens do mundo. » (*ibid.*, p. 230)

[310] « -Foi desumano o que fizeram contigo. Ah, cultura assassina ! Ele entra em delírio. Diz que não sabia que a vida era má, nem imaginava que as mulheres sofriam tanto. Sempre achara que a sociedade estava bem estruturada e que as tradições eram boas, mas só agora percebia a crueldade do sistema. » (*ibid.*, p. 229)

> Je suis soudain envahie par une douleur infinie. Qu'est-ce qu'une femme, dans cette vie, sinon un simple suaire avec lequel on se réchauffe les pieds quand il fait froid, la nuit ? Quel est le destin d'une femme, sinon engendrer des enfants, des douleurs et des frayeurs ? Que représente Eva dans la vie de Tony ? Un simple fruit que l'oiseau picore dans sa promenade céleste. Et Gaby ? Un poisson nouveau, frais. Une fois salée, grillée, consommée, elle connaîtra un sort pire que le nôtre. (*ibid.*, p. 277) [311]

Cette prise de conscience provoque en elle une souffrance infinie. Ici, la narratrice utilise le langage afin de donner une visibilité aux problèmes des femmes dans la société mozambicaine, comme dans la citation ci-dessus dans laquelle se succèdent des séries de questions sans réponse. Le langage, qui peut autant servir à inclure qu'à exclure, sert ici à redonner la voix à toutes ces femmes réduites au silence : « Le langage offre une double possibilité : on peut l'utiliser soit pour réclamer une universalité qui inclut vraiment tout le monde, soit pour instituer une hiérarchie qui n'autorise que quelques personnes à parler, et réduit toutes les autres au silence du fait qu'elles sont exclues du point de vue universel. Ces dernières ne peuvent "parler" sans que leur parole ne soit immédiatement délégitimée. » (BUTLER, *op.cit.*, 2006, p. 237)

L'évocation de la parole délégitimée de la femme par Butler rappelle sous certains aspects la réception de Paulina Chiziane lors de ses débuts littéraires par ses collègues masculins et par la société mozambicaine en général. Dans *Niketche*, il existe nombreuses questions en rapport avec la condition féminine, ce qui pourrait nous faire penser qu'un des intérêts principaux de ce récit est de tenter de comprendre cette condition, tout en provoquant les situations narratives les plus variées afin de remettre en question cette essence féminine. Par la suite, la narratrice s'appropriera à plusieurs reprises ce discours masculin sur les femmes de manière ironique afin de mieux dénoncer le traitement que leur inflige la société.

[311] « De repente sou invadida por uma dor infinita. O que é uma mulher, nesta vida, senão simples mortalha para aquecer os pés na noite de frio ? Qual o destino da mulher senão parir filhos, dores e tremores ? Quem é a Eva na vida do Tony ? Uma simples fruta, para bico de pássaro no passeio celeste. E a Gaby ? Um peixe novo, fresco. Depois de salgada, assada, consumida, será ainda pior do que nós. » (*ibid.*, p. 243)

4.3 Appropriation du discours masculin sur les femmes

L'utilisation d'une rhétorique subversive est un élément qui va permettre à l'auteure de dénoncer un système patriarcal dans lequel les femmes se trouvent coincées. Rainho et Silva évoquent l'existence d'un « discours féministe » dans le récit :

> Dans Niketche, uma História de Poligamia, il semble donc y avoir non seulement une évidente **écriture au féminin** mais également des indices d'un **discours féministe.** Effectivement, nous pourrions indiquer l'existence d'une écriture féministe dans cette œuvre qui résulte d'une série de **stratégies discursives** énoncées dans le discours du récit. Cependant, cette même **écriture féministe** n'est pas seulement validée par le **questionnement** de Rami sur sa condition en tant que femme ou la **dénonciation** de celle-ci. Ce même discours, dans l'œuvre de Paulina Chiziane, grâce à une rhétorique subversive, qui tente de démystifier les images féminines conventionnelles. On en vient même à trouver une subversion des structures canoniquement acceptées (madre nossa), la fameuse *rhétorique subversive*. Dans l'œuvre, à un moment donné, le personnage est inséré dans le champ traditionnel, tout en surgissant tout de même comme symbole de la rénovation culturelle dans laquelle la femme prend conscience de sa capacité à agir et de son initiative, et d'une nécessité urgente de se découvrir au sein d'une société aux présupposés patriarcaux. (RAINHO et SILVA, 2007, p. 524) [312]

Nous rejoignons l'avis de Rainho et Silva selon lequel bien que le discours féministe ne soit pas clairement assumé, la rhétorique subversive permet de remettre en question les images féminines conventionnelles. Cela peut se faire grâce au discours ironique (madre nossa), ou bien par l'appropriation de la voix masculine par la narratrice. Cette dernière, par le biais du discours de la protagoniste, exprime directement sa révolte face aux injustices

[312] Notre traduction.

« Parece, então, haver em Niketche, uma História de Poligamia, não só uma obvia **escrita no feminino** mas também indicios de um **discurso feminista.** Efectivamente poder-se-a indicar a existência de uma escrita feminista nesta obra que resulta de uma série de **estratégias discursivas** enunciadas no discurso da narrativa. No entanto, essa mesma **escrita feminista** não é apenas validada por um **questionamento** de Rami sobre a sua condição enquanto mulher ou **denúncia** da mesma. Esse mesmo discurso, na obra de Paulina Chiziane, através de uma *retorica subversiva*, que tenta desmistificar as imagens femininas convencionais. Chega mesmo a haver uma subversão das estruturas canonicamente aceites (madre nossa), a tal *retorica subversiva.* Na obra, a personagem surge inserida, a determinada altura, no âmbito tradicional, mas surgindo também como símbolo de renovação cultural em que a mulher se consciencializa da sua capacidade de agir e de iniciativa, e de uma necessidade urgente de se descobrir no seio de uma sociedade de pressupostos patriarcais. » (RAINHO et SILVA, 2007, p. 524)

auxquelles sont soumises les femmes ou bien s'approprie la voix de l'oppresseur d'une manière ironique, afin de mieux la détourner et d'en faire la critique.

La voix masculine la plus utilisée par la narratrice est celle de Tony. Grâce à celle-ci, elle met en lumière la violence du système polygamique à l'égard des femmes. Le *lobolo* justifie selon lui le traitement infligé à ses femmes : « Vous êtes à moi, je vous ai conquises. Je vous ai achetées avec du bétail. Je vous ai domestiquées. Je vous ai modelées à la mesure de mes désirs, je ne veux en perdre aucune. Et toi, Rami, tu devrais être à mes côtés, pour diriger ce troupeau, c'est pour cela que tu es la première. Tu devrais guider les pas des autres. Veiller sur la fidélité conjugale de toutes. Mais tu as croisé les bras et tu es passée de leur côté. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 306) [313] Ce discours relègue les femmes au rang de marchandise. Par l'utilisation de termes comme « bétail » ou encore « troupeau », l'auteure réussit à renforcer l'absurdité et la portée ironique de ce passage. Des affirmations telles que « vous êtes à moi », « je vous ai conquises », ou bien « je vous ai modelées à la mesure de mes désirs » révèle réification de la femme. Ainsi, il s'insurge lorsque ses « biens » achetés avec du bétail décident de chercher leur indépendance financière : « Elles ne me servent plus à genoux comme avant, et ne massent plus mes pieds quand j'enlève mes chaussures. Dernièrement, c'est l'employé de maison qui m'ouvre la porte, car elles ne sont jamais chez elles. Elles ne pensent qu'aux affaires et disent qu'elles sont occupées. » (*ibid.*, p. 343) [314]

Avant d'acquérir une indépendance financière, les femmes étaient condamnées à la servitude, à un esclavage matrimonial qui ne les faisait exister qu'à travers le regard et le statut social de l'homme. On voit à ce moment-là disparaître l'asymétrie qui régnait auparavant dans la relation entre Tony et ses épouses, dont il était le maître, le propriétaire en raison de sa supériorité financière. Ce nouvel élément inverse des rapports de forces entre

[313] « Vocês são minhas, conquistei-vos. Comprei-vos com gado. Domestiquei-vos. Moldei-vos à medida dos meus desejos, não quero perder nenhuma. E tu, Rami, devias ficar do meu lado, no manejo deste gado, para isso és a primeira. Devias guiar os passos das outras. Velar pela fidelidade conjugal de todas elas. Mas cruzaste os braços para o lado delas. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, p. 270)

[314] « Já não me servem de joelhos como antes, nem me massajam os pés quando descalço os sapatos. Ultimamente, quem me abre a porta é o criado, porque elas nunca estão em casa. So têm a cabeça nos negócios e dizem que estão ocupadas. » (*ibid.*, p. 302)

hommes et femmes, basés sur l'argent : « Mes femmes s'envolent comme des oiseaux dont la cage est ouverte, et je regarde, stupéfait, ces femmes dont je ligotais les ailes et qui finalement savent voler. Hier, vendeuses au coin de la rue, elles étaient soumises et m'adoraient. Aujourd'hui, femmes d'affaires, elles n'ont plus aucun respect pour moi. » (*ibid.*, pp. 345-346) [315]

Dans le roman, nous sommes également confrontés à l'appropriation du discours masculin sur les femmes par certaines d'entre elles. Celles-ci ont parfaitement intériorisé les discours machistes des hommes de la société patriarcale dont elles font partie, afin de les reproduire dans le but d'opprimer d'autres femmes à leur tour. Nous pouvons constater cela avec la violence qui suit la fausse mort de Tony, lorsque Rami se retrouve sauvagement dépouillée de ses biens. Les femmes de la famille de Tony se montrent les plus dures envers elle : « Les femmes sont des sorcières. Tu as mangé notre frère, Rami. Vous autres, les Rongas, vous êtes comme ça. Vous tuez vos maris pour jouir de la vie grâce aux biens du défunt. » (*ibid.*, p. 229) [316]

On retrouve également cette dynamique lorsque le sujet de la fidélité féminine est abordé. Bien sûr, les infidélités de Tony et des hommes en général sont présentées par les personnages masculins et même féminins comme quelque chose de naturel, tandis que lorsqu'il s'agit des femmes, le discours se transforme radicalement. C'est ce qui arrive par exemple lorsque Rami découvre que Luiza, la troisième épouse de Tony, a aussi un amant : « Cela me met en rage. Cette Luiza n'est pas seulement une traîtresse, c'est aussi une femme facile. Quand le mari est parti, la souris danse. Femme adultère ! » (*ibid.*, p. 91) [317] Au départ, cela est totalement inconcevable pour une femme du Sud élevée dans la religion chrétienne comme Rami, bien qu'elle admette l'infidélité masculine. Ainsi, elle se montre initialement

[315] « As minhas esposas esvoaçam como pássaros numa gaiola aberta, e eu fico a olhar, espantado, essas mulheres a quem amordaçava as asas afinal sabem voar. Ontem, vendedeiras de esquina, eram submissas e me adoravam. Hoje, empresárias, já não me respeitam. » (*ibid.*, p. 304)

[316] « As mulheres são feiticeiras. Comeste o nosso irmão, Rami. Vocês, mulheres rongas, são assim. Matam os maridos para ficarem a gozar a vida com os bens do falecido. » (*ibid.*, p. 199)

[317] « Fico com raiva. Esta Luisa, além de traidora, é uma fresca. Mal o marido se ausenta, logo salta a cerca. Adúltera ! » (*ibid.*, p. 78)

choquée d'avoir succombé à l'amant de Luiza à son tour, elle qui se voyait comme une femme de vertu incorruptible : « J'étais un roc solide. Incorruptible. Je me suis toujours placée au-dessus des autres femmes, car j'étais la femme de toutes les vertus. J'ai fait une entaille à ma fidélité, j'ai ouvert une brèche, une blessure qui ne cicatrise pas. J'ai balayé les piliers où reposaient toutes les valeurs, je n'ai pas résisté à la tentation. » (*ibid*., p. 94) [318] Ainsi, cet acte va lier les deux femmes, et il démontre aussi la volonté de Rami d'adopter cette culture du Nord qui est totalement différente de la sienne. La plupart des autres épouses de Tony viennent du Nord, ce qui sera important pour le ton employé dans le roman. La seule autre femme du Sud est Julieta, qui démontre elle aussi une rigueur morale assez stricte, bien que seconde épouse d'un polygame. Cela se remarque par exemple par le fait que, bien que cette relation avec Tony n'ait pas été satisfaisante depuis longtemps, elle décide de n'avoir de relation avec aucun autre homme, pour que tous ses enfants soient du même père. Julieta cherche ainsi à éviter le déshonneur d'avoir des enfants de noms différents. Cela nous renvoie aussi à la femme pour qui le nom de famille ne constituerait qu'un emprunt à son père ou à son mari. Ainsi, la morale chrétienne serait en apparence préservée : « J'ai fait tout mon possible pour éviter de rassembler différents noms de famille dans un même ventre. J'avais peur qu'on ne me traite de prostituée. De pauvre fille. De sorcière. De voleuse de maris. Notre société n'accepte pas qu'une femme ait des enfants de pères différents, et de noms différents. » (*ibid*., p. 202) [319]

Le paroxysme de cette appropriation de la voix masculine atteint son comble à la fin du roman, lorsque Rami et les quatre autres femmes de Tony sillonnent le pays à la recherche d'une nouvelle femme. À ce moment-là, la narratrice démontre une conscience de la « marchandisation » de ces jeunes adolescentes, la pauvreté et le désespoir dans lequel elles

[318] « Eu era uma pedra firme. Incorruptível. Sempre vivi acima das outras mulheres porque era a mulher de todas as virtudes. Feri a minha fidelidade, abri uma brecha, uma ferida que não cicatriza. Derrubei os pilares onde assentavam todos os valores, não resisti à tentação. » (*ibid.*, p. 80)

[319] « Fiz de tudo para evitar congregar diferentes apelidos num so ventre. Tinha medo de ser chamada prostituta. Pobre. Feiticeira. Ladrã de maridos. A nossa sociedade não aceita uma mulher com filhos de pais diferentes, e apelidos diferentes. » (*ibid.*, p. 174)

évoluent, prêtes à se soumettre aux pires humiliations pour accéder au poste « d'épouse de vieux polygame » :

> Nous avons mis du temps à essayer d'en trouver une qui vaille la peine. Les unes semblaient gentilles, les autres plus têtues. Elles ne convenaient pas. Nous avons pris la direction du nord. Nous avons fouillé. Et les donzelles défilent sous nos yeux, comme des chômeurs qui font la queue pour du travail. Le mariage est vraiment un emploi, c'est pourquoi les donzelles se soumettent, obéissent, s'humilient, dans l'espoir d'être choisies pour le poste d'épouse de vieux polygame. Je regardais les pauvres adolescentes qui marchaient les yeux fermés dans les pièges du monde. C'est ainsi que les hommes nous veulent : aveugles, ignares, peureuses, timides. Je les regardais d'en haut, juchée sur mon trône, mon trône de paille, de feu, de larmes et d'épines. J'exigeais d'elles l'impossible. (*ibid.*, pp. 358-359) [320]

La répétition incessante de l'expression « elle ne convenait pas », proférée sans arrêt aux candidates, montre le degré de réification de la femme. On assiste à la transformation du sujet en objet, opération qui le vide de son essence. La narratrice démontre une conscience aiguë du rôle de la femme réduit à celui de marchandise, ainsi que la position contradictoire dans laquelle Rami se trouve. En procédant de la sorte, la protagoniste s'inscrit en fait dans ce qu'elle appelle « le cycle de la violence », dont elle fut victime auparavant dans sa jeunesse. Au lieu de briser le cycle, elle le reproduit à son tour, bien que ce soit seulement en apparence : « La polygamie c'est être femme et souffrir jusqu'au moment de reproduire le cycle de la violence. C'est vieillir et devenir belle-mère, maltraiter les belles-filles, cacher dans la maison maternelle les maîtresses et les enfants bâtards de ses fils polygames, pour se venger des mauvais traitements qu'on a soufferts avec sa propre belle-mère. » (*ibid.*, pp. 106-107) [321]

Nous avons là une parfaite représentation de la violence du cercle vicieux dans lequel les femmes se retrouvent enfermées, où la femme reproduit le système dont elle a été victime.

---

[320] « Levamos muito tempo a tentar descobrir uma que valha a pena. Umas pareciam ser boazinhas, outras mais teimosinhas. Não serviam. Rumamos para o norte. Vasculhamos. E as donzelas desfilaram aos nossos olhos, como desempregados na fila do emprego. O casamento é mesmo um emprego, por isso as donzelas se submetem, obedecem, humilham-se, esperançosas de serem escolhidas para o posto de esposa de velho polígamo. Eu olhava para as pobres adolescentes caminhando de olhos fechados nas armadilhas do mundo. É assim que os homens nos querem : cegas, ignorantes, medrosas, timidas. Eu olhava-as de cima, do meu trono de rainha, meu trono de palha, de fogo, de lágrimas e de espinhos. » (*ibid.*, p. 315)

[321] « Poligamia é ser mulher e sofrer até reproduzir o ciclo da violência. Envelhecer e ser sogra, maltratar as noras, esconder na casa materna as amantes e os filhos bastardos dos filhos polígamos, para vingar-se de todos os maus tratos que sofreu com a sua própria sogra. » (*ibid.*, p. 91)

La recherche de la candidate idéale rappelle une sorte de foire aux bestiaux, dans laquelle les femmes seraient examinées comme des animaux afin de découvrir si elles sont à la hauteur du poste ou non. Cela pourrait également nous rappeler un marché aux esclaves. Ce passage est ironique et dénonce le traitement infligé aux femmes par la société mozambicaine. Leur statut se résume à celui d'un objet, qu'on évaluerait froidement pour convenir d'un prix. Le fait que les femmes plus âgées se permettent de commenter l'apparence des jeunes filles en public, voire même de palper certaines parties de leur corps est totalement inhumain. Le ton parodique du discours reproduit les préjugés ainsi que les canons de beauté ; il réduit la femme à son apparence physique, la transformant en objet :

> Ouvre la bouche et montre tes dents. Il en manque une, tu ne conviens pas. Toi maintenant, déshabille-toi. Tu as des taches sur le corps, tu ne conviens pas. Et toi, avance, marche. Tu marches d'un pas lourd, comme une mule. Tu ne conviens pas. Montre tes mains, tes talons, tes doigts, la plante de tes pieds. Tu es pleine de callosités, tu ne conviens pas. Montre ton derrière, ta poitrine, ton ventre. Nous palpons. Tes seins sont flasques comme des éponges. Tu n'es plus vierge. Ton derrière n'a plus le toucher dur, mûr, d'une donzelle. Tu n'es plus toute jeune. Et toi, tu as un beau visage, oui, mais présente-toi à la balance et au mètre. Tu pèses cinquante kilos, tu es sèche. Tu pèses soixante-quinze, tu es grosse, tu ne conviens pas. Tu as un beau visage, mais tu es grosse en haut et maigre en bas, tu ne conviens pas. (*ibid.*, p. 359) [322]

Nous pouvons noter ici l'internalisation de l'image dévalorisante de la femme que la société lui renvoie, dans laquelle sa valeur « marchande » se résume à ses attributs physiques, culinaires et sexuels. L'examen effectué afin de rechercher une nouvelle épouse pour Tony est humiliant pour ces jeunes filles : il a lieu dans un espace public, à la vue de tout le monde, les prétendantes sont examinées en détail, les commentaires insensibles renvoient à une dépersonnalisation de la femme, traitée comme un objet. L'accord tacite entre les mères de ces jeunes filles et les épouses de Tony, qui bien souvent amènent leur fille afin d'« exhiber » leurs attributs, témoigne de la soumission de la femme à l'ordre établi. L'utilisation des

[322] « Abre a boca e mostra os teus dentes. Falta um, não serves. Agora tu, despe-te. Tens manchas no corpo, não serves. E tu, anda, caminha. Tens um andar pesado, de mula. Não serves. Mostra as tuas mãos, os teus calcanhares, os teus dedos, a planta dos pés. Estas cheia de calos, não serves. Mostra o teu traseiro, o teu peito, o teu ventre. Apalpavamos. As tuas mamas são flácidas como esponjas. Já não és virgem. O teu traseiro não tem aquele tacto duro, maduro, de uma donzela. Não és tão nova. E tu tens uma bela figura sim, mas vamos à balança e à fita métrica. Tens cinquenta quilos, é seca. Tens setenta e cinco, és gorda, não serves. Tens um rosto belo, mas és gorda em cima e magra em baixo, não serves. » (*ibid.*, p. 316)

verbes à l'impératif émettant des ordres sont révélateurs du statut que possèdera la future épouse de Tony face aux plus anciennes.

Une fois de plus, comme pour le rituel du *kutchinga*, Rami justifie ses actes en se basant sur la culture qui l'a auparavant opprimée pour réaliser un tour de force ingénieux. Après avoir trouvé la candidate idéale, les cinq femmes s'empressent de la présenter à Tony. Celui-ci, déjà vieux et fatigué de toutes ses péripéties sentimentales, ne pense pas avoir le courage et la force d'assumer une nouvelle femme. Cette lassitude l'incite même à désirer une terre sans femmes, sans aucune tentation :

> -Laisse-moi partir pour un monde où il n'y a pas de femmes, un monde sans tentations, sans amours, sans enfants. Un monde où il n'y a que des hommes. Mais je sais que ce monde n'existe pas au-delà des frontières de mon imagination. C'est pourquoi je vais chez la seule femme au monde dont l'amour soit sans pareille : ma mère. (*ibid.*, p. 376) [323]

L'aveu d'impuissance de Tony suffirait à prouver son incapacité à effectuer sa fonction de mari, et justifierait même le fait que chacune de ses femmes le laisse pour partir avec leurs assistants conjugaux respectifs : « Ton refus est une déclaration d'impuissance sexuelle, et nous allons donc réunir le conseil de famille, l'informer de ce qui se passe et chercher des auxiliaires conjugaux. C'est un droit que la polygamie nous accorde. » (*ibid.*, p. 369) [324] En invoquant la tradition, Rami parvient à se libérer de ce même système traditionnel l'ayant opprimée durant toute sa vie. Comme l'explique Dutra, la subversion de l'héritage culturel de la danse du *niketch*e réussit à inverser les rapports de domination entre hommes et femmes :

> Ceci est, à mon avis, le moment crucial de l'histoire dans lequel Rami, comme je l'ai dit auparavant, subvertit le *niketche* comme héritage culturel, faisant en sorte que la mélodie qui berce ses pas soit entonnée d'une manière différente : la rancœur initiale pour ses rivales se transforme en désir de compréhension non seulement de la situation dans laquelle elle se trouve, mais aussi en questionnement sur le rôle même que la femme joue dans le Mozambique urbain et contemporain.

[323] « -Deixa-me partir para um mundo onde não há mulher nenhuma, sem tentações, nem amores, nem filhos. Um mundo só de homens. Mas sei que esse mundo não ultrapassa as fronteiras da minha imaginação. Por isso vou para a casa da única mulher do mundo com amor sem igual : a minha mãe. » (*ibid.*, p. 330)

[324] « A tua recusa é uma declaração de impotência sexual, e então vamos reunir o conselho de família, informar do que se passa e procurar assistentes conjugais. Este é um direito que a poligamia nos confere. » (*ibid.*, p. 325)

> La réponse fictionnelle donnée par Paulina Chiziane à cette impasse se trouve dans la manière dont Rami incite ces mêmes femmes à ce même type de questionnement qui aboutit en une virevolte significative dans le comportement des épouses de Tony. (DUTRA, 2007, p. 312) [325]

La singularité de ce discours de femme sur les femmes se voit donc initialement dans la diversité des récits féminins proposés, ce qui comporte également une des caractéristiques de la tradition orale. Le côté didactique est aussi un héritage de la tradition orale africaine. Nous rejoignons l'avis de Dutra, selon lequel la réponse fictionnelle donnée par Paulina Chiziane concernant les questionnements autour de la femme mozambicaine dans la société est donnée par la manière dont le personnage de Rami incite les autres femmes à remettre en question des comportements masculins abusifs. Dans le cas présent, il sert à inciter les femmes à questionner et renverser les systèmes de pouvoir oppressifs de la société et à s'en libérer. Ici, le texte littéraire, que Judith Butler va même qualifier de « machine de guerre », devient l'outil de la libération féminine par excellence : « Machine de guerre, le texte littéraire est à chaque fois dirigé contre la division hiérarchique du genre, le clivage entre l'universel et le particulier au nom de la possibilité de revenir à une unité préalable et essentielle à ces termes. Universaliser le point de vue des femmes, revient à établir la possibilité d'un nouvel humanisme. » (BUTLER, *op.cit*., 2006, p. 235)

En universalisant le point de vue des femmes, nous les retirons de la catégorie « Autre » décrite par Simone de Beauvoir pour les faire entrer dans la catégorie de la norme, du commun, du « Même », représenté par le masculin. Le détournement et l'appropriation du discours masculin permet de mieux en souligner les contradictions. Dans *Niketche*, le discours littéraire permet de contrer la délégitimation systématique de la parole féminine. Ainsi, nous pourrions voir dans la proposition littéraire de Paulina Chiziane, et grâce à l'inclusion du

[325] « Este é, a meu ver, o momento crucial da narrativa em que Rami, como disse anteriormente, subverte o *niketche* como herança cultural, fazendo com que a melodia que embala seus passos seja entoada de modo diferente : o rancor inicial pelas rivais transforma-se em desejo de compreensão não apenas da situação em que se vê envolvida, mas também de questionamento do próprio papel que a mulher desempenha na Moçambique urbana e contemporânea. A resposta ficcional dada por Paulina Chiziane a esse impasse encontra-se no modo como Rami insta as demais mulheres a esse mesmo tipo de questionamento que resulta em uma reviravolta significativa no comportamento das esposas de Tony. » (DUTRA, 2007, p. 312)

point de vue des femmes, une volonté d'instaurer un nouvel humanisme dans lequel celles-ci seraient enfin incluses.

TROISIÈME PARTIE

LITTÉRATURE ET MÉMOIRE

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

1. Mémoires marginalisées

L'un des enjeux de la relation entre littérature et mémoire pour l'écrivain est de laisser une trace écrite permettant de témoigner du moment vécu. Il peut aussi s'agir de restaurer, sauvegarder des mémoires ayant été historiquement effacées et marginalisées par l'Histoire officielle. Cette fonction permet de mettre en avant des récits historiques auparavant laissés de côté. L'étroite relation entre mémoire et histoire semblerait pour certains impliquer systématiquement l'écrit. On a souvent pensé qu'un peuple sans écriture était un peuple sans histoire. D'où l'idée ayant perduré pendant plusieurs siècles que les sociétés sans écriture se trouveraient dans un stade « moins avancé » de civilisation :

> Pour Hegel –l'enjeu est crucial–, seuls les peuples étatiques dotés d'une histoire écrite possèdent une mémoire. Pour les autres, il n'existe qu'une condition enfantine, un stade primitif où la mémoire faite d'images floues ne parvient pas à la dimension de la conscience historique. Ce sont les « peuples sans histoire ». Ceci implique, selon les mots d'Enzo Traverso, « une double vision de l'histoire comme prérogative occidentale et comme dispositif de domination. Non seulement elle n'appartient qu'à l'Europe, mais elle ne peut exister que comme récit apologétique du pouvoir, ce que Walter Benjamin dénonçait comme « l'empathie historiciste avec les vainqueurs ». (BRAZZODURO, 2008, p. 37)

L'idée selon laquelle seuls les peuples étatiques dotés d'une histoire écrite possèdent une mémoire est fondée sur une perspective eurocentrique. Cela réduit l'histoire à un discours de pouvoir, le point de vue des « vainqueurs » sur les « vaincus » selon Walter Benjamin. Le processus même de colonisation implique forcément la domination, l'hégémonie d'une culture sur une autre. Cela n'empêche pas le fait que la colonisation et l'esclavage aient vraiment eu lieu, et que l'on en voit les marques dans la société brésilienne jusqu'à aujourd'hui. L'idée d'une « hiérarchie des races » s'était trouvée dès le départ au cœur du processus de colonisation entrepris par les Portugais, quand on parlait de la nécessité d'« évangéliser les sauvages » :

> La racialisation et le racisme ont constitué des composants cruciaux dans la formation de l'histoire des états nationaux et dans l'implantation des empires coloniaux. La mémoire afro-descendante a donc été délibérément triturée, étant donné la nécessité de sauvegarder les idéologies coloniales et les routines administratives –pendant plusieurs siècles esclavagistes. L'hégémonie d'une mémoire

> prétendument stable, dans laquelle se mêlaient le racialisme historique et des notions ancrées dans des hiérarchies ethnico-raciales, a perduré pendant la longue période de colonisation dans les Amériques, s'allongeant encore jusqu'aux premières décennies du XXe siècle. Au sein de la communauté afro-descendante, les stratégies de clandestinité ont persisté, tout comme les mélanges et négociations, dans un aspect relativement peu discuté des propres manifestations culturelles noires. (TOLLER, 2017, p. 37) [326]

Ainsi, la pensée raciale et l'hégémonie de la culture métropolitaine se reflétèrent sur la construction de la culture brésilienne. En effet, les Afro-brésiliens ont été obligés de trouver des moyens de faire survivre leurs cultures africaines de manière clandestine. Les Noirs furent soigneusement exclus lors de la construction d'une identité nationale littéraire, tandis que les Amérindiens y furent conviés en tant que représentants folkloriques idéaux de la terre brésilienne, n'ayant cependant pas de voix. Dans ces conditions, nous pouvons effectivement parler d'une « mémoire ethnique sélective » permettant de mettre en place des mécanismes d'inclusion et d'exclusion :

> Le projet colonial luso-brésilien a nécessité d'un monde culturel et de canons établis au service de ses intérêts. Le savoir-pouvoir hégémonique colonial et monarchique a incité à une mémoire ethnique sélective, opérant grâce à des mécanismes d'inclusion *versus* exclusion, louveur *versus* négation, incitation *versus* rejet, dans la consolidation de l'omnipotence du pouvoir colonial, ses agents et instruments –et, plus tard, selon l'ensemble d'idées des jeunes nations d'Amérique, eurocentrés avec persistance. (*ibid.*, p. 35) [327]

C'est à partir de ces constructions identitaires et littéraires de la nation que l'imaginaire brésilien commence à se définir. Il est construit à partir du concept des trois matrices formatrices du peuple brésilien :

---

[326] Notre traduction.

« A racialização e o racismo constituíram componentes cruciais na formação da história dos Estados nacionais europeus e na implementação dos impérios coloniais. A memória afrodesecendente foi então deliberadamente triturada, dada a necessidade de salvaguardar as ideologias coloniais e as rotinas administrativas –durante séculos, escravistas. A hegemonia de uma memória pretensamente estável, em que se mesclavam o racialismo histórico e noções arraigadas sobre hierarquias étnico-raciais, perdurou durante todo o longo tempo da colonização nas Américas, alongando-se ainda nas primeiras décadas do século XX. No seio da comunidade afrodescendente, as estratégias de clandestinidade persistiram, assim como as mesclas e negociações, numa face relativamente pouco discutida das próprias manifestações culturais negras. » (TOLLER, 2017, p. 37)

[327] « O projeto colonial luso-brasileiro necessitou de um mundo cultural e de cânones estabelecidos a serviço de seus interesses. O saber-poder hegemônico colonial e monárquico incentivou uma memória étnica seletiva, operando por meio de mecanismos de inclusao *versus* exclusão, louvor *versus* negação, incentivo *versus* rejeição, na consolidação do poderio colonial, seus agentes e instrumentos –e, mais tarde, segundo os ideários oficiais das jovens nações da América, persistentemente eurocentrados. » (*ibid.*, p. 35)

> Traversé par une polyphonie culturelle errante et sans généalogies, l'imaginaire se constitue par un champ de tension entre *ethoï* culturels divers, se caractérisant, cependant, par l'inachèvement. En tant que lieu de production de la mémoire, l'imaginaire se construit de fragments, vestiges, transferts, transgressions, enracinement et mouvance culturelle. C'est dans ce cadre de métamorphose et d'expansion que s'inscrit l'ensemble complexe de formations, configurant le processus d'identification culturelle, ethnique et nationale. L'imaginaire se définissant donc comme lieu de mémoire et de passage, d'enracinement et d'errance culturelle, une analyse de sa discursivité remet aux frontières mouvantes des identités nationales. Mémoire et nation possèdent donc un lien intrinsèque et essentiel, étant donné qu'elles sont le fondement d'un ordre discursif producteur d'identités nationales, pas comme origine ponctuelle, mais comme lieu d'échanges culturels, de production de sens, de nouveaux ordres discursifs. (ROSA VIANNA, 2017, p. 302) [328]

Alors que la relation entre littérature et mémoire a souvent été considérée comme un élément-clé de la construction de l'identité nationale, nous pouvons nous interroger sur la possibilité d'exploitation des mémoires d'identités minorisées au Brésil. En ce qui concerne l'identité afro-brésilienne, de nombreux éléments ont été occultés de l'Histoire officielle, ne servant que les intérêts d'une pensée étatique hégémonique. Nous pensons tout particulièrement aux révoltes d'esclaves, à la résistance des communautés *quilombolas*, mais également à tous les aspects de leur culture originelle dont les esclaves ont été arrachés en arrivant au Brésil, mais qui ont laissé des vestiges dans la mémoire collective. Comme le suggère Bernd, le vestige pourrait être un outil important de la relecture de la fiction des Amériques, si nous prenons en compte le travail de recherche identitaire entrepris par les auteurs :

> Le concept de vestige mémoriel ou trace peut se constituer comme un outil important pour la relecture de la fiction des Amériques, dans la mesure où une grande partie des auteurs, dans leur travail historique, s'appuie sur la récupération de vestiges *(traces)* venus de mémoires multiples en circulation dans le contexte créolisé des Amériques. Dans ce sens, dans l'entre lieu entre mémoire,

[328] Notre traduction.

« Atravessado por uma polifonia cultural errante e sem genealogias, o imaginário constitui-se por um campo de tensão entre *ethoï* culturais diversos, caracterizando-se, portanto, pelo inacabamento. Como lugar de produção de memória, o imaginário constrói-se de fragmentos, vestígios, deslocamentos, transgressões, enraizamento e movência cultural. É nesse quadro de metamorfose e expansão que se inscreve o conjunto complexo de formações discursivas, configurando o processo de identificação cultural, étnica e nacional. Definindo-se, pois, o imaginário como lugar de memória e passagem, de enraizamento e errância cultural, uma análise da sua discursividade remete às fronteiras moventes das identidades nacionais. Memória e nação têm, pois, uma ligação intrínseca e essencial, no sentido em que fundamentam uma ordem discursiva produtora de identidades nacionais, não como origem pontual, mas como lugar de trocas culturais, de produção de sentido, de novas ordens discursivas. » (ROSA VIANNA, *op.cit.*, 2017, p. 302)

> oubli et silence, des esthétiques faites de vestiges culturels les plus divers se créent, et peuvent être la clé de l'exégèse de ces textes. (BERND, 2017, p. 379) [329]

Conceição Evaristo semble vouloir s'inscrire dans ce registre pour son œuvre littéraire. Dans *Becos da memória*, l'auteure cherche à donner une voix à ceux qui n'en ont pas, aux membres des communautés auxquelles elle s'identifie : celle des habitants des *favelas* et celle des Afro-brésiliens. Le titre évoque également les recoins enfouis de sa mémoire à partir desquels elle chercha l'inspiration pour son roman. Il s'agit d'histoires multiples et diversifiées, ce qui rappelle l'opposition entre la mémoire unique face aux mémoires multiples tel que l'évoque Glissant lorsqu'il adapta le concept du rhizome de Deleuze et Guattari pour définir la culture créole composite (GLISSANT, 1997, p. 59). Il se passe la même chose dans le récit de Conceição Evaristo, nous ne faisons jamais face à un récit unique, il s'agit bien d'histoires rhizomatiques qui le constituent dans son ensemble. Cette idée de construction rhizomatique de l'histoire prenant en compte les récits les plus divers, rejoint l'idée de Schmidt, dans son analyse de l'œuvre :

> Pour la construction de son roman, l'auteure prendra comme point de départ la structure sinueuse et multiple des impasses de la *favela*, qui, parcourues par la narratrice, se montrent en même temps pareilles et diverses, multiples, tortueuses, prometteuses, pleines d'histoires de vie. Le récit qui se dédouble à partir de là est fait de petits récits, brèves histoires de vie de beaucoup de personnages, hommes, femmes et enfants de la *favela*. Dans ces histoires, nous voyons la mise en pratique de la perspective benjaminienne de l'histoire, traditionnellement divulguée à partir du point de vue des vaincus, peut être écrite à contre-courant, donnant voix à des versions minimales, fragmentées de vies communes, ni héroïques ni exemplaires, de petites vies de personnages chez lesquels les parcours se conjuguent avec des défaites venues de leur condition sociale, raciale et de genre. (SCHMIDT apud EVARISTO, 2017b, pp.186-187)

Dans son œuvre, Paulina Chiziane s'inscrit également dans cette démarche. Il y a là une volonté de mieux comprendre les racines du peuple mozambicain, sans jamais vraiment exclure toutes les matrices ethniques et religieuses ayant participé à sa construction. On retrouve aussi un concept de révision de l'Histoire africaine à partir du point de vue des

---

[329] Notre traduction.

« O conceito de vestígio memorial ou rastro pode constituir-se em importante ferramenta para a releitura da ficção das Américas, na medida em que grande parte dos autores, em seu trabalho de busca identitária e ou da restauração da memória social de determinado periodo histórico, apóia-se na recuperação de vestígios *(traces)* oriundos de memórias múltiplas em circulação no contexto crioulizado das Américas. Nesse sentido, no entre-lugar entre memória, esquecimento e silêncio, criam-se estéticas feitas de vestígios culturais os mais diversos, que podem ser a chave da exegese desses textos. » (BERND, 2017, p. 379)

vaincus, c'est-à-dire des colonisés (Walter Benjamin), qui, dans nos sociétés post-coloniales actuelles, n'a émergé que très récemment. Cette révision tardive n'est pas dénuée de sens politique, et implique la réécriture des grands récits nationaux fondateurs.

Ces nouveaux récits nationaux peuvent toujours tomber dans le manque d'objectivité, à l'image des anciens. Nous pourrions donc assumer avant tout l'impossibilité de considérer ces récits, même ceux d'une histoire africaine révisée, comme entièrement vrais. Ils dépendent en effet toujours de la subjectivité du point de vue à partir duquel ils sont écrits. Pour Heideger, l'histoire de l'Homme serait une projection de la partie la plus imaginaire de son présent et de son passé ; il utilise même pour décrire la projection dans le passé de l'avenir qu'il s'est choisi les termes « histoire-fiction », ou bien « histoire-désir à rebours » (LE GOFF, 1988, p. 194).

Dans cette optique, Paulina Chiziane va produire une littérature dans laquelle certains passages pourraient être considérés comme des images essentialistes de l'Afrique, reflétant l'image d'une Afrique « originelle », « pure » et idéalisée. On le voit notamment grâce au recours aux mythes, mais aussi avec le questionnement sur des modalités culturelles anciennes qui ne sont pas toujours critiquées avec la même objectivité que celles amenées par le colonialisme. C'est ce qui se produit lors des références à la polygamie par exemple.

Bien que l'on ne puisse jamais vraiment parler d'histoire d'une manière totalement objective, nous nous situons toujours à partir d'un certain point de vue. Cependant, cela n'enlève rien à la nécessité d'une réécriture de l'histoire à partir du point de vue des identités minorisées, celui des vaincus, malgré ses failles et ses reconstructions parfois arbitraires. Cette réécriture est possible grâce à la récupération de mémoires collectives, qui, bien évidemment ne peuvent jamais être considérées comme « intactes ». Ces souvenirs collectifs proviennent de communautés minorisées ayant survécu à la tentative d'effacement de leurs mémoires au profit d'une histoire unique, officielle et hégémonique. Ainsi, le simple fait de leur conservation, peu importe le degré, témoigne d'une volonté de résistance et d'une non-acceptation de la mémoire collective considérée comme « plus légitime », comme nous

l'explique Pollak : « Mais ces exemples ont en commun de témoigner de la vivacité des souvenirs individuels et de groupes pendant des dizaines d'années, voire des siècles [330]. S'opposant à la mémoire collective la plus légitime, la mémoire nationale, ces souvenirs sont transmis dans le cadre familial, dans des associations, dans des réseaux de sociabilité affective et/ou politique. » (POLLAK, 1993, p. 27)

Cependant, Pollak nous rappelle que ces mémoires collectives et le nouvel ordre social qu'elles contribuent à constituer se basent sur un équilibre précaire, fait de nombreuses contradictions et tensions (*ibid.*, p. 38). Dans un tel contexte, le rôle de la littérature est primordial. Dans un premier temps, pour l'émergence de ces mémoires collectives effacées par le temps et non admises par l'Histoire officielle, mais aussi pour combler les manques dus aux failles de ces mémoires grâce aux possibilités infinies découlant de la création littéraire.

Afin de permettre à ces mémoires clandestines de survivre dans le contexte d'une société hégémonique cherchant à les effacer, comme pour les mémoires afro-brésiliennes ou bien les mémoires pré-coloniales mozambicaines au sein de la société coloniale, l'oralité a de tout temps constitué un puissant support de transmission et de sauvegarde des mémoires clandestines jugées dangereuses par l'État de pouvoir. La démarche littéraire de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane s'inscrit dans la sauvegarde et la revalorisation de ces mémoires traditionnellement passées sous silence durant la période coloniale.

[330] Voir Ph. Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983.

1.1. Oralité et écriture

Les œuvres de Paulina Chiziane et Conceição Evaristo évoquent une transmission des connaissances qui serait initialement passée par l'oralité. En effet, la première se réclame d'une tradition de conteuse d'histoires existante dans sa famille, tandis que la seconde nous rappelle que, bien qu'elle ait grandi dans une maison avec peu de livres, elle ne manqua jamais d'histoires racontées par les plus âgés. Ainsi, la transmission orale acquiert une importance toute particulière, étant donné qu'elle constitue le matériau initial à partir duquel le roman sera formé.

Comme l'a rappelé Hampate-Bâ (1977, p. 1), les sociétés sans écriture ont longtemps été considérées comme inférieures à celles utilisant l'écriture, bien qu'en somme, l'écrit provienne toujours inévitablement de l'oral.

Les esclaves africains amenés au Brésil ont réussi à conserver certaines histoires de leur région d'origine. On peut notamment se souvenir du rôle prépondérant attribué par Glissant au conteur d'histoires créole aux Antilles pour illustrer cette image. En effet, celui-ci, la nuit tombée, servait d'élément agrégateur entre les esclaves et leur terre d'origine, racontant leurs histoires destinées à l'oubli autour du feu de camp. Certains de ces contes étaient adaptés et avaient une portée didactique en lien direct avec le quotidien d'esclave (GLISSANT, *op.cit.*, 1997, pp. 412-413). C'est à partir de cette image qu'il définit le concept d'« orature », la littérature orale. Pour Goody, les termes « littérature » et « orale » ne sont pas forcément incompatibles : « La "littérature" orale était la forme standard (ou genre) que l'on trouvait dans les sociétés sans écriture. Le terme est également utilisé pour décrire une tradition très différente dans les civilisations de l'écrit, où certains genres sont transmis de bouche à oreille ou sont limités aux analphabètes (le "peuple"). On utilise le mot "littérature" même pour des termes purement oraux. » (GOODY, 2014, p. 41)

Pour l'auteur empreint d'une tradition orale, le problème se pose lors du passage de l'oral à l'écrit. C'est le cas avec Paulina Chiziane, qui, lorsqu'elle passe de l'oral à l'écrit doit effectuer cette « double trahison », étant donné qu'il faut traduire le *ronga*, sa langue maternelle, en portugais, et surtout, passer de l'oral à l'écrit. Lors de ce passage, beaucoup de significations se perdent, lorsqu'il est impossible de traduire parfaitement d'une langue et d'un registre à l'autre les mêmes termes. Le compromis le plus employé par les auteurs africains de langue portugaise est de garder un texte intégralement en portugais, ce qui traduit aussi des soucis de réception du public, tout en incorporant quelques mots dans une langue locale au sein du récit. Il existe généralement un lexique pour traduire tous ces termes à la fin du roman.

Le registre écrit le plus largement adopté par ces écrivains est celui du conte, considéré comme plus adapté à l'oralité, avec des histoires brèves et concises. Paulina Chiziane divise tous ses romans en plusieurs chapitres courts qui ne sont pas toujours liés entre eux. Les productions écrites d'auteurs africains de langue portugaise révèlent donc un syncrétisme littéraire engendré par les différents stades de la colonisation, qui passa aussi par l'écrit. Dans un premier temps, ces auteurs cherchaient à imiter inconditionnellement les écrivains et poètes métropolitains, en termes d'écriture, de style, pour ensuite se libérer de toutes ces restrictions et créer un registre littéraire qui leur est propre.

Il n'est donc plus question d'imiter aveuglement le style littéraire de l'ancienne métropole, mais il est également impossible de rendre compte avec précision des histoires racontées par le conteur d'histoires. Ainsi, bien qu'il y ait une revendication de parenté avec le registre oral, il est impossible de nier l'altération qu'a pu créer la littérature écrite sur ce dernier. Dans les anciennes colonies africaines de langue portugaise, l'écrit a été réservé à une élite assez restreinte de la société. Goody nous rappelle que l'écriture n'est qu'une extension du discours oral. Les deux registres exercent une influence mutuelle :

> Dans la mesure où l'écriture est toujours un registre qui s'ajoute au discours oral, son avènement a nécessairement eu une influence profonde sur ce dernier, qui n'est jamais plus le même que lorsqu'il était seul. L'écriture a eu un effet spectaculaire sur la société en général, mais, pour une bonne partie de la durée de l'histoire écrite, l'écriture et la lecture ont été réservées à une petite

> minorité de la population, l'élite, alors qu'une grande proportion des individus continuaient à dépendre entièrement de la communication lecto-orale, notamment dans le domaine de la « littérature ». Dans de nombreux cas, ces deux traditions ont coexisté. Cette situation crée des problèmes pour l'analyse des divers genres, car il y a actuellement une tendance à attribuer aux genres purement oraux les caractéristiques de la littérature des lettrés (telles que la narrativité, c'est-à-dire la succession logique des événements dans la narration, comme dans un roman). La littérature écrite ne consiste pas à prendre note l'existant ; un mythe ou un récit est toujours modifié lorsqu'il est « transcrit » et prend sa place dans un ensemble de nouveaux genres tout en modifiant les anciens genres. (*ibid.*, p. 43)

Toujours selon Goody, lorsque nous parlons d'oralité africaine, nous devons prendre en compte plusieurs paramètres. En effet, la forme varie selon le contexte et l'auditoire, si bien qu'une même histoire peut être racontée de plusieurs manières selon le cas de figure. De plus, nous devons éviter la confusion entre les genres littéraires oraux, certains étant traditionnellement réservés aux enfants comme les contes, tandis que les mythes sont plus souvent destinés aux adultes. L'amalgame entre ces différents registres littéraires oraux a souvent été la traduction d'un regard eurocentrique posé sur les populations étudiées. Ainsi, Goody explique que les mythes, surtout les mythes d'origine, sont plus utiles pour comprendre un peuple que ses contes. À partir de cette perspective, il ne serait donc pas sérieux d'essayer de dresser des conclusions sur une culture donnée à partir de contes traditionnellement racontés aux enfants. Pour Goody, cela reviendrait à essayer de déchiffrer la culture populaire européenne à partir de contes destinés à un public enfantin. Le public est donc à prendre en compte lorsque nous tentons d'analyser le concept de l'oralité africaine :

> Dans toute forme de littérature, il convient de prendre en considération non seulement le récitant, mais aussi l'auditoire et le contexte situationnel. L'intention, la forme, et le contenu font toute la différence entre les récitations au cours d'une cérémonie religieuse ou rituelle et le type d'histoire racontée à la veillée en Europe dans une assemblée similaire en Afrique. Ces différences signifient que l'incorporation de tous ces genres dans une analyse holistique d'une culture, d'un symbole, ou d'un mythe revient à mélanger des niveaux de communication qui visent des publics très différents. Certains contes, par exemple, peuvent s'adresser spécifiquement aux enfants (contes de fées), d'autres aux adultes (mythes), d'autres aux chefs (histoires dynastiques) ; chacun de ces genres à une position différente dans l'ensemble de la culture : le premier circule plus librement entre les cultures, alors que les deux derniers sont plus intimement liés à une seule culture, ou à des cultures adjacentes. (*ibid.*, pp. 47-48)

Au Brésil, l'écrit fut longtemps restreint à une élite de classe moyenne généralement blanche. En effet, l'accès à l'éducation et à l'alphabétisation a toujours été beaucoup plus problématique pour les populations noires, surtout quand celles-ci étaient issues de milieux

modestes ou pauvres. Ainsi, ils furent comme privés d'accès à la littérature nationale de toutes les manières possibles : en tant que lecteurs, écrivains mais aussi protagonistes. Lorsqu'ils possèdent des rôles dans une œuvre littéraire, celui-ci est bien souvent secondaire, dévalorisant et sert à réitérer certains stéréotypes déjà existants sur les Afro-brésiliens. Étant donné que l'accès à l'écriture et à la publication au Brésil semble avoir de tout temps été restreint à un seul profil réducteur de la société brésilienne, généralement celui de l'homme blanc de classe moyenne, les Afro-brésiliens durent se contenter d'autres types de supports pour leurs manifestations culturelles.

Dans le cas présent, au-delà du besoin légitime d'expression culturelle, on trouve aussi une urgence pour la sauvegarde de nombreux éléments culturels qui auraient été perdus pendant la traversée de l'Atlantique sur le bateau négrier. L'oralité a de tout temps constitué un remède contre l'oubli, un puissant outil de transmission culturelle intergénérationnelle. C'est pourquoi beaucoup d'éléments culturels africains ont façonné la culture brésilienne telle que nous la connaissons aujourd'hui dans différents domaines comme : le langage, la religion, la cuisine, les relations sociales, la musique et la danse. Dans *Becos da memória*, il existe la représentation de cette sauvegarde d'éléments culturels grâce à la transmission intergénérationnelle des connaissances qui passe obligatoirement par l'oralité. Ces mémoires sont souvent représentées sous forme de traces et de vestiges.

Afin de mieux comprendre l'impact de l'oralité sur la création littéraire des auteures en question, nous analyserons l'oralité présente dans *Niketche* (2002) et *Becos da memória* (2006).

Niketche

Selon Alioune Tine dans « Pour une théorie de la littérature africaine » (1985), il existe un vaste consensus allant des critiques africanistes aux écrivains affirmant que la littérature africaine contemporaine se situe entre l'oralité et l'écriture. L'auteur va plus loin en

affirmant qu'un des traits spécifiques de la littérature africaine serait la notion d'oralité feinte. Selon cette critique, la littérature écrite serait seulement liée aux traditions occidentales, ce que nous savons faux puisqu'il existait déjà quelques civilisations africaines utilisant l'écrit avant la colonisation européenne, notamment les Égyptiens, les Éthiopiens, les Arabes qui avaient eux-mêmes introduit l'écriture dans certains territoires africains qu'ils avaient colonisés avant les Européens. À partir de ce principe, l'écrivain africain ne ferait qu'un usage instrumental de l'écrit, afin de disposer du support nécessaire pour transcrire l'oralité.

Cependant, nous devons poser les limites de ce genre d'affirmation selon laquelle les écrivains africains, ne possédant pas une tradition écrite « originelle » ne seraient jamais capables de la maîtriser complètement. Nous devons également prendre en considération l'apport effectué au contact des littératures européennes, amenées par les Portugais. Cette contribution a indéniablement altéré les représentations écrites. Il existe un phénomène d'hybridation entre l'oral et l'écrit.

Afin de mieux identifier les marques de l'oralité dans *Niketche*, nous reviendrons sur certaines caractéristiques présentes dans le roman, comme : le caractère didactique, les répétitions, les digressions, la présence de dictons, les analepses internes homodiégétiques, le discours immédiat.

Nous avons pu remarquer qu'une des caractéristiques principales de l'oralité africaine était le récit court et bref, à l'image d'une fable ayant souvent une morale à la fin. Ce qui nous amène à un autre point important : les teneurs didactique et morale présentes dans le roman.

Caractère didactique

Dans *Niketche*, la teneur didactique est extrêmement claire, puisqu'elle consiste à inciter les femmes à devenir indépendantes financièrement et à refuser le statut de soumission. L'auteure le fait tout en dénonçant les inégalités entre hommes et femmes.

C'est le cas particulièrement saisissant d'un passage dans lequel Rami se trouvait à l'hôpital après s'être battue avec une épouse de Tony. Ainsi, elle assiste à la libération d'une vieille femme face à son époux, après une vie entière de soumission et d'humiliations :

> Le médecin les reçoit avec le sourire et demande ce qui se passe. Elle dit tout ce qu'elle sait, pour aider son compagnon. Soudainement le vieillard se redresse sur sa civière en rugissant furieusement : -Tais-toi femme ! Depuis quand as-tu le niveau pour parler à un docteur ? Jamais je ne t'ai permis de parler avec un homme, quel qu'il soit. Tu te conduis comme une prostituée. Les paroles du vieil homme raniment chez la femme des colères enfouies. Toutes les blessures remontent comme un ouragan, la souffrance fut pour cette femme une constante sur la ligne du temps. Elle réagit et crie au médecin : -Quel vieux mal embouché ! Je l'ai supporté toute la vie. S'il ne veut pas que je parle, alors qu'il meure ! La vieille abandonne son compagnon étendu sur la civière. Elle recule de quelques pas. Traverse le couloir d'un bond comme si elle répondait à l'appel de la liberté. Le vieux mari l'appelle dans un cri de rage, mais elle ne revient pas. Il s'évanouit. Le médecin se retrouve avec la pénible tâche de réveiller cette âme qui dort, sans connaître les causes de son sommeil. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, pp. 70-71) [331]

Rami assiste incrédule à cette scène, partagée entre le choc et la fascination face à cette réaction totalement imprévue de la part de la vieille femme qui, semble-t-il, avait subi une vie d'interdictions et d'humiliations. Nous pouvons considérer que ce passage fonctionne comme un des nombreux éléments perturbateurs du récit. En effet, c'est à partir de ce moment-là que Rami commence à attacher moins d'importance à l'absence de son mari.

Cela crée un effet de miroir lorsqu'elle se retrouve elle-même confrontée à une situation identique. Rami n'hésite pas à reproduire exactement la même scène, suivant ainsi l'exemple qui lui avait été donné par cette vieille femme :

> Nous sommes entrés dans un cabinet. Le médecin était là, souriant. -Qu'est-ce que c'est, que s'est-il passé ? J'explique. -Docteur, les choses qu'il disait, les folies qu'il racontait, docteur, la morsure sur le bras, les fièvres soudaines, docteur, cette belle femme, le mariage qu'on va célébrer, docteur, ce délire, ces cris, docteur, les cauchemars, la bouche écumante, docteur, la transpiration, le

[331] « O médico recebe-os com sorrisos e pergunta o que se passa. Ela diz tudo o que sabe, para ajudar o companheiro. De repente o velho ergue-se da maca rugindo furiosamente : -Cala-te mulher. Desde quando tens categoria para falar com um doutor ? Nunca te autorizei a falar com homem nenhum. Estas a comportar-te como uma prostituta. As palavras do velho despertam na mulher raivas sepultadas. Todas as mágoas afloram como um furacão, o sofrimento desta mulher foi uma constante, nas linhas do tempo. Ela reage e grita para o médico : -Velho rabugento ! Suportei-lhe a vida inteira. Se não quer que eu fale, então eu morra. A velha abandona o companheiro estendido na maca. Dá passos em retaguarda. Percorre o corredor num voo como se respondesse ao chamamento da liberdade. O velho marido grita de raiva chamando por ela, mas esta não volta atrás. Desmaia. O médico fica com o penoso trabalho de despertar aquela alma que dorme, sem conhecer as causas daquele sono. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2012, pp. 59-60)

manque d'air, docteur, mon Tony, la douleur dans mon cœur, docteur, mes rivales, nous sommes cinq épouses, docteur, la plus désirée, la préférée, docteur, si mon Tony meurt encore une fois, je subirai le kut... À ce moment-là, il recouvre ses esprits et mobilise toute sa force contre moi. -Vas-tu la fermer ! Comment peux-tu parler de mon intimité à n'importe qui, si je ne t'y ai pas autorisée ? En tant que mari je t'interdis de te comporter comme une vulgaire femme de pêcheur. Tu es une femme et tu dois rester à ta place, car je m'occupe de ma santé tout seul. Je suis indignée. Je suis celle qui a déchiré la nuit pas à pas [...] Dans un éclair, je me rappelle une vieille femme qui poussait son mari moribond dans une civière. Pieds nus, les talons fendus, car tout au long de la vie la terre a frappé sa plante des pieds comme des coups de marteau. [...] Cette femme a abandonné son mari, vieux lui aussi, dans ce même cabinet, devant ce même médecin. Je me suis rappelé ses paroles. Je les ai répétées. -Docteur, j'ai supporté cette homme toute ma vie. S'il ne veut pas que je parle, alors qu'il meure ! (*ibid.*, pp. 323-324) [332]

De cette manière, nous pouvons noter que le caractère didactique du roman se trouve dans l'évocation des possibilités de résistance face à une oppression vécue par la femme mozambicaine, dans ce cas-là imposée par leurs maris.

Relativité temporelle

Dans de nombreux romans empreints d'oralité, la temporalité n'est pas une caractéristique importante ni décisive pour le déroulement de la diégèse. Pour Genette (*op.cit.*, 1972, p. 77), la dualité temporelle serait un trait caractéristique du récit cinématographique, mais aussi du récit oral. Ainsi, dans le roman constitué de quarante chapitres, nous constatons la présence de nombreux anachronismes narratifs, qui sont les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui de récit (*ibid.*, p. 79). Dans *Niketche*, la

[332] « Entramos num gabinete. O médico lá estava, sorridente. -O que há, o que houve ? Eu explico. -Doutor, as coisas que ele dizia, as loucuras que ele contava, doutor, a mordedura no braço, as febres repentinas, doutor, aquela bela mulher, o casamento que vai acontecer, doutor, aquele delírio, aquela gritaria, doutor, os pesadelos, a espuma na boca, doutor, a transpiração, a falta de ar, doutor, o meu Tony, a dor no meu coração, doutor, as minhas rivais, somos cinco esposas, doutor, a mais desejada, a mais preferida, doutor, se o meu Tony morrer outra vez, eu vou ser tchi...Nesse momento ele recobra os sentidos e investe toda a sua força contra mim.-Fecha essa boca ! Como podes tu falar da minha intimidade a qualquer um, se nunca te admiti ? Como teu marido não permito que te comportes como qualquer peixeira. És mulher e deves pôr-te no teu lugar, que da minha saúde cuido eu. Fico indignada. Eu sou aquela que rasgou a madrugada passo a passo. [...]. Num clarão recordo-me de uma velha senhora empurrando na maca o marido moribundo. Descalça, de calcanhares gretados, porque durante a vida inteira a terra lhe espancou a planta dos pés com pancadas de martelo. [...]. Essa velha senhora abandonou o marido também velho aqui, neste mesmo gabinete, diante deste mesmo médico. Recordei as suas palavras. Repeti-as.-Doutor, suportei este homem a vida inteira. Se ele não quer que eu fale, então que morra ! » (*ibid.*, pp. 285-286)

distinction et la délimitation de l'espace temporel n'a pas de véritable incidence sur le récit. Les indices temporels sont très rares.

Dans le deuxième chapitre, Rami se confronte à Julieta, la deuxième épouse de son mari, qui à ce moment du récit est enceinte de six mois. Dans le chapitre quatorze, elle apparaît à la fête d'anniversaire de Tony avec un nouveau-né dans les bras. Malgré cet indice, cela ne nous donne pas une idée précise du temps écoulé entre les chapitres un et quatorze. Un autre indice temporel qui permet de nous situer dans le roman est la durée du mariage de Rami et Tony. Vers la fin du roman, nous apprenons que Julieta entretenait une liaison depuis deux ans avec son fiancé portugais (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 327). Tout cela nous montre que l'accent est plutôt porté sur la trame de la diégèse, ainsi que les personnages, plutôt que sur la délimitation temporelle.

Répétitions

Nous retrouvons aussi la présence de répétitions, qu'il s'agisse de répétitions pures et simples ou d'analepses répétitives comme étant une autre caractéristique fondamentale de l'oralité africaine.

Certains chapitres ou paragraphes sont entièrement construits sur des répétitions, comme en témoignent les passages suivants : chapitre dix : « Je prends un verre de vin », « Je prends un autre verre de vin », « Je prends un verre de plus » (*ibid.*, p. 89), « Encore un verre de vin », « Je remplis un autre verre de vin. Le dernier » (*ibid.*, p. 90), « Je vide mon verre de vin » (*ibid.*, p. 91), « Je demande encore un verre de vin » (*ibid.*, p. 93) [333] ; chapitre onze : « La polygamie est un filet qu'on lance à la mer » ; « La polygamie est un hurlement solitaire un soir de pleine lune », « La polygamie, c'est une procession de femmes, chacune avec un petit plat pour nourrir l'homme. », « La polygamie, c'est une armée d'enfants, beaucoup de

[333] « Bebo mais um copo » (*ibid*., pp.76-77)

demi-frères qui grandissent dans la joie et l'innocence, futurs reproducteurs des idéaux de la polygamie » (*ibid.*, p. 106), « La polygamie est le destin de beaucoup de femmes en ce monde depuis la nuit des temps » (*ibid.*, p. 107)[334] ; chapitre quatorze : « Tony prend un double whisky glace », « Tony prend un autre whisky. », « Tony prend un autre whisky glace. » (*ibid.*, p. 126), « Tony prend une autre dose de whisky glace » (*ibid.*, p. 127)[335] ; chapitre vingt-neuf : « J'acquiesce » à quatre reprises, (*ibid.*, p. 242), (*ibid.*, p. 243) [336] ; chapitre quarante et un : « La femme a une langue de serpent, et c'est pourquoi elle porte sur le dos tout le poids du monde. », « La femme est fiel, c'est la mystérieuse créatrice de tous les maux de l'univers », « La femme est celle qui manque mais qui ne manque pas, c'est pourquoi, quand elle meurt, les gens essuient deux larmes et soupirent à peine : Repose en paix, ma petite chérie. », « La femme est l'éternel problème pour lequel il n'existe aucune solution. » (*ibid.*, p. 349), « La femme parle beaucoup et parle trop », « La femme est robuste comme une meule de foin et pleure quand il lui faut donner cette paille. » (*ibid.*, p. 350) [337] Cette circularité des mots ou expressions rappelle les techniques employées par la conteuse d'histoires pour captiver et entretenir l'attention de son auditoire.

Dictons et savoir populaire

La présence de plusieurs dictons de savoir populaire renvoie également à l'oralité africaine, comme l'attestent ces expressions populaires : « Une vitre brisée est un mauvais

[334] « Poligamia é » (*ibid*.., pp.91-92)

[335] «Tony toma outro uísque» (*ibid*., pp.109-110)

[336] «Eu digo que sim» (*ibid*., pp.211-212)

[337] «Mulher é» (*ibid.,* pp.307-308)

présage, la sagesse populaire se confirme. » (*ibid.*, p. 31) [338], « Le dicton populaire dit bien que la femme du voisin est toujours meilleure que la mienne. » (*ibid.*, p. 44) [339]

Il y a aussi beaucoup de références à la femme, dans une tentative d'approximation entre la femme et la terre mozambicaine. Le proverbe se trouvant sur l'épigraphe, celui qui a pour but « d'ouvrir le roman », déclare : « La femme est comme la terre. Sans engrais, sans eau, elle ne produit rien » (*ibid.*) [340]. Ce dicton pourrait évoquer le fil conducteur du roman.

Cette référence à la femme comme terre sacrée qui ne produit rien sans engrais ni eau se retrouve plus loin dans le roman : « Nous investissons, oui. Parce que la femme est comme la terre. Sans engrais, sans eau, elle ne produit rien. » (*ibid.*, p. 240) [341] Cependant, cette dimension sacrée peut parfois être oubliée et rappeler la difficile condition féminine au sein de la société mozambicaine : « Toute femme est terre qu'on piétine, qu'on creuse, qu'on sème. Qu'on blesse en la piétinant, en la frappant, en lui donnant des coups de poing et des coups de pied. Qu'on rend fertile. Qu'on rend stérile. » (*ibid.*, p. 314) [342]

La protagoniste va parfois s'approprier de ce savoir populaire pour le tourner en dérision, surtout quand celui-ci sert de justificatif à la soumission des femmes mozambicaines dans la société : « C'est à genoux qu'on rend grâce à Dieu. C'est à genoux qu'on sert les rois. C'est à genoux qu'on doit honorer les maris. Elles rient. » (*ibid.*, p. 295) [343] L'utilisation de ce dicton à partir d'un discours parodique nous rappelle la volonté de l'auteure de déconstruire certains archétypes relatifs au statut de la femme mozambicaine dans la société.

---

[338] « Vidro quebrado é mau agoiro, confirma-se a sabedoria popular. » (*ibid.*, p. 27)

[339] « A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha. » (*ibid.*, p. 37)

[340] « Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz. » (*ibid.*)

[341] « Investimos sim. Porque a mulher é terra. Sem adubo, sem regar, ela nada produz. » (*ibid.*, p. 208)

[342] « Toda a mulher é terra, que se pisa, que se escava, que se semeia. Que se fere com pisadas, com pancadas, com socos e pontapés. Que se fertiliza. Que se infertiliza. » (*ibid.*, p. 277)

[343] « É de joelhos que se agradece a Deus. É de joelhos que se servem os reis. É de joelhos que se devem agraciar os maridos. Elas riem-se. » (*ibid.*, p. 259)

Discours immédiat

L'utilisation de citations directes dans le discours des personnages, sans guillemets, nous ramène au discours immédiat (GENETTE, *op.cit.*, p. 193), autre caractéristique de l'oralité faisant partie du roman. Il est intéressant de noter que ce discours immédiat n'est utilisé que pour caractériser des personnages féminins :

> Je suis venue en paix, criais-je effrayée. Sors de chez moi, disait-elle. Tu n'as pas de chez toi, lui répondais-je, furieuse. Tout ce qui est ici m'appartient, c'est payé avec l'argent d'un mari qui est à moi, on s'est mariés au registre civil et à l'église, sous la communauté de biens, soit dit en passant, lui répondais-je tandis que je recevais la plus belle raclée de ma vie. C'est là que tu fais erreur, tu vas voir qui a raison, criait mon adversaire pendant qu'elle enfonçait ses ongles dans ma peau, me griffant sous tout le corps. (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 58-59) [344]

Et ce, même lorsqu'il s'agit de dénoncer les voix de femmes plus âgées perpétuant la minorisation de la condition féminine, comme c'est le cas pour Rami lors de la mise en scène des funérailles de son mari : « Ces femmes me répondaient : Comporte-toi en veuve digne. » (*ibid*., p. 228) [345] Cette fausse mort lui fera prendre conscience de son impuissance en tant que femme pour prendre des décisions ou simplement pour être écoutée au sein de la famille de son mari : « Je m'approche de ma belle-mère et je lui murmure à l'oreille : Mère, cet homme n'est pas notre Tony. Elle m'adresse un sourire triste et répond entre ses larmes : Ma pauvre fille. La réalité est dure à accepter. C'est toujours comme ça, ça l'a toujours été, je le sais. Courage, ma petite. La vieille ne me prend pas au sérieux. » (*ibid*., p. 234) [346]

Le discours immédiat confère au lecteur une proximité plus forte avec le texte, et le rapproche une fois de plus de l'oralité. Cela s'inscrit aussi dans le projet de Paulina Chiziane en tant qu'auteure, qui se sent plus proche de la tradition de la conteuse d'histoires africaines

[344] « Eu vim por bem, gritava apavorada. Sai da minha casa, dizia ela. Não tens casa coisa nenhuma, respondia eu, furiosa. Tudo que aqui está é minha propriedade, foi comprado com o dinheirodo marido que é meu por direito, somos casados pela lei civil e pela igreja, e com comunhão de bens, para tua informação, respondia eu enquanto levava a maior sova da minha vida. Aí é que te enganas, vais ver quem tem razão, gritava a minha adversária enquanto me enterrava as unhas na pele, riscando-me o corpo todo. » (*ibid.*, p. 50)

[345] « Aquelas mulheres respondiam-me : porta-te como uma viúva digna. » (*ibid.*, p. 198)

[346] « Aproximo-me da minha sogra e sussurro-lhe ao ouvido : mãe, este não é o Tony. Ela oferece-me um sorriso triste e responde entre lágrimas : pobre filha minha. É duro aceitar a realidade. É sempre assim, sempre foi, eu sei. Coragem, minha menina. A velha não me leva a sério. » (*ibid.*, p. 203)

que de la tradition écrite. Genette a exprimé son scepticisme concernant la capacité du récit à imiter précisément l'histoire racontée. En effet, selon lui : « aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, "vivante", et donner par-là plus ou moins *l'illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. » (GENETTE, *op.cit.*, p. 185)

Nous pouvons relativiser cette affirmation si catégorique venant du théoricien en rappelant qu'aucune des œuvres utilisées dans le corpus d'étude de Genette ne s'inscrit dans une démarche d'écriture similaire à celle de Paulina Chiziane, qui est celle d'une tentative de transcription de l'oralité à l'écrit. Bien qu'il soit impossible de parler d'une parfaite transcription, étant donné que celle-ci enlève l'idée de création littéraire, la présence de nombreux éléments issus de la tradition de la conteuse d'histoires africaines cités ci-dessus (répétitions, anachronies, discours immédiat) nous permettent de rapprocher l'œuvre de ce format littéraire. Il s'agit ici de littérature orale, parfois qualifiée d'« orature » par Édouard Glissant.

Digressions

La présence de digressions tout au long du roman est un des témoins de l'oralité de cette œuvre. Ainsi, l'écrivaine reformule des techniques de la narration orale à l'écrit. Le caractère digressif, l'interruption et la variation font partie de la représentation de l'oral à l'écrit. Selon Leite (2003), cette caractéristique représenterait presque une tentative de mimétisme du conteur d'histoires ou du griot. L'action principale de l'histoire est sans cesse élargie, retouchée, étendue d'un chapitre à l'autre. Certaines de ces digressions ont un but instructif, grâce à des récits d'expériences de vies de femmes connues des personnages de la narration, comme celui du mythe de l'insoumise princesse Vuyazi :

> Il était une fois une princesse. Elle était noble par l'ascendance mais pauvre par le cœur. On a toujours imposé aux femmes l'obligation d'obéir aux hommes. C'est dans la nature. Cette

princesse désobéissait à son père et à son mari et n'en faisait qu'à sa tête. Quand son mari la reprenait, elle répondait. Quand il la battait, elle ripostait. Quand elle préparait du poulet, elle mangeait le gésier et mangeait les cuisses, elle servait au mari ce qu'elle voulait. Quand sa première fille eut un an, son mari lui dit : Cesse de donner le sein à la petite, et faisons un autre enfant. Elle refusa. Elle voulait que sa fille tète pendant deux ans comme les garçons, pour qu'elle devienne aussi forte qu'elle. Elle refusait de le servir à genoux et de lui couper les poils autour du sexe. Le mari, fatigué de cette insoumission, fit appel à la justice du roi, le père de sa femme. Le roi, blessé, ordonna au dragon de lui infliger un châtiment. Un jour d'orage, le dragon l'emmena jusqu'au ciel et l'imprima sur la lune, pour que son châtiment serve d'exemple au monde entier. Les nuits de pleine lune, on peut voir une femme au milieu de l'astre, avec un baluchon sur la tête et un bébé dans dos. C'est Vuyazi, la princesse insoumise imprimée sur la lune. C'est Vuyazi, statue de sel, pétrifiée tout en haut du ciel, dans un enfer de glace. C'est pour cela que les femmes du monde entier, une fois par mois, ont le corps qui suppure par des plaies ouvertes et qu'elles deviennent impures, elles pleurent des larmes de sang, en châtiment pour l'insoumission de Vuyazi. (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 181-182) [347]

Elle énonce ce mythe afin d'expliquer l'apparition d'un phénomène, dans le cas présent la soumission féminine en parallèle avec les menstruations. Contrairement aux mythes d'origines présents dans *O Alegre Canto da Perdiz*, il n'existe pas de fonction réparatrice. Bien au contraire, nous pouvons identifier une volonté de justifier la soumission féminine, en utilisant des images parfois assez bibliques. En effet, dans ce mythe, la princesse Vuyazi apparaîtrait comme Ève, instigatrice du péché originel et de tous les maux qui s'ensuivirent. Son crime serait d'avoir osé défier la loi, en particulier celle des hommes. Le châtiment qui en résulte ne serait donc pas la malédiction féminine d'enfanter perpétuellement dans la douleur, mais « l'impureté du sang » des menstruations.

Nous remarquons également de nombreuses analepses internes homodiégétiques, qui sont des analepses répétitives, que nous pourrions aussi simplement appeler « rappels »

[347] « Era uma vez uma princesa. Nasceu da nobreza mas tinha o coração da pobreza. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a natureza. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse : vamos desmamar a menina, e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha mamasse dois anos como os rapazes, para que cresceste forte como ela. Recusava-se a servir de joelhos e a aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebé nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estatua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi. » (*ibid.*, p. 157)

(GENETTE, *op.cit.*, p. 95). Les objets de ces évocations sont liés à un des aspects fondamentaux de l'œuvre : donner une voix aux femmes mozambicaines. C'est pour cela que nous trouvons plusieurs références à cette princesse insoumise qui s'est rebellée contre les règles du patriarcat, (*cf.* p.157 et p.293). Cette désobéissance s'inscrit comme fil conducteur du roman et possède un effet didactique direct sur les actions et pensées de la narratrice-protagoniste, et par extension sur celles des autres épouses.

Lorsque l'auteure raconte cette histoire, elle reprend son rôle de conteuse d'histoires qui explique les faits et n'adopte pas le point de vue de la narratrice Rami, en pleine révolte contre ces règles de soumission. Cependant, nous remarquons la présence d'une histoire similaire dans le roman racontée par la mère de la protagoniste, expliquant de quelle manière sa sœur aurait disparu :

> Le gésier est pour les maris, pour les gendres, tu le sais. Elle me raconte toute l'histoire. -C'était un dimanche, et ma sœur a préparé le dîner. C'était du poulet. Elle avait préparé le gésier avec soin et l'avait placé dans un bol. Le chat est entré et l'a mangé. Le mari est rentré et a demandé : Où est le gésier ? Elle lui a expliqué. En vain. L'homme s'est senti offensé et l'a battue sauvagement. Retourne chez ta mère pour qu'on te rééduque, lui a-t-il dit. Et tout de suite ! Elle était si agonisante qu'elle n'avait plus la notion du danger et qu'elle s'est mise en marche au cœur de la nuit silencieuse. Il y avait environ dix kilomètres jusqu'à la maison paternelle. Elle est tombée entre les griffes d'un léopard au milieu de la savane. Elle est morte dans la fleur de l'âge à cause d'une idiotie. Elle est morte et le chat, lui, a continué de vivre. (CHIZIANE, *op.cit.*, pp. 116-117)[348]

Dans cette histoire inspirée du mythe de la princesse Vuyazi, il y a une dénonciation de l'injustice vécue par la tante de Rami. L'énonciation a sur elle un « effet thérapeutique » et lui permet de remettre en question le système patriarcal dans lequel elle évolue. Lorsqu'elle réalise que les femmes sont tuées tous les jours pour des motifs aussi insignifiants, cela déclenche en elle un profond sentiment de révolte au sujet de la condition féminine dans la

[348] « -A moela é para os maridos, para os genros, sabes disso. Ela conta-me a história toda.-Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou : a moela ? Ela explicou. Foi inútil. O homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente. Volta para casa da tua mãe para ser reeducada, disse ele. Já ! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilômetros até o lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato. » (*ibid.*, p. 100)

société mozambicaine. Cet évènement lui permet également de relativiser les problèmes vécus avec son mari polygame, en constatant que d'autres femmes subissent des traitements bien plus atroces. Nous pouvons donc estimer que la fonction didactique a été totalement accomplie par l'évocation de ce récit. La morale de cette histoire possède deux significations, car si nous prenons en compte le constat d'Aubrit: « Il faut entendre l'adjectif "moral" au sens objectif "qui peint les mœurs" et au sens prescriptif qui vise à les réformer. Toute la démarche du conte moral est dans cette double acception : décrire pour instruire, raconter pour édifier » (AUBRIT, 2002, p. 46). Si nous appliquons cette observation aux deux passages commentés ci-dessus, nous pouvons constater à quel point cette définition d'un conte ou d'une fable à teneur « morale » peut s'appliquer dans le contexte de l'oralité de la littérature africaine de langue portugaise.

La description des mœurs compose en effet une partie considérable du roman. Lors de l'évocation du mythe de la princesse Vuyazi, il s'agit de dépeindre les mœurs d'une société patriarcale, au-delà de la visée instructive du mythe d'apparition. Quant à l'évocation de l'histoire de la mort de la tante de Rami, nous nous trouvons face à une véritable volonté d'instruire et d'édifier, dans le but d'engendrer une action visant à changer cet ordre apparemment naturel des choses.

Pour Rami, le sentiment de révolte engendré par l'évocation de cette histoire se révèlera constructif, dans le sens où il lui permettra de trouver l'énergie pour combattre ce système patriarcal et machiste, afin de le réformer.

Becos da memória

Nous avons pu constater précédemment que la fiction brésilienne souffrait d'un manque de représentativité, en ce qui concerne la présence d'écrivains et de protagonistes noirs. C'est pourquoi nous devons nous interroger sur l'expression linguistique de l'auteur afro-brésilien, qui alliera certains mots, certaines expressions liées à son héritage africain, et

de quelle manière il est possible d'intégrer cette différence au canon appelé « littérature nationale ».

Selon Iêda Castro, nous pouvons dire qu'il y a un emprunt linguistique lorsqu'une langue –dans le cas présent, le portugais– utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait déjà dans une autre langue–dans ce cas, chaque langue africaine incorporée par le portugais du Brésil et dont le portugais n'avait pas connaissance auparavant. Cependant, la chercheuse nous informe que le degré d'africanisation du portugais peut varier d'une région à l'autre. En effet :

> En partant du point de vue de Serafim da Silva Neto, selon lequel on ne peut pas parler d'influences indigènes par l'action urbaine au Brésil, car en effet les indigènes quittèrent très rapidement les centres urbains, et étant donné que ce sont les centres urbains qui irradient de nouvelles ondes linguistiques et culturelles pour les populations rurales, qui, conservent des aspects archaïques de la vie ainsi que de la langue comme ce qui est également arrivé plus ou moins avec les établissements de la côte de la colonie Brésil, nous pouvons supposer que le portugais du Brésil, étant donné son influence relativement minoritaire des langues indigènes dû au fait qu'elle soit moins extensive et plus localisée, est, avant tout, dans ce qui s'est éloigné de la phonologie du portugais du Portugal, le résultat d'un compromis entre deux forces diamétralement opposées et complémentaires : à priori une implantation des systèmes phoniques africains envers le système du portugais et, en sens inverse, un mouvement du système phonique portugais vers les systèmes africains. (CASTRO, 1983) [349]

Nous pouvons donc affirmer que le portugais du Brésil s'est construit à partir du portugais du Portugal ainsi que des divers apports linguistiques qui s'y sont ajoutés au cours des siècles (langues amérindiennes ou africaines). Le canon littéraire métropolitain ayant servi de base pour la formation d'une conscience littéraire pendant plusieurs siècles, il semble également tout naturel que les apports de modèles de littérature orale amérindienne et

[349] Notre traduction.

« Considerando com Serafim da Silva Neto (41) que não se pode falar de influências indígenas por ação urbana no português do Brasil, pois os indígenas logo cedo saíram dos centros urbanos, e se são os centros urbanos que irradiam novas ondas linguísticas e culturais para as populações rurais, que, conservam aspectos arcaizantes de vida e de língua também, como, de resto, aconteceu, mais ou menos, com os estabelecimentos da costa do Brasil colônia, podemos presumir que o português do Brasil, descontada a relativamente menor influência de línguas indígenas por menos extensa e mais localizada, é, antes de tudo, naquilo em que se afastou na fonologia do português de Portugal, o resultado de um compromisso entre duas forças dinamicamente opostas e complementares : a priori, uma implantação dos sistemas fônicos africanos em direção ao sistema do português e, em sentido inverso, um movimento do sistema fônico português em direção aos sistemas africanos. » (CASTRO, 1983)

africaine se soient peu à peu ajoutés à l'identité littéraire brésilienne, étant donné la récente émergence d'auteurs afro-brésiliens et amérindiens.

Selon Patrick Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé*, pour l'auteur d'un pays ayant subi la colonisation, il est fondamental de se poser la question suivante : comment exprimer ses vrais sentiments sans trahir sa véritable pensée. L'écrivain, lui-même issu d'un pays ayant connu la colonisation, est bien conscient de ces questions, et pose le problème en les termes suivants : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? » (CHAMOISEAU, 1997, p. 17) Patrick Chamoiseau admet être passé par plusieurs phases de production littéraire. Premièrement, l'adoption aveugle des codes littéraires de la métropole. Il s'agit là d'une assimilation de ces codes qui n'est pas passée par un processus de remise en question et de réadaptation de ceux-ci en rapport avec la réalité de l'île dans laquelle l'auteur évolue. Cette phase correspond bien à l'éducation reçue à l'école, où la langue créole était interdite, tandis que le français y était survalorisé. La seconde phase correspond à la rébellion, le rejet de la littérature métropolitaine. Cela coïncide avec la découverte du mouvement de la négritude. Dans cette période, l'écrivain cherche à redécouvrir et à valoriser son héritage africain, si souvent méprisé par le passé. La dernière phase correspond à la phase actuelle, dans laquelle Patrick Chamoiseau arrive à un compromis avec son identité multiethnique et conjugue ses différents ressentis littéraires sur le papier. Le français et le créole cohabitent presque naturellement pour rendre compte de cette identité hybride. Il y aurait là une comparaison intéressante à faire avec les quatre phases par lesquelles les littératures africaines de langue portugaise sont passées, étant donné qu'elles sont extrêmement similaires : l'assimilation, la révolte, l'affirmation de l'écrivain en tant que tel et la phase actuelle.

En ce qui concerne le Brésil, nous ne pouvons pas observer un déroulement de ces phases de façon similaire. En premier lieu, le canon littéraire était majoritairement blanc et masculin. Peu à peu, les femmes ont elles aussi eu le droit d'accéder au statut d'auteure. Dans les années 1980, de premiers mouvements en faveur de la défense des droits des Afro-

brésiliens surgirent, ce qui ouvrit le pas également pour la publication des premiers *Cadernos Negros (Cahiers Noirs)*, qui réunissaient un très grand nombre d'auteurs afro-brésiliens, narrant des histoires dans lesquelles évoluaient des protagonistes noirs sous des traits les plus variés.

La solution ici présentée par Patrick Chamoiseau serait donc de tout relire, tout remettre en question. Selon lui, lorsque l'écrivain créole tente de retranscrire à l'écrit la parole du conteur d'histoires, il a l'impression de commettre une sorte de trahison du sens originel de sa pensée. Roland Barthes attribue à la langue la capacité « d'obliger à dire », et va même jusqu'à la considérer comme « fasciste » dans ce sens-là : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, immanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition. » (BARTHES, 1978, p. 14)

Nous pouvons interpréter l'appropriation des mots dans *Becos da memória* de Conceição Evaristo comme une tentative de se réattribuer les outils du langage, afin de les employer pour créer une littérature qui serait profondément ancrée dans la culture afro-brésilienne. Tout comme dans l'œuvre de Chamoiseau, il est possible de noter la présence de mots composés, associés les uns aux autres pour créer un nouveau sens. Comme si le mot originel en lui-même n'était pas suffisant pour exprimer sa pensée.

Ainsi, nous avons affaire à certains mots ou noms propres comme : « dedans-moi », « dedans-elle », « l'avoir-beaucoup », « l'avoir-rien », « Dieu-Jésus », « tit-oiseau », « poussière-tristesse », « vieux-corps », « l'utérus-terre », « pedir-ganhar », « menina-sonho », « sono-sonho », « Cidinha-Cidoca-Belle-Trique », « Tite-maria », « Vieille-Maria », « Maman-noire », « Tata Vieille-Maria », « Ti-maître », « Ti-machos », etc.

Nous en avons ici un exemple concret avec l'expression « mãe-avó », qui n'existe pas dans la langue portugaise, mais qui définit bien la relation entre Tia Domingas et les enfants

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

du veuf Totó. L'image de la grand-mère élevant ses petits-enfants comme s'ils étaient ses enfants est un phénomène pourtant très répandu : « Quand Maria-Dominique vit le veuf Toto tellement abattu, tellement triste, sans savoir que faire de ces deux bébés, elle découvrit ce qu'elle pouvait être. Elle serait la mère et la grand-mère de ces enfants qu'elle n'avait pas eus. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017, pp. 153-154) [350]

L'expression « tarefa-amor » évoque un mélange entre la contrainte et l'affection qui teinte ce genre de relations familiales.

Dans la représentation de cette communauté, Vó Rita constitue une figure marquante. On pourrait même voir son impossibilité à rester silencieuse comme une allégorie de l'oralité, avec sa voix qui porte, son rire sonore, son habitude de chanter lorsqu'elle n'a plus personne avec qui discuter : « Mémé Rita était immense. Immense et grosse. Tout le monde savait quand elle arrivait. Elle parlait tout le temps –et lorsqu'elle ne parlait pas, elle chantait de sa voix forte. Je n'ai jamais vu Mémé Rita silencieuse. "Les moustiques n'entrent pas dans une bouche fermée, mais les rires et les sourires non plus !" » (*ibid.*, p. 25) [351]

Ce flux constant et ininterrompu de la parole représente aussi la nécessité de la transmission des savoirs entre générations, qui passe forcément par l'oralité. D'autres figures seront importantes pour l'apprentissage de Tite-Maria et feront office de conteurs d'histoires tels que Bonté ou encore le Nègre Alírio.

Nous analyserons la présence de l'oralité dans le roman en faisant un parallèle avec les caractéristiques de l'oralité africaine, tout en prenant en compte le contexte de la culture afro-brésilienne dans laquelle l'auteure s'insère.

---

[350] « Quando Tia Domingas viu o viúvo Totó, tão atordoado, tão triste e sem jeito com duas crianças, a mulher, numa tarefa-amor, descobriu um novo modo de ser. Ia ser mãe-avó de filhos que nunca tivera. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017, p. 135)

[351] « Vó Rita era imensa. Gorda e alta. Tinha um vozeirão. Todo mundo sabia quando ela estava para chegar. Vivia falando. Nunca vi Vó Rita calada. Se não conversava, cantava. Boca fechada não entra mosquito, mas não cabem risos e sorrisos. » (*ibid.*, p. 27)

Répétitions

Par ailleurs, pouvons noter la présence de nombreuses répétitions, qui sont caractéristiques de l'héritage de la tradition orale africaine. Cette réitération voulue permet aussi de renforcer le lien fragile entre les évènements, les vestiges, les souvenirs, la mémoire collective. Elle permet de faire le lien entre le passé et le présent de la communauté afro-brésilienne :

> La répétition intentionnelle de certaines phrases a pour effet de lier les faits, de connecter le passé et le présent et d'amplifier certaines facettes du monde intérieur des personnages. Les différentes parties du texte (chacune se basant sur un des personnages) vont peu à peu s'intercaler, comme les pièces d'un jeu ou d'un casse-tête. Les phrases courtes, presque sèches, l'utilisation de peu d'adjectifs et de peu de conjonctions additives contrastent clairement avec la quantité d'émotions et de sentiments qui se lisent entre les lignes. (BARBOSA, 2017b, p. 114) [352]

En plus de « lier les faits », comme l'a expliqué Barbosa, la répétition intentionnelle de certains mots ou phrases est une technique utilisée par le conteur d'histoires pour captiver son auditoire : « Zé Meleca sera-t-il capable d'utiliser l'arme du maître qu'il porte à la ceinture contre l'un d'entre nous ? Le sera-t-il ? Tite-Maria se répétait en dedans-elle la question : "Zé Meleca sera-t-il capable d'utiliser l'arme du maître contre ses frères" ? » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 60) [353]

Cela permet de créer une proximité entre le conteur et son public, lequel arrive mieux à s'identifier à l'histoire racontée. Ces réitérations sont aussi liées à une certaine musicalité présente dans l'art du conteur :

---

[352] « A repetição intencional de certas frases tem o efeito de ligar os fatos, de conectar passado e presente e de enfatizar certas facetas do mundo interior das personagens. As diversas partes do texto (cada um enfocando um dos personagens) vão se intercalando, como peças de um jogo ou de um quebra-cabeça. As frases curtas, quase secas, o uso de poucos adjetivos e de poucas conjunções aditivas contrastam claramente com a quantidde de emoções e de sentimentos que escorrem pelas entrelinhas. » (*ibid.*, p. 114)

[353] « O Zé Meleca seria capaz de usar aquela arma do patrão que ele tinha na cintura, contra algum de nós ? Seria ? A menina também se perguntava : *Zé Meleca usaria a arma do senhor contra seus irmãos ?* » (*ibid.*, p. 55)

> Eh oui ! Que peuvent faire les vivants ? Pleurer, vivre, chanter, vivre souffrir, vivre, blasphémer, vivre, prier, vivre, vivre, vivre, vivre… (*ibid.*, p. 86) [354]

> Les voisins avaient entendu des coups la veille. La femme avait crié, crié, la petite Fouizinha aussi, aussi. (*ibid.*, p. 89) [355]

De plus, il peut également s'agir d'apporter un caractère dramatique, comme c'est le cas pour la narration des agressions subies par des femmes de la *favela*. On voit aussi que cette répétition peut fonctionner comme une sorte d'encouragement pour faire face au désespoir étant donné la perspective de la future démolition de la *favela*.

Cette démolition, en plus de forcer ses habitants à refaire leurs vies, trouver un nouveau travail, inscrire leurs enfants dans de nouvelles écoles, ravive la douleur, la « plaie non cicatrisée » à laquelle se réfère sans cesse la narratrice Tite-Maria.

Histoires de l'époque esclavagiste

L'évocation d'histoires appartenant à l'époque esclavagiste permet à la narratrice et protagoniste Tite-Maria, d'essayer de comprendre la société dans laquelle elle vit, et d'identifier cette douleur aiguë qu'elle ressent, le *banzo* ressenti par les esclaves africains au Brésil. Dans le roman, nous avons une représentation de ces histoires transmises à partir de structures informelles de communication, c'est-à-dire au sein de la communauté vivant dans la *favela* ou bien dans la famille. Ces récits contrastent énormément avec la manière dont a toujours été représentée l'histoire des Afro-brésiliens dans des structures de communication considérées plus formelles ou traditionnelles, comme l'école ou la littérature écrite.

C'est pourquoi l'oralité a permis la survie de ces histoires de l'époque esclavagiste passées d'une génération à une autre. La cohabitation intergénérationnelle présente dans le

[354] « E daí ? O que os vivos podem fazer ? Chorar, viver, cantar, viver, padecer, viver, blasfemar, viver, rezar, viver, viver, viver, viver... » (*ibid.*, p. 76)

[355] « Os vizinhos tinham escutado a pancadaria na noite anterior. A mulher gritara, gritara, a Fuizinha também, também. » (*ibid.*, p. 79)

roman permet une grande amplitude temporelle, par les récits d'enfance de personnes âgées de la *favela* : « Ses parents étaient esclaves et lui était né sous la Loi du ventre libre. Cela faisait-il une différence? Ses parents n'avaient pas choisi cette vie-là et lui non plus. » (*ibid*., p.16)[356] En plus des histoires racontées par les anciens, nous découvrons celles racontées par les parents de ces derniers, nous offrant une proximité avec l'époque esclavagiste.

Nous pouvons aussi noter la représentation de « vestiges » culturels (Bernd) qui auraient survécu malgré la traversée de l'Atlantique et le processus de tentative d'effacement des cultures amenées par les esclaves africains au Brésil. C'est le cas lorsque le père de Vieille-Maria se mit spontanément à parler une langue venue d'Afrique : « Quand ils vendirent sa sœur parce qu'elle avait attrapé et secoué le maître par la chemise, la haine lui brûlait la bouche. Luis promit de se venger, d'incendier la maison des maîtres. Il pleura toute la nuit. Luis parla à son père pendant des heures dans leur langue de la terre lointaine. Son père fut surpris : il pensait que son garçon ne savait que parler la langue des Blancs. Mais Luis parlait leur belle langue ! » (*op.cit.*, p. 35)[357] Cet épisode survient juste après le traumatisme de la vente de sa sœur pour des raisons totalement arbitraires. Ce genre de représentation est important et montre la rareté de ces vestiges mémoriaux, tout en soulignant l'importance de leur survie.

Mise en scène de la figure du conteur

Pour effectuer cette conservation, certaines figures communautaires se révéleront particulièrement importantes. Celle du conteur est mise en scène dans le roman grâce au

---

[356] « Sabia que seus pais eram escravos e que ele já nascera na "Lei do Ventre Livre". Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida, nem ele. » (*ibid.*, p. 18)

[357] « Quando venderam a sua irmã, por ela ter agarrado o sinhô pelo peito da camisa, ele vomitava ódio e prometia se vingar, pôr fogo na casa-grande. Chorou a noite toda. E o pai teve uma surpresa. Luís falou com ele durante horas naquela língua da terra distante. O pai pensava que o garoto soubesse falar só a linguagem dos brancos. Qual nada ! Surpresa e alegria, Luís falava aquela linguagem tão bonita ! » (*ibid.*, p. 34)

personnage de Bonté. Il représente un moyen d'apprentissage important pour Tite-Maria. Par ses histoires, elle récupère les mémoires de sa communauté :

> Tite-Maria avait en Bonté un autre conteur d'histoires. Des choses qu'il ne contait pas aux adultes, Tite-Maria le savait. Les histoires tristes, Bonté les contait avec des larmes dans les yeux. Les histoires gaies, il les contait avec le visage et les mains joyeux d'un enfant. […] Bonté commença alors à conter : « Tite-Maria, dans une bicoque pas loin d'ici, il y a une négrillonne de ton âge, Nazinha. Tu as quel âge ? Treize ans. C'est cela, treize ans. La petite fille rêve. Des désirs d'enfant –enfermer dans la paume de la main les étoiles et la lune. Manger du chocolat et des pommes. Avoir des patins à roulettes pour faire de grandes enjambées… (*ibid.*, pp. 38-39) [358]

De plus, les histoires contées par Bonté lui permettent de mieux comprendre la société dans laquelle elle évolue : « La négrillonne attendait avec impatience une histoire de Bonté. Elle sentait qu'il se passait quelque chose, mais elle ne comprenait bien qu'en entendant les histoires. Il lui fallait entendre pour comprendre. » (*ibid.*, p. 58) [359]

Il permet également de faire le lien entre l'époque esclavagiste et l'époque contemporaine. Ces histoires, au-delà de leur portée instructive, abordent le thème du *banzo*, la cicatrice non soignée à laquelle le roman fait de nombreuses références : « Tite-Maria écoutait l'histoire de Bonté et n'arrivait pas à contenir son émotion. Bonté s'en rendit compte et s'arrêta un moment. Il se tut avec un nœud dans la gorge, car il vivait intensément chaque histoire qu'il contait, et Tite-Maria chaque histoire qu'elle entendait. Leur poitrine à tous les deux saignait. » (*ibid.*, p. 69) [360]

---

[358] « Maria-Nova tinha em Bondade outro contador de histórias. Coisas que ele não contava para gente grande, Maria-Nova sabia. As histórias tristes Bondade contava com lágrimas nos olhos, nas alegres, ele tinha no rosto e nas mãos a alegria de uma criança. [...] Bondade, então começou a contar : Maria-Nova, em um barraco desses há uma menina de sua idade. Quantos anos você tem ? Treze. Isto mesmo, treze anos. A menina sonha. Infantis desejos, guardar na palma das mãos estrelas e lua. Armazenar chocolate e maçãs. Ter patins para dar passos largos. » (*ibid.*, p. 37)

[359] « A menina andava ansiosa para que Bondade lhe contasse alguma. Fatos estavam acontecendo, muitas coisas ela percebia, mas só conseguia um melhor entendimento, por meio das narrações que ouvia. Ela precisava ouvir o outro para entender. » (*ibid.*, p. 53)

[360] « Maria-Nova ouvia a história que Bondade contava e, por mais que quisesse conter a emoção, não conseguia. Hora houve em que ele percebeu e se calou um pouco. Calou-se também com um nó na garganta, pois sabido é que Bondade vivia intensamente cada história que narrava, e Maria-Nova, cada história que escutava. Ambos estão com o peito sangrando. » (*ibid.*, p. 63)

Cet extrait rappelle le rôle du conteur créole auquel se réfère Patrick Chamoiseau dans *Lettres Créoles* : « […] mais l'artiste du cri, le réceptacle de sa poétique, le Papa de la tracée littéraire dedans l'habitation sera le Paroleur, notre conteur créole. C'est lui qui, en plein cœur des chants et sucreries, reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique. » (CHAMOISEAU, 1999, p. 43)

On suggère une possible contestation de l'ordre colonial grâce à l'art de raconter et de faire réfléchir. On retrouve également cette nécessité de remise en question de la société coloniale et post-coloniale dans *Becos da memória*. Enfin, nous pourrions envisager l'hypothèse que la figure du conteur ne se trouve pas seulement dans des personnages comme Bonté. En effet, tous les membres de la *favela* dans laquelle Tite-Maria vit sont de potentiels conteurs d'histoires : « Mais Tite-Maria préférait de loin le robinet public. Elle aimait voir l'agressivité des habitants, les jours où l'eau coulait en maigre filet. Elle aimait écouter les histoires que les femmes racontaient parfois à voix basse. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 44) [361]

Ainsi, nous envisageons l'hypothèse selon laquelle Tite-Maria serait un alter ego de l'auteure, qui se nourrit des histoires racontées par d'autres habitants de la *favela* pour éventuellement s'en inspirer pour ses futurs romans.

Dictons et musique populaire

Le roman est parsemé de dictons ou de références à des chansons populaires. Certains ont été choisis pour remettre en question des concepts traditionnellement acceptés dans la société. C'est le cas de l'allusion au fait que dans la société brésilienne, l'homme doit sans cesse prouver sa masculinité, c'est pour cela que : « Dès son plus jeune âge, il avait appris que

[361] « Ela preferia mesmo a torneira pública. Gostava de ver a agressividade das pessoas nos dias em que a água estava pouca. Gostava de ouvir as histórias que as mulheres, às vezes, contavam baixinho. » (*ibid.*, p. 42)

les hommes ne pleuraient pas, et il y croyait. » (*ibid*., p.148)[362] Cela permet de remettre en question cette affirmation. Tandis que d'autres sont des références directes à la situation vécue par la communauté de la *favela* : « La tristesse a de grandes oreilles et l'ouïe fine », disait-elle. « Il suffit de rire aux éclats pour que Grandes-Oreilles t'entende et se dépêche de te filer sa déveine. » (*ibid*., p.30)[363]

Nous retrouvons également des allusions à des musiques populaires ou même à des comptines enfantines : « *J'ai été à la source de Tororó… Dora sera ma compagne…* » (EVARISTO, 2016, p.104) [364]Dans le contexte du roman, ces dernières mettent en scène des personnages du récit, comme c'est le cas ici pour Dora. En plus de représenter ses personnages comme des membres de la *favela* et de la communauté afro-brésilienne, la narratrice suggère leur appartenance à la culture populaire brésilienne dans son ensemble, et pas seulement à la culture afro-brésilienne. Cependant, nous avons aussi pu observer la figure de Dora associée au *maracatu*, rythme brésilien venu d'Afrique qui symbolise le syncrétisme afro-brésilien : « *Dora, reine du frevo et du maracatu…* » (EVARISTO, 2016, p.102)[365] lieu de réduire les personnages noirs aux mêmes rôles souvent stéréotypés (Dalcastagnè), la démarche de l'auteure témoigne d'une volonté amplification.

Comme nous avons pu le voir avec l'étude des marques de l'oralité dans *Niketche* et *Becos da memória*, l'oralité a constitué au Mozambique et au Brésil un puissant vecteur permettant de sauvegarder les mémoires en péril, et d'assurer la continuité intergénérationnelle des récits marginalisés.

---

362 «Aprendera e acreditara desde cedo que "homem não chora". » (*ibid*., p. 130)

363 «A tristeza tem orelha grande e ouvidos fundos», dizia ela. «Basta a gente dar uma gargalhada alta, que a orelhuda escuta e vem logo tristezando atrás da gente. » (*ibid*., p. 30)

364 «Fui na fonte do Tororó [...] A Dora que há de ser meu par... » (EVARISTO, 2017, p. 92).

365 « *Dora rainha do frevo e do maracatu... » (*EVARISTO, 2017, p. 90)

Ainsi, dans *Becos da memória*, la jeune narratrice entretient une relation avec l'Afrique à partir de minces fragments estompés par le temps. Il peut s'agir d'un instrument de musique utilisé par son grand-père lors d'un rituel afro-brésilien, ou bien d'histoires racontées de générations en générations. La reconstruction identitaire s'y fait donc encore plus complexe car il s'agit de faire ressurgir les souvenirs appartenant à la mémoire collective d'une communauté mise sous silence et qui sort systématiquement vaincue des rapports de force présents dans la société brésilienne.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons le concept des mémoires minorisées et souterraines, lorsqu'elles s'inscrivent dans le cadre de mythes et souvenirs fondateurs appartenant à la mémoire collective.

1.2 Mémoires minorisées et souterraines

Pour parler de mémoires souterraines, nous devons identifier le groupe social auquel elles appartiennent. Si nous souhaitons aborder le concept de mémoire culturelle comme Michael Pollak l'entend, nous parlons de mémoires appartenant à des minorités, des groupes sociaux marginalisés au sein d'une société exerçant une hégémonie sur cette même minorité. Pour le faire, l'Histoire officielle est un outil important, car elle ne se raconte qu'à travers le point de vue des vainqueurs, et jamais celle celui des vaincus (Walter Benjamin). La réécriture de l'Histoire officielle à partir du point de vue du groupe historiquement considéré comme vaincu est donc essentiel à sa reconstruction identitaire. Il est important de rappeler que le terme « minorité » ne signifie pas nécessairement un groupe mineur en termes de chiffres, mais bien en termes de pouvoir d'action et de décision dans une société. Nous nous référons par exemple aux Afro-brésiliens comme à une minorité, alors qu'ils constituent plus de la moitié de la population brésilienne selon les derniers recensements ethniques. Le terme même de minorité sert donc à souligner la minorisation du groupe social, comme l'explique Attias :

> Il me semble d'ailleurs, à bien lire les contributions qui précèdent, que ce n'est pas tant le « petit nombre » de ses membres qui fait la « minorité », mais précisément cette privation du pouvoir, cette privation de la puissance, qui lui impose en quelque sorte silence. Et quand je parle de silence, je parle naturellement du silence des historiens, mais pas seulement. Je ne parle d'ailleurs pas simplement de silence, mais aussi de mépris. Et plus largement de méprise. Car dépourvue de pouvoir, privée de puissance, la « minorité » est souvent et peut-être d'abord ce « petit nombre » sur lequel on se méprend, et que plus souvent encore l'on méprise. (ATTIAS, 2008, p. 282)

C'est dans ce contexte que surgissent les mémoires souterraines, car elles sont l'outil d'une réappropriation de son identité et de son histoire par le groupe minorisé. La mise sous silence systématique de leur histoire fera naître ce désir de réappropriation de l'Histoire officielle, afin d'y ajouter une nouvelle version faite à partir de leur point de vue. C'est le cas dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane : il s'agit souvent de minorités qui ont été exclues de l'Histoire faute de maîtrise de l'écrit. L'absence d'écriture dans ces deux communautés minorisées a souvent fait que ses membres ainsi que leur culture soient systématiquement envisagés à partir du manque, qui vient en fait de leur marginalisation :

> Une minorité se caractérise donc *a contrario* par le manque, l'incomplétude, la différence. C'est une figure de l'altérité par excellence. Les minoritaires sont d'autres hommes, et pas simplement autrui. Une minorité est donc avant tout une mise en minorité, une marginalisation. Elle est à la marge, c'est-à-dire qu'elle est à la fois incluse et exclue du champ de la définition sur laquelle une communauté, une société, une civilisation se fondent pour définir ce qu'est l'homme. (LE DREFF, 2008, pp. 22-23)

Cette idée de la figure de l'altérité par excellence nous rappelle aussi les considérations de Simone de Beauvoir sur la femme placée dans la catégorie de l'« Autre », en opposition au « Même » masculin. L'écriture ayant été pendant longtemps associée aux groupes exerçant une certaine domination sur les minorités, elle devient l'outil hégémonique par excellence afin de mettre sous silence la réelle histoire racontée par celles-ci. Michael Pollak a pensé le concept de « mémoires souterraines » en se basant sur ses entretiens avec des Juifs ayant survécu aux camps de concentration. L'extermination massive de ce peuple pendant la période nazie a fait que seul des traces de mémoires sont restés pour les générations suivantes. Lorsque nous parlons des vestiges de mémoires laissés pour les générations futures par les esclaves africains amenés de force au Brésil, la théorie de Pollak convient parfaitement à cette réalité, bien qu'elle soit née de contextes différents. En effet, il existe toujours un dénominateur commun : la tentative d'effacement de la mémoire culturelle

du peuple opprimé au profit d'une culture hégémonique. Pour parler de ces marques mémorielles qui subsistent malgré le temps et les successives tentatives d'effacement, Zilá Bernd évoque le concept de traces et de vestiges mémoriels, qui nous semblent particulièrement adéquats pour expliquer notre raisonnement :

> Entre mémoire et oubli, ce sont les vestiges qui restent, les fragments du vécu, qui ne peut jamais être récupéré dans son intégralité. D'où la préoccupation des régimes totalitaires à « effacer les traces » pour que leurs actes arbitraires ne puissent être rappelés. Mais il reste toujours une trace que la sensibilité des auteurs arrive à retracer et à incorporer à la matière poétique. De cette manière, si notre mémoire est un réceptacle de résidus, la littérature l'est aussi, se constituant de réseaux intertextuels emmêlés qui contiennent des vestiges, des fragments de lectures faites au long de la vie et qui émergent dans des textes de la contemporanéité. Les textes littéraires nous apprennent que les réminiscences se recomposent grâce aux vestiges, étant donné que les espaces lacunaires sont complétés avec l'invention, l'emprunt et l'imagination, comme le vécu est limité dans le temps, tandis que le fait rappelé est sans limites, pour que nous reprenions une fois de plus les enseignements incontournables de W. Benjamin pour les études de la mémoire et des traces. (BERND, *op.cit.*, 2017, p. 381) [366]

En effet, comme l'exlique Bernd, bien qu'on ne puisse jamais récupérer ces mémoires dans leur intégralité, l'œuvre littéraire sert à combler les lacunes, grâce à sa matière poétique. C'est notamment le cas dans les œuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, dans lesquelles ces mémoires vouées au silence et à l'effacement ressurgissent. Pour Fonseca, ces histoires naissent par des êtres ayant expérimenté une situation de mise à la marge par la société :

> Les mémoires souterraines, en émergeant dans des espaces délimités par le pouvoir de l'écriture, effacent de la scène des grands faits qui permettent la composition d'autres histoires nées, comme l'accentue Pollak (1989), de l'expérience de la périphérie et de la marginalité. Le mouvement qui caractérise l'affleurement des mémoires confinées au silence instigue à l'écoute des voix qui

[366] Notre traduction.

« Entre memória e esquecimento, o que sobra são os vestigios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade. De onde a preocupação dos regimes totalitários em "apagar os rastros" para que seus atos arbitrários não possam ser lembrados. Mas sempre sobra algum rastro que a sensibilidade dos escritores consegue retraçar e incorporar à matéria poética. Desse modo, se nossa memória é um receptáculo de resíduos, a literatura também o é, constituindo-se de intrincadas redes intertextuais que contêm vestígios, fragmentos de leituras feitas ao longo da vida e que emergem em textos da contemporaneidade. Os textos literários nos ensinam que as reminiscências se recompõem através dos vestígios, sendo que os espaços lacunares são completados com a invenção, o empréstimo e a imaginação já que o vivido é limitado no tempo, enquanto o acontecimento lembrado é sem limites, para retomarmos uma vez mais os ensinamentos incontornáveis de W. Benjamin para os estudos da memória e dos rastros. » (BERND, *op.cit.*, 2017, p. 381)

émanent du corps des spoliés, des individus blessés par la douleur de la pauvreté extrême. (FONSECA *apud* EVARISTO, 2017b, pp. 191-192) [367]

Le rôle de la littérature dans ce processus est de permettre aux mémoires souterraines d'émerger, et d'apporter toute une série de questions concernant leur effacement systématique. Ces mémoires, délibérément mises sous silence par l'Histoire officielle, servent à imposer un point de vue hégémonique sur le passé d'une société. Pourtant, nous avons vu dans plusieurs cas que certaines mémoires, que les grandes structures de pouvoir avaient tenté d'effacer, arrivent à se maintenir car elles sont transmises dans des structures de communication informelle. C'est notamment le cas des souvenirs honteux, interdits et indicibles :

> Les souvenirs interdits (le cas des crimes staliniens, par exemple), indicibles (le cas des déportés) ou honteux (le cas des incorporés de force) sont transmis dans des structures de communications informelles ou associatives tout en restant inaperçus de la société environnante. Là encore, les souvenirs se modifient, en fonction de ce qui se dit au présent, en réaction à ce qui se dit autour de soi ; en fonction des conditions matérielles de transmission (support oral ou écrit, institutionnel ou clandestin) et, à plus long terme, des rapports entretenus entre générations. Ces différentes mémoires se transmettent et se construisent souvent indépendamment les unes des autres, les unes contre les autres, mais il y a aussi des points de rencontre, des conjonctures favorables à la confrontation publique. (POLLAK, *op.cit.*, p. 27)

Lorsque Michael Pollak parle de structures de communications informelles, nous pensons à l'oralité ayant permis de passer des mémoires de générations en générations, que ce soit dans un Mozambique colonisé et placé sous l'hégémonie culturelle de la métropole, ou bien dans un Brésil colonial dans lequel les esclaves n'étaient pas autorisés à conserver leurs cultures et mémoires venant d'Afrique. Dans ce cas de figure, le groupe minorisé tente de garder précieusement tous ces souvenirs interdits, afin de les faire survivre au temps :

> Des individus et certains groupes peuvent s'entêter à vénérer justement ce que les encadreurs d'une mémoire collective à un niveau plus global s'efforcent de minimiser ou d'éliminer. Si l'analyse du travail d'encadrement, de ses agents et de ses traces matérielles, est une clé pour étudier par en haut comment des mémoires collectives sont construites, déconstruites et reconstruites, la démarche inverse, celle qui, avec les moyens de l'histoire orale, part des

[367] « As memórias subterrâneas, ao emergirem em espaços delineados pelo poder da escrita, rasuram a cena dos grandes feitos e permitem a composição de outras histórias nascidas, como acentua Pollak (1989), da experiência da periferia e da marginalidade. O movimento que caracteriza o afloramento das memórias confinadas ao silêncio instiga a escuta das vozes que emanam do corpo dos espoliados, dos indivíduos acossados pela dor da pobreza extrema. » (FONSECA *apud* EVARISTO, *op.cit.*, 2017, pp. 191-192)

> mémoires individuelles fait apparaître les limites de ce travail d'encadrement en même temps qu'un travail psychologique de l'individu qui tend à maîtriser les blessures, les tensions et les contradictions entre l'image officielle du passé et ses souvenirs personnels. (*ibid.*, p. 35)

Ainsi, comme nous l'explique Pollak, si les mémoires collectives contribuent à constituer un ordre social, la mémoire individuelle est faite d'un équilibre précaire, formé d'une multitude de contradictions et de tensions (*ibid.*, p. 38).

Pour nous intéresser à la question de l'émergence des mémoires souterraines dans *Becos da Memória*, nous devrons nous interroger sur deux points particuliers : la représentation de la mémoire collective comme ciment de la culture afro-brésilienne et la réécriture de l'Histoire à partir du point de vue de la narratrice, Tite-Maria. Cela nous permettra de voir à quel point les enjeux mémoriels sont liés à la représentation sociale d'un groupe mis en situation d'infériorisation au sein d'une société hégémonique.

Mémoire collective

Dans le roman, le lecteur s'aperçoit dès les premières pages qu'il ne s'agit pas d'une œuvre écrite exclusivement à la première personne. Bien qu'il n'y ait qu'une seule narratrice appelée Tite-Maria, plusieurs voix viennent s'entrelacer à la structure narrative au fur et à mesure que nous avançons dans le roman. Leurs interventions sont constantes. Les mémoires personnelles dialoguent en permanence avec la mémoire collective, pour y faire ressurgir leur propre vérité. Comme l'explique Palmero en se référant à l'œuvre de Conçeição Evaristo, c'est pour cela que la mémoire et l'histoire y sont intimement liés. En effet, le récit est traversé d'épisodes historiques significatifs pour la communauté afro-brésilienne :

> Dans le cas présent, la mémoire n'est pas seulement individuelle, elle est aussi communautaire ; c'est-à-dire que les personnages essaient d'arriver à la véritable connaissance personnelle grâce à l'interprétation des mémoires individuelles, généralement mises en dialogue avec les mémoires d'autres membres de la communauté. Le passé devient histoire grâce à la narration. Mémoire et histoire sont intimement liés, sont réciproques et interchangeables, n'existent pas isolées les unes des autres. De cette manière, on n'atteint pas une vérité absolue, mais la reconnaissance de vérités multiples qui ne permettent pas que l'histoire soit entendue comme un passé complet, fermé, mais

> comme une recherche continue, qui fait de la mémoire un réseau de souvenirs fragmentés, incomplets et poreux. (PALMERO, 2017b, p. 124) [368]

Les mémoires collectives évoquées par Tite-Maria telles qu'elles lui ont été racontées par les membres de sa communauté divergent de celles généralement évoquées dans l'Histoire officielle. En effet, bien que l'esclavage ait été aboli en 1888 au Brésil, les mémoires collectives auxquelles on se réfère montrent que les descendants d'esclaves continuent à vivre dans des conditions proches de leurs ancêtres. L'auteure cherche ainsi à rappeler constamment à quel point les oppressions vécues dans le passé sont liées à la marginalisation du même groupe minorisé dans le présent.

Ces fissures entre les récits officiels et ceux amenés par la voix de la narratrice peuvent facilement être associés à la propre voix de l'auteure. En effet, souvent associée à l'autofiction, son œuvre est écrite pour donner suite à un besoin de représentativité au sein de la communauté afro-brésilienne. Tout au long des siècles, plusieurs manifestations culturelles venant d'Afrique ont été interdites. Cependant, malgré cela, certaines de ces manifestations ont tout de même réussi à survivre au fil du temps, généralement à travers l'oralité comme mode de transmission culturel. Ainsi, ce décalage entre les mémoires collectives imposées de force par l'Histoire officielle entre en contradiction avec les histoires racontées oralement au sein de la communauté. Cela crée ce que Soares qualifie de « tension dialectique » :

> La tension dialectique entre la conception de Halbwachs, avec la mémoire collective qui en vient à devenir nationale, et la conception de Pollak, qui contemple une négligence avec le patrimoine culturel marginalisé, a commencé à fournir des contributions pour les méthodes de l'histoire orale. Généralement, l'accumulation culturelle des peuples négligés n'a pas été codifiée par écrit, ayant survécu dans l'oralité, et grâce à des traditions festives comme des chants, danses et performances variées. C'est l'exemple emblématique des traditions afro-brésiliennes qui ont traversé les siècles, confinées dans les *senzalas* et *favelas*, n'ayant comme support signifiant que les échanges d'indices permis par les contacts oraux. *Candomblés*, *afoxés* et *capoeira* sont une des manifestations culturelles dont les pratiques furent interdites et réprimées par la police jusqu'au

[368] Notre traduction.

« Neste caso, a memória não é so individual, mas comunitária ; isto é, os personagens tentam chegar ao conhecimento pessoal da verdade através da interpretação das memórias individuais, geralmente colocadas em diálogo com as memórias dos outros membros da comunidade. O passado torna-se história através da narração. Memória e história estão intimamente ligadas, são recíprocas e intercambiáveis, não existem isoladas umas de outras. Sendo assim, não se chega a uma verdade absoluta, mas ao reconhecimento de múltiplas verdades que não permitem que a história seja entendida como um passado completo, fechado, mas como uma busca contínua, que faz da memória uma rede de lembranças fragmentadas, incompletas e porosas. » (PALMERO, 2017, p. 124)

> milieu du XXe siècle. De cette manière, on se rend compte que l'histoire orale, utilisant comme source la mémoire d'un témoignage pour la compréhension d'une société, a contribué à placer des biens culturels marginalisés par le plan hégémonique d'une culture nationale. (SOARES, 2017, p. 292) [369]

Ces mémoires souterraines, qui bien souvent ont survécu grâce à l'oralité, sont forcément immatérielles. Comme le remarque Soares, elles n'existent pas sur des supports écrits, filmiques ou encore monumentaux. C'est pour cela que le fait même d'évoquer les mémoires souterraines du groupe marginalisé comporte une forme de résistance contre la pensée hégémonique de la société dominante. C'est en tout cas comme cela que Conceição Evaristo semble l'entendre lorsqu'elle écrit sur les mémoires de la communauté afro-brésilienne. Grâce à la littérature, ces mémoires orales acquièrent un support écrit, ce qui leur assurerait une continuité temporelle :

> De toute évidence, les mémoires souterraines, avec leur qualification marginale, correspondent à des versions sur le passé et le présent de groupes dominés d'une certaine société. Ces mémoires ne sont généralement pas monumentalisées, ni même enregistrées sur des supports significatifs représentatifs tels que des textes, vidéos et films. Elles ne sont utilisées que lorsque des conflits sociaux les évoquent ou quand les chercheurs, utilisant l'histoire orale, créent des conditions pour qu'elles deviennent connues et puissent ainsi être enregistrées sur des supports significatifs concrets. Aujourd'hui au Brésil, se remémorer c'est résister, et la recherche de mémoires marginales est conçue comme mécanisme de connaissance de l'histoire de la société qui a traversé plusieurs expériences traumatiques (appelées ainsi en raison de la violation réitérée des droits humains). Cette recherche accentue la sauvegarde de la mémoire de faits référents aux trajectoires de ceux qui ont été poursuivis et/ou morts à cause des régimes autoritaires en vigueur, tout au long des siècles, depuis la colonisation, qui, généralement, se font grâce à des témoignages traversés de souvenirs-références. Avec une certaine distance, ces témoignages issus de mémoires orales, transmises de génération en génération, finissent par constituer une matière significative de l'art écrit et audiovisuel. (*ibid.*, p. 298) [370]

---

[369] « A tensão dialética entre a concepção de Halbwachs, com a memória coletiva que chega a se tornar nacional, e a concepção de Pollak, que contempla uma negligência com um patrimônio cultural marginalizado, começou a fornecer subsídios para os métodos da história oral. Geralmente, o acervo cultural de povos negligenciados não foi codificado por escrito, tendo sobrevivido na oralidade, e por meio de tradições festivas, com cantos, danças e performances variadas. É o exemplo emblemático de tradições afro-brasileiras que atravessaram os séculos, confinadas nas senzalas, morros e favelas, tendo como suporte significante apenas as trocas indiciais permitidas pelos contactos orais. Candomblés, afoxés e a capoeira são algumas manifestações culturais proibidas de serem praticadas e pereguidas pela polícia até os meados do século XX. Dessa forma, percebe-se que a história oral, utilizando como fonte a memória de um testemunho para a compreensão de uma sociedade, tem contribuído para alojar bens culturais marginalizados no plano hegemônico da cultura coletiva nacional. » (SOARES, *op.cit.*, 2017, p. 292)

[370] « De todas as evidências, as memórias subterrâneas, com sua qualificação marginal, correspondem a versões sobre o passado e o presente de grupos dominados de uma dada sociedade. Estas memórias geralmente

La connaissance de soi passe donc automatiquement par celle du moi-collectif et de ses mémoires. Tout au long du roman, il est évident que Tite-Maria se nourrit des histoires du passé racontées par les anciens pour son développement personnel. Malgré la tristesse présente dans les histoires narrées, la douleur toujours aussi forte se transforme en outil qui va lui permettre de vouloir dépasser les frontières de sa *favela* en occupant un espace souvent interdit à ses habitants : l'école.

Le personnage principal, Tite-Maria, assume la voix de la narratrice. Elle lance un regard rétrospectif sur son passé à l'âge adulte. Il semblerait que les générations se confondent dans ses récits. Ainsi, à plusieurs moments l'instance narrative laisse la voix des personnes âgées détenteurs de la mémoire collective de la *favela* s'approprier le discours, en particulier Onc'Toto et Vieille-Maria. Ces irruptions spontanées dans le récit permettent un récit direct des temps de l'esclavage suivis de ceux de la fondation de la *favela*. Ici, le lien entre le passé et le présent est assuré par cette cohabitation intergénérationnelle. Il existe également une continuité démontrée par le peu d'améliorations constatées au niveau des conditions de vie des Afro-brésiliens depuis la fin de l'esclavage :

> Vieille-Maria s'asseyait à ses côtés, engageait la conversation. Mais le vieux répondait à peine –et quand il répondait, il remontait loin dans l'antan d'enfance, trifouillant, remuant, cherchant les pierres pointues pour saigner. Combien de fois la vieille et lui avaient-ils échangé les pierres de leur collection devant Tite-Maria ! Cela faisait trop mal. Jadis, ils contaient leurs histoires avec des pleurs dans la gorge, mais ils résistaient. Aujourd'hui, tout était plus douloureux, plus présent. Les douleurs qu'ils pensaient avoir laissées derrière eux étaient là, vives, perlant sur leur peau comme des gouttes de sang. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 169) [371]

---

não estão monumentalizadas, e nem gravadas em suportes significantes representativos como textos, vídeos e filmes. Elas só são utilizadas quando conflitos sociais as evocam ou quando pesquisadores, utilizando a história oral, criam condições para que elas se tornem conhecidas e possam assim serem registradas em suportes significativos concretos. Hoje, no Brasil, rememorar é resistir, e a busca de memórias marginais é concebida como mecanismo de conhecimento da história da sociedade que passou por várias experiências traumáticas (assim chamadas em virtude da reiterada violação aos direitos humanos). Esta busca acentua o resgate da memória dos fatos referentes às trajetórias daqueles que foram perseguidos e/ou mortos por regimes autoritários vigentes, ao longo dos séculos, desde a colonização, que, geralmente, se dão por testemunhos atravessados de recordações-referências. Com uma certa distância, esses testemunhos oriundos de lembranças orais, transmitidos de geração à geração, passam a constituir matéria significativa da arte escrita e audiovisual. » (*ibid.*, p. 298)

[371] « Maria-Velha vinha, sentava ao lado dele a puxar assunto. O velho raramente respondia e, quando fazia, ia fundo até lá na infância, cutucando, remexendo, buscando as pedras pontiagudas, sangrando tudo. Quantas vezes ele e ela haviam trocado as pedras dolorosas daquela coleção de sofrimentos, tendo Maria-Nova

Pour se construire, la protagoniste se nourrit des récits des anciens. À travers ces histoires, elle retrouve des fragments de son ancestralité, représentée par l'image d'une Afrique mythique. Ces morceaux sont tout ce qui reste d'une identité effacée et dispersée au fil des siècles. La cérémonie de la *congada* par exemple, représentant la continuité du couronnement du roi du royaume du Kongo au Brésil, montre bien cette tentative de maintenir vivante une culture malgré la rupture des liens entraînée par l'esclavage. Certains aspects de cette cérémonie, comme le tambour, très représentatif de la musique afro-brésilienne, lui permettent de se reconnecter avec son identité africaine. L'image des racines nous rappelle l'arrachement culturel subi par les « migrants nus » mentionné par Glissant, tandis que l'évocation d'un « moi-profond » évoque la nécessité pour les esclaves de pratiquer leurs cultures, langues et religions de manière occulte pendant la période coloniale. Le terme « moi-profond » choisi pour traduire l'expression « recôndito eu » ne rend pas compte de l'aspect secret présent dans le mot « recôndito », et qui est important pour parler de la représentation des mémoires souterraines et marginalisées dans le roman. En plus de cela, il s'agit d'une référence à ce que Tite-Maria considère de plus intime en elle-même, ce qui constituerait l'« essence » de sa personne. Une fois de plus, cette continuité de la mémoire collective est assurée par les plus anciens, transmettant la culture aux plus jeunes générations : « Cette nuit-là, alors que Tite-Maria dormait presque, elle entendit au loin les coups de l'énorme tambour de *congada* d'Onc' Toto. Onc' Toto était l'un des derniers à partir et son tambour résonnait sur le chemin. Elle tendit l'oreille. Le bruit du tambour venait de dehors et de dedans-elle. Il venait de ses racines, il venait de son moi-profond. » (*ibid.*, pp.198-199) [372]

La conservation de cette mémoire collective va permettre la réécriture de l'Histoire officielle. Dans le roman, il est suggéré qu'une fois que l'un des membres d'une communauté

---

como ouvinte. Era tudo muito doloroso. Muitas vezes contavam casos com o embargo do choro na garganta, mas resistiam. Agora, era pior. Tudo estava mais dolorido e presente. As dores que pensavam ter ficado para trás, estavam ali, vivas, porejando na pele dos dois como bagos de sangue. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017b, p. 149)

[372] « Nesse dia, tarde de noite, quando ela já estava quase dormindo, escutou longínquos sons da caixa de congada de Tio Totó. Ele ficara lá, era um dos últimos, vinha tocando a caixa pelo caminho. Ela apurou os ouvidos. O batuque vinha de fora e de dentro dela. Vinha de suas raízes, vinha do seu recôndito eu. » (*ibid.*, p. 175)

minorisée par une société hégémonique se soit approprié l'un des éléments-clé de ce rapport de force –l'écriture–, cette réécriture devient possible.

Réécriture de l'Histoire

Le récit fragmenté du roman fait écho à la dispersion culturelle héritée de l'époque esclavagiste. Les réseaux de petites histoires entrelacées composant l'ensemble du récit peuvent faire penser à la sinuosité des ruelles sans fin de la *favela* (FONSECA, 2017). De cette manière, on sauvegarde des récits menacés par l'oubli. Bien que Tite-Maria soit la principale narratrice et assume le fil conducteur du récit, les histoires de chaque habitant possèdent une importance égale. Elles forment le tissu narratif du roman :

> La fragmentation du récit comporte, d'une certaine manière, une esthétique en réseau, accentuée par les liens qui se forment à la révélation d'une ligne maîtresse, tout comme les bicoques qui naissent en cherchant à occuper les espaces qui se trouvent encore inhabités. C'est n'est pas le plan qui définit le processus narratif privilégié. C'est la nécessité de sauvegarder des histoires que les souvenirs recomposent peu à peu, bien souvent en associant les morceaux des unes avec les restes des autres. (FONSECA, *op.cit.*, p. 196) [373]

Bien souvent, une histoire ramène à une autre, de manière sinueuse, à l'image des ruelles de la *favela*. C'est aussi ce qu'il s'est passé pour la création du roman, dont l'élément déclencheur pour l'auteure aura été une phrase prononcée par sa mère évoquant la *favela* dans laquelle ils habitaient à l'époque. Bien que simples et concis, ces mots provoquèrent chez Conceição Evaristo une série d'autres souvenirs enfouis et qui ont ressurgi à partir de ce point de départ.

Le terme « escrevivência » inventé par Conceição Evaristo pour définir son œuvre rend compte de l'importance du vécu pour la création littéraire. Ce néologisme est composé

[373] « A fragmentação do relato compõe, de certa forma, uma estética em rede, acentuada pelos elos que vão se formando à revelia de uma linha mestra, tal como os barracos que nascem procurando ocupar os parcos espaços ainda não habitados. Não é o plano, a planta-baixa que define o processo narrativo privilegiado. É a necessidade de resgatar as histórias que as lembranças vão recompondo, muitas vezes associando pedaços de umas ao que sobra de outras. » (*ibid.*, p. 196)

de deux termes qui s'opposeraient presque – *escrever* et *vivência*– car le premier se réfère à l'écriture, tandis que le second évoque plutôt la transmission des histoires à travers l'oralité. Ces mémoires orales contredisent la « mémoire officielle » et donnent une voix aux minorités. Comme Conceição Evaristo le rappelle, il n'y avait pas beaucoup de livres chez elle, mais il y avait beaucoup d'histoires. L'oralité a donc joué un rôle décisif dans sa formation en tant qu'auteure mais aussi en tant que personne. La nécessité de poser ces voix par écrit pourrait correspondre à un désir de leur conférer une légitimité et une reconnaissance de la part des traditionnelles institutions hégémoniques de pouvoir. Selon Pollak, l'émergence des mémoires souterraines appartenant aux cultures minoritaires et dominées est souvent passée par l'oralité :

> En privilégiant l'analyse des exclus, des laissés-pour-compte et des minorités, l'histoire orale a fait apparaître l'importance de mémoires souterraines qui, partie intégrante des cultures minoritaires et dominées, s'opposent à la « mémoire officielle », en l'occurrence la mémoire nationale. Dans un premier temps, cette approche fait de l'empathie avec les groupes dominés étudiés une règle méthodologique[374] et réhabilite la périphérie et la marginalité. Contrairement à Maurice Halbwachs, elle met l'accent sur le caractère destructeur, uniformisant et opprimant de la mémoire collective nationale. Par ailleurs, ces mémoires souterraines qui poursuivent leur travail de subversion dans le silence et de façon presque inaperçue affleurent à des moments de crise en de brusques sursauts exacerbés[375]. La mémoire devient enjeu. Les objets de recherche sont choisis de préférence là où il y a conflit et compétition entre mémoires concurrentes. (POLLAK, *op.cit.*, 1993, p. 18)

Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans le roman, les figures importantes pour la construction personnelle de Tite-Maria soient des conteurs d'histoires. C'est dans leurs récits qu'elle puise les référents culturels qui lui manquent, les outils nécessaires à la compréhension du monde dans lequel elle évolue. C'est aussi de cette manière que l'idée de raconter toutes les histoires des habitants de la *favela* à un public plus large commence à émerger :

> L'après-midi, la lumière dans la *favela* prenait des tons tendres. De la fenêtre de sa chambre chaulée de blanc, Tite-Maria admirait le coucher du soleil. C'était beau. La montagne au loin, le monde, la *favela*, les bicoques rosissaient. Un sentiment étrange agita la poitrine de Tite-Maria. Un

[374] M. Pollak, *Pour un inventaire*, « Questions à l'histoire orale », Cahiers de l'IHTP, n°4, Paris, 1987, p. 17.

[375] G. Herberich-Marx, F. Raphael, « Les incorporés de force alsaciens. Déni, convocation et provocation de la mémoire », *Vingtième siècle*, n°2, 1985, p. 83.

> jour, même si elle ignorait comment, elle raconterait tout ce qu'il y avait ici. Ses histoires et celles des autres. C'est pour cela qu'elle écoutait tout si attentivement. Elle ne laissait rien passer. Il y avait deux choses qu'elle aimait collectionner : les timbres et les histoires qu'elle entendait. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 32) [376]

Le besoin d'accumulation d'histoires correspond à une volonté de reconstruction identitaire à partir des fragments laissés par les générations antérieures. Il s'agit également d'entrer en contradiction avec la version de l'Histoire officielle, la raconter à partir d'un autre point de vue, celui des exclus de la société. Ainsi, le personnage d'Oncle Tatão fait référence à la guerre du Paraguay (1864), époque à laquelle l'esclavage n'avait pas encore été aboli au Brésil et pendant laquelle on avait besoin d'hommes pour combattre. Deux facteurs qui en d'autres circonstances l'empêchaient de trouver du travail facilement –être de petite taille et analphabète– ne semblent plus avoir d'importance lorsqu'il s'agit de partir à la guerre. Malgré tout, on souligne le fait que, exceptionnellement, tous étaient les bienvenus au sein de la patrie brésilienne. Il s'agit là du récit d'un membre d'un groupe social marginalisé ayant une pleine conscience de cette minorisation délibérée effectuée par la nation brésilienne :

> À l'époque, ils recrutaient toujours plus de soldats et c'est pour cela qu'il avait été accepté, malgré sa petite taille et son analphabétisme. Mais en ces années-là, tout le monde était bienvenu : Noir, Amérindien, Métis, Noir rouquin…Tout le monde pouvait s'engager, la patrie appartenait à tous ! Oncle Tatão racontait également l'histoire d'une autre guerre. Celle à laquelle beaucoup d'esclaves avaient participé [377]. Ils étaient partis avec la promesse que, à leur retour, ils gagneraient la liberté. Ils combattirent en pensant à l'affranchissement. Beaucoup d'entre eux moururent, et ceux qui revinrent constatèrent que la conquête de la liberté demandait plus que cette guerre à laquelle ils avaient participé : elle demandait de leur part un combat très particulier –la lutte contre l'esclavage. (*ibid.*, p. 61) [378]

---

[376] « As tardes na favela costumavam ser amenas. Da janela de seu quarto caiado de branco, Maria-Nova contemplava o pôr do sol. Era muito bonito. Tudo tomava um tom avermelhado. A montanha la longe, o mundo, a favela, os barracos. Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. Duas coisas ela gostava de colecionar : selos e as histórias que ouvia. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017b, p. 32)

[377] Guerre du Paraguay, 1864-1870. Les promesses d'affranchissement furent rarement tenues. (EVARISTO, 2016, p.61)

[378] « Quando se alistou, não era alfabetizado ainda. Havia outras questões, uma delas era o fato de ele ser de baixa estatura. Mas todos eram bem-vindos naquele momento : negros, índios, cafuzos, sararás...Não se excluía ninguém. Naquelas circunstâncias a pátria era de todos. Tio Tatão ainda narrava a história de uma outra guerra. Aquela em que muitos escravos participaram da peleja. Foram com a promessa de que, quando voltassem, ganhariam a liberdade. Guerrear foram, havia a promessa de alforria. Muitos negros morreram na

La voix de l'Oncle Tatão lui permet de prendre conscience de la marginalisation systématique du groupe social auquel elle appartient à travers l'Histoire. C'est aussi lui qui suggère le lien entre le passé esclavagiste et le présent d'oppression vécu par les Afro-brésiliens. Malgré un ton résolument pessimiste, il lui raconte toutes ses histoires en ayant conscience que la future génération, si elle arrive à s'approprier les codes du système hégémonique de l'élite, pourra possiblement tenter de commencer à renverser l'ordre social imposé depuis plusieurs siècles :

> Petite, le monde, la vie, tout est là ! Notre peuple n'a quasiment rien obtenu. Tous ceux qui meurent sans se réaliser, tous les Noirs esclaves d'autrefois, tous les Noirs supposément libres d'aujourd'hui, se libèrent dans la vie de chacun d'entre nous qui réussissons à vivre, qui réussissons à nous réaliser. Ta vie, négrillonne, ne peut pas être qu'à toi. Beaucoup se libéreront, se réaliseront par ton intermédiaire. Leurs gémissements sont là. Il faut savoir ouvrir ses oreilles, ses yeux et son cœur. (*ibid.*, p. 126) [379]

À plusieurs moments du roman, il est clairement montré que la conquête d'un espace autrefois confisqué aux Afro-brésiliens se fera par l'école. C'est pourtant là qu'on évoque les grands épisodes de l'Histoire officielle parlant de la communauté afro-brésilienne – généralement concernant l'esclavage– dans lesquels Tite-Maria ne reconnaît pas les histoires qui lui ont été racontées par les anciens. Le fait qu'elle reste silencieuse pendant le cours abordant l'esclavage nous évoque un trop-plein d'histoires présentes dans son esprit, combiné à un blocage, une impossibilité de s'exprimer sans doute due au lieu dans lequel elle se trouve. Nous pouvons aussi réfléchir à l'endroit dans lequel on attend qu'elle se trouve. Bien que très jeune, Tite-Maria est consciente du fait que sa maîtresse ne souhaite probablement pas entendre sa version sur l'histoire de l'esclavage au Brésil, sans pour autant en comprendre précisément les raisons :

época e os que voltaram puderam perceber que a conquista da liberdade pedia não somente a guerra de que eles haviam participado, mas uma luta muito particular, a deles contra a escravidão. » (EVARISTO, *op.cit.*, p. 56)

[379] « Menina, o mundo, a vida, tudo esta aí ! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos. » (*ibid.*, p. 111)

> La semaine précédente, ils avaient étudié en cours d'histoire la libération des esclaves. Tite-Maria écouta la professeure et lut un texte. La professeure, habituée aux questions et aux conclusions de la petite, attendit. Tite-Maria resta calme et distante. La maîtresse lui demanda la raison de ce détachement. Tite-Maria se leva et répondit que, sur les esclaves et leur libération, elle aurait beaucoup d'histoires à conter. Qu'elle pouvait parler pendant tout le cours, mais elle n'était pas sûre que ce soit ce que la professeure voulait. Elle pourrait parler d'une rue Cases-Nègres contemporaine dont les habitants n'étaient pas libérés car ils n'avaient aucune condition de vie. La professeure la pria de s'expliquer. Tite-Maria la regarda, regarda ses camarades, ses amies. Elle regarda la seule Noire de sa classe, Maria-Esmeralda, murée dans un bloc d'apathie. Les mots restèrent bloqués dans sa gorge. Elle connaissait beaucoup d'histoires, miroirs des chaînes d'une lointaine Histoire. Elle pensa à Onc' Toto. C'était cela, un homme libre ? (*op.cit.*, pp. 169-170) [380]

Ce passage met également en lumière l'impossibilité de s'identifier ou de parler de l'histoire de l'esclavage au travers du personnage de Maria Esmeralda. En effet, la fillette, vouée au silence, ne dévoile à aucun moment son ressenti et n'analyse pas non plus la situation passée comparée à la situation actuelle des Afro-brésiliens, comme le fait Tite-Maria. Son silence est honteux, gêné ou tout simplement apathique comme le suggère la narratrice. Comme l'explique Pollak, le silence ne vient pas toujours d'un État dominateur, il peut également refléter l'intériorisation de sentiments négatifs provenant de la discrimination :

> Quoique la plupart du temps liés à des phénomènes de domination, le clivage entre mémoire officielle et dominante et mémoires souterraines, ainsi que la signification du silence sur le passé, n'en renvoie pas forcément à l'opposition entre État dominateur et société civile. Les silences conjoncturels ne sont pas seulement l'effet d'interdits venant d'en haut, ils peuvent être la conséquence d'une intériorisation de sentiments d'infériorité, de honte, de l'anticipation de discriminations. (POLLAK, *op.cit.*, p. 22)

La réhabilitation de ces mémoires collectives n'est pas vécue de la même manière par tous les membres de la communauté, certains y voyant l'histoire des injustices systématiques se perpétuer, tandis que d'autres ressentent une certaine honte de faire partie du groupe qui

[380] « Na semana anterior, a matéria estudada em História fora a "Libertação dos Escravos". Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. A professora pediu que ela explicasse melhor, que contasse em mais detalhes. Maria-Nova fitou a professora, fitou seus colegas : havia tantos, aliás, alguns eram até amigos. Fitou a única colega negra da sala e lá estava a Maria Esmeralda entregue à apatia. Tentou falar. Eram muitas as histórias, nascidas de uma outra História que trazia varios fatos encadeados, consequentes, apesar de muita vezes distantes no tempo e no espaço. Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre ? » (*ibid.*, p. 150)

serait considéré, selon les termes de Walter Benjamin, comme vaincu en opposition aux vainqueurs de l'Histoire.

2. Mythes et mémoire collective (souvenirs fondateurs)

Dans ce chapitre, nous aborderons la thématique de la représentation des mythes d'origine chez Paulina Chiziane. Nous verrons comment l'évocation de mythes d'origine dans le cadre d'un passé mythique peut servir d'élément réparateur à une communauté subissant des oppressions dans le présent du récit. Conceição Evaristo, quant à elle, procède à une revalorisation de l'histoire afro-brésilienne. Cela fonctionne, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, par l'évocation de souvenirs fondateurs valorisants pour cette communauté, à l'inverse de ceux évoqués par l'Histoire officielle. Il s'agit, ici, de rendre compte du rôle que la récupération de ce passé mythique peut jouer pour une communauté ayant souffert d'une dévalorisation culturelle et comment il peut servir de compensation pour une discrimination vécue dans le temps présent.

Pour Mircea Eliade, la réalité culturelle du mythe est très complexe, c'est pourquoi on peut l'aborder à partir de perspectives multiples et complémentaires (ELIADE, 1963, p. 16). Les mythes d'origine dans l'œuvre de Paulina Chiziane servent à une redécouverte des origines mozambicaines, qui passe souvent par la redécouverte de soi-même des personnages en transit par les monts Namuli, à l'image de Maria das Dores ou José dos Montes dans *O Alegre Canto da Perdiz*. Après des événements de tension et de rupture, ces personnages arrivent à un point de non-retour et retrouvent leurs sources dans le berceau de l'humanité selon les mythes d'origine mozambicains. Cet endroit symbolique servira de point de départ à une reconstruction identitaire qui, tout comme les mythes d'origine, se situe hors des unités de temps et de lieu telles que nous les connaissons dans le roman traditionnel.

Cependant, dans *Becos da memória*, les personnages n'ont pas accès aux mythes d'origines africains, étant les descendants d'esclaves africains amenés de force au Brésil, ceux qu'Édouard Glissant qualifia de « migrants nus ». Cette nudité est symbolique et fait référence à une rupture dans la chaîne de transmission culturelle d'une génération à l'autre

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

occasionnée par le trafic négrier. Malgré la dispersion des familles, la difficulté de recomposer les fragments d'une histoire passée, certaines données culturelles venant d'Afrique ne disparaissent pas malgré l'interdiction faite aux esclaves de parler leur langue d'origine, pratiquer une religion considérée païenne, en somme de tenter de conserver tout ce qui appartenait à leur vie antérieure et à la condition d'esclave. Pourtant, des fragments d'histoires ont malgré tout été conservés au fil du temps. Ces morceaux ont servi de base à la construction d'une identité afro-brésilienne. On parle forcément de fragments car les esclaves amenés au Brésil venaient de régions et d'ethnies différentes en Afrique, et de plus, la brisure représentée par la condition d'esclavage a rendu plus difficile la conservation de ces cultures composites. Au lieu de créer une réelle rupture avec le sentiment d'appartenance au continent africain comme on aurait pu imaginer, l'image d'une Afrique mythique et idéalisée a été conservée. Cette représentation, qui est proche d'une vision essentialiste de l'identité culturelle, a fourni des éléments pour la recréation d'une identité africaine typiquement brésilienne, l'identité afro-brésilienne.

Dans les deux romans, qu'on parle de mythes d'origine ou d'une Afrique mythique et idéalisée, ces derniers servent à endurer le présent, à comprendre la succession de faits ayant mené à la situation dans laquelle les personnages se trouvent au moment du récit. La récupération et l'évocation de ces mythes n'est jamais anodine car c'est là que les personnages y puisent le matériel indispensable à la discussion concernant leur reconstruction culturelle. Les mythes d'origine de *O Alegre Canto da Perdiz* se présentent comme une version définitive sur l'origine de l'Homme sur Terre, la version mozambicaine qui se placerait donc en élément fondateur de l'humanité.

Bien qu'ils semblent à première vue complètement éloignés du contexte présent, les mythes d'origine servent de modèle : « En d'autres termes, un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré. » (ELIADE, 1957, p. 22)

De plus, chaque mythe doit être analysé à partir du contexte particulier dans lequel il a surgi. Il est ancré dans une réalité culturelle, il est donc nécessaire de posséder les codes culturels y correspondant pour pouvoir les décrypter. Comme il s'agit d'histoires entrant dans le domaine du sacré, elles sont automatiquement considérées comme « sacrées » et « vraies », car comme l'explique Mircea Eliade : « Le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie", parce qu'il se réfère toujours à des *réalités*. Le mythe cosmogonique est "vrai" parce que l'existence du Monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également "vrai" parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite. » (ELIADE, 1963, p. 17)

Le concept des mémoires souterraines, tel que nous l'avons présenté dans le chapitre précédent, nous aide à comprendre la résurgence, dans la contemporanéité, d'une mémoire mythique. Ce chapitre a pour objectif l'analyse de la présence des mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz* de Paulina Chiziane. Pour cela, notre analyse commencera avec un questionnement sur la fonction réparatrice du mythe dans le roman. Nous examinerons ensuite la figure féminine dans les mythes et nous réfléchirons sur les relations entre le discours mythique et le récit, puis nous analyserons finalement la mémoire mythique.

Dans cette perspective, nous nous proposons d'analyser la présence des mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz* comme étant une des possibilités trouvées par l'auteure pour suggérer une possible réécriture de l'Histoire.

2.1 Les mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz*

La fonction principale des mythes est d'expliquer une institution ou l'apparition d'une certaine coutume. Comme l'a rappelé Paulina Chiziane, avant la colonisation, les femmes avaient le rôle sacré de la transmission des connaissances, grâce à la conteuse d'histoires.

CHAMPAGNAT, Pauline. Littérature et identités minorisées dans les oeuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique) - 2019

Cependant, l'héritage colonial a imposé son modèle littéraire d'autorat principalement masculin. L'auteure, petite-fille d'une conteuse d'histoires et romancière non assumée, semblerait vouloir réinstaurer ce rôle qui auparavant était réservé aux femmes.

Dans le roman en question, on retrouve de manière explicite la figure de la conteuse d'histoires, sous les traits de la femme du chef du village. On se rend rapidement compte qu'elle exerce un pouvoir social important dans sa communauté, non du fait d'être la femme du chef, mais bien par sa revalorisation du patrimoine culturel mozambicain grâce à l'évocation de mythes d'origine. Dans ces mythes d'origine, les femmes ont un rôle valorisant qui contraste avec leur minorisation vécue dans le temps du récit. Grâce à ses grandes capacités d'oratrice, l'épouse du chef est capable de réunir les femmes de sa communauté et de créer un sentiment rassembleur entre celles-ci. Cela leur permettra de mieux comprendre et surtout d'accepter la présence et la nudité de Maria das Dores : « Certaines femmes se rappellent du conte et sourient avec espérance. La femme du chef reconnaît que le rêve de ses mots a fait effet. Cette folle symbolise le nouveau monde de la guerre, des maladies, de l'exclusion sociale, auquel tous sont sujets. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 22) [381]

Lorsque Paulina Chiziane décrit les capacités de conteuse de la femme du chef, on pourrait même y voir une description de son propre processus de création littéraire, étant donné qu'elle s'identifie à cette tradition orale et s'en inspire pour ses romans. La description de ce procédé permet aussi la valorisation de la figure de la conteuse d'histoires :

> La vieille dame était une excellente conteuse d'histoires. Elle sait précisément dans quelles circonstances elle doit parler ou omettre. Les moments à marquer et les moments de pause. La beauté de l'histoire dépend de la tonalité de la voix, des gestes de la conteuse. Raconter une histoire signifie élever les esprits dans le vol de l'imagination et les ramener au monde de la réflexion. C'est pour ça qu'elle impose un temps d'arrêt. Et suspense. (*ibid.*, pp. 21-22) [382]

[381] « Algumas mulheres recordam o conto e sorriram de esperança. A mulher do régulo reconhece que a fantasia das suas palavras surtiu efeito. Aquela louca simboliza o mundo novo da guerra, das doenças, da exclusão social, ao qual todos se encontram sujeitos. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 22)

[382] « A velha senhora era uma exímia contadora de histórias. Ela sabe as circunstâncias exactas em que se deve ser omitido e o que deve ser dito. Os momentos que marcam e os momentos de pausa. A beleza da história depende da tonalidade da voz, dos gestos da contadora. Contar uma história significa levar as mentes no

Il existe un effet de miroir évident entre la narratrice et la conteuse d'histoires. Bien que ce soit cette dernière qui raconte les premiers mythes d'origine évoqués dans le roman, elle finira par s'effacer totalement du récit pour laisser place à la narratrice, ce qui renforce encore plus l'idée d'une complémentarité ou même d'une filiation entre ce personnage et cette dernière.

Les mythes d'origine servent à expliquer l'apparition d'une tradition ou d'une institution et sont souvent liés à la cosmogonie d'un peuple. Les histoires mythiques peuvent servir à « prolonger la cosmogonie » :

> Toute histoire mythique relatant l'*origine* de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes d'origine sont homologables au mythe cosmogonique. La création du Monde étant la *création* par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de « création ». Ceci ne veut pas dire que le mythe d'origine imite ou copie le modèle cosmogonique, car il ne s'agit pas d'une réflexion concertée et systématique. Mais toute apparition nouvelle –un animal, une plante, une institution– implique l'existence d'un Monde. (ELIADE, *op.cit.*, 1963, p. 35)

Ce chapitre a pour objectif l'analyse de la présence des mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz* de Paulina Chiziane. Pour cela, notre analyse commencera avec un questionnement sur la fonction réparatrice du mythe dans le roman.

Fonction réparatrice du mythe

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, l'extrême valorisation du féminin peut initialement surprendre le lecteur. En effet, il existe de nombreux mythes d'origine impliquant une image manichéenne des représentations homme/femme, dans lesquelles la femme semble toujours posséder une connaissance et un discernement meilleur sur le monde. Notre objectif est d'analyser de quelle manière fonctionne le mythe dans ce contexte et quel est son rôle dans le roman.

---

voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. Por isso impõe uma pausa. E suspense. » (*ibid.*, pp. 21-22)

Au début du roman, l'image de la femme nue ouvre le récit. Elle provoque la haine et attise la curiosité des habitants de ce petit village où « jusqu'au fin fond du village la nouvelle se répand comme les stations de radio. Dans ce petit village sans histoires, presque rien n'arrive et tout devient actualité. [...]. Une femme nue est une information de couverture. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 11) [383] Cette nudité est une offense pour les habitants, surtout pour les femmes qui se mettent à agresser Maria das Dores. Après l'avoir fait partir, la femme du sage, qui dans ce contexte particulier pourrait représenter la conteuse d'histoires, la gardienne de la mémoire ancestrale, vient donner son explication sur l'origine de cette femme. À compter de ce passage, le premier mythe d'origine du roman est annoncé.

Selon le mythe narré par la femme du sage, anciennement, hommes et femmes vivaient séparés par les monts Namuli. Les femmes savaient utiliser des technologies avancées, dominaient les mystères de la nature alors que les hommes vivaient encore dans un état de barbarie, mangeaient de la viande crue et n'avaient pas encore découvert le feu. L'élément perturbateur de ce mythe est la décision qu'un homme aurait pris de traverser le fleuve Licungo pour voir ce qu'il y avait de l'autre côté. Alors qu'il était sur le point de se noyer, il fut sauvé à temps par une belle femme. Voilà une claire référence à l'invasion du monde des femmes par les hommes, les trompant avec des discours d'amour et de passion afin de les emprisonner dans un rôle de soumission. À partir de la narration de ce mythe annoncé par la présence de la femme nue, nous commençons peu à peu à comprendre sa portée. L'épouse du sage suggère une possible restauration de ces mondes utopiques féminins mythiques grâce à l'image de la femme nue : « Une femme nue près des hommes ? Elle est venue d'un ancien royaume pour restaurer notre pouvoir usurpé. Elle ramenait le rêve de la liberté. » (*ibid.*, p. 22) [384]

[383] « No ceú da vila a notícia corre como as ondas do rádio. Nesta cidadela pacata, quase nada acontece e tudo é notícia. [...]. Uma mulher nua é notícia de primeira página. » (*ibid.*, p. 11).

[384] « Uma mulher nua ao lado dos homens ? Ó gente ela veio de um reino antigo para resgatar o nosso poder usurpado. Trazia de novo o sonho da liberdade. » (*ibid.*, p. 22).

La narration du mythe se passe en-dehors de la chronologie historique, ses récits étiologiques[385] se situent dans une dimension intemporelle, bien que ces mythes aient en même temps la finalité d'expliquer une pratique sociale (DERIVE, 2005, p. 3). Nous pouvons remarquer que le discours mythique fait allusion à une compensation dans le passé pour une oppression vécue dans le présent. Dans ce cas, nous remarquons une inversion délibérée de la mythologie chrétienne selon laquelle Ève incite l'innocent Adam au péché. Le mythe tel qu'il apparaît dans le roman de Paulina Chiziane fait référence à une inversion de la figure biblique, étant donné que l'invasion du royaume des femmes par les hommes est l'élément perturbateur qui rompt avec l'harmonie initiale. Dans ce sens, les hommes sont les pécheurs qui amènent le désordre et placent les femmes dans une position de soumission.

Nous pouvons observer une ressemblance avec le mythe d'origine faisant allusion à la déesse qui gouvernait anciennement le monde. Sa grande beauté réveillait le désir des hommes, tous voulaient lui faire un enfant. La déesse, qui possédait un fort instinct maternel, jura de satisfaire le souhait de tous ces hommes. Elle tomba enceinte d'un seul homme, ce qui prouva les limites de ses pouvoirs. C'était en effet une femme banale et ses pouvoirs résidaient dans son manteau de diamants. Les hommes le lui volèrent, ainsi que son pouvoir. À compter de ce moment, ils placèrent les femmes dans une position de soumission, les condamnant à la misère et à la servitude. De cette manière, grâce à la narration mythique, la narratrice/conteuse d'histoires cherche à justifier l'origine du conflit homme/femme : « C'est l'origine du conflit entre hommes et femmes. C'est pour cela que toutes les femmes du monde sortent dans la rue et font un boucan infernal pour récupérer le manteau perdu. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 221) [386]

La teneur manichéenne du discours transparaît dans ce genre de représentation selon laquelle le bien serait représenté par les femmes et le mal, par les hommes. D'une certaine

[385] Définition du dictionnaire Larousse : « Se dit d'un récit mythologique qui vise à expliquer la signification et la valeur originelles d'un phénomène naturel, d'un nom, d'une institution ou d'un mode de vie. »

[386] « Esta é a origem do conflito entre o homem e a mulher. É por isso que todas as mulheres do mundo saem à rua e produzem uma barulheira universal para recuperar o manto perdido. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 221)

manière, nous pourrions émettre l'hypothèse que cette survalorisation du féminin possède une fonction réparatrice, en plus de s'inscrire dans une logique de confrontation de rôles identitaires et une conséquente surélévation des discours. L'image de la femme projetée par le mythe diffère du mépris qui lui est habituellement réservé par la société. C'est pourquoi l'image positive du féminin dans le passé –dans une sorte « d'âge d'or » pendant lequel elles possédaient le contrôle de leurs vies et de la nature avant d'être envahies par les hommes– pourrait, dans ce roman, avoir une fonction réparatrice, dans le sens où le mythe aide à comprendre l'inégalité et surtout, comme le suggèrent Macedo et Amaral, rappelle la possibilité d'une inversion des rôles :

> L'hypothèse que l'organisation patriarcale n'ait pas été la seule forme de société connue depuis le début des temps apporte immédiatement une nouvelle signification aux mouvements de libération de la femme. L'existence d'un matriarcat transforme l'organisation patriarcale en un fait historique, et donc réversible, étant donné que le contraire impose un certain déterminisme biologique à chacun des stéréotypes qui pèsent sur l'homme et la femme, portant autant préjudice à l'homme qu'à la femme. (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 126) [387]

La représentation de sociétés matriarcales auto-suffisantes dans les mythes d'origine évoqués dans le roman donne l'idée d'un modèle harmonieux de société, avant l'« invasion » des hommes, suivie de celle des colons. Cela sert de fonction réparatrice pouvant compenser la dureté des conditions de vie de la femme mozambicaine dans la contemporanéité. Afin de mieux comprendre ce rôle réparateur du mythe, nous devons analyser la figure féminine dans le roman, tout comme la représentation des relations homme/femme.

[387] Notre traduction.

« A hipótese de a organização patriarcal não ter sido a única forma de sociedade conhecida desde o início dos tempos confere, desde logo, um novo significado aos movimentos de libertação da mulher. A existência do matriarcado converte a organização patriarcal num acontecimento histórico e, como tal, reversível, ao passo que o contrário impõe um certo determinismo biológico a cada um dos estereotipos que pesam sobre o homem e a mulher, para o prejuízo de ambos. » (MACEDO et AMARAL, *op.cit.*, 2005, p. 126)

Figures féminines mythiques

Le roman *O Alegre Canto da Perdiz*, est rempli de figures féminines mythiques. Dans les mythes, les femmes se trouvent toujours dans une position forte et dominante par rapport aux hommes. Ceci pourrait être expliqué par la nécessité de s'interroger sur la position de soumission de la femme dans la société, et de se rappeler d'un état antérieur durant lequel les rôles étaient inversés. Selon António Manuel Ferreira, dans l'article « Adão e Eva na obra de Paulina Chiziane », « en ce qui concerne Adam et Ève, le message transmis au lecteur est normalement oscillant, parce que le mythe fondateur sert autant à justifier la situation minorisée de la femme ou comme élément de refus et de révolte. » (FERREIRA, 2010, p. 3) [388]

L'intégration du mythe au récit s'inscrit donc clairement en tant que fonction explicative de l'ordre existant et possède un objectif réparateur. L'introduction d'une culture étrangère est vue comme une invasion, et dans le contexte de la colonisation elle devient également porteuse de désordre. Selon Manuel Ferreira, Adam et Ève sont deux personnages fondamentaux des romans de Paulina Chiziane ; le chercheur considère qu'ils sont présents même lorsqu'ils ne sont pas cités, grâce à la caractérisation des personnages : « Ils unifient, donc, le pouvoir du mythe fondateur dans la mesure où le mythe crée, en des temps lointains, mais continuent à avoir un rôle dans la contemporanéité de tous les temps. Pas de tous les lieux, parce que le mythe n'est pas hors de son lieu. » (*ibid*., p. 3) [389]

En partant de ce point de vue, et en prenant en compte la signification du mythe dans le roman de Paulina Chiziane, nous pouvons observer une réelle inversion des valeurs préétablies. En effet, dans cette représentation du mythe d'origine, Adam serait le coupable du

[388] Notre traduction.

« No que concerne Adão e Eva, a mensagem transmitida ao leitor é normalmente oscilante, porque o mito fundador tanto serve para justificar a situação menorizada da mulher, como é usada enquanto elemento de recusa e revolta. » (FERREIRA, 2010, p. 3).

[389] Notre traduction.

« Consubstanciam, portanto, o poder do mito fundador no sentido em que o mito cria, em tempos remotos, mas continua a actuar na contemporaneidade de todos os tempos. Não de todos os lugares, porque o mito não é atópico. » (*idem*)

péché originel, et non Ève. En effet, nous remarquons un modèle relatif à la représentation des mythes d'origine dans *O Alegre Canto da Perdiz*, dans lequel le monde était globalement dominé par les femmes car celles-ci connaissaient les secrets de la nature. Dans cette ligne d'interprétation, Adam serait l'élément perturbateur, car tout comme la culture étrangère, son « invasion » initiale du monde des femmes est porteuse de chaos.

Dans le roman étudié, la figure féminine mythique sert à essayer de comprendre l'historique soumission des femmes en adoptant un point de vue positif du féminin. L'Histoire est racontée à partir de la perspective des vaincus, et non des vainqueurs. Cependant, nous ne pouvons pas analyser les mythes d'origine présents dans le roman sans prendre en compte le récit. Pour cela, en dernière partie de ce chapitre, nous observerons les relations entre discours mythique et récit.

Discours mythique et récit

Un des aspects les plus marquants de la structure du roman est l'intercalation de mythes d'origine à l'intérieur de la structure narrative, sans que ceux-là ne semblent avoir de rapport. L'intercalation de petits récits génésiaques à l'intérieur de la narration est inscrite dans la tradition culturelle et religieuse mozambicaine. Ce syncrétisme littéraire marque l'œuvre de la romancière Paulina Chiziane, partagée entre la tradition orale et la tradition écrite.

Avant les colonisations arabe et portugaise du Mozambique, beaucoup d'ethnies possédaient un fonctionnement familial matriarcal, c'est-à-dire que, contrairement au patriarcat, la femme occupait une place centrale dans la famille. C'est elle qui définit les relations de l'enfant avec le reste de la famille. Dans ce type de société mozambicaine, l'idée d'émancipation de la femme et de la possibilité de se séparer du mari est ancienne et ancrée dans la culture populaire.

Les mythes contrastent énormément avec le récit car, il y existe une image positive et valorisée de la femme comme base de la civilisation actuelle mozambicaine. Cependant, dans le récit, la femme est continuellement dévalorisée, comme nous l'observons au travers de la représentation de certains personnages féminins, en commençant par la protagoniste Delfina. L'histoire personnelle de ce personnage est marquée par l'extrême violence du viol de son corps d'enfant. Lorsqu'elle n'était à peine qu'une adolescente, sa mère vendit sa virginité et commença à la prostituer. À partir de ce moment-là, se crée un cercle vicieux que Delfina finit par reproduire quelques années plus tard.

L'image de la femme du sage comme étant celle qui détient le savoir ancestral et un rôle socialement rassembleur rappelle la figure de la conteuse d'histoires. Elle incarne la fonction d'instruire les femmes, mais dans ce cas précis nous parlerions d'une instruction mythique, un retour aux sources, une recherche des origines mythiques, avant la colonisation. Cela nous amène à penser au contraste existant entre le discours mythique et la réalité contemporaine évoquée par le récit.

Le récit de la genèse du peuple mozambicain se fait parallèlement à celui de la genèse de la femme mozambicaine : par conséquent, la figure de la femme est transportée dans l'univers sacré du mythe. La narration a recours au mythe comme une sorte de miroir social inversé, qui cherche à questionner les codes moraux en vigueur. La parole de la femme du sage a recours au mythe pour désapprouver le comportement des femmes du village qui agressèrent la femme nue. Son argumentation se base sur la vérité sacrée du mythe visant à avoir une incidence sur la réalité.

Nous avons ici une parfaite justification de la présence des mythes d'origine dans le récit. En effet, quelques mythes peuvent paraître totalement déconnectés du contexte et des événements narrés dans la structure du roman. Cependant, l'évocation d'un mythe en rapport au pouvoir qui appartenait auparavant aux femmes, en plus de posséder une fonction réparatrice, suggère une récupération de ce même pouvoir par celles-ci. Le mythe dans le roman ne se limite pas à raconter les origines, mais discute également la temporalité

historique et les codes moraux qui régissent la société mozambicaine, pariant sur l'effet spectaculaire de ces narrations. Comme l'explique Lévi-Strauss : « Le Mythe est l'expression d'une pensée surgie au fond des âges, tutrice irrécusable, qui nous tend un miroir grossissant où, sous forme massive, concrète et imagée, se reflètent certains des mécanismes auxquels est asservi l'exercice de la pensée. » (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 268).

Dans ce contexte, le mythe sert à expliquer le présent, plus particulièrement les raisons anciennes de la domination des femmes par les hommes. L'homme est toujours représenté comme élément perturbateur qui amène le chaos au royaume des femmes. Dans ce sens, il existe une inversion de perspective lorsque nous comparons la narration mythique du roman avec les figures bibliques d'Adam et Ève, étant donné qu'elle attribue la culpabilité à l'homme pour la rupture de l'équilibre social. En plus de la fonction réparatrice, le mythe possède la capacité d'interroger et d'inciter à la revendication de leurs droits par les femmes dans le présent. Le recours aux récits mythiques est une forme de résistance à l'effacement de la mémoire culturelle et à la marginalisation du rôle de la femme dans la société. Ainsi, Paulina Chiziane confronte un passé régi par la cosmogonie des peuples traditionnels du Mozambique à un présent déconnecté de cet univers, dont les formes de domination sont issues du système colonial.

Nous pouvons considérer que, même si le mythe a été inventé, cela démontre l'authenticité de la culture orale de l'auteure, capable de créer un mythe plausible, inspiré de ceux qui appartiennent à son « répertoire ethnique », selon le terme employé par Dérive (2005). Paulina Chiziane cherche à donner une signification actuelle au mythe, pour tenter d'expliquer les problèmes auxquels le monde contemporain est confronté.

Bien que la comparaison avec des mythes gréco-latins ne soit pas le sujet de notre analyse, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer la référence faite à certains mythes comme celui de Prométhée (le vol du maïs et du feu), ou celui de Dédale et Icare, lequel en tentant de réaliser un des plus grands rêves humains, celui de voler, finit par brûler ses propres ailes. Nous pourrions effectuer ici une comparaison avec l'image de la perdrix qui vole de

plus en plus haut, personnifiée par Delfina, et qui, malgré les avertissements de son père ne fait pas attention, et finit par tomber de très haut. On peut y voir une anticipation de l'image de sa future décadence.

2.2 Mémoire mythique

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, plusieurs références sont faites aux monts Namuli comme étant le berceau de la civilisation mozambicaine, voire de la civilisation tout entière. Comme à de nombreuses reprises dans ce roman, le récit, qui se déroule à l'époque contemporaine, est entrecoupé par des mythes d'origine chargés de fonctions narratives diverses. Dans ces mythes d'origine, les femmes sont décrites comme vivant dans un monde idyllique, une sorte de paradis sur terre avant le péché originel. Ce dernier pourrait être associé ici au renversement de la prétendue supériorité des femmes sur les hommes, mais également au début de l'occupation coloniale :

> En effet, tous ces mythes présentent l'homme primordial jouissant d'une béatitude, d'une spontanéité et d'une liberté qu'il a fâcheusement perdues à la suite de la *chute*, c'est-à-dire à la suite de l'évènement mythique qui a provoqué la *rupture* entre le Ciel et la Terre. *In illo tempore*, en ce temps paradisiaque, les dieux descendaient sur la Terre et se mêlaient aux humains : de leur côté, les hommes pouvaient monter au Ciel en escaladant une montagne, un arbre, une liane ou une échelle, ou encore en se laissant porter par les oiseaux. (ELIADE, 1957, p. 79)

Le discours mythique pourrait servir de base à la construction de l'identité nationale, car il évoquerait le Mozambique avant la période de colonisation. Certains personnages, comme Maria das Dores et José dos Montes évoquent l'image d'un dieu déchu de son Olympe local, et devant survivre face aux adversités de la civilisation engendrée par les origines mythiques des monts Namuli.

Dès les premières pages du roman, un groupe de femmes se questionne sur leurs origines. Pour cela, elles ont recours à la sagesse de l'épouse du chef, qui leur rappellera que la nudité de la personne trouvée dans le lac n'est en rien un mauvais présage. Il s'agirait en réalité d'une femme venant d'un ancien royaume déchu, qui viendrait amener de bonnes nouvelles, entre autres celle de la possibilité de l'amélioration de la condition féminine. Initialement confondue avec une prostituée, Maria das Dores reflètera l'image de la pureté originelle venant des temps de la création. En réalité, sa présence réveille la haine des femmes du village car elles la jugent à partir des paramètres d'une religion et d'une culture que la narratrice suggère comme empruntée :

> Le groupe de femmes furieuses se précipite sur elle comme des pies voleuses avides de sang. Un groupe nombreux. C'était l'instinct de défense dirigeant la manifestation. Inquiétude. Dans des esprits effrayés, les mythes surgissent comme l'unique vérité, pour expliquer l'inexplicable. Ils imaginaient les plantes en train de sécher et la pluie tombante gâchant les semis. Le bétail diminuant. Les coqs devenant stériles, les poules ne pondant plus d'œufs ni de petits poussins. Cette présence était le présage de la disparition de l'espèce des gallinacés. Dans les courbes de la femme nue, des messages de désespoir. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 12) [390]

Ainsi, cette image de la femme nue rappelle la nudité biblique d'Adam et Ève, au moment de la création du monde. Cela nous ramène à une idée de « paradis perdu » retrouvé sur Terre. La parole de l'épouse du chef semble empruntée à la tradition millénaire mozambicaine, qu'on suggère ici comme la tradition légitime du peuple. Elle possède un rôle didactique, celui d'instruire des femmes qui sembleraient déconnectées de leur culture. Ainsi, elle va leur rappeler d'où elles viennent. C'est aussi elle qui, au début du roman, aide les femmes du village à se reconnecter avec leurs racines en leur racontant des mythes d'origine dans lesquels les femmes étaient valorisées.

Plus tard, la narratrice semblera elle-même assumer la portée didactique qu'on retrouve dans ces mythes d'origine, ne s'aidant plus de la voix de la femme du chef du

[390] « O grupo de mulheres furiosas precipita-se sobre ela como aves de rapina ávidas de sangue. Um grupo numeroso. Era o instinto de defesa comandando a marcha. Inquietação. Dentro das mentes assustadas, os mitos surgem como a única verdade, para explicar o inexplicável. Imaginavam as plantas a secar e a chuva a cair e a arrasar todas as sementeiras. O gado a minguar. Os galos a esterilizar, as galinhas a não chocar nem ovos nem pintos. Aquela presença era o prenúncio do desparecimento da espécie dos galináceos. Nas curvas da mulher nua, mensagens de desespero. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 12)

village. Dans les deux cas, il s'agit de l'expression de la volonté d'un retour aux sources, au passé mythique, afin de mieux comprendre la réalité vécue dans le présent :

> Nous venons de plusieurs grossesses. Des ventres différents. Des lieux différents. Certains naissant dans les plantations de canne à sucre, d'autres sur la route. D'autres en haute-mer. D'autres dans des lits dorés de princes. Certains fuirent de maisons de deuil couvertes de feu. Un feu allumé. Par des démons. Des démons qui incendient les eaux du fleuve. D'autres naquirent de la solitude des guerriers, solitude de héros. Des héros vainqueurs et vaincus. Nous sommes des héros de l'Atlantique, héros de la traversée des mers tumultueuses, vers l'esclavage en Guinée, Angola et São Tomé. Nous avons du sang français, brésilien, indien de Goa, de Damão et Diu, déterrés des palmeraies de la Zambézie. Nous sommes issus de la noblesse et de la pauvreté. Nous sommes venus avec des pas silencieux de fugitifs, des pas agressifs de conquérants. Nous sommes nés plusieurs fois sous des formes différentes. Nous sommes morts plusieurs fois, silencieusement, comme les monts sous l'effet de la corrosion des vents. […] N'oubliez jamais que la nudité est l'expression de la pureté, image d'une aurore ancienne. Nous avons tous été sculptés avec l'argile de Namuli. De l'argile noire au sang rouge. (*ibid.*, pp.24-26) [391]

Cet extrait met en relation l'histoire du Mozambique et les rapports culturels, figurant une identité en constante évolution. Ici, tous les éléments ayant contribué à la formation de la nation mozambicaine sont évoqués. On parle des contacts et des métissages au cœur de la formation nationale, mais sans jamais occulter la douleur, les conflits et les tensions qui en résultèrent : « Nous sommes issus de la noblesse et de la pauvreté. Nous sommes venus avec des pas silencieux de fugitifs, des pas agressifs de conquérants. » Voilà une présentation du Mozambique dans toute sa vérité, sa douleur dont les habitants « sculptés avec l'argile noir de Namuli », possèdent la capacité de résister et de se réinventer, malgré le « sang rouge » versé pendant plusieurs siècles. Ici, l'histoire appartient autant aux « héros vainqueurs » qu'aux « héros vaincus ». Elle n'est pas figée dans le temps, elle est en constante évolution. Sa vérité est multiple, tout comme les mélanges ayant contribué à sa formation.

[391] « Somos de diferentes gestas. Diferentes ventres. Diferentes lugares. Uns nascendo nos canaviais, outros na estrada. Uns no alto mar. Outros em camas douradas dos príncipes. Uns fugiram de casas de luto cobertas de fogo. Fogo posto. Por demónios. Demónios que incendeiam as águas dos rios. Outros nasceram da solidão dos guerreiros, solidão de heróis. Heróis vencedores e vencidos. Somos heróis do Atlântico, heróis da travessia dos mares bravos, para a escravatura na Guiné, Angola e São Tomé. Temos o sangue dos franceses, brasileiros, indianos de Goa, Damão e Diu, desterrados nos palmares da Zambézia. Viemos da nobreza e da pobreza. Viemos em passos silenciosos dos fugitivos, em passos agressivos dos conquistadores. Nascemos diferentes vezes com diferentes formas. Morremos várias vezes, silenciosamente, como os montes na corrosão dos ventos. [...] Lembrem-se sempre de que a nudez é expressão de pureza, imagem da antiga aurora. Fomos todos esculpidos com o barro do Namuli. Barro negro com sangue vermelho. » (*ibid.*, pp. 24-25)

Tous ces récits sont censés aider le lecteur à comprendre la construction de la nation mozambicaine, en prenant en compte cette fois-ci les mythes d'origine locaux, et non des récits bibliques amenés par la colonisation. Dans ce roman, on travaille directement sur le décalage entre mémoire historique et mémoire fictionnelle décrit par Edward Saïd. À plusieurs reprises, il existe une volonté de réécriture de l'Histoire officielle à partir d'une perspective différente. Dans l'œuvre de Paulina Chiziane, il s'agit souvent de remettre en question les images mythiques de formation de la nation comme celle d'une construction hétérogène comme cela a souvent été présenté après l'indépendance du pays en 1975. En réalité, les discours présents dans la fiction permettent de discuter cette identité nationale à partir d'un point de vue rénové :

> En abordant les relations entre mémoire historique et mémoire fictionnelle, Edward Saïd écrit que « les nations sont elles-mêmes des récits » (1995, p. 13) et souligne l'importance du récit de fiction dans les représentations historiques nationales, c'est-à-dire, comme pièce importante du rapport de force entre les récits officiels compromis avec le discours hégémonique et les représentations identitaires marginalisées disséminées dans le récit de fiction. Les discours de représentation fictionnelle se constituent comme le lieu de transit de ces identités dans la production d'une contretextualité dans laquelle s'inscrivent ses histoires dans des constructions culturelles hétérogènes et complexes. Il y a, cependant, une relation discursive entre histoire et mémoire, c'est-à-dire entre la mémoire officielle et les mémoires exclues du discours officiel. Les rôles de la mémoire fictionnelle et de la mémoire historique se définissent dans la reconstitution d'une historicité de marge, dans laquelle on considère la valeur d'identités discursives au lieu de la possibilité d'en écrire l'origine. (ROSA VIANNA, *op.cit.*, 2017, pp. 305-306) [392]

En effet, l'interrogation principale semble être celle de l'origine de l'Homme, mais plus particulièrement du peuple mozambicain. On reconnaît cette détresse dans la question posée frénétiquement par le groupe de femmes en furie, « d'où venons-nous ? » La femme du

[392] Notre traduction.

« Abordando as relações entre memória histórica e memória ficcional, Edward Saïd escreve que "as próprias nações são narrativas" (1995, p. 13) e destaca a importância da narrativa de ficção nas representações históricas nacionais, ou seja, como peça importante no jogo de poder entre as narrativas oficiais comprometidas com o discurso hegemônico e as representações identitárias marginalizadas disseminadas na narrativa de ficção. Os discursos de representação ficcional constituem-se como o lugar de trânsito dessas identidades na produção de uma contratextualidade na qual inscrevem suas histórias em construções culturais heterogêneas e complexas. Há, pois, uma relação discursiva entre história e memória, ou seja, entre a memória oficial e as memórias excluídas do discurso oficial. Os papéis da memória ficcional e da memória histórica definem-se na reconstituição de uma historicidade da margem, na qual se considera o valor de identidades discursivas ante a impossibilidade de se escrever a origem. » (ROSA VIANNA, *op.cit.*, 2017, pp. 305-306)

chef leur démontrera qu'il n'existe pas de réponse unique à cette question, étant donné que le peuple mozambicain s'est formé à travers diverses ethnies :

> -D'où venons-nous ? –elle attend une réponse qui n'arrive pas, et affirme : -Nous venions de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, lors des vieilles aurores. Le pouvoir nous appartenait. Vous souvenez-vous de cette époque mon peuple ? Non, vous ne vous en souvenez pas, personne n'a pensé à vous la raconter, vous êtes encore jeunes. Nous nous sommes unis aux Changanes, aux Ngunis, aux Ndaus, Nhanjas, Senas. On a fait la guerre et on s'est réconciliés. On a été envahis par les Arabes. Attaqués par les Hollandais, les Portugais. On a lutté. Les guerres des Portugais ont été plus fortes et on a couru d'un bout à l'autre, tandis que les bateaux négriers transportaient des esclaves aux quatre coins du monde. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 23) [393]

Il est démontré ici que l'histoire de la formation de la nation mozambicaine ne fut en rien linéaire, et dura plusieurs siècles. On peut aussi suggérer qu'elle serait toujours en construction. La nécessité de reformuler ces récits témoigne de la recherche identitaire. Dans le roman, on peut voir que le sentiment d'identification à la nation se fait rarement grâce à la langue ou aux frontières définies par le colonisateur, mais plutôt par des similarités culturelles entre ethnies, ou bien des régions mythiques, comme c'est le cas pour les monts Namuli par exemple :

> En partant du concept et du sentiment de patrie, des communautés et des groupes narrent l'histoire qui les identifie et les construit comme des communautés ethnoculturelles qui partagent des caractéristiques communes, les mêmes mythes d'origine, la même langue, le même territoire, la même mémoire collective et le devoir de transmission de l'héritage atavique. Il est important de souligner que, dans le concept de patrie, on ne privilégie pas les frontières territoriales définies par le pouvoir politique, mais celles cartographiées par l'intériorisation des sentiments d'appartenance, d'enracinement, de filiation et de production de mémoires et d'identités. Le sentiment de patrie survit même sous l'effet de la déterritorialisation (expulsion, exil, émigration) contemporaine. Indépendamment de la reterritorialisation dans le domaine d'autres patriotismes hégémoniques, il se maintient, dans sa dimension mémorielle, dans l'imaginaire et dans les pratiques culturelles identitaires du peuple en situation diasporique. (ROSA VIANNA, *op.cit.*, p. 304) [394]

---

[393] « -De onde viemos nós ? –aguarda a resposta que não vem, e afirma : -Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembram-se desses tempos, minha gente ? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconciliámo-nos. Fomos invadidos pelos arabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutámos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 23)

[394] Notre traduction.

« Partindo do conceito e do sentimento de pátria, comunidades e grupos narram a história que os identifica e os constrói como comunidades etnoculturais que partilham características comuns, os mesmos mitos de origem, a mesma língua, um mesmo território, a mesma memória coletiva e o dever de transmissibilidade da

Au-delà de ces aspects, il est également difficile de ne pas remarquer le manichéisme présent entre deux personnages : Maria das Dores et sa mère, Delfina. La première représenterait un état de pureté originelle, tandis que la seconde serait l'incarnation de la dépravation, qui à plusieurs reprises, est justifiée par la narratrice comme étant le résultat de la colonisation et de la politique assimilationniste. La dichotomie qui oppose la mère à la fille nous amène à penser ces deux personnages en termes de « comportements-limites ». En effet, ces femmes sont en marge de la société et incomprises, bien que ce soit pour des raisons différentes. Maria das Dores est rejetée à cause de sa nudité, qui est pourtant représentée dans le texte comme preuve de sa pureté. Quant à Delfina, elle reproduit le cycle destructeur de la prostitution, initié quelques années plus tôt par sa mère qui lui avait montré cette voie comme étant le seul chemin du succès envisageable pour une femme noire, qui selon elle aurait « vocation à souffrir », ce que nous retrouvons d'ailleurs plus tard dans le choix du prénom de sa première fille, Maria das Dores. La représentation mythique de Delfina comme une perdrix voulant voler trop haut fonctionne comme une caricature et rappelle le mythe d'Icare et Dédale. Dans les deux cas, les avertissements faits par leurs pères respectifs ne seront pas suffisants pour empêcher cette folie :

> Il y avait une femme à la voix de perdrix, hululant des triomphes sur le promontoire du monde, dansant nue sur le point le plus élevé du mont. Répandant une odeur d'érotisme, de sexe, une odeur de pornographie cafre dans l'atmosphère. […] Certains Blancs y voyaient la folie d'un vieux colon. Certains Noirs et Blancs voyaient en commun la perversion de leurs races. Delfina fermait les oreilles aux dires des gens et volait haut. Elle découvrit que le paradis de Baco a la couleur du vin, la saveur de l'olive et de la morue à la Gomes de Sá. On dit que cette nuit-là, le père de Delfina, en tentant de sauver la fille du vertige des hauteurs, hurla jusqu'à l'extinction de voix. Delfina répondit avec arrogance et folie, imitant le chant de la perdrix. (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 223) [395]

---

herança atávica. Importa destacar que, no conceito de pátria, não se privilegiam as fronteiras territoriais definidas pelo poder político, mas as cartografadas pela interiorização dos sentimentos de pertença, enraizamento, filiação e produção de memórias e identidades. O sentimento de pátria sobrevive mesmo sob os efeitos da desterritorialização (desterro, exílio, emigração) contemporânea. Independentemente de reterritorializações no âmbito de outros patriotismos hegemônicos, ele permanece, em sua dimensão memorial, no imaginário e nas práticas culturais identitárias do povo em situação diaspórica. » (ROSA VIANNA, *op.cit.*, p. 304)

[395] « Era uma mulher com voz de perdiz, ululando triunfos no miradouro do mundo, dançando nua no ponto mais alto do monte. Espalhando pela atmosfera cheiro de erotismo, de sexo, cheiro de pornografia cafreal. [...] Alguns brancos viam as loucuras de um velho colono. Alguns negros e brancos viam em comum a perversão de suas raças. Delfina fechava os ouvidos às bocas do mundo e voava alto. Descobriu que o paraíso de Baco tem

Cette folie des grandeurs l'amènera à bien des sacrifices, comme celui de prostituer sa fille ou bien celui de demander à son premier mari, José dos Montes de renoncer à sa culture originelle pour vivre l'utopie assimilationniste proposée par l'administration coloniale pour atteindre un statut social plus élevé dans la société.

Mémoire mythique et assimilation culturelle

Après une rapide cérémonie représentant l'administration coloniale et ses fonctionnaires de manière grotesque, José devient assimilé. Pourtant, cela ne correspond pas à son essence en tant que personne. Cela est montré clairement lorsqu'il doit manipuler des armes : « Le jour où José tint un fusil pour la première fois, il pleura. La sensation gelée du métal lui parcourut le corps. Son cœur s'attendrit et il s'agita comme un enfant. Ce fusil me rappelle mes amis morts. Mon père. Il me rappelle les larmes de ma mère. » (*ibid.*, p. 121) [396] La froideur du fusil, un des symboles de la guerre coloniale, le ramène à l'idée de mort, plus particulièrement celle de son père et de ses amis. De l'autre côté du champ de bataille, il va se retrouver en proie à de nombreux conflits intérieurs qui, au lieu de le faire renoncer, vont en faire une personne de plus en plus étrangère à elle-même. Plusieurs voix divergentes se juxtaposent dans son esprit : celle de Delfina, raison de sa présence, tandis que les chansons de guerre évoquent son passé, représenté par la référence à ses frères, sa famille et ses amis :

> Il pense aux raisons de sa présence dans cet espace. Il pense à sa Delfina. Les chansons augmentent, de l'autre côté. Ce sont les voix des frères, des amis et de la famille. Une seule ligne, une seule race, race pure. La peur génère de nouveaux conflits dans la poitrine. Il a rendu son corps vulnérable, mais son âme têtue s'alimente du passé. De la mélancolie. José s'efforce d'éliminer le passé comme celui qui enlève un vêtement inconfortable. Il se rappelle son jurement

a cor do vinho, sabor a azeitona e a bacalhau à Gomes de Sá. Dizem que, nessa noite, o pai de Delfina, tentando salvar a filha da vertigem das alturas, lançou a voz ao céu gritando até à rouquidão. Delfina respondeu com arrogância e loucura, imitando o canto da perdiz. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 223)

[396] « No dia em que José segurou a primeira espingarda, chorou. A sensação gélida do metal percorreu-lhe o corpo. O coração amoleceu e ele agitou-se como uma criança. Esta espingarda faz-me lembrar os amigos mortos. O meu pai. Faz-me lembrar as lágrimas da minha mãe. » (*ibid.*, p. 121)

récent. Je crois au futur. Je jure. Je ne suis plus. Je serai. On a réveillé l'esprit du lion, celui qui dévore tout, l'esprit du dragon pour se battre pour la patrie et la vie. (*ibid.*, p. 127) [397]

Les chansons ramènent José à son ancienne vie, quand il était planteur de noix de cocos, travailleur forcé. Bien que ce travail soit un état très proche de celui d'esclavage, il s'en rappelle comme d'une condition moins contraignante. Il se sentait effectivement plus libre au niveau de sa conscience, n'étant pas coupable d'avoir trahi ses anciens compagnons de lutte :

La mémoire de la chanson invite José dos Montes à revenir à son ancienne vie. Celle de condamné. De planteur. Avec la liberté de manger à la main et dormir par terre. Marcher pieds nus et sentir le pouvoir magique de la terre lui renforcer les os. Sa conscience lui conseille de participer à la guerre contre les envahisseurs, mais il a déjà laissé tomber son peuple et est de l'autre côté de la tranchée. Dans la confusion de sa terre avec un drapeau étranger. (*ibid.*, p. 131) [398]

Ici, on sent un besoin vital de se reconnecter à la terre mozambicaine. Le statut d'assimilé l'a transformé en une personne aliénée, complètement en décalage avec ses convictions et sa culture antérieures. Le terme « drapeau étranger » évoque un manque de légitimité pour lui en tant que mozambicain de combattre « de l'autre côté de la tranchée ». Cependant, cette aliénation va le mener à la folie et au mutisme dans lequel il se réfugie. Après avoir abandonné l'armée, il trouvera une rédemption par le retour aux monts Namuli, berceau de la civilisation mozambicaine, ainsi qu'un besoin d'écouter à nouveau les voix des anciens, passées sous silence lors de sa période d'assimilé :

La voix des esprits distants lui secoue l'esprit. Il entend des tambours magiques et des chansons des morts. Des langues de feu leur poussent dans la poitrine. Il lève les yeux au ciel cherchant Dieu et voit d'autres miracles. Les noix de coco en hauteur sont des tombes de mort se moquant de

[397] « Pensa nas razões da sua presença naquele espaço. Pensa na sua Delfina. As cantigas crescem, do lado de lá. São as vozes dos irmãos, amigos e família. Uma linha só, uma raça una, raça pura. O medo gera no peito novos conflitos. Entregou o corpo vulnerável, mas a alma teimosa se alimenta do passado. Da saudade. José esforça-se por eliminar o passado como quem despe uma roupa desconfortável no corpo. Recorda o juramento recente. Eu creio no futuro. Eu juro. Eu já não sou. Serei. Despertou o espírito de leão, o que devora tudo, o espírito do dragão para se bater pela pátria e pela vida. » (*ibid.*, p. 127)

[398] « A memória da canção convida José dos Montes a regressar à vida antiga. De condenado. Plantador. Com liberdade para comer à mão e dormir no chão. Andar descalço e sentir o poder mágico da terra a fortalecer-lhe os ossos. A consciência aconselha-o a participar na guerra contra os invasores, mas já deu as costas à sua gente e está no outro lado da trincheira. No tumulto da terra com bandeira alheia. » (*ibid.*, p. 131)

son malheur. Il est pris de panique et implore. Vent, emmène-moi en haut des Monts Namuli, promontoire du monde. Je veux revenir à l'âge fœtal. (*ibid.*, p. 189) [399]

Le retour aux Monts Namuli, bien plus qu'un retour aux origines, signifie également une renaissance, comme le suggère l'utilisation de l'expression « âge fœtal ». Les Monts Namuli représenteront dans plusieurs passages du roman une idée de renouveau. Le nom José dos Montes évoque d'ailleurs une identification aux Monts Namuli comme étant sa terre d'origine. Ce sera également le cas de sa fille, Maria das Dores, qui commencera une toute nouvelle vie loin des abus et des violences qui avaient marqué l'ancienne. En effet, ces monts apparaissent comme un point de départ à un nouveau récit pour les personnages, qui font figure d'éléments fondateurs de la construction de la nation mozambicaine, et auxquels l'auteure va fréquemment avoir recours dans l'optique d'une réécriture de l'Histoire. Après avoir engagé un processus d'assimilation, José dos Montes vivra dans une aliénation qui lui fera perdre ses capacités de discernement. La perte de ses valeurs arrivera au point culminant : au moment de l'assassinat de Moyo, représentant du savoir millénaire des Monts Namuli.

En effet, Moyo est un guérisseur et diseur de bonne aventure. L'âge de ce personnage est présenté de manière floue, ce qui augmente son aura mystique, mais également son aspect de figure immortelle. Tout comme les monts Namuli, il est impossible de définir exactement son âge. Il semblerait que lui aussi ait été présent « dès le commencement des temps ». En effet, l'évocation des nombreuses générations ayant bénéficié des conseils de Moyo renforce cette idée : « L'amitié entre José et Moyo ne s'est pas produite par hasard. Beaucoup de générations d'esclaves, de condamnés sont passées entre ses mains. Il offrit à tous une parole d'espérance. » (*ibid*., p.73)[400]

En plus d'avoir servi de « pierre basilaire » à plusieurs générations d'esclaves, il détient le savoir millénaire des monts Namuli, et par conséquent des récits de création. Il est

[399] « Vozes de espíritos distantes sacodem-lhe a mente. Ouve tambores mágicos e canções dos mortos. Crescem-lhe línguas de fogo no peito. Ergue os olhos ao céu procurando Deus e vê outros milagres. Os côcos no alto são caveiras dos mortos rindo-se da sua desgraça. Entra em pânico e implora. Vento, leva-me ao alto dos Montes Namuli, miradouro do mundo. Quero voltar à idade fetal. » (*ibid.*, p. 189)

[400] « A amizade entre o José e o Moyo não aconteceu por acaso. Passaram por aquelas mãos muitas gerações de escravos, de condenados. A todos ofereceu de presente uma palavra de esperança. » (*ibid.*, p. 73)

le garant de la transmission de cette sagesse de générations en générations, ce qui est particulièrement important dans le contexte d'une société coloniale où on souhaite effacer peu à peu la culture locale grâce au processus d'assimilation culturelle et imposer la culture hégémonique métropolitaine. Son rôle pour contrer ce processus est donc fondamental. José dos Montes projette en lui l'image du père, ce qui pourrait aussi nous ramener à une image biblique, dans laquelle Moyo ferait office de dieu Mozambicain : « José dos Montes apparut pour une brève visite pour voir sortir de cette bouche le savoir millénaire des patriarches et projeter en lui l'image du père qu'il n'a jamais eu. Si mon père était vivant, il serait aussi bon que Moyo, soupirait-il en silence. Moyo est une pierre basilaire de beaucoup de vies. » (*ibid.*, p. 72) [401] Avant d'engager ses processus d'assimilation et d'aliénation, le personnage de José dos Montes se nourrissait de son « savoir millénaire des patriarches ». Cela rend d'autant plus inattendu le fait qu'il finisse par l'assassiner, ce qui rappelle aussi l'image mythique du complexe œdipien suivi de la « nécessité de tuer le père », afin de pouvoir s'affirmer en tant qu'homme. La présence même de Moyo était pour José dos Montes un rappel permanent des contradictions découlant de sa condition d'assimilé, ancien travailleur forcé étant passé de l'autre côté de la tranchée, luttant contre les siens lors de la guerre d'indépendance.

Lors de cet assassinat, José dos Montes représente symboliquement l'administration coloniale, tandis que Moyo représente la culture ancestrale. Cependant, il va se repentir après cet acte. La découverte de l'infidélité de Delfina, qui vient de donner naissance à un enfant métis, rappel permanent de sa trahison, le fera remettre en question son assimilation.

Dans le roman, on retrouve souvent l'image de la culture minorisée, celle qu'on aurait tenté d'étouffer ressurgissant parmi les cendres et s'établissant à nouveau au sein de la population. Tout comme Moyo, qui, à la plus grande surprise de José dos Montes, n'est pas vraiment mort : il réapparaît sous des formes différentes, ce qui renforce son aura mystique. L'impossibilité de tuer ce personnage, symbole du savoir millénaire des Monts Namuli,

[401] « José dos Montes apareceu numa breve visita para ver daquela boca o fluir da sapiência milenar dos patriarcas e projectar sobre ele a imagem do pai que nunca teve. Se o meu pai estivesse vivo, seria assim tão bondoso como o Moyo, suspirava em silêncio. Moyo é uma pedra basilar de muitas vidas. » (*ibid.*, p. 72)

pourrait être considéré comme une allégorie de l'impossibilité d'éliminer la culture ancestrale. La reconstruction identitaire de José dos Montes, après avoir abandonné l'administration coloniale et l'assimilation, passera par un retour aux origines : les monts Namuli. Ce retour à la terre originelle se fera au travers de la synesthésie :

> La mémoire de José dos Montes parcourt les vagues sonores de chansons guerrières. Quand il marche sur la terre au rythme du tambour, la poussière se lève et amène l'odeur du parfum de la terre. José ressent la nécessité d'enlever ses chaussures, de marcher sur le sol et de ressentir les vibrations de la terre lui fortifier les os. D'étreindre le sol, se dandiner comme un enfant, jusqu'à être entièrement recouvert de sable et de poussière. Naître en Zambézie est une bénédiction. Mourir en Zambézie est le plus grand cadeau au monde. José sent qu'il aurait dû lutter pour sa terre et pas contre elle. Heureusement, il y eut des hommes vaillants, visionnaires, qui l'aimèrent tellement qu'ils lui donnèrent leur sang et la ramenèrent. Pour être libre il faut, en premier lieu, rêver de liberté. Et quand on l'atteint elle doit être préservée de tous les tourments. (*ibid.*, p. 333) [402]

À la suite de cela, José dos Montes va porter un nouveau regard sur la terre mozambicaine, ainsi que sur Delfina, sur laquelle il projettera l'image d'une reine mythique déchue. Grâce à cette image il explique aussi comment son image sacrée aurait été corrompue par la société coloniale et ses vices :

> José dos Montes lui lance un regard de tendresse. Et de pitié. Il l'identifie. C'est une reine. Elle l'a toujours été. Les guerres, les peines, les vanités lui ont volé sa royauté pendant un temps. Mais elle reçut de nouvelles ailes. Elle est un arbre noble où les oiseaux se posent et composent de douces chansons. Une reine reste une reine même sur un trône de sable, comme les Pia Mwenes des grandes lignées de toute la Zambézie. Pieds-nus. Appauvries. Plus représentatives que n'importe quel citoyen élu par vote démocratique. Elles n'ont pas de siège au Parlement, mais ont un trône doré dans le cœur du peuple. (*ibid.*, p. 313) [403]

---

[402] « A memória de José dos Montes percorre ondas sonoras de canções guerreiras. Quando os pés pisam o solo ao ritmo do tambor, a poeira se levanta e traz ao ar olfacto o perfume da terra. José sente necessidade de se descalçar, de pisar o chão e sentir as vibrações da terra a fortificar os ossos. De abraçar o chão, rebolar como uma criança, até cobrir a pele inteira com areia e poeira. Nascer na Zambézia é uma bênçao. Viver na Zambézia é uma sorte. Morrer na Zambézia é a maior dádiva do mundo. José sente que devia ter lutado pela sua terra e não contra ela. Felizmente houve homens valentes, videntes, que de tanto a amarem deram o sangue por ela e a trouxeram de volta. Para se ter a liberdade é preciso, primeiro, sonhar com ela. E quando se alcança deve ser preservada de todas as tormentas. » (*ibid.*, p. 333)

[403] « José dos Montes derrama sobre ela um olhar de ternura. E piedade. Identifica-a. Ela é uma rainha. Sempre foi. Guerras, mágoas, vaidades, roubaram-lhe a realeza por algum tempo. Mas ganhou novas asas. É uma árvore nobre onde os pássaros poisam e compõem doces cantigas. Uma rainha é sempre uma rainha mesmo num trono de areia, tal como as Pia Mwenes das grandes linhagens de toda a Zambézia. Descalças. Empobrecidas. Mais representativas que qualquer cidadão eleito por voto democrático. Não têm assento no Parlamento, mas tem um trono dourado no coração do povo. » (*ibid.*, p. 313)

Dans le roman, on aura l'occasion de voir plusieurs personnages passer par diverses phases du processus d'assimilation. Pour beaucoup d'entre eux, il y aura une libération de cette imposition assimilationniste. Bien souvent cette libération passera par le retour à la culture ancestrale et au passé mythique, qui refera surface à plusieurs reprises comme possibilité de rédemption. Nous verrons ensuite, dans le prochain chapitre, à quel point la transmission de la mémoire collective peut être précieuse et salvatrice dans ce processus de reconstruction identitaire et culturelle.

Mémoire traumatique

Dans *O Alegre Canto da Perdiz*, la représentation d'une mémoire traumatique liée à la perte des enfants de Maria das Dores se mêle à celle d'une indépendance mal préparée. Édouard Glissant évoquait déjà l'histoire du peuple martiniquais à travers le prisme du traumatisme psychologique, se référant à son événement traumatique fondateur : la traite négrière. Les étapes qui se succédèrent après cet événement rappelleraient celles d'un choc post-traumatique, que l'on appliquerait au peuple martiniquais dans sa collectivité (GLISSANT, 1997, p. 229).

Ainsi, dans le roman, le moment de la perte de mémoire de Maria das Dores sur les monts Namuli coïncide avec l'indépendance. Cette perte de mémoire est déclenchée par des événements personnels traumatisants, qui, dans un cadre plus large, sont symptomatiques de la société coloniale mozambicaine. Ici, la perte de mémoire de Maria das Dores peut s'apparenter à une volonté d'oublier les hiérarchies sociales et raciales héritées de la société coloniale.

La récupération de cette mémoire traumatique peut passer par le mythique, comme nous l'observons à diverses reprises avec l'évocation des monts Namuli comme origine du monde. Dans un premier temps, certaines de ces images nous ramènent à des symboles essentialistes d'une Afrique « originelle », « pure » et « vierge », avant la dégradation

entraînée par l'exploration coloniale. La nudité de Maria das Dores évoque une image de pureté originelle avant la violation coloniale. En racontant « une histoire sacrée ayant eu lieu au commencement du temps » (ELIADE, 1963, p. 85), l'auteure se réapproprie la genèse du peuple mozambicain avant la colonisation.

Dès le début du récit, le personnage de Maria das Dores apparaît comme une personne sans terre d'origine, quelque peu aliénée. Ce manque de repères sera traduit d'une manière plus prononcée chez ce personnage, qui va jusqu'à perdre la mémoire –ou du moins en apparence– de sa vie antérieure. Après avoir vécu plusieurs événements traumatiques, elle semble vouloir oublier les normes qui régissaient son ancienne vie, comme le fait de porter des vêtements. Cela envoie aussi le message d'une recherche de pureté originelle :

> Du haut de la montagne, la folle du fleuve regarde l'église qui lui ouvre les chemins de la mémoire. Je pense déjà avoir été ici. Mais quand ? En quelles circonstances ? Je suis entrée dans cette église, j'y ai prié à un moment de mon enfance. Quel est cet endroit ? Des années de souvenirs confluent dans son esprit en de petits morceaux comme des gouttes d'eau formant un fleuve. Les images obscurcies par le temps se révèlent une à une, entrecoupées et mélangées comme les pièces d'un *puzzle*. Comme si un archéologue de souvenirs fouillait de vieilles photos. Je sens que je suis déjà venue ici, mais quand ? (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 26) [404]

En réalité, Maria das Dores se souvient très bien du monde d'où elle vient. Cependant, celui-ci étant lié à des évènements traumatiques, elle trouvera un apaisement en refoulant ses souvenirs. Rejetant massivement les valeurs de la société coloniale basée sur une hiérarchie raciale injuste, cela ne l'empêche pas pour autant de se souvenir avec précision de cette époque : « Elle se souvient de tout, de la terre et du monde. Là où la culture dicte les normes sur les hommes et les femmes. Où l'argent vaut plus que tous ceux-ci réunis. Où la couleur et

[404] « A louca do rio olha para a igreja no alto da serra, que lhe abre os caminhos da memória. Parece que já estive aqui. Mas quando ? Em que circunstâncias ? Nesta igreja eu entrei, eu rezei, em algum momento da minha infância. Que lugar é este ? Anos de memória confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio. As imagens obscurecidas pelo tempo revelam-se uma a uma, recortadas e baralhadas como as peças de um *puzzle.* Como se um arqueólogo de memórias escavasse fotografias antigas. Sinto que já estive aqui, mas quando ? » (*ibid.*, p. 26)

le sexe déterminent le statut d'un être humain. Où l'amour est une abstraction poétique et la vie se tisse avec des mailles de haine. » (*ibid.*, p. 27) [405]

Si Maria das Dores se souvient très bien de sa vie passée, elle a cependant oublié un évènement qui s'est révélé traumatique : la perte de ses enfants sur les Monts Namuli. Bien sûr, l'endroit de cette perte est extrêmement symbolique, ainsi que le moment, celui de la guerre coloniale précédant l'indépendance. C'est d'ailleurs un des rares passages du roman dans lequel on trouve une référence chronologique précise. Aux yeux des habitants du village où elle surgit, elle est perçue comme folle, ne sachant donner de détails vraisemblables sur les enfants qu'elle a égarés quelques décennies plus tôt. Elle va même croiser et fréquenter ses fils perdus pendant plusieurs semaines, sans les reconnaître :

> Les folles créent des fantasmes et projettent dans l'espace des histoires invraisemblables. Est-ce qu'une mère peut se souvenir du visage de ses enfants perdus il y a plus de vingt ans ? Combien de temps dure un souvenir ? Est-ce que des pieds humains peuvent parcourir le périmètre du monde ? Combien de pas peut-on parcourir, en plus de vingt ans ? Perdre un enfant est une douleur qui tue. En perdre trois, c'est quelque chose qu'on enterre au plus profond des enfers. Non, cette histoire ne peut pas être vraie. Est-ce qu'elle ne résiderait pas que dans son rêve ? (*ibid.*, p. 32) [406]

L'impossibilité de réunir sa famille l'amène à se rappeler de la manière dont des milliers de familles ont été séparées lors de la déportation de milliards d'esclaves africains aux Amériques. Elle se souvient alors de comment certaines de ces familles ont pu se reconstituer grâce à des tatouages. Ces tatouages représentent une identité culturelle africaine antérieure au processus de colonisation, et donc, ce que le système colonialiste souhaitait supprimer, voulant imposer une culture hégémonique sur les peuples colonisés. L'évocation des tatouages nous ramène à l'idée de recherche d'une identité originelle primordiale du

[405] « Lembra-se de tudo, da terra e do mundo. Onde a cultura dita normas sobre homens e mulheres. Onde o dinheiro vale mais que a vida. Onde o mulato vale mais que o negro e o branco vale mais que todos eles. Onde a cor e o sexo determinam o estatuto de um ser humano. Onde o amor é abstracção poética e a vida se tece com malhas de ódio. » (*ibid.*, p. 27)

[406] « As loucas criam fantasias e projectam no espaço histórias inverossímeis. Pode uma mãe recordar o rosto dos filhos perdidos há mais de vinte anos ? Quanto tempo dura uma memória ? Podem os pés humanos percorrer o perímetro do mundo ? Quantos passos se percorrem, em mais de vinte anos ? Perder um filho é uma dor que mata. Perder três, é algo que sepulta no mais profundo dos infernos. Não, esta história não pode ser verdadeira. Será que reside na fantasia dela ? » (*ibid.*, p. 32)

Mozambique et de l'Afrique d'une manière générale, comme l'auteure le souligne avec l'expression « les peuples africains » :

> Les tatouages remontent au temps de l'esclavage, la vieille le sait. Les peuples africains ont dû tamponner leurs corps de marques d'identité. Chaque tatouage est unique. C'est une marque de naissance. Sur le corps, dessinant la carte de la terre. Du village. De la lignée. À chaque trait un message. Arbre généalogique. Le tatouage a aidé à la réunification de membres d'une même famille, à São Tomé. En Amérique. Dans les Caraïbes. Dans les îles Comores, à Madagascar, à l'île Maurice et dans d'autres lieux du monde. Les temps ont changé, les Africains n'ont plus besoin de tatouages, le temps de l'esclavage est terminé. (*ibid.*, p. 31) [407]

Ainsi, il semblerait que Maria das Dores recherche ce qu'elle considère comme sa véritable identité dans les traditions africaines et dans les mythes d'origine représentant un Mozambique précolonial. La nécessité de repenser son pays avant la colonisation se fait de manière urgente car dans la famille dont elle est issue, les relations étaient basées sur les hiérarchies sociales –entre colons, indigènes et assimilés– et raciales –entre Blancs, Métis et Noirs. Dans la mémoire mythique, le personnage de Maria das Dores trouvera un moyen de faire cicatriser plusieurs épisodes douloureux de son enfance et de son adolescence ayant engendré cette mémoire traumatique.

Il existe chez ce personnage une volonté de retour aux temps mythiques de la création, ayant eu lieu, selon les mythes d'origine mozambicains, sur les monts Namuli. Ce retour aux sources lui permettrait de mieux comprendre le passé conflictuel dans lequel elle a évolué pendant presque toute sa vie. Mircea Eliade considère le mythe comme une histoire fondatrice d'un peuple, ayant lieu au commencement du temps, ce qu'on pourrait associer à une genèse : « Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un évènement primordial qui a eu un commencement du temps, *ab initio*. Mais raconter une histoire sacrée équivaut à révéler un mystère, car les personnages du mythe ne sont pas des êtres humains : ce sont des dieux ou

[407] « As tatuagens remontam ao tempo do esclavagismo, a velha sabe. Os povos africanos tiveram de carimbar os corpos com marcas de identidade. Cada tatuagem é unica. É marca de nascença. No corpo, desenhando-se o mapa da terra. Da aldeia. Da linhagem. Em cada traço uma mensagem. Árvore genealógica. A tatuagem ajudou à reunifcação dos membros da familia, Em São Tomé. Na América. Nas Caraíbas. Nas ilhas Comores, em Madagáscar, nas Maurícias e outros lugares do mundo. Mudaram-se os tempos, os africanos não precisam mais de tatuagens, terminou o tempo da escravatura. » (*ibid.*, p. 31)

des héros civilisateurs, et pour cette raison leur *gesta* constitue des mystères. » (ELIADE, p. 85)

Ce recours à la mémoire mythique traduit une volonté d'effacement des hiérarchies sociales et raciales régissant la société mozambicaine dans le temps présent. Maria das Dores, née noire et pauvre, se retrouve sujette aux conflits raciaux au sein de sa propre famille, à la prostitution, au viol et au mariage forcé, aux mauvais traitements infligés par son mari et ses autres femmes. C'est pourquoi, pour fuir un présent oppressant, le personnage se réfugie dans une mémoire mythique idéalisée. Cette valorisation de personnages mythiques représentés comme fondateurs de la nation mozambicaine permet de compenser la situation d'infériorisation vécue au moment du récit par la population locale. Maria das Dores vit une double oppression : celle du genre et celle de l'ethnie. Elle trouvera une image mythique valorisante dans celle de la guerrière, introduite à plusieurs reprises par l'auteure dans le récit. On pourrait effectuer un parallèle entre ces guerrières présentées dans les mythes précoloniaux et Maria das Dores car, comme l'explique Paz, la guerrière-donzelle n'entre pas toujours dans un conflit direct ou armé, il peut s'agir d'autres conflits introduits par la société, généralement contre l'hégémonie masculine de la société :

> La donzelle-guerrière, la plupart du temps, abdique de sa sexualité pour vivre dans l'univers masculin et prendre, fréquemment, la place de son père ou d'un représentant masculin de sa famille. Elle doit se comporter comme un homme, assumant bien souvent une identité masculine. Il faut préciser que la donzelle-guerrière n'est pas toujours une guerrière. Dans certains cas, elle n'entre pas en conflit direct, armé ou corporel, contre les hommes, mais lutte contre la force masculine de la société. Ses caractéristiques principales sont donc : être vierge et ne pas se marier. (PAZ, 2007, p. 224) [408]

On retrouve également cette idée de pureté chez Maria das Dores, bien qu'elle soit mariée et ne soit plus vierge. La nudité suivant sa descente des monts Namuli renvoie à une

[408] Notre traduction.

« A donzela-guerreira, na maioria das vezes, abdica de sua sexualidade para viver no universo masculino e tomar, frequentemente, o lugar de seu pai ou de um representante masculino da sua família. Ela deve se portar como um homem, muitas vezes assumindo uma identidade masculina. É preciso deixar claro também que a donzela-guerreira não é sempre guerreira. Em alguns casos, ela não entra em conflito direto, armado ou corporal, contra os homens, mas luta contra a força masculina da sociedade. Contudo, as duas principais características dela são : ser virgem e não se casar. » (PAZ, 2007, p. 224)

image de pureté originelle. Le fait qu'elle descende de ces monts fait penser à l'arrivée d'une déesse revenue vivre parmi les Hommes. Dans le mythe, il existe un aspect didactique, grâce à l'évocation des actes des dieux et autres héros mythiques qui, comme l'explique Mircea Eliade, obligerait l'homme à transcender ses limites. Il existe aussi l'idée d'une possible récupération d'un « passé glorieux » qui, dans le cas de *O Alegre Canto da Perdiz*, va acquérir un sens particulier :

> Grâce au mythe, le monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif. En racontant comment les choses ont été faites, les mythes dévoilent par qui et pourquoi elles l'ont été, et en quelles circonstances. Toutes ces « révélations » engagent plus ou moins directement l'homme, car elles constituent une « histoire sacrée ». En somme, les mythes rappellent continuellement que des événements grandioses ont eu lieu sur la Terre, et que ce « passé glorieux » est en partie récupérable. L'imitation des gestes paradigmatiques a également un aspect positif : le rite force l'homme à transcender ses limites, l'oblige à se situer auprès des dieux et des héros mythiques, afin de pouvoir accomplir leurs actes. (ELIADE, *op.cit.*, pp.80-81)

Les termes « appel » et « courant dans ses veines » suggèrent une filiation spirituelle entre les monts Namuli et Maria das Dores. De plus, on peut également noter une connexion avec la nature mozambicaine, qui traduit un sentiment de légitimité sur la Terre, en opposition avec l'appropriation effectuée pendant la période coloniale : « Elle se souvient alors des mythes saints qui attirent toutes les âmes à l'heure sacrée. Elle commence à rêver du cœur des pierres. De la tombe des pierres. Et elle sent l'appel des Monts Namuli courant dans ses veines. » (CHIZIANE, *op.cit.*, p. 277) [409]

L'époque de la guerre coloniale est d'ailleurs évoquée, mais le personnage semble adopter une posture de distanciation par rapport à celui-ci. Il semblerait même que l'évocation des hiérarchies raciales existantes soit très éloignée du temps mythique dans lequel elle s'est réfugiée :

> Un moment de lucidité se produit dans l'esprit de Maria. Elle se souvient. Il y avait des soldats à cette époque. On était au cœur d'une guerre. Noirs et Blancs dans la même armée, blessés par des soldats invisibles qui surgissaient la nuit et n'attaquaient que par surprise. Des libérateurs ou des

[409] « Então recorda todos os mitos dos montes santos que atraem todas as almas na hora sagrada. Começa a sonhar com o coração das pedras. No túmulo das pedras. E sente o chamamento dos Montes Namuli correndo nas veias. » (CHIZIANE, *op.cit.*, 2008, p. 277)

> terroristes. Des guérilleros ou guerriers. Elle se souvient avoir été transportée par des soldats blancs pour cet hôpital où les médecins et infirmiers étaient blancs. (*ibid.*, p. 55) [410]

Dans *Niketche*, malgré le fait qu'il n'y ait pas autant de recours aux images mythiques, on restaure l'histoire de la princesse insoumise Vuyazi, afin d'en faire un symbole pour les femmes des générations présentes. Le mythe de cette princesse punie pour désobéissance à son père et à son mari introduit une notion de péché originel. Cela devient d'autant plus clair avec l'association au symbole de la Lune, et l'utilisation du mythe comme expliquant l'origine des douleurs menstruelles féminines. L'image d'une procession féminine traduit une idée de solidarité féminine. Le fait que la danse du *Niketche*, danse de séduction censée satisfaire tous les désirs de leurs époux, soit interrompue pour rejoindre ce mouvement collectif féminin est aussi un symbole fort. Ici, l'évocation de la punition injuste donnée à Vuyazi permet de faire le lien entre un quotidien dans lequel les femmes mozambicaines continuent à souffrir d'injustices perpétuelles liées au genre :

> Nous interrompons notre danse et nous allons sur la route en file indienne. Notre chant pénètre dans la sphère des nuages, et nous colonisons le ciel avec nos voix. Nous arrivons sur la lune, nous sauvons Vuyazi, la princesse insoumise qu'on a imprimée sur l'astre. Nous mettons sur sa tête une couronne de branches de palmier et à ses pieds nous semons des fleurs de toutes les couleurs. Nous demandons à l'unisson : Pourquoi t'ont-ils imprimée sur la lune en manière de châtiment éternel ? Pourquoi t'ont-ils condamnée à l'enfer froid du ciel ? Elle nous répond par un silence d'amour et de tendresse, et nous disons dans un même cri : Nous savons tout, nous savons. (CHIZIANE, *op.cit.*, 2006, p. 332) [411]

Le fait d'avoir « ramené », « sauvé » Vuyazi la princesse insoumise et de l'avoir symboliquement décorée de fleurs introduit une volonté de réparation pour l'injustice

[410] « Há um momento de lucidez na mente da Maria. Recorda. Havia soldados nesse tempo. Estava no coração de uma guerra. Pretos e brancos no mesmo exército, acossados por soldados invisíveis, que apareciam de noite e só atacavam de surpresa. Libertadores ou terroristas. Guerrilheiros ou guerreiros. Lembra-se de ser transportada por soldados brancos para aquele hospital onde os médicos e enfermeiros eram brancos. » (*ibid.*, p. 55)

[411] « Interrompemos a dança e seguimos em procissão, pela estrada fora. O nosso canto penetra na esfera das nuvens, e colonizamos o céu com as nossas vozes. Chegamos à lua, resgatamos Vuyazi, a princesa insubmissa nela estampada. Na sua cabeça, colocamos uma coroa de ramos de palmeira e aos seus pés semeamos flores de todas as cores. Perguntamos em uníssono : por que te estamparam na lua como castigo por toda a eternidade ? Por que te condenaram ao inferno frio do céu ? Ela responde-nos num silêncio de amor e ternura, e dizemos num só grito : nós sabemos de tudo, nós sabemos. » (*ibid.*, p. 292)

commise à son égard, mais aussi pour celles perpétrées quotidiennement contre les femmes. L'expression « nous avons colonisé le ciel » ramène aux mythes d'origine évoqués dans *O Alegre Canto da Perdiz*, dans lesquels les femmes possédaient de meilleures connaissances techniques que les hommes, et se trouvaient d'une manière générale en position de force. Le terme de colonisation évoque bien évidemment un autre rapport de force : celui existant entre le colon et l'indigène. L'appropriation du symbole de la princesse Vuyazi permet un début de reconstruction identitaire féminine :

> Nous sortons Vuyazi de sa position statique et dansons avec elle sur la lune immense. Nous gravitons dans le ciel et nous découvrons que chaque étoile est une femme semée dans les hauteurs. La terre est d'argile et a la forme d'une femme. La lune est à nous, nous l'avons colonisée, Vuyazi s'en est emparée pour nous, pionnière, héroïne, princesse et reine, première femme du monde à lutter pour le bonheur et la justice. Le monde est à nous, le monde loge tout entier dans chaque cœur de femme. (*ibid*, p. 333) [412]

La princesse Vuyazi est représentée comme étant la « première femme du monde à avoir lutté pour le bonheur et la justice », ce qui montre une volonté de la part de l'auteure d'en faire une héroïne fondatrice pour les femmes mozambicaines. Le terme « première femme » fait également penser à une sorte de paradis perdu sur Terre, au début de la création. Ici, Vuyazi revêtirait donc son costume biblique d'Ève, sans pour autant porter le stigmate du péché originel et sans se trouver dans la position de responsable pour les douleurs endurées par les femmes lors de l'accouchement.

La conclusion « le monde est à nous » marque une volonté de réappropriation de toutes les sphères publiques et automatiquement des centres de décision du pouvoir qui, comme l'évoque l'auteure, étaient réservés aux hommes tandis que les femmes se retrouvaient enfermées dans l'espace domestique. L'évocation de ces mythes d'origine qui valorisent la contribution féminine pour la construction de l'humanité ainsi que le récit dans lesquels ils

[412] « Retiramos Vuyazi da sua estática posição e dançamos com ela na lua imensa. Gravitamos no céu e descobrimos : cada estrela é uma mulher semeada no alto. A terra é de barro e tem a forma de mulher. A lua é nossa, colonizamo-la, foi-nos conquistada por Vuyazi, pioneira, heroína, princesa e rainha, primeira mulher do mundo que lutou pela felicidade e pela justiça. O mundo é nosso, em cada coração de mulher cabe todo o universo. » (*ibid.*, p. 293)

sont insérés indiquent une démarche de Paulina Chiziane pour la revalorisation féminine ainsi que l'amélioration de sa condition dans la société mozambicaine.

Cependant, il est tout de même important de rappeler que ces revalorisations culturelles passant par le mythique doivent toujours être vues avec une certaine prudence. En effet, il existe un risque de tomber dans un essentialisme, celui d'une Afrique originelle pure et non corrompue, avant l'arrivée des colons. Bien qu'on comprenne que cet essentialisme naisse précisément du système colonial qui infériorise systématiquement la culture du colonisé au profit de celle du colonisateur, il peut empêcher de poser un regard critique sur certains aspects culturels qui devraient tout de même être discutés et réadaptés aux changements survenant dans la société. Pour évoquer ce concept, Memmi, parlait du *mythe positif*, en opposition au *mythe négatif* proposé par le colonisateur :

> Il se propose tout entier, il se confirme globalement, c'est-à-dire ce colonisé qu'il est tout de même devenu. Du coup, exactement à l'inverse de l'accusation colonialiste, le colonisé, sa culture, son pays, tout ce qui lui appartient, tout ce qui le représente, deviennent *parfaite positivité*. En définitive, nous allons nous trouver en face d'une *contre-mythologie*. Au mythe négatif imposé par le colonisateur succède un mythe positif de lui-même, proposé par le colonisé. Comme il existe, semble-t-il, un *mythe positif* du prolétaire opposé à son négatif. À entendre le colonisé, et souvent ses amis, tout est bon, tout est à garder, dans ses mœurs et ses traditions, ses actes et ses projets ; même l'anachronique ou le désordonné, l'immoral ou l'erreur. Tout se justifie puisque tout s'explique. (MEMMI, 1957, p. 164)

Bien sûr, cela n'enlève rien à l'importance de la réhabilitation des mythes pour la revalorisation de l'identité culturelle d'anciens colonisés dans le présent. Cependant, ces tendances à l'essentialisme nous rappellent que certaines représentations manichéennes peuvent parfois forcer le trait dans un sens ou dans un autre. Nous devons donc les analyser avec une certaine distance, et comprendre l'ensemble symbolique dans lequel elles évoluent : celui de la revalorisation d'une culture minorisée dans un contexte de domination hégémonique d'une culture extérieure imposée sur celle-ci durant plusieurs siècles. On peut y ajouter la force symbolique des images littéraires, lesquelles, dans l'univers symbolique de la littérature acquièrent un sens complexe.

3. Transmission de la mémoire

Chez Conceição Evaristo et Paulina Chiziane, la transmission de la mémoire apparaît comme élément fondamental du récit. Dans les deux cas, il s'agit d'une réponse aux impositions d'une société hégémonique ayant tenté d'effacer au fil du temps les mémoires collectives des groupes minorisés. Dans ce contexte, le resurgissement de ces souvenirs constitue un acte de résistance contre une société hégémonique. Nous ne devons pas oublier que la transmission mémorielle collective a forcément été endommagée par le processus d'infériorisation culturelle latent à tout acte de colonisation.

Cela est d'autant plus vrai lorsque nous pensons à une communauté diasporique dont la mémoire collective aurait été passée sous silence pendant plusieurs siècles : celle des Afro-brésiliens. Ainsi, cette mémoire se constitue à partir de ses failles de transmission, de ses pertes de sens et de ses tensions. Il ne s'agit en aucun cas d'un processus évident, ni même harmonieux. Au destinataire de ces mémoires collectives sera attribué la lourde tâche de conservation et de transmission aux générations futures. Cependant, il leur faudra combler certaines lacunes afin de pouvoir enfin s'approprier ces mémoires qui ne sont pas les leurs, comme nous l'explique Palmero, en évoquant le lien entre mémoire et diaspora :

> Mais l'association entre mémoire et diaspora n'est jamais dénuée de tensions. Dans un premier temps parce que la mémoire est lacunaire (elle conserve des informations et en efface d'autres), elle est sélective (elle ne peut pas être pensée comme une archive linéaire) et est également créative (elle élabore des images dans le présent à partir d'images apparemment fixées dans le passé). Dans le cas des communautés diasporiques, la mémoire de ses membres a sélectionné le mémorable de l'histoire vécue dans le passé, dans la terre d'origine ou même dans le voyage, et a élaboré des images, de manière créative, à partir de ce matériau. Ces récits individuels seront transmis dans le cadre familial et communautaire, également de manière créative, se fixant dans l'imaginaire collectif. C'est dans ce processus de remémoration, effacement, recréation et transmission que se fonde une mémoire collective diasporique. D'un autre côté, les nouvelles générations, nées de nouveaux enracinements, conserveront des souvenirs d'expériences de substitution, c'est-à-dire, d'expériences appartenant aux autres (leurs parents, leurs grands-parents,

leur communauté) qui deviennent les leurs grâce à un curieux mécanisme de transfert d'évocation. (PALMERO, 2017, p. 120) [413]

Ainsi, l'idée d'une archive non linéaire nous rappelle l'importance du rôle de l'écrivain dans le processus de restauration de la mémoire collective : celui de combler les failles existantes dans la chaîne de transmission mémorielle grâce au récit. C'est aussi une manière de s'approprier des mémoires qui auparavant n'étaient pas les siennes. Nous étudierons le concept de la transmission mémorielle grâce à l'analyse de la récupération de la mémoire culturelle dans *Becos da Memória* et *Ponciá Vicêncio*.

La récupération de la mémoire culturelle dans *Ponciá Vicêncio* et *Becos da Memória*

Le concept de mémoire culturelle

Dans les deux romans en question, il existe une volonté de récupérer la mémoire culturelle héritée de l'esclavage qui se trouverait en péril. En effet, deux évènements significatifs de son histoire ont pu mettre en danger l'identité afro-brésilienne. Le premier étant le traumatisme initial de la traite négrière. L'arrachement à la terre natale aurait fait des esclaves africains ce que Édouard Glissant (1997) qualifie de « migrants nus », c'est-à-dire

[413] Notre traduction.

« Mas a associação entre memória e diáspora não se faz destituída de tensões. Em primeira instância porque a memória é lacunar (conserva certas informações e apaga outras), é seletiva (não pode ser pensada como um arquivo linear) e ainda é criativa (elabora imagens no presente a partir de imagens aprentemente fixadas no passado). No caso de comunidades diaspóricas, a memória de seus membros selecionara o memorável da história vivida no passado, na terra de origem ou na própria viagem, e elaborara imagens, criativamente, acima desse material. Essas narrativas individuais serão transmitidas no âmbito da familia e da comunidade, também criativamente, se fixando num imaginário coletivo. Nesse processo de lembrar, apagar, recriar e transmitir se funda uma memória coletiva diaspórica. Por outra parte, as novas gerações, nascidas nos novos enraizamentos, conservarão lembranças de experiências vicárias, ou seja, experiências alheias (de seus pais, de seus avôs, da comunidade) que passam a ser próprias através de um curioso mecanismo de transferência evocatória. » (PALMERO, *op.cit.*, 2017, p. 120)

que, contrairement aux migrants d'origine européenne qui ont réussi à conserver, dans la mesure du possible, leurs traditions, leur cuisine, leur mémoire familiale ainsi que leur langue, les esclaves africains amenés aux Amériques ont été, quant à eux, destitués de tous ces objets et de leur humanité en étant réduits à l'esclavage. Le second traumatisme qui mena à cette idée d'identité en danger est celui de la dispersion des esclaves noirs dans différentes régions, ce qui continua également après l'esclavage, bien que sur une échelle moins importante.

Dans la jeune République brésilienne (survenue un an après l'abolition de l'esclavage en 1888), les Noirs se sont retrouvés exclus des espaces publics et collectifs, et n'ont pas été ensuite insérés dans les cadres sociaux, restant ainsi aux frontières de la marginalité.

Selon Jan Assmann dans *La mémoire culturelle* (2002), la mémoire communicationnelle fait référence à des souvenirs appartenant à un passé récent que l'homme partage avec ses contemporains. Cette mémoire communicationnelle dépend entièrement de la structure participationnelle dans laquelle elle s'insère, c'est-à-dire la volonté des cadres présents dans le groupe social de transmettre la mémoire d'une génération à l'autre. La structure participationnelle est un élément qui donne tout son sens aux deux romans en question, puisqu'il s'agit là d'une préservation de la mémoire d'une communauté dont l'identité est en danger.

De même, la présence de certains objets liés à la transmission de la mémoire rend possible la continuité matérielle des souvenirs de cadres sociaux dont les mémoires ont été marginalisées.

Les objets de la mémoire

Dans *Ponciá Vicêncio*, nous pouvons noter que le personnage principal, Ponciá, éprouve un sentiment ambivalent vis-à-vis de l'écriture. En effet, si d'un côté l'écriture se révèle comme le moyen par excellence d'ascension dans la ville, c'est également ce qui

l'éloigne des siens et marque une rupture avec l'oralité de ses ancêtres. Dans un premier temps, la protagoniste cherchera à s'approprier l'écriture, pour ensuite la rejeter et revenir à des éléments qui définissent la culture de la communauté à laquelle elle appartient, c'est-à-dire la communauté afro-brésilienne de son village natal.

C'est pourquoi après avoir réussi à maîtriser l'écriture pendant son séjour à la ville, espace symboliquement associé à une classe sociale dominante, elle éprouve un besoin irrépressible de revenir à son village natal, à ses racines, écouter les récits de Nêngua Kainda, figure détentrice de la mémoire collective orale, et de retrouver les poteries qu'elle confectionnait avec sa mère. Ici, le besoin de s'éloigner du domaine de l'écriture, appartenant symboliquement à un domaine antagonique au sien, démontre une volonté de retrouver ses propres racines. Le domaine de la poterie donne accès à une symbologie importante du travail manuel, associé au travail de l'esclave, en opposition à l'écriture des classes dominantes. Dans certaines religions de matrice africaine, la symbologie associée à la terre est très importante. De plus, la fabrication d'un homme en terre cuite représentant son grand-père, Vô Vicêncio, marque un désir de préservation de la mémoire familiale à travers le rituel de la poterie (SILVA DE MATOS, 2003, p. 7).

Ces poteries lui permettent d'effectuer un travail social valorisant, très loin de celui qu'elle effectuera plus tard en ville. Au-delà de cet aspect, ces travaux servaient à raconter l'histoire douloureuse des Noirs. Ils constituent une sorte de remède contre l'oubli, et pourraient même éveiller un désir de changement. Ici, les objets ancestraux de la mémoire pourraient donc avoir un rôle pour changer un destin de souffrance qui semble déjà tout tracé. Ils permettent d'exorciser les blessures du passé, mais également d'empêcher qu'elles ne tombent dans l'oubli des nouvelles générations :

> Depuis toute petite, elle travaillait si bien l'argile ! Elle savait modeler la terre brute entre ses mains. Un jour, il retournerait au village et recueillerait quelques réalisations des Vicêncio mère et fille. Leurs œuvres racontaient des fragments d'histoire. L'histoire des Noirs peut-être. Sa sœur avait les traits et les façons d'être du grand-père Vicêncio. La ressemblance était de plus en plus marquante, mais cela ne l'étonna pas. Elle était la révélatrice, elle était l'héritière d'une histoire

> douloureuse. Tant que la souffrance était présente dans la mémoire de tous, les hommes chercheraient –désireraient seulement, peut-être– à accomplir un autre destin. (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, pp. 125-126) [414]

En ce qui concerne *Becos da memória*, le personnage principal Tite-Maria entretient une relation différente avec l'écriture. En effet, il se développe très tôt chez cette petite fille une conscience du lieu subalterne réservé aux Afro-brésiliens dans la société ; de cette manière, l'écriture représenterait un moyen de possibilité d'élévation sociale ainsi que de révolte contre ce système excluant. Imprégnée depuis son enfance par l'oralité présente dans les figures détentrices de la mémoire de la *favela* dans laquelle elle est née, Tite-Maria trouve en l'écriture le moyen de donner une voix aux siens, ainsi que de préserver les mémoires des anciens de l'oubli qui les guette. Elle dresse le portrait de la mémoire collective afro-brésilienne, grâce à la présence de rites et traditions typiques de cette communauté.

Le fait que la narratrice soit une femme noire démontre déjà un acte de passage de la marginalisation au pouvoir (DE LANA COSTA, 2014, p. 2). Dans ce cas-là, nous pouvons observer que l'écriture, loin d'être un moyen d'oppression d'une classe dominante sur une classe marginalisée, s'affirme à la fois comme moyen d'émancipation de la communauté afro-brésilienne mais aussi comme la possibilité de préserver leurs mémoires orales du temps de l'esclavage jusqu'à aujourd'hui.

[414] « Desde pequena trabalhava tão bem o barro, tinha as artes de modelar a terra bruta nas mãos. Um dia ela voltaria ao povoado e tantaria recolher alguns dela e da mãe. Eram trabalhos que contavam partes. A história dos negros talvez. A irmã tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio. Não estranhou a semelhança que se fazia cada vez maior. Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017b, p. 109)

La transmission de la mémoire

Le roman de *Ponciá Vicêncio* a été à plusieurs reprises qualifié de « Bildungsroman » [415], car le parcours effectué par Ponciá hors de son village natal pour chercher une vie meilleure en ville loin des siens ressemble à une fable ou à un roman initiatique. En effet, nous pouvons y voir une représentation de la trajectoire de nombreux Afro-brésiliens après l'abolition de l'esclavage, bien décidés à se construire une nouvelle vie dans la ville le plus loin possible des terres des maîtres de plantation, souvenirs permanents de l'esclavage. Cependant, pour y parvenir, il était nécessaire de maîtriser les codes du milieu urbain pour pouvoir ensuite se les approprier, puis accepter de renoncer à son ancrage dans sa communauté d'origine, où se trouvent les figures de détenteurs de leur mémoire culturelle.

La transmission de ces récits oraux s'effectue dans chacun des romans entre l'ancienne et la nouvelle génération. Bien sûr, l'idée d'une conservation parfaite, qu'elle soit écrite ou orale est utopique, car la mémoire procède souvent par reconstruction, si bien que le passé, dans un perpétuel mouvement, ne peut pas s'y maintenir intact. Le passé se réorganise donc en permanence selon les changements des cadres du présent, c'est-à-dire les groupes sociaux dans lesquels il est inséré (ASSMANN, 2002, p. 38).

En effet, c'est à travers la mémoire collective qu'une communauté forme son identité. Ainsi, nous pouvons voir que dans *Becos da memória*, bien que le personnage principal n'ait pas vécu les injustices infligées à sa communauté depuis plusieurs siècles, elle ressent tout de même, grâce aux récits des plus anciens passés de génération en génération, le sentiment du *banzo*. Ainsi, malgré la fin de l'esclavage, cette nostalgie, propre aux esclaves noirs arrivant au Brésil, continue d'être présent dans le cœur de la Tite-Maria, quand elle constate que bien que les lois et les époques aient changé, les Afro-brésiliens continuent de se trouver en marge de la société brésilienne :

[415] *Bildungsroman* : roman d'apprentissage, de formation ou encore d'éducation, ce genre littéraire est né en Allemagne au XVIIIe siècle. L'aspect « roman ou conte initiatique » est aussi évoqué pour définir ce concept.

> Tite-Maria avait le *banzo* dans le cœur, la *saudade* d'un temps, d'un lieu, d'une vie qu'elle n'avait jamais connus. Ce qui faisait le plus mal à Tite-Maria, c'était de voir que tout se répétait – un peu différemment, mais, au fond, la misère était la même. Son peuple, les opprimés, les misérables : dans toutes les histoires, ils n'étaient jamais les vainqueurs et étaient toujours les vaincus, ou presque. La blessure de ceux de son côté brûlait toujours, faisait mal, saignait beaucoup. (EVARISTO, *op.cit.*, 2016, p. 69) [416]

C'est pourquoi il existe dans ce roman un refus de quitter la *favela* dans laquelle les habitants sont nés, accompagné d'un besoin de rassemblement pour conserver une identité qui se trouverait en danger. La nouvelle génération, incarnée par Tite-Maria, matérialiserait le désir de cette communauté de réécrire l'Histoire à partir de son propre point de vue. Ce personnage porte donc à la fois le poids de la souffrance des générations passées, et en même temps l'espoir d'un possible changement, qui commencerait à partir de cette réécriture. La nouvelle génération serait également responsable de la continuation et de la préservation de la mémoire culturelle. Comme dans *Ponciá Vicêncio*, l'écrit apparaît comme outil d'ascension sociale ou condition pour pouvoir accéder à un véritable statut social, à la reconnaissance et au respect qui leur est dû en tant qu'êtres humains.

Nous pouvons donc noter que, dans le contexte culturel spécifique dans lequel s'inscrit l'auteure, le passage de l'oral à l'écrit implique l'action de donner une place aux voix se trouvant habituellement en marge de la société. Cette valorisation passe par le moyen d'expression qui avait été utilisé jusqu'à présent par les classes dominantes : l'écriture. La réécriture de l'Histoire de cette classe sociale s'effectue cette fois-ci à partir du propre point de vue des voix marginalisées.

Cette transmission implique également une sauvegarde de la mémoire héritée de l'esclavage. Étant passée de générations en générations grâce aux interactions entre les membres du groupe, cette mémoire se trouve menacée dans les deux romans en question : que ce soit par l'exode rural dans *Ponciá Vicêncio*, ou par l'imminence de la destruction de la

[416] « Maria-Nova, talvez, tivesse o banzo no peito. Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis ; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre ; os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017b, p. 63)

favela dans *Becos da memória*. C'est dans cette menace de la perte de la mémoire collective que réside tout l'intérêt de la figure de l'écrivaine : celle d'avoir recours à l'écrit en tant qu'archive mémorielle. Ainsi, les deux cadres privilégiés pour la transmission de cet héritage culturel seront les cadres familiaux et collectifs, comme nous le verrons dans les parties suivantes.

L'héritage culturel : le cadre familial

Comme nous l'avons vu dans *Ponciá Vicêncio*, l'héritage culturel se transmet en grande partie au sein du cadre familial. Ici, la transmission de la mémoire va au-delà de la génération précédente et s'étend aux récits des ancêtres familiaux ayant vécu l'esclavage. Ces récits sont rapportés par les plus anciens. Comme l'explique Bernd, la mémoire familiale ne se constitue pas seulement par les ancêtres « terriens », mais également par les patriarches exerçant une fonction spirituelle :

> Il est important de rappeler que la mémoire générationnelle peut être transmise d'une génération à l'autre (intergénérationnelle), pouvant aller au-delà des ancêtres terriens (père/mère, grand-père/grand-mère), prenant également en compte les Patriarches, c'est-à-dire, la direction spirituelle dont l'acceptation ou la non-acceptation, dans certaines circonstances est fondamentale pour qu'il y ait une continuité ou une rupture. Dans ce cas, il s'agit d'une transmission transgénérationnelle. (BERND, 2016, p. 4) [417]

Lorsqu'il s'agit d'une culture minorisée comme c'est le cas dans *Ponciá*, la revendication de cet héritage peut s'avérer plus compliquée, celui-ci étant lié à des souvenirs traumatiques dont les répercussions ont encore lieu dans le présent du récit. Ainsi, nous découvrons à de nombreuses reprises l'image du grand-père Vicêncio comme élément fondateur de l'identité de Ponciá. Cependant, comme son identité est liée à un événement extrêmement traumatique et en même temps révélateur des conditions de vie des esclaves

[417] « Cabe lembrar que a memória geracional pode ser transmitida de uma geração à outra (intergeracional), podendo ir além dos ancestrais terrenos (pai/mãe, avô/avó), considerando-se também os Patriarcas, ou seja, a liderança espiritual cuja aceitação ou não, em algumas circunstâncias, é fundamental para que haja continuidade ou ruptura. Nesse caso, trata-se de transmissão transgeracional. » (BERND, *op.cit.*, 2016, p. 4)

récemment libérés, elle n'est dévoilée que progressivement tout au long du récit. Pour Ponciá, la recherche identitaire familiale lui permettra de mieux comprendre le présent dans lequel elle vit et les traits qui composent sa personnalité, étant donné que cela constitue un énorme tabou familial.

Comme l'explique Bernd, le fait de parler des parents peut être un moyen caché pour parler de soi-même. Ainsi, dans le roman, la narratrice semblerait utiliser ce subterfuge pour nous dévoiler progressivement l'identité de son personnage principal, et, comme l'a affirmé Zilá Bernd, « faire connaître l'héritage laissé par ses parents », tout cela en soulignant « combien le narrateur a hérité de ses parents » :

> Parler des parents est un subterfuge pour parler de soi-même, montrant un désir de mieux connaître l'héritage laissé par les parents. En réalité il s'agit d'une autobiographie décrite à partir d'un autre point de vue. L'enfant veut savoir ce qui s'est produit à des moments de la vie des parents lors desquels il n'était pas présent. En réalité ce type de roman de mémoire familiale rend hommage aux parents et grands-parents, soulignant combien le narrateur a hérité de ses ancêtres, établissant un continuum familial. Comme nous l'expliquerons ensuite, en citant une recherche de Anne Muxel, ce récit qui se base sur la mémoire culturelle de la famille est tourné vers les origines et les modes de transmission. Ce type de roman familial ou mémoriel, que Viart appelle roman de filiation, s'articule à partir de vestiges (objets de la maison paternelle, lettres, photos) ou du manque (parents absents, transmission imparfaite). L'auteur remplace les éléments du manque, de l'oubli, avec son imagination, rendant dans de nombreux cas, hommage aux parents. (BERND, 2017, p. 248) [418]

Le personnage de Ponciá Vicêncio semble beaucoup plus ancré dans le passé que dans le présent, excepté lorsque surgit l'impulsion de partir de sa campagne natale. Même après être arrivée en ville et avoir atteint les objectifs qu'elle s'était fixés, la jeune femme n'arrive jamais à surmonter son passé, elle est toujours ramenée à des images traumatiques qui semblent se répéter indéfiniment dans son présent. Une bonne partie de son énergie est dédiée

[418] « Falar dos pais é um subterfúgio para falar de si próprio, apontando para um desejo de conhecer melhor a herança deixada pelos pais. Na verdade trata-se do autobiográfico descrito através de outro ponto de vista. O filho deseja saber o que aconteceu em momentos da vida dos pais em que ele não esteve presente. Na verdade esse tipo de romance da memória familiar rende tributo aos pais e avós, salientando o quanto o narrador herdou de seus ancestrais, estabelecendo um continuum familiar. Como explicitaremos a seguir, citando um estudo de Anne Muxel, essa narrativa que se alicerça na memória cultural da família está voltada para as origens e para os modos de transmissão. Esse tipo de romance familiar ou memorial, que Viart chama de romance de filiação, articula-se a partir de vestígios (objetos da casa paterna, cartas, fotos) ou da falta (pais ausentes, transmissão imperfeita). O autor supre os elementos da falta, do esquecimento, com sua imaginação, rendendo em muitos casos, homenagem aos pais. » (BERND, *op.cit.*, 2017, p. 248)

à la remémoration du passé, ce qui inclut aussi le passé qu'elle n'a pas vécu mais qui fait partie de la mémoire collective de sa communauté et qui est transmis de génération en génération : « Elle passait ses journées à penser, se souvenir. Elle se rappelait la vie passée, elle pensait le présent, mais elle ne rêvait rien, n'inventait rien pour le futur. Le lendemain de Ponciá était fait d'oubli. Dans le temps d'avant, elle avait pourtant tellement rêvé ! » (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 23) [419]

Ponciá savait qu'elle avait reçu un héritage de son grand-père Vicêncio, mais elle ne savait pas exactement de quoi il s'agissait. Était-ce sa manière d'être, de se tenir ou de parler ou bien quelque chose de beaucoup plus profond ? Il est toujours question d'un héritage immatériel et difficile à mentionner. L'attraction pour le vide semblerait expliquer en partie la provenance de cet héritage. D'une manière plus générale, lorsque nous pensons à l'Histoire de la Caraïbe et des Amériques dans sa globalité, ce vide remet au traumatisme initial : celui de la traite négrière, de l'arrachement à la terre natale. Comme l'explique Patrick Chamoiseau, ce qui caractériserait les ancêtres arrachés à l'Afrique serait la « nudité désenchantée hurlante ». Cet arrachement les précipita dans « dysmnésies souffreteuses ». Ce déséquilibre aurait commencé dès l'époque coloniale :

> Les maîtres esclavagistes interdisaient toute représentation. Le moindre signe pouvait s'ériger en amulettes secrètes, dangereux talismans, diaboliques scapulaires. Et donc, au fil des générations de ces fils modifiés, les tambours, les poteries, les ustensiles, les outils, la porte et les cloisons des cases, la peau et les vêtements… demeurèrent vides, sans inscriptions, sans ciselures, sans une évocation : la nudité désenchantée hurlante. Nos ancêtres africains avaient dû se mettre à flotter sans même un symbole qui porterait le signe d'une affection refondatrice, d'un passage vers le paisible d'un absolu. Ils constituent encore aujourd'hui, auprès de nous autres descendants composites, un passé dépassé, repassé, trépassé, qui pourtant ne passe pas. (CHAMOISEAU, 2016, pp. 38-39)

Ainsi, en plus du déracinement culturel subi par les esclaves africains amenés aux Amériques, l'effacement forcé de leurs ultimes vestiges culturels contribue à l'aggravation du traumatisme vécu par l'identité collective du groupe minorisé. Dans le cas de Ponciá, il existe

[419] « Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. Em tempos outros, havia sonhado tanto ! » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017, p. 18)

dans sa famille une interdiction tacite d'évoquer le grand-père Vicêncio. Cela renvoie également à l'idée de « vide » et augmente le besoin de questionner son identité :

> À de nombreuses reprises, la petite fille avait entendu dire que le grand-père Vicêncio lui avait laissé un héritage. Elle ignorait ce que c'était et, sans savoir comment s'y prendre, mourait d'envie de le demander. À chaque fois qu'ils parlaient du vieux –mais ils en parlaient peu, très peu– c'était à voix basse presque en murmurant, et dès qu'elle s'approchait, ils se taisaient. Tout le monde disait qu'elle lui ressemblait énormément, à tous points de vue –jusque dans son regard. Tout le monde disait que, comme lui, elle avait souvent les yeux dans le vide. Ponciá Vicêncio ne répondait pas, mais elle savait où elle regardait. Elle voyait tout. Elle voyait son propre néant. (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 34) [420]

L'image de son grand-père la renvoie à celle du vide, qui pourrait refléter une faille dans la transmission culturelle chez les esclaves africains des Amériques. Malgré les tentatives d'effacement de la part de la famille de Ponciá, l'image de Vô Vicêncio s'imposait à sa mémoire, à tel point qu'elle reproduisait inconsciemment les mêmes gestes que lui lorsqu'il était encore en vie, à la grande surprise de tous : « Grand-père Vicêncio n'avait qu'une main et il cachait toujours son bras amputé derrière le dos. Il parlait tout seul. Il pleurait comme un enfant. Il riait beaucoup également. Malgré le peu de temps de vie qu'elle partagea avec grand-père Vicêncio, elle en gardait de parfaits souvenirs : ses pleurs-rires, son moignon de bras et ses paroles inintelligibles. » (*ibid.*, p. 19) [421]

Tandis que la plupart des membres de la famille et de la communauté tentent d'effacer l'image de Vô Vicêncio en raison du crime commis qui rappelle le passé esclavagiste, celle-ci s'impose avec force dans l'esprit de Ponciá. Ses rires alternés de pleurs dénonçaient simultanément la dureté et l'absurdité de la condition d'esclave. C'est grâce à cette image que Ponciá va débuter son long processus de reconstruction identitaire :

---

[420] « A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era a herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada, e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio. » (*ibid.*, p. 27)

[421] « Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado para trás. Ele chorava e ria muito. Chorava feito criança. Falava sozinho também. O pouco tempo em que conviveu com o avô, bastou para que ela guardasse as marcas dele. Ela reteve na memória os choros misturados de risos, o bracinho cotocó e as palavras não inteligíveis de Vô Vicêncio. » (*ibid.*, p. 15)

> Du temps remémoré et oublié de Ponciá Vicêncio, une image s'imposait par sa force : celle de grand-père Vicêncio. Dans l'encadrement de la fenêtre, la statuette de l'homme-argile, posée de biais, regardait dedans et dehors, riait et pleurait, témoin de tout. Au dehors, l'*angorô* déploya un arc immense. L'iris se fondit lentement. Ponciá Vicêncio, lien et héritage d'une mémoire retrouvée par les siens, ne se perdrait plus jamais, protégée dans les profondeurs de la rivière. (*ibid.*, p. 128) [422]

Cet héritage devient de plus en plus évident pour Ponciá lorsqu'elle part vivre en ville, où elle peut véritablement prendre conscience de sa condition de femme vivant en marge de la société, dans la *favela* où elle habite et où elle ne réussit pas à empêcher l'histoire de se répéter comme elle l'aurait souhaité initialement. C'est pour cette raison qu'elle va devenir de plus en plus étrangère à elle-même, en plus d'être éloignée de sa communauté d'origine. De cette manière, le legs laissé par Vô Vicêncio deviendra plus fort, après qu'elle ait réalisé l'absurdité de sa condition de femme marginalisée au sein d'une société brésilienne hégémonique et excluante.

L'héritage monstrueux que sa famille essaie à tout prix de passer sous silence est celui du Brésil colonial : un processus d'une rare violence ayant déshumanisé tout un pan de la population brésilienne en raison de leur origine africaine et les ayant réduits à l'esclavage. Le geste incompréhensible du grand-père Vicêncio témoigne de l'horreur de la condition d'esclave et de ses possibles répercussions sur l'être humain. Bien que cet « héritage monstrueux » soit très lourd à porter, la transmission de ces mémoires dans le roman est très importante, car elle permet le commencement du processus de réappropriation identitaire. Ainsi, à travers la littérature, ces souvenirs douloureux peuvent être repensés, retravaillés, et enfin réappropriés (BERND, 2018) par la filiation de mémoires qui, dans le contexte narratif de *Ponciá Vicêncio*, ont constamment été mises sous silence par les centres hégémoniques de l'élite brésilienne : « Dans la mesure où la transmission correspond comme la mémoire à un processus de réappropriation, elle donne nécessairement lieu à un processus de (re)création

[422] « E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força mesma do peso do seu vestígio, Vô Vicêncio. Do peitoril da pequena janela, a estatueta do homem-barro enviesada olhava meio para fora, meio para dentro, também chorando, rindo e assistindo a tudo. Lá fora, no ceu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto, Poncia Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio. » (*ibid.*, p. 111)

car, comme on le sait, l'imagination remplit les interstices entre mémoires, effacements et oublis. » (BERND, 2018, pp. 20-21)

Ici, il est important de souligner que la restauration de la mémoire collective des générations ou des souvenirs passés n'a pas toujours eu un effet thérapeutique. Ainsi, nous voyons cela de manière assez claire lorsque, en cherchant à tuer Vô Vicêncio, le père de Ponciá n'aura besoin de rien de plus que le recours au souvenir traumatique du crime commis. Cependant, il lui sera difficile de poursuivre cette remémoration, étant donné qu'elle constitue également pour lui une sorte de mort symbolique :

> Pourtant, le père de Ponciá savait comment abréger la vie du vieux. Il fallait lui rappeler l'événement. Il commença à le questionner puis renonça. Il savait qu'en amenant son père à se souvenir de tous les faits, en blessant sa mémoire, l'homme mourrait d'un coup. Il mourrait de toutes les morts, de la plus profonde des morts. Il ouvrit la bouche, essaya encore de parler. Il s'arrêta. Rappeler l'événement attirerait de façon irrésistible sa propre mort –c'était se tuer lui aussi. (EVARISTO, *op.cit.*, p. 27) [423]

Ce genre de souvenirs familiaux, comme nous pouvons le voir, peut constituer des héritages très lourds pour les nouvelles générations. L'héritage mémoriel familial possède ici un caractère subjectif, qui participera ainsi à la construction identitaire de l'individu. Cependant, dans le cas de Ponciá, cela l'empêche de dépasser le traumatisme transmis par son grand-père. Ici, la mémoire collective se transmet également dans un cadre communautaire, dans lequel, à l'image des œuvres de Conceição Evaristo, on parle à partir d'un moi-collectif.

L'héritage culturel : le cadre collectif

Le recours à la mémoire collective de la communauté permet parfois de faire référence à des souvenirs appartenant à un espace temporel plus lointain et, comme c'est souvent le cas

[423] « O pai de Ponciá sabia, porém, como abreviar a vida do velho. Era só trazer a atenção dele para o fato. Iniciou as perguntas, desistiu. Sabia que, se fizesse o pai relembrar de tudo, se ferisse a memória dele, o homem morreria de vez. Morreria de todas as mortes, da mais profunda das mortes. Abriu a boca, novamente ensaiou as palavras. Parou. Relembrar o fato era como sorver a própria morte, era matar a si próprio também. » (*ibid.*, pp. 21-22)

chez Conceição Evaristo, pour évoquer les souvenirs de l'époque esclavagiste afin de faire le lien entre ceux-ci et la condition actuelle des Afro-brésiliens.

Lors de son arrivée en ville, le frère de Ponciá, Luandi, pense échapper à la perpétuation des conditions de vie d'esclave qu'il subissait lorsqu'il vivait à la plantation. Cependant, la première confrontation avec les représentants de l'ordre, qui cette fois-ci ne sont pas personnifiés par les maîtres mais par la police, lui prouve que les rapports de force existants en ville sont les mêmes que ceux présents dans la plantation : « En entendant le commissaire parler de mains coupées, Luandi revint au temps d'avant. Il vit devant lui le grand-père avec le moignon de bras caché, riant-pleurant-parlant tout seul. Pour la première fois, il pensa à lui affectueusement. » (*ibid.*, p. 74) [424]

L'évocation de « mains coupées » par le commissaire rappelle les châtiments corporels subis par les esclaves. Cette prise de conscience de la difficulté de fuir la condition d'esclave même en ville, pourtant censée représenter le progrès et la modernité, lui rappelle son grand-père Vicêncio avec émotion pour la première fois. Ponciá, quant à elle, se sent emprisonnée dans une condition d'esclave par l'impossibilité d'améliorer son statut social ou d'organiser de nouvelles formes de résistance comme les *quilombos* pendant la période esclavagiste. Sa réflexion semble être la suivante : maintenant que l'esclavage avait été aboli, de quoi pourraient être constitués les nouveaux *quilombos* ? Ces derniers formaient un puissant outil de résistance perturbant le système esclavagiste, mais ceux qui y vivaient n'éprouvaient pas la moindre volonté de faire partie de la société brésilienne, il s'agissait au contraire d'un rejet profond. Dans le cas de figure de Ponciá, la mélancolie semble provenir du fait que les Afro-brésiliens continuent d'être exclus des centres de décision de la société, d'où son désespoir :

> Après plusieurs heures de *marche*, Ponciá Vicêncio constata qu'une main de fer semblait paralyser le temps sur ces terres. Une main souveraine perpétuant une condition ancestrale. À maintes reprises, des images séculaires lui apparurent : une Noire entourée de sa ribambelle d'enfants. Des

[424] « Ao ouvir o discurso do delegado sobre mandar cortar as mãos, Luandi voltou ao tempo da infância. Viu diante de si a figura do avô com o braço cotocó escondido, rindo-chorando-falando sozinho. Pela primeira vez pensou nele com carinho. » (*ibid.*, p. 62)

> vieilles et des vieux, assis dans le temps passé et présent d'une ancienne douleur. Des enfants aidant à sarcler la terre, une houe à la main. (*ibid.*, p. 51) [425]

Comme dans *O Alegre Canto da Perdiz*, l'attachement à la terre d'origine permet de retrouver son moi profond et de reconstruire une identité blessée. Dans Ponciá, on retrouve l'image du nombril enterré dans la terre de naissance, confirmant ainsi son appartenance à ce lieu. D'où la référence faite par la mère de Ponciá au « ventre de la terre » :

> Pourtant, elle ne sentait aucun attrait pour l'aventure du voyage. Sa vie était liée à la terre, où elle était née, où elle vivait. Que ferait-elle, loin de celle-ci ? Pourtant, elle se préparait à quitter cette terre où était enfoui son cordon ombilical, qui scellait ainsi sa filiation avec le village. Ses enfants étaient partis mais ils reviendraient un jour, répondant à l'appel de leur terre. Cette terre dans laquelle Maria Vicêncio avait aussi enterré leurs cordons, reproduisant avec ses enfants le geste salutaire et antique de sa mère. La terre à laquelle ils appartenaient. (*ibid.*, p. 105) [426]

Malgré tout, le lieu de naissance de Ponciá est associé à un passé douloureux. La récente représentation de la mémoire afro-brésilienne dans la littérature correspond à une nécessité pour les communautés exclues de revendiquer leur place au sein de la nation brésilienne. Ce « réveil » de la mémoire longue au sein des communautés marginalisées peut être envisagé comme une « stratégie symbolique pour soutenir des revendications culturelles ou politiques » (OLIVIERI-GODET, 2016). L'idée d'un réveil évoque la mise sous silence des communautés minorisées. Ainsi, la réappropriation mémorielle constituerait un élément important de leur reconstruction identitaire :

> Le réveil d'une mémoire longue au sein de ces communautés qui se sentent marginalisées et exclues de la nationalité brésilienne a modifié la manière d'aborder le passé, introduit une nouvelle conscience historique et inauguré d'autres parcours de construction des identités collectives qui vont même au-delà des frontières nationales. Nous assistons à l'émergence de mouvements de récupération de la mémoire longue par les Amérindiens et les descendants d'Africains, envisagés comme une stratégie symbolique pour soutenir leurs revendications culturelles et politiques. Au

[425] « Depois de andar algumas horas, Ponciá Vicêncio teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga. Várias vezes seus olhos bisaram a imagem de uma mãe negra rodeada de filhos. De velhas e velhos sentados no tempo passado e presente de um sofrimento antigo. Bisaram também a cena de pequenos, crianças que, com uma enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra. » (*ibid.*, pp. 42-43)

[426] « Não sentia desejo algum pela aventura da viagem. Se a sua vida era a da terra, em que ela vivia, o que faria agora longe de lá ? Entretanto, se preparava para se afastar do lugar em que havia nascido. Da terra que guardava o seu umbigo, que ali fora enterrado selando, pois, a filiação dela com o solo de povoado. Os filhos tinham ido, mas voltariam um dia, seriam chamados. No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. » (*ibid.*, p. 90)

> début, les élites brésiliennes ont adopté la logique de la continuité avant d'adhérer à l'inscription de la mémoire dans le temps court, en s'appuyant sur des mythes fondateurs utopiques. À l'heure actuelle, les ethnies indiennes et de descendance africaine sont responsables de l'éclosion de la stratégie de la mémoire longue destinée à légitimer leurs places en tant que peuples fondateurs et acteurs de l'histoire de la nation et du continent américain. (OLIVIERI-GODET, *op.cit.*, 2016, p. 9)

Les éléments de mémoire collective afro-brésilienne présents dans le livre ne sont pas toujours liés au passé traumatique de l'esclavage. En effet, comme de nombreux autres auteurs Afro-brésiliens de sa génération, Conceição Evaristo a parfois recours à des images d'Afrique ancestrale appartenant à la mémoire collective. Le recours à cette mémoire longue provenant d'Afrique peut servir à la légitimation de la matrice africaine comme composante véritable de la nation brésilienne. Rita Olivieri-Godet émet l'hypothèse d'un processus de discours engagé par les descendants d'Africains et de peuples indiens du Brésil afin de rompre le « silence de la mémoire » :

> Si comme l'indique Bouchard la mémoire longue ne fait pas partie des stratégies symboliques utilisées par les élites brésiliennes dans la construction de l'imaginaire collectif national, les peuples mélangés au processus de formation de la nationalité ont fait leur cette ressource pour se légitimer en tant que composants véritables de cette nation. Ils ont écrit et révélé le parcours différencié de leur propre histoire et de leur mémoire dissoutes dans l'idéologie du métissage qui fait référence au modèle occidental. Attentifs au « silence de la mémoire », les descendants d'Africains et les peuples indiens du Brésil se sont engagés dans un processus de production de discours afin de guérir l'amnésie de la société brésilienne et de rompre avec la construction autoritaire et univoque de l'identité nationale élaborée par les classes hégémoniques. (*idem*)

Ainsi, l'image de l'*angorô*, divinité de la mythologie bantoue et yoruba ouvrant le récit de Ponciá Vicêncio, témoigne d'une volonté de contrer la mémoire hégémonique brésilienne excluant la matrice africaine dans sa composante ethnique nationale. La représentation d'un mythe d'origine bantoue et yoruba apporte une symbolique de survivance des mythes fondateurs africains au Brésil, malgré la fracture provoquée par l'esclavage :

> Ponciá Vicêncio frissonna lorsqu'elle vit l'iris dans le ciel, et se souvint de sa terreur d'enfant. On disait qu'une fille qui passait sous un arc-en-ciel se transformait en garçon. Ponciá devait aller chercher la terre glaise au bord de la rivière, où le serpent céleste étanchait sa soif. Comment passer de l'autre côté ? Il lui était arrivé d'attendre des heures sur la berge, le temps que le reptile multicolore quitte le ciel. Mais rien à faire ! L'arc-en-ciel était obstiné. Elle se désespérait –sa

mère l'attendait... Finalement, elle retroussait sa jupe, la collait contre son sexe et, le cœur battant la chamade, passait sous *l'angorô*[427] d'un bond. (EVARISTO, *op. cit.*, p.17)[428]

De plus, le fait que ce mythe soit aussi bien ancré dans l'imaginaire du personnage de Ponciá alors qu'elle n'était qu'une petite fille démontre la continuité dans la transmission de la culture africaine aux jeunes générations afro-brésiliennes.

Ainsi, l'étude des différents modes de transmission de la mémoire collective nous ont permis de mieux saisir l'importance de cadres de transmissions mémoriels informels lorsqu'il s'agit d'une identité minorisée par un pouvoir hégémonique excluant. Ces cadres de transmissions informels, comme les objets, les groupes familiaux ou communautaires, ont constitué des actes de résistance pour conserver des identités menacées. Ici, tout l'intérêt de la littérature réside dans le fait de matérialiser ces mémoires habituellement transmises oralement. De plus, si nous identifions l'écrit comme un outil auparavant réservé à une élite de la société brésilienne excluant les Afro-brésiliens du récit national et la prise de parole de Conceição Evaristo comme réhabilitation de la mémoire collective de sa communauté, cela acquiert un sens symbolique et politique.

---

[427] « Divinité de la mythologie Bantu et Yoruba (ethnies africaines), prenant l'apparence d'un serpent dont le cuir est coloré, comme l'arc-en-ciel. Elle est alternativement du sexe masculin ou féminin. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2015, p. 17)

[428] « Quando Ponciá viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado ? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada ! O arco-íris era teimoso ! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. » (EVARISTO, *op.cit.*, 2017a p. 13)

CONCLUSION

En abordant les œuvres des auteures à partir des théories du genre et du post-colonialisme, nous avons choisi un parcours d'analyse qui s'appuie sur le dialogue entre le discours littéraire et les discours sociaux. Ainsi, les trois grands axes choisis pour étayer la question des identités minorisées, *Littérature, identité et nation*, *Littérature et genre* et *Littérature et mémoire* nous ont permis d'articuler la question dans toute sa complexité en rendant compte des caractéristiques intrinsèques au fonctionnement du discours littéraire ainsi qu'aux éléments de sa sociabilité. Les oeuvres de Conceição Evaristo et Paulina Chiziane s'inscrivent dans une volonté de renouvellement de la perception traditionnellement existante autour des identités minorisées. Correspondant aux remises en question actuelles concernant les conséquences de plusieurs siècles d'esclavage et de colonisation ayant eu lieu au Brésil et au Mozambique, les romans des auteures répondent en partie aux interrogations identitaires au sujet des cultures traditionnellement minorisées.

Les observations que nous avons émises dans un premier temps sur la formulation des identités post-coloniales nous ont permis d'arriver à la conclusion suivante : les identités culturelles ne sont jamais figées, elles sont en constante évolution. Ainsi, dans le cadre d'identités ayant été effacées, brisées ou passées sous silence, la quête identitaire ne restituera jamais de façon identique leurs référents identitaires. De cette manière, il existe un risque de représentation d'une idée « essentialiste » de l'identité, dont la fonction principale serait de restaurer la dignité et revaloriser l'image qu'une communauté se fait de sa culture. Dans ce processus, nous avons pu remarquer le rôle primordial de l'écrivain, qui comble les failles mémorielles et identitaires grâce à la marge infinie que lui concède la création littéraire. La problématisation du concept d'identités minorisées pour commenter *Becos da memória* et *O Alegre Canto da Perdiz* a rendu possible la conscience des lieux particuliers à partir desquels les auteures positionnent leurs discours littéraires. En effet, s'agissant du discours de deux femmes noires issues de sociétés ayant connu l'esclavage et la colonisation, la remise en question de l'oppression machiste et raciste prend une ampleur toute particulière. Ainsi, nous pouvons percevoir le jeu d'un effet de miroir : deux écrivaines, représentant des voix

habituellement marginalisées par un système colonial ou néocolonial hégémonique, décident de réhabiliter les voix de la culture traditionnelle mozambicaine, comme c'est le cas pour Paulina Chiziane, ou de réécrire l'Histoire du Brésil à partir du point de vue d'acteurs sociaux habituellement mis de côté. Cela nous permet d'aborder des sujets tels que : la colonisation, l'esclavage, le processus d'assimilation, le racisme présent dans la société brésilienne comme héritage de l'époque esclavagiste. Le discours littéraire cherche à interroger la dynamique entre identité, nation et culture.

Lors de la deuxième partie, *Littérature et genre*, le choix de commencer par l'étude de la représentation d'images cristallisées de la femme nous a permis de mieux comprendre la volonté existante chez les auteures de briser ces paradigmes pour définir une nouvelle place de la femme dans la société. L'image du corps de la femme noire brésilienne maltraitée de l'époque esclavagiste jusqu'à l'époque contemporaine, notamment avec la thématique de l'avortement chez Conceição Evaristo, permet une fois de plus de dresser un parallèle entre le passé et le présent. Le questionnement autour du corps servant à définir une identité sociale nous a permis d'analyser la représentation d'identités plurielles que Paulina Chiziane fait de la femme mozambicaine. Ainsi, l'étude des rapports de force présents dans les relations entre masculin et féminin met en lumière les mécanismes d'oppression de la société patriarcale. La violence est bien souvent le résultat de ces rapports empreints de domination et de pouvoir. Paulina Chiziane aborde ce thème à partir de la perspective de la dépendance financière féminine. La suggestion d'un possible changement effectué par les femmes se propose d'ébaucher le plan d'une société qui serait plus égalitaire. De même, la conception du viol comme allégorie de la construction de la nation dans *O Alegre Canto da Perdiz* nous a fait repenser les images habituelles existantes au sujet de la construction de la nation mozambicaine. Cela permet de commenter la perpétuation de l'héritage colonial et ses effets pervers sur la société mozambicaine. Paulina Chiziane questionne l'ordre religieux et social établi par la société post-coloniale grâce à la parodie mythico-religieuse. Au-delà de cette parodie, elle présente plusieurs pistes possibles pour lutter contre cette oppression, comme

l'acquisition de l'indépendance financière, ou bien la création de systèmes d'entraide et de réseaux de solidarité féminine pour échapper à la domination masculine. Notre intérêt pour l'étude de la relation entre expérience de vie et écriture nous a amené à nous questionner sur la manière dont la représentation féminine est réinventée par le regard de l'auteure dans l'œuvre de Paulina Chiziane. Le lieu d'énonciation dans lequel se trouve l'écrivaine lui a permis de faire des considérations importantes sur la place de la femme dans la société, en utilisant le support fictionnel pour véhiculer ses idées. Enfin, l'analyse de l'appropriation du discours masculin sur les femmes a une valeur parodique et, comme lorsque Paulina Chiziane parodie le discours mythique ou religieux, le but principal est de remettre en question des paradigmes sociaux.

L'étude de la relation entre la littérature et la mémoire, les mémoires marginalisées, l'oralité et l'écriture nous a fait réaliser l'importance de la transmission orale des connaissances d'une culture marginalisée dans un cadre informel. L'oralité a pu servir de vecteur dans des contextes dans lesquels la pratique d'une culture, d'une religion ou d'une langue était interdite. De la même manière, dans le cadre d'une réflexion au sujet des mythes et de la mémoire collective, l'utilisation de souvenirs fondateurs ainsi que du concept de « mémoires souterraines » nous a permis d'aborder la subsistance d'identités qu'un pouvoir hégémonique aurait tenté d'étouffer. Ainsi, les fragments qui ont pu être récupérés dans ces cadres de transmission informels ont rendu possible la résurgence d'un imaginaire collectif à partir de vestiges identitaires fondateurs. Cette démarche, en plus de s'inscrire dans une optique de revalorisation d'une identité culturelle passée sous silence permet d'initier un processus de réécriture de l'Histoire à partir du point de vue des communautés habituellement marginalisées. En plus de répondre à la recherche identitaire, nous avons aussi remarqué que certains mythes pouvaient avoir une fonction réparatrice. Enfin, dans le contexte des littératures étudiées au cours de cette thèse, la transmission de la mémoire détient une place décisive dans notre réflexion. La récupération de la mémoire culturelle deviendra un élément important de la réhabilitation des identités minorisées. Le besoin de récupération mémorielle est fondamental dans l'œuvre de Conceição Evaristo. Les descendants des esclaves africains amenés au Brésil, les « migrants nus » évoqués par Édouard Glissant, peuvent trouver un

début de réponse sur leurs interrogations identitaires grâce à la littérature autour de cette thématique. Ici, la transmission mémorielle est représentée comme un héritage culturel familial ou collectif passé d'une génération à l'autre.

Le dialogue entre les œuvres d'auteurs afro-brésiliens comme Conceição Evaristo et Paulina Chiziane permet de souligner des questions contemporaines et pertinentes pour nos sociétés post-coloniales actuelles comme l'ancestralité, les projets identitaires nationaux, les questions de genre, la culture populaire traditionnelle, l'esclavage, le colonialisme et l'assimilation culturelle. La comparaison entre ces deux auteures nous a semblé opportune, étant donné leur importance dans leurs contextes nationaux respectifs et leur rôle de remise en question de thèmes parfois considérés comme tabous dans la société. Les possibilités de réflexion amenées par ces thèmes complexes sont infinies et peuvent passer par la création littéraire.

Cela permet d'amplifier notre horizon d'analyse littéraire et de réfléchir à la continuation de ce dialogue entre Brésil et Afrique dans de futures recherches. Nombreux sont les auteurs d'Afrique lusophone ayant puisé leur inspiration chez des auteurs brésiliens. C'est également le cas de Paulina Chiziane. Toutefois, nous pouvons ajouter que, dernièrement, étant donné que les questions concernant l'ancestralité africaine ont été largement illustrées chez les auteurs afro-brésiliens, cette admiration et cet échange entre Brésil et Afrique lusophone sont désormais mutuels, d'où l'importance de les comparer.

Les études sur la littérature d'Afrique lusophone n'étant que très peu développées pour le moment dans les milieux universitaires français, notre thèse s'inscrit dans une volonté de dynamiser la recherche à ce sujet. La perspective comparatiste, dans le champ littéraire, en utilisant l'œuvre d'une auteure afro-brésilienne et d'une écrivaine noire mozambicaine nous a permis d'insister sur le point de vue décolonial. L'étude des œuvres du corpus nous a permis de comprendre le rôle fondamental de la littérature dans les processus de questionnements identitaires, de genre, ou pour la transmission d'une identité minorisée au sein d'une société

hégémonique. Cela nous a également donné de nouvelles pistes pour de futures recherches incluant ces thématiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

CHIZIANE, Paulina. *Le Parlement conjugal : une histoire de polygamie*. Paris : Actes Sud, 2006.

_____. *O Alegre Canto da Perdiz*. Porto : Caminho, 2008.

_____. *Niketche : uma História de Poligamia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

EVARISTO, Conceição. *L'histoire de Ponciá Vicêncio*. Éditions Anacaona, 2015.

_____. *Banzo : mémoires de la favela*. Éditions Anacaona, 2016.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro : Pallas, 2017a.

_____. *Becos da memória.* Rio de Janeiro : Pallas, 2017b.

OEUVRES DE CONCEIÇÃO EVARISTO

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos.* Rio de Janeiro : Malê, 2008.

_____. *Insubmissas lágrimas de mulheres.* Rio de Janeiro : Malê, 2011.

_____. *L'histoire de Ponciá Vicêncio*.Paris : Éditions Anacaona, 2015.

_____. *Insoumises*. Paris : Éditions Anacaona, 2016.

_____. *Banzo : mémoires de la favela*. Paris: Éditions Anacaona, 2016.

_____. *Histórias de leves enganos e parecenças.* Rio de Janeiro : Malê, 2017.

_____. *Olhos d'água.* Rio de Janeiro : Pallas, 2017.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro : Pallas, 2017a.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte : Mazza Edições, 2003.

_____. *Becos da memória.* Rio de Janeiro : Pallas, 2017b.

_____. *Becos da memória.* Belo Horizonte : Mazza Edições, 2006.

ŒUVRES DE PAULINA CHIZIANE

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Ventos do apocalipse*. Lisboa : Caminho, 2006.

_____. *Le Parlement conjugal : une histoire de polygamie*. Paris : Actes Sud, 2006.

_____. *O sétimo juramento.* Lisboa: Caminho, 2008.

_____. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa : Caminho, 2008.

_____. *Niketche : uma História de Poligamia*. Lisboa : Caminho, 2002.

_____. *Niketche : uma História de Poligamia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

INTERVIEWS, ARTICLES ET CHRONIQUES

BRAZZODURO, Andrea. « Non réconciliées. Mémoire et Histoire ». In : LAITHIER, Stéphanie. VILMAIN, Vincent. *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale ?* Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2008. ISBN : 978-2-84050-555-6, pp. 33-43.

CARNEIRO, Sueli. «Gênero e raça». In : BRUSCHINI, C. ; UNBEHAUM, S. G. (Orgs.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo : Fundação Carlos Chagas, Ed. 34, 2002, pp. 167-194.

CASTRO PESSOA, Yeda. « Das línguas africanas ao português brasileiro ». Afro-Ásia, 14, 1983, pp. 81-106.

DALCASTAGNÈ, Regina. « A personagem negra na literatura brasileira contemporânea ». In : DE ASSIS DUARTE, Eduardo. *Literatura e afro descendência no Brasil-antologia crítica*. Volume 4 : história, teoria, polêmica. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

DERIVE, Jean. « L'Afrique: mythes et littératures ». In : D.Chauvin ; A. Siganos ; P.Walter. *Questions de mythocritique, Imago*. pp. 11-20, 2005. <halshs-00344048>

DOMINGUES, Petrônio. « Um "templo de luz" : Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação ». Rev. Bras. Educ. [online]. 2008, vol.13, n.39 [cited 2019-08-21],

pp. 517-534. Available from : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000300008&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1413-2478. http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782008000300008.

GIACOMINI, Sonia Maria. « Mulher e escrava : Uma Introdução ao Estudo da Mulher Negra no Brasil ». Rio de Janeiro : Vozes. 1988.

HARTOG, G. ROSA-SÁNCHEZ I. « Intersectionnalité, féminismes et masculinités : une réflexion sur les rapports sociaux de genre et autres relations de pouvoir ». Montréal : Revue Nouvelles pratiques sociales. Volume 26, numéro 2, printemps, 2014, pp. 111-126. Lien : https://www.erudit.org/fr/revues/nps/2014-v26-n2-nps01770/1029265ar/

LE DREFF, Gaëlle. « La construction de la notion de minorité par l'idéologie évolutionniste ». In : LAITHIER, Stéphanie. VILMAIN, Vincent. *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale ?* Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2008. ISBN : 978-2-84050-555-6, pp. 21-31.

MACHEL, Samora. « A Libertação da mulher ». São Paulo : Parma, 1979. pp. 13-44. (Coleção bases n° 15)

MENESES, Maria Paula. «Nação e narrativas pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique.» In : LEITE, OWEN, CHAVES, APA. *Nação e narrativa pós-colonial I : Angola e Moçambique*. Lisboa : Colibri, 2012.

MERIAN, Jean-Yves. « Mémoire, histoire et mythes afro-brésiliens ». In : OLIVIERI-GODET, Rita (dir.). *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 209-221.

MURATORE, Eliane. « Contador ». In : BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : UFRGS Editora, 2007.

OLIVIERI-GODET, Rita. « Estranhos estrangeiros : poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira ». Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n° 29, Brasília, janeiro/junho, 2007, pp. 233-252.

_____. « Amérindiens et Noirs dans l'espace de la représentation ». In : *Cartographies littéraires du Brésil actuel : espaces, acteurs et mouvements sociaux.* Bruxelles : Éditions scientifiques internationales, 2016.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. « Diáspora e memória ». In : *Em torno da Memória : conceitos e relações*. Porto Alegre : Editora Letra 1, 2017. DOI 10.21826/9788563800282117, pp. 117-125.

ROCHA, Paraguassu de Fátima. « O discurso da memória e a identidade feminina na literatura afro-brasileira ». Entrelinhas-v. 5, n° 1 (jan/jun.2011), pp. 54-64.

RIBEIRO, Djamila. « Quem tem medo do feminismo negro ? » Carta capital, 2015. https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/quem-tem-medo-do-feminismo-negro-1920.html

ROSA VIANNA, Arnaldo. « Nação e Memória ». In : *Em torno da Memória: conceitos e relações*. Porto Alegre : Editora Letra 1, 2017. DOI 10.21826/9788563800282301, pp. 301-318.

SALVATTI, Ana. « O movimento negro ». 2016. Lien :http://www.politize.com.br/movimento-negro/

SANTOS DE SOUSA, Boaventura. « Para além do pensamento abissal : das linhas globais a uma ecologia de saberes ». Novos Estudos. CEBRAP n.79, São Paulo, 2007, pp. 71-94. Disponível em : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004. Acesso em 27 de agosto de 2018.

SANTOS DE SOUSA, Ricardo Alexandre. « A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau ». Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v. 6, n 1, pp. 21-34, jan | jun 2013.

SOARES, Licia. « Memórias marginais/subterrâneas ». In : *Em torno da Memória: conceitos e relações*. Porto Alegre : Editora Letra 1, 2017. DOI 10.21826/9788563800282291, pp. 291-299.

SOUZA SANTANA, Jacimara. « A Participação das Mulheres na Luta de Libertação Nacional de Moçambique em Notícias ». REVISTA TEMPO 1975-1985. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Nº 4 dez./2009, pp. 67-87.

TOLLER GOMES, Heloisa. « Afrodescência e memória ». In : *Em torno da Memória : conceitos e relações*. Porto Alegre : Editora Letra 1, 2017. DOI 10.21826/978856380028233, pp. 33-41.

VERSCHUUR, Christine. DESTREMEAU, Blandine. « Féminismes décoloniaux, genre et développement. Histoire et récits des mouvements de femmes et des féminismes aux Suds ». Revue Tiers Monde 2012/1, n° 209, pp. 7-18. DOI 10.3917/rtm.209.0007

ÉTUDES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DE CONCEIÇÃO EVARISTO ET PAULINA CHIZIANE

ALVES COELHO SILVESTRE, Nelci. TOPAN FELDMAN, Alba Krishna. « “Vozes-mulheres” do terceiro-mundo-a perspectiva de Conceição Evaristo ». Florianópolis, 2015, pp. 96-111.

ALVES PAZ, Demétrio. «Donzela-guerreira». In : BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : UFRGS Editora, 2007

BERND, Zilá. « Les romans de l'antériorité : partage et transmission intergénérationnelle dans la fiction actuelle des Antilles et du Brésil ». In : BERND, Zilá. IMBERT, Patrick. OLIVIERI-GODET Rita (dir.) *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage*. Presses de l'Université Laval (Québec), collection « Américana », 2019. EAN13 : 9782763737560

BARBOSA DE MEDEIROS, Claudia. TINDÓ SECCO RIBEIRO Carmen Lúcia. « O Alegre Canto do corpo feminino e suas notas dissonantes ». Revista Graphos, v. 16, n° 1, 2014 | UFPB/PPGL | ISSN 1516-1536 1

BARBOSA SOMERLATE, Maria José. *Posfácio*. In : EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Rio de Janeiro : Pallas, 2017.

CESARIO, Irineia, Lina. « Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane, e Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo : laços africanos em vivências femininas ». Tese de doutorado em Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa/USP.São Paulo, 2013.

DE LANA COSTA, Elisângela. « Becos da memória e do esquecimento ». SCRIPTA, Belo Horizonte : 2014, pp. 67-86.

DUTRA, Robson. « Niketche e os vários passos de uma dança ». In : MATA, Inocência. PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África : vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa : Colibri, 2007, pp. 309-315.

EVARISTO, Conceição. « Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita ». In : ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras : teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte : Mazza Edições, 2007, pp. 16-21.

FONSECA SOARES, Maria Nazareth. « Posfácio : costurando uma colcha de memórias ». In : EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro : Pallas, 2017.

HAMILTON, Russell. « Niketche – a dança de amor, erotismo e vida ». In : MATA, Inocência. PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente.* Lisboa : Colibri, 2007, pp. 317-330.

LARANJEIRA, Pires. « O feminino da escrita : espinhoso marfim ». In : MATA, Inocência. PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África : vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa : Colibri, 2007, pp. 527-534.

LEITE, Ana Mafalda. « Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas ». In : *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Revista de Estudos Literários. Coimbra : Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2015, pp. 129-142.

MIRANDA, Maria Geralda de. SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Org.) « Paulina Chiziane : as diversas possiblidades de falar sobre o feminino ». In : MIRANDA, Maria Geralda de. SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Org.). *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique.* Curitiba : Appris, 2013, pp. 361-370.

OLIVEIRA SILVA, Márcia Maria. « As Mulheres de "Becos da Memória" : reflexões sobre gênero e raça no ambiente da favela ». II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades 4 a 6 de agosto de 2014 Universidade Federal do Espírito Santo. GT 01 - Africanidades e Brasilidades em Literaturas.

RAINHO, Patrícia. SILVA, Solange. « A escrita no feminino e a escrita feminista em Balada de Amor ao Vento e Niketche, uma História de Poligamia ». In : MATA, Inocência. PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África : vozes de uma margem sempre presente.* Lisboa : Colibri, 2007, pp. 519-525.

SILVA DE MATOS, Manoela. « A oralidade em Ponciá Vicêncio ». Boitatá : Londrina, 2013, pp. 106-117.

SCHMIDT PEREIRA, Simone. « Posfácio : a força das palavras, da memória e da narrativa ». In : EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro : Pallas, 2017.

STEVENS, C.M.T; Vania Vasconcelos. « Mães de outras cores : matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina ». Cerrados, Brasília, v. 20, pp. 200-215, 2011. Disponível em : <http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/221/191>.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

AMADIUME, Ifi. *Male daughters, female husbands : gender and sex in an African society*. London : Zed Books, 2015.

ASSMANN, Jan. *La mémoire culturelle*. Éditions Flammarion. Paris : 2002.

ATTIAS, Jean-Christophe. Postface en forme de brève apologie. In : LAITHIER, Stéphanie. VILMAIN, Vincent. *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale ?* Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2008. ISBN : 978-2-84050-555-6.

BASTO, Maria Benedita. *Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa : Vendaval, 2006.

BERND. Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre : Mercado Aberto,1987.

_____. *Littérature brésilienne et identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 1995.

_____. *Memória cultural*. In: *Em torno da Memória: conceitos e relações*. Porto Alegre : Editora Letra 1, 2017. DOI 10.21826/9788563800282245.

_____. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : UFRGS Editora, 2007.

_____, DEI-CAS GIRALDI, Norah. *Glossaire des mobilités culturelles*. Bruxelles : Peter Lang, 2014.

BHABBHA, Homi. *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale.* Paris : Payot 2007.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : Essai d'histoire comparée.* Montréal : Les Éditions du Boréal, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Éditions du Seuil, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte : UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Paris : La découverte, 2006.

CALHOUN, Craig. (éd) (1994). *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford: Blackwell, 1994.

CALLAWAY, Helen. *Gender, Culture, Empire : European Women in Colonial Nigeria*. Oxford : MacMillan Press in association with St.Anthony's College, 1987.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

CASTELLS, Manuel. *Le pouvoir de l'identité*. Paris : Fayard, 1999.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Colecção : Palavra Africana. Lisboa : Veja, 1994, pp. 292-301.

CHAMOISEAU, Patrick. *La matière de l'absence*. Paris : Éditions du Seuil, 2016.

_____. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997.

CHIVALLON, Christine. *La diaspora noire des Amériques*. Paris : CNRS Éditions, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília : Editora Universidade de Brasília : Finatec, 2005.

_____, JENSEN EBLE, Laeticia. *Literatura e exclusão*. Porto Alegre : Editora Zouk, 2017.

DAVIS, Angela. *Femmes, race et classe.* Paris : Des femmes-Antoinette Fouque, 2016.

DE ASSIS DUARTE, Eduardo. *Literatura e afro descendência no Brasil-antologia crítica*. Volume 4 : história, teoria, polêmica. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe, I.* Paris : Gallimard, 1976.

DOS REIS CORREA, Ana Laura. FONSECA, Deane Maria. HENRIQUES, Germana. *Questões dialéticas da produção literária em nação periférica.* Brasília: Centro de Estudos em Educação Linguagem e Literatura/Grupo de pesquisa Literatura Modernidade Periférica, 2009.

ELEY, Geoff. SUNY, Ronald Grigor. *Becoming national : a Reader*. New York : Oxford University Press, 1996.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Folio, 1963.

_____. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Folio, 1957.

ENDERS, Armelle. *Histoire de l'Afrique lusophone*. Paris : Éditions Chandeigne, 1994.

_____. *Histoire du Brésil.* Paris : Éditions Chandeigne, 2016.

FERREOL, Gilles. JUCQUOIS, Guy. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles.* Paris : Armand Collin, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção.* Rio de Janeiro : Editora da Universidade do Etado do Rio de Janeiro, 2013.

GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. New York : Ithaca, Cornell University Press, 1983. (1ère éd., Oxford, Blackwell) ; trad. fr. de Bénédicte Pineau, *Nations et Nationalismes*. Paris : Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1989.

GENETTE, Gérard. *Figures I.* Paris : Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

_____. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil, 1983.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Éditions Gallimard, 1996.

_____. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.

GOODY, Jack. *Mythe, rite et oralité*. Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2014.

HALL, Stuart. *Identités et Cultures*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

_____. *Identités et cultures 2. Politique des différences*. Paris : Éditions Amsterdam, 2013.

HOOKS, Bell. *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*. Paris : Éditions Cambourakis, 2015.

LARANJEIRA, Pires. (Org.). *Estudos de literaturas africanas : cinco povos, cinco nações*. Coimbra : Novo Imbondeiro : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

_____. (Coord.) *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Revista de Estudos Literários. Coimbra : Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2015.

_____. *Ensaios afroliterários*. Lisboa : Novo Imbondeiro, 2005.

_____ (Org.), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa : Universidade Aberta, 1995.

_____ *De Letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto : Edições Afrontamento, 1992.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa : Colibri, 2003.

_____. *Oralidades e escritas pós-coloniais*. Lisboa : Colibri, 2014.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2. Ed. rev. Rio de Janeiro : Garamond, 2007.

MACEDO, Ana Gabriela. AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da crítica feminista*. Porto : Edições Afrontamento, 2005.

MARTINS, Margarida. *Flying snakes and magic stones*. Bern : Éditions Peter Lang, 2012

MATA, Inocência. PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África : vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa : Colibri, 2007.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Éditions Payot, 1973.

MUCCHIELI, Alex. *L'identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MUNANGA, Kabengelê. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Rio : Editora Vozes, 1999.

NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Nous sommes tous des féministes.* Paris : Éditions Gallimard, 2015.

OBIECHINA, Emmanuel. *Cultural Nationalism in Modern African Creative Literature*. African Literature Today, 1968, 1, pp. 24-35.

OLIVEIRA, I. D. de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (Os Tsongas).* São Paulo : Annablume : Universidade Católica de Goiás, 2002.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Joao Ubaldo Ribeiro : littérature brésilienne et constructions identitaires*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

_____. *Viva o povo brasileiro* : a ficção de uma nação plural. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

_____ (Dir.). *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

_____. (Dir.). *Cartographies littéraires du Brésil actuel : espaces, acteurs et mouvements sociaux*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2016.

OYEWUMI, Oyeronke. *The invention of women : making an African sense of western gender discourses*. London : University of Minnesota, 1997.

PADILHA, CAVALCANTE Laura. *A mulher em África : vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa : Colibri, 2007

POLLAK, Michael. *Une identité blessée*. Paris : Éditions Métailié, 1993

PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira.* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 25, 1997. (Org. Joel Rufino dos Santos)

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e os sentidos do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. *La place de la parole noire.* Paris : Éditions Anacaona, 2019.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Éditions du Seuil, 2000.

RUBERT DE VENTOS, Xavier. *Nacionalismos : el laberinto de la identidad*. Madrid : Espasa-Calpe, 1994.

SANTOS DE SOUZA, Boaventura. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo : Cortez Editora, 2000.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Mulher ao pé da letra.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SPIVAK, Gayatri. *Les subalternes peuvent-elles parler* ? Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

WALTER, Benjamin. *Sur le concept de l'Histoire.* Paris : Payot, 2013.

Título: Literatura e identidades menorizadas nas obras de Conceição Evaristo (Brasil) e Paulina Chiziane (Moçambique)

Palavras-chave: Conceição Evaristo, Paulina Chiziane, literatura afro-brasileira, literatura moçambicana, identidades culturais, gênero, história, memória.

Resumo - Esta tese pretende analisar a relação entre literatura e identidades menorizadas, baseando-se no estudo dos romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006) de Conceição Evaristo e de *Niketche : uma história de poligamia* (2002) e *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) de Paulina Chiziane. A análise apoia-se numa perspectiva decolonial e comparativa que permite ir além de recortes nacionais, ao estabelecer um paralelo entre elementos dos contextos literários e históricos nos quais evoluem as obras das autoras. Estas obras procuram dar uma voz às comunidades historicamente silenciadas por um poder hegemônico e permitem esclarecer questões relacionadas a identidades culturais menorizadas, ao pós-colonialismo, ao racismo, ao gênero, ao feminismo, à oralidade, à preservação das memórias "subterrâneas" (Pollak, 1993) e ao "lugar da fala" (Ribeiro, 2019). As obras estudadas interrogam a emergência dessas identidades menorizadas e o papel da literatura nesse processo, apostando na narração realizada por mulheres negras evoluindo em sociedades que conheceram a escravidão e a colonização. Esta tese sublinha a vocação da literatura em contribuir para a emancipação dos imaginários das nossas sociedades atuais, perpassadas por preconceitos sexistas e racistas.

UNIVERSITE ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique)

Resumé- Cette thèse a pour ambition d'analyser la relation entre littérature et identités minorisées, en se basant sur l'étude des romans *Ponciá Vicêncio* (2003) et *Becos da memória*, (2006) de Conceição Evaristo, et de *Niketche : uma história de poligamia* (2002) et *O Alegre Canto da Perdiz*, (2008) de Paulina Chiziane. L'étude s'appuie sur une approche décoloniale et comparatiste qui permet d'aller au-delà des découpages nationaux, lorsqu'elle établit un parallèle entre les éléments des contextes littéraire et historique dans lesquels évoluent les œuvres des auteures. Ces œuvres cherchent à donner une voix aux communautés historiquement mises sous silence par un pouvoir hégémonique et permettent d'éclairer des questions qui ont trait à des identités culturelles minorisées, au post-colonialisme, au racisme, au genre, au féminisme, à l'oralité, à la préservation de mémoires « souterraines » (Pollak, 1993), et à « la place de la parole » (Ribeiro, 2019). Les œuvres étudiées interrogent l'émergence de ces identités minorisées, et le rôle de la littérature dans ce processus tout en misant sur la narration faite par des femmes noires évoluant dans des sociétés ayant connu l'esclavage et la colonisation. Cette thèse met en avant la vocation de la littérature à contribuer à l'émancipation des imaginaires de nos sociétés actuelles, traversées par des préjugés sexistes et racistes.

Mots-clés : Conceição Evaristo, Paulina Chiziane, littérature afro-brésilienne, littérature mozambicaine, identités culturelles, genre, histoire, mémoire.

Title: Literature and minorized identities in the works of Conceição Evaristo (Brazil) and Paulina Chiziane (Mozambique)

Keywords: Conceição Evaristo, Paulina Chiziane, afro-brazilian literature, mozambican literature, cultural identities, gender, history, memory.

Abstract-The aim of this thesis is to analyse the connection between literature and the portrayal of ethnic minorities based on the novels of *Ponciá Vicêncio* (2003) and *Becos da memória*, (2006) from Conceição Evaristo, and *Niketche : uma história de poligamia* (2002), and *O Alegre Canto da Perdiz*, (2008) from Paulina Chiziane.The research is underpinned by a decolonial approach and a scientific comparison that allows an examination beyond national boundaries, as it draws a parallel between backgrounds that influence the evolution of the work of these authors. These works seek to give a voice to historically silenced communities by a hegemonic power and shed light on minority cultural identities related to post-colonialism, racism, gender, orality, the safeguarding of "underground memories" (Pollak, 1993), and the "position of speech" (Ribeiro, 2019). These works examine the emergence of ethnic minority identities and the contribution of literature therein, referencing the narratives of black women in societies evolving from slavery and colonisation. This thesis highlights the ability of literature to contribute to the empowerment of minorities and challenge sexist and racial bias in modern society.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2