



HAL
open science

Construction, évolution et questionnements identitaires dans la littérature nigériane contemporaine

Ioana Danaila

► **To cite this version:**

Ioana Danaila. Construction, évolution et questionnements identitaires dans la littérature nigériane contemporaine. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2020. Français. NNT : 2020GRALL005 . tel-02927341

HAL Id: tel-02927341

<https://theses.hal.science/tel-02927341v1>

Submitted on 1 Sep 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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Études anglophones**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Ioana DANAILA

Thèse dirigée par **Catherine DELMAS**, Professeur émérite,
Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4 / CEMRA**
dans l'**École Doctorale Lettres, Langues et Sciences**
Humaines

Constructions, évolutions et questionnements identitaires dans la littérature nigériane contemporaine

Construction, evolution and questioning of identity in Nigerian contemporary fiction

Thèse soutenue publiquement le **3 juillet 2020**
devant le jury composé de :

Madame Catherine DELMAS

PREM, Université Grenoble Alpes (Directrice de la thèse)

Madame Vanessa GUIGNERY

Professeur des Universités, ENS Lyon (Présidente du jury et Rapporteur)

Monsieur Gilles TEULIÉ

Professeur des Universités, Aix Marseille Université (Rapporteur)

Madame Mélanie JOSEPH-VILAIN

Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne (Examinatrice)

Madame Marie MIANOWSKI

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes (Examinatrice)



Remerciements

Je souhaite remercier tout d'abord Madame Catherine Delmas sans qui ce travail n'aurait jamais été réalisé ni entamé. Je la remercie pour sa grande disponibilité, pour ses conseils précieux et pour la confiance qu'elle m'a accordée au cours de ces années.

Je remercie ma famille et tous les amis qui ont eu la gentillesse de relire ce travail et de me donner des conseils. Merci pour votre patience de me soutenir pendant ces quatre ans.

À vous tous, un grand merci !

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les titres des œuvres du corpus principal seront cités dans le corps du texte selon les abréviations suivantes correspondant aux références bibliographiques :

Corpus principal:

- (G) Abani, Christopher. *Graceland*. New York : Picador, 2004.
- (BA) —. *Becoming Abigail*. New York : Akashic Books, 2006.
- (PH) Adichie, Chimamanda Ngozi. *Purple Hibiscus*, London: Fourth Estate, (2004) 2013.
- (HYS) —. *Half of a Yellow Sun*. London : Fourth Estate, (2006) 2009.
- (TAN) —. *The Thing Around Your Neck*. London : Fourth Estate, 2009.
- (A) —. *Americanah*. London : Fourth Estate, 2013.
- (WA) Habila, Helon. *Waiting for an Angel*. London : Penguin, (2003) 2004.
- (MT) —. *Measuring Time*. London : Penguin, 2007.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE I : LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ	14
1. La littérature nationale à l'époque de l'indépendance et l'imaginaire colonial	17
2. L'espace comme agent identitaire: géographie et espace littéraire	25
a) Nation et narration : la nation comme récit	25
b) L'espace littéraire	31
- La poétique des paysages	32
- L'espace de la page et l'écriture	39
c) L'écrivain et l'Histoire	45
3. Les éléments d'une littérature nationale nigériane : les traits spécifiques des sociétés traditionnelles	50
a) Le nom	50
b) Les liens familiaux et communautaires	54
c) Les croyances et l'imaginaire religieux	56
d) La dualité entre les personnages et les objets artistiques	58
e) Le rituel traditionnel et les avatars du destin	60
- Le rituel traditionnel	60
- Les avatars du destin	66
4. Histoire et histoires	69
a) Le rituel et le discours historique	69
b) Histoire imaginée ou récit historique ?	75
- Les représentations de l'Histoire et l'imaginaire collectif	75
- L'écriture du temps dans le récit historico-littéraire	79
- L'histoire biographique (« biographic history ») dans <i>Measuring Time</i>	83
c) Les mythes historiques : du mythe fédérateur de la communauté à l'anti-héros	86
- La figure du dirigeant politique, entre mythe fédérateur et anti-héros	88

- Les martyres et les victimes du régime	92
5. La Guerre du Biafra	96
a) Le contexte général de la guerre	96
b) La guerre comme agent de la transformation identitaire	99
c) Le drapeau, l'hymne et l'influence des médias dans le dénouement de la guerre	106
CHAPITRE II : LA CRISE DE L'IDENTITÉ	111
1. L'écriture du trauma	114
a) La guerre	114
- Le viol et les autres formes de violence physique	123
b) La mémoire et l'oubli	134
- Le rôle de la mémoire et du deuil	134
- Le rôle de l'oubli	138
c) La métaphore de laalebasse comme archive de la mémoire	142
d) Les effets du trauma sur la narration : le récit traumatique	145
2. Le soi et l'autre : l'effacement des différences	152
a) Les tensions entre les identités pré-définies : les Noirs et les Blancs	153
b) Identifier et redéfinir l'Autre : la figure de l'immigrant et la diaspora	160
- L'expérience et l'écriture de l'exil	162
- Diaspora et multiculturalité	166
c) La construction de l'Afrique	171
d) L'Amérique (dés)enchantée, une construction ambivalente	174
3. De la limite : l'entre-deux spatial	180
a) Les espaces liminaux comme déclinaisons de la périphérie géographique postcoloniale	181
b) Le « tiers espace » de Homi K. Bhabha	192
c) Les expériences liminales	197
- La dépression et la maladie	197
- La mort et ses mises en scène	199
- Les expériences souterraines	201

4. La crise de la filiation	205
a) La crise des liens familiaux	205
- Filiation et affiliation	205
- La gémellité revisitée	211
b) Les liens avec la communauté et le passé	216
5. Ré-écritures du <i>Bildungsroman</i>	221
a) Les éléments du <i>Bildungsroman</i>	222
b) Écritures féminines du <i>Bildungsroman</i>	230
c) La construction de la voix comme outil narratif	234
CHAPITRE III : VERS UNE IDENTITÉ PLURIELLE	244
1. Pluralité des langues, pluralité des discours	246
a) Les langues entre symboles de l'altérité et brouillage des différences	246
- Langues et altérité	246
- Les langues et le brouillage des différences	248
b) La création de la langue littéraire	255
c) Le langage et la déconstruction des stéréotypes	260
2. Le corps littéraire, ou l'évocation des sens dans la construction narrative et identitaire	270
a) Langage du corps et langage des mots	271
b) La nourriture comme véhicule des relations et rituels humains	278
- Les odeurs comme métaphores du changement identitaire	281
- Les sens et la proximité de la mort	283
c) La perception sensorielle de la langue	289
d) Le rapport entre corps et récit	293
3. Intertextualité, métatextualité et pluralité générique	300
a) Les références intertextuelles littéraires et artistiques (le cinéma, la musique, la danse)	300
- Les références intertextuelles littéraires	301
- Les références cinématographiques	304
- Les références musicales	309

- La danse	312
b) Les formes littéraires enchâssées	319
- Le rôle des histoires enchâssées : la littéarité et le rôle du lecteur dans l'acte narratif	329
c) La pluralisation des discours : « le danger du récit unique » d'Adichie	344
CONCLUSION	353
BIBLIOGRAPHIE	364
INDEX	381

INTRODUCTION GÉNÉRALE

“I think she just wants to see you. She said you should come to lunch.”
Ifemelu stared at him. (...) Obinze's mother's invitation frightened and excited her. (...)
“Just be yourself,” Aunty Uju told her and Ifemelu replied “How can I just be myself? What does that even mean?” (A : 68, nous soulignons)

À travers cette réponse au conseil pourtant bienveillant d’Aunty Uju, la protagoniste du roman *Americanah* ouvre la voie à une question dont la portée transcende le simple stéréotype langagier. Que signifie « être soi-même » pour une jeune Nigériane qui, au cours du roman, sera confrontée à la vie sur deux continents, entre deux cultures et deux modes d'existence parfois contradictoires ? Que signifie, plus largement, « être soi-même » pour nombre de personnages de la littérature nigériane du début du XXI^e siècle qui partagent la même expérience du dépaysement, du choc des cultures et du multiculturalisme, et éprouvent fatalement des moments de crise suivis de reconfigurations identitaires dans des contextes nouveaux ?

Ces représentations et remises en question de l'identité surgissent dans une pléthore d’œuvres de la littérature nigériane. Celle-ci s'est développée lors des deux derniers siècles dans un cadre historique, géographique et culturel marqué par le multilinguisme et le multiculturalisme. En effet, le territoire du Nigéria contemporain comprend plus de deux cent cinquante langues et groupes ethniques, auxquels s'ajoute l’héritage culturel et historique britannique. Envisager l'identité dans ce creuset de cultures, de langues et de traditions, d'histoire ouest-africaine et coloniale britannique, représente à la fois une piste fructueuse et un défi pour la littérature, d'autant plus que le contexte contemporain ajoute à cette équation des thèmes comme l'exil ou l'aliénation qui complexifient davantage le spectre identitaire.

Évoluant dans ce cadre culturel très riche, la littérature nigériane a acquis une renommée internationale au cours du XX^e siècle. Bien que le nom d’Olaudah Equiano fût déjà connu¹, ce sont des auteurs comme Gabriel Okara, Amos Tutuola, Cyprian Ekwensi et surtout Chinua Achebe qui se propagent à travers le monde dans les années 1950 et 1960, à l’époque où le Nigéria acquiert son indépendance en 1960. Chinua Achebe est d'ailleurs considéré par beaucoup de critiques comme le fondateur de la littérature nigériane, après la publication du roman *Things Fall Apart* en 1958, et

1 Sa biographie, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa the African, Written by Himself*, a été publiée en 1789 pendant la traite négrière. Elle est l'un des documents les plus importants sur les conditions de vie des esclaves et son parcours hors du commun de l'Afrique en Amérique et en Grande-Bretagne (Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa the African, Written by Himself*, Werner Sollors ed., Harvard University, Norton Critical Edition, (1789) 2000.

compte parmi les auteurs africains les plus connus à ce jour.

Cette période des indépendances marque un changement radical dans la perception des hiérarchies selon le schéma de « la métropole comme centre et les colonies comme auxiliaires ». Dans les décennies suivantes, l'objectif de la littérature postcoloniale telle que définie par la critique des années 1980 sera de « mettre en question les binômes hiérarchiques de l'Empire (centre-périphérie, maître-esclave, civilisé-sauvage, soi-autre) »². La vision de l'identité qui s'exprimera alors sortira celle-ci du carcan dichotomique de l'idéologie coloniale, car il s'agit de ne plus utiliser des catégories pour séparer des concepts socioculturels dans des cadres préconstruits, donc réducteurs et discriminants.

La littérature nigériane sera ensuite influencée par la Guerre du Biafra (1967-1970) qui oppose le Nigéria et le Biafra, la région du sud-est du pays correspondant au territoire occupé historiquement par le groupe ethnique igbo³, également appelée Igboland. La guerre s'achève par la défaite du Biafra après des années de privations et des massacres infligés à la population igbo, dont les images font le tour du monde car cette guerre est la première guerre entièrement médiatisée de l'histoire. Les traces qu'elle laisse ont beaucoup inspiré les auteurs de l'époque, comme Flora Nwapa ou Buchi Emecheta, qui dénoncent dans leurs œuvres la violence domestique et militent pour les droits des femmes.

Après la période de croissance économique de la présidence d'Olusegun Obasanjo (1979-1983), le grand nombre de coups d'État et de dictatures militaires instaurées au Nigéria, du coup d'État de 1983 jusqu'à la dictature du général Sani Abacha entre 1993-1998, suscite aussi de nombreux rassemblements et manifestations populaires, dont les écrivains et les intellectuels en général sont des figures très actives : Wole Soyinka, le Prix Nobel de littérature 1986, est emprisonné de 1967 à 1969 pour son soutien à la cause biafraise et contraint à l'exil en 1994 après une condamnation à mort par le régime de Sani Abacha. Un autre exemple est celui de Ken Saro-Wiwa, écrivain et producteur, qui condamne publiquement l'exploitation abusive du pétrole du Delta du Niger et est assassiné en 1995 par le même régime. Enfin, Christopher Abani est emprisonné plusieurs fois par le gouvernement d'Ibrahim Babangida après la publication de son premier roman *Masters of the Board* en 1985. Il fait également l'objet d'une condamnation à mort, mais réussit quelques années plus tard à s'exiler en Grande-Bretagne.

2 John Clement Ball, *Satire and Postcolonial Novel : V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*, New York, Routledge, 2003, p. 1.

3 Les noms igbo et ibo (/Ibo/) désignent le même groupe ethnique. Nous utiliserons le terme igbo car c'est celui qui apparaît dans la plupart des œuvres du corpus ainsi que chez la plupart des critiques.

Depuis plusieurs décennies, le contexte littéraire nigérian contemporain est marqué par l'immigration, l'influence des médias et la mondialisation. La diaspora nigériane est très présente dans d'autres pays africains, comme l'Afrique du Sud, aux Antilles, aux États-Unis ou en Grande-Bretagne. C'est dans ce contexte qu'émerge ce que certains critiques⁴ et l'écrivain Helon Habila appellent « la troisième génération d'écrivains nigériens » (« Third Generation of Nigerian Writers »). Cette génération se compose, selon Jane Bryce, d'écrivains qui se distinguent des deux précédentes (« emergent writers who had acquired a creative identity markedly different from that of second-generation writers, such as Niyi Osundare, Festus Iyayi... »)⁵. Dans cette acception, la première génération est celle de Chinua Achebe, Christopher Okigbo, Buchi Emecheta ou Flora Nwapa, les écrivains des années 1950-1960, tandis que la deuxième correspond aux auteurs en activité de la fin des années 1970 jusqu'aux années 1980-1990 comme Ben Okri ou Biyi Bandele.

Même si cette catégorisation fait polémique, elle met en avant une distinction entre deux sensibilités artistiques. Les écrivains nigériens de cette troisième génération seraient plus intéressés par les représentations de l'exil et la place de l'individu dans une société moderne en permanente transformation que par l'Histoire comme moteur principal de la littérature nationale, comme il est possible de le voir dans l'œuvre d'Achebe⁶. Plus encore, Habila appelle cette génération « post-nationaliste », à l'écart des courants anticolonialistes des années 1960.

Pourquoi la littérature contemporaine s'écarte-t-elle ainsi de la tradition littéraire ? Il peut y avoir plusieurs explications. Le contexte historique n'est plus le même, il n'est plus nécessaire de militer pour l'indépendance de son pays et de s'affirmer en tant que fondateur d'une littérature nationale. Avec l'époque, changent aussi les manières d'écrire, donc les modes de l'écriture du soi et les perspectives sur la notion d'identité elle-même. La langue est par conséquent le véhicule d'une expérience dans un contexte historique, social, politique et culturel.

Ceci est également le propos de Habila, qui affirme « a classic needs to stand the test of time »⁷ dans la mesure où ce sont les relectures et le regard neuf des nouvelles générations en fonction des divers contextes historiques et socioculturels. Autrement dit, il s'agit d'une superposition de nouvelles « couches » d'interprétations et de perspectives qui donnent du poids à

4 Jane Bryce, « Half and Half Children : Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel », *Research in African Literatures*, vol. 39 (2/ 2008), 49-67.

5 Pius Adesanmi, « Everything Good is Raining : Provisional Notes on the Nigerian Novel of the Third Generation. ». *Research in African Literatures*, vol. 39 (2 / 2008), 2-7, p. 7.

6 Helon Habila (conférence) : « Conference with African Poets and Writers », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=K8eHI2NmWzA> , consulté le 2 décembre 2017.

7 Helon Habila (conférence): « All writers are products of their place and time : Helon Habila at Ake Festival 2015 », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=QA2B2teQRbo> , consulté le 15 juillet 2016.

une œuvre littéraire et font d'elle un classique.

Le contexte politique « impose », comme l'affirme Habila dans la même conférence, une certaine forme d'idéologie dans les œuvres des écrivains des années 1960, à savoir le besoin de militer pour une littérature nationale et contre le colonialisme. En ce début de XXI^e siècle, il nous semble, au contraire, que les écrivains nigériens échappent à cette nécessité qui leur imposerait une identité préétablie, ou les rendrait plus faciles à catégoriser et à définir. Cela ne les empêche pas de prendre position face aux événements politiques ou sociaux et de s'intéresser à des thèmes récurrents dans leurs œuvres.

Compte tenu du rayonnement international de cette littérature dans un contexte de mondialisation, il est important de considérer les modes d'existence et d'écriture des auteurs africains dans le monde, et la manière dont leurs identités, ainsi que leurs manières d'écrire le soi, se voient démultipliées par cette expérience de l'interculturalité. Les écrivains soulignent aussi la façon nouvelle dont l'identité se forge dans un ailleurs spatial, se libère en quelque sorte et se démultiplie, se décline et change de forme dans les œuvres du corpus.

Les trois auteurs qui constituent le corpus principal de cette étude font partie de la troisième génération d'écrivains susmentionnée. Il s'agit de Christopher (Chris) Abani, Chimamanda Ngozi Adichie et Helon Habila. Leurs œuvres choisies nous paraissent illustrer des écritures de l'identité représentant à la fois le rapport complexe à un passé parfois énigmatique et traumatisant, une forme de violence, aussi bien physique que psychologique, individuelle et collective, qui tente de dominer les autres comme ses propres failles, et, enfin, le rôle primordial de l'art et de l'écriture dans le chemin vers la (re)découverte du soi.

Le premier auteur étudié dans cette thèse est Chris Abani, né en 1966 à Afikpo au Nigéria d'un père igbo et d'une mère britannique. Il a émigré en 1991 en Grande-Bretagne, puis aux États-Unis où il vit actuellement. Il est l'auteur de quatre romans (*Masters of the Board*, publié en 1985, *GraceLand* en 2004, *The Virgin of Flames* et *Song for Night* en 2007 et *The Secret History of Las Vegas* en 2014), de romans courts (*novellas*), d'essais, de poèmes et de scénarios de film.

Seront étudiés dans cette thèse le roman *GraceLand* (2005) et le roman court *Becoming Abigail : A Novella* (2006) d'abord pour le lien entre leurs protagonistes (Elvis et sa famille sont les voisins des parents d'Abigail dans le bidonville lagotien de Maroko). Ce lien met en lumière certaines similitudes de leurs parcours, car les personnages sont tous les deux des adolescents traversant des expériences traumatisantes, mais aussi pour l'importance du rituel de la noix de kola qui représente un des ancrages culturels les plus forts des deux romans.

Dans *GraceLand*, l'écriture de l'identité est construite et déconstruite à travers

l'intertextualité : chaque chapitre s'ouvre sur un moment du rituel de la noix de kola, l'ensemble du rituel correspondant au roman lui-même, et est clos par un texte religieux, tous écrits par Beatrice, la mère d'Elvis dans son journal intime. Cette structure établit à la fois un pont entre la tradition et la contemporanéité et représente aussi une quête identitaire du protagoniste qui cherche à s'affirmer comme danseur dans un monde où tout semble lui être hostile, comme sa famille éclatée, la pauvreté, la délinquance.

Le contexte de *Becoming Abigail*, bien que similaire, est plus sombre encore : Abigail est prisonnière dans un pays étranger où elle a été emmenée malgré elle par son oncle et sa tante, et est obligée de se prostituer. En dehors du dépaysement déchirant et des violences subies, Abigail la mère, figure imposante et redoutable qui hante la vie de sa fille et la narration, est le double de la protagoniste et un des seuls repères qu'elle possède dans un monde hostile. Contrairement à celle d'Elvis, la quête identitaire d'Abigail relève de l'ordre du tragique, car elle dessine le parcours d'une héroïne à contre-courant de sa famille et du monde où elle a été amenée à vivre, et dont le sacrifice final peut se lire comme un renoncement à être elle-même dans un monde violent et intolérant, aussi bien que comme une libération.

En second lieu sera étudiée Chimamanda Ngozi Adichie, née en 1977 à Enugu au Nigéria. Elle est aujourd'hui l'une des écrivaines africaines les plus connues dans le monde et l'auteure de quatre œuvres de fiction : *Purple Hibiscus* (2004), *Half of a Yellow Sun* (2006), récompensé par le prix Orange Broadband Prize for Fiction, le recueil de nouvelles *The Thing Around Your Neck* (2009) et *Americanah* (2013), ainsi que des articles et essais tel que « We Should All Be Feminists », publié en 2014 après une conférence TedTalks, ou le plus récent *Dear Ijeawele, A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* (2016), texte qui prend la forme d'une lettre féministe adressée à une amie. Ce dernier sera aussi mentionné dans le deuxième chapitre pour sa déconstruction des stéréotypes de l'identité féminine et les réécritures du *Bildungsroman*.

Ce qui caractérise les romans d'Adichie est, entre autres, leur structure fragmentaire : dans *Purple Hibiscus* et *Half of a Yellow Sun* le va-et-vient entre le passé et le présent souligne non seulement la multitude des perspectives narratives sur les événements, mais aussi les manières dont les événements influencent le parcours des personnages et les font évoluer. Si dans *Purple Hibiscus*, cette fragmentation fait écho au traumatisme d'enfance subi par Kambili et fait « grandir » sa voix, dans *Half of a Yellow Sun* l'aller-retour entre l'avant- et l'après Biafra démultiplie les regards des trois personnages focalisateurs (Ugwu, Olanna et Richard) sur la guerre et son impact irréversible sur leurs vies. Cette perspective éclatée sur les événements et les expériences contribue à la construction d'une identité atomisée, instable surtout à travers le temps qui passe.

Le parcours d'auto-découverte d'Ifemelu dans *Americanah* est, lui, illustré par le voyage dans l'espace plus que dans le temps, et dessine le parcours identitaire d'un personnage « entre-deux » (deux cultures, deux espaces, deux périodes de sa vie) et qui découvre chemin faisant de nouvelles « versions » d'elle-même, comme le fait qu'elle soit Noire aux États-Unis. L'écriture de l'identité opère à partir d'un kaléidoscope d'images de soi reflétées par des lieux (Princeton, Philadelphia, Lagos) qui offrent à la protagoniste des perspectives nouvelles sur son devenir.

Comme *Americanah*, beaucoup de nouvelles du recueil *The Thing Around Your Neck* sont centrées sur l'expérience aux États-Unis des personnages nigériens et sur leur regard sur cette terre d'accueil souvent rêvée et idéalisée, mais qui révèle une face différente. Chaque récit met en scène un événement apparemment banal qui fait basculer leurs vies et leur vision du monde, que ce soit au sein de leur couple (« Imitation »), dans leur passé (« Ghosts »), ou lors d'une rencontre insolite (« A Private Experience »). Ces événements ponctuels et révélateurs représentent des réflexions sur l'identité comme construction nécessaire pour acquérir sa propre voix parfois à travers l'écriture et le talent du conteur (« Jumping Monkey Hill ») ou à travers la libération de l'autorité familiale et communautaire (« The Arrangers of Marriage »).

Enfin, le troisième écrivain étudié dans le corpus, Helon Habila, né en 1967, vit et enseigne actuellement aux États-Unis. Il est l'auteur de quatre romans, *Waiting for An Angel* (2004), *Measuring Time* (2007), *Oil On Water* (2010) et le plus récent *Travelers : A Novel*, publié en août 2019. Il a également publié des essais, comme *The Chibok Girls* sur l'enlèvement des filles du nord du Nigéria par le groupe islamique Boko Haram en 2017, et des anthologies de littérature africaine, comme *The Granta Book of the African Short Story* en 2011.

Ses deux premiers romans feront l'objet d'une analyse pour leur écriture du temps et le rapport entre le temps et l'identité, lequel met en avant à la fois l'importance et la fragilité de la condition de l'écrivain. Le roman *Waiting for An Angel* est conçu comme un compte à rebours des événements où l'écriture éclatée construit et reflète le parcours de Lomba. À la fois manifeste pour la liberté d'expression et dénonciation des abus du pouvoir politique des années 1990, l'écriture du soi est ici étroitement liée à la liberté d'écrire.

Ce rapport entre soi et écriture est aussi présent dans *Measuring Time* qui met davantage l'accent sur le rôle de la mémoire et du passé. Ces deux éléments donnent à Mamo une nouvelle perspective sur sa vie, moins tournée vers le monde extérieur et l'action que vers l'introspection. Son statut de biographe officiel du Mai, le chef local traditionnel du village de Keti, est semblable à celui du journaliste Lomba dans *Waiting for An Angel*, et représente une manière de s'affirmer et d'être dans le monde : les deux protagonistes utilisent l'écriture comme un moyen de se

retrouver au milieu des privations et des contraintes (*Waiting for An Angel*) ou à l'intérieur d'un corps malade et fragile (*Measuring Time*). Écrire comme besoin et vocation, comme véhicule de quête et de libération identitaire, ou enfin comme moyen de voir et créer le monde : telles sont les directions présentes dans ces deux romans que cette thèse se propose d'étudier dans l'analyse de l'identité.

En dehors du corpus principal seront mentionnés d'autres auteurs de la littérature nigériane des générations précédentes (Chinua Achebe, Amos Tutuola, Ben Okri), des auteurs d'origine nigériane vivant à l'étranger (Helen Oyeyemi, Uzodinma Iweala) ou d'autres auteurs d'origine africaine telle l'écrivaine Aminatta Forna, née d'un père libérien et d'une mère britannique. Ceci nous semble utile afin d'élargir certains propos, en citant celui d'écrivains situés au croisement de plusieurs cultures, afin d'offrir une plus vaste perspective sur le paysage littéraire africain contemporain. Les commentaires porteront notamment sur les liens entre identité et écriture de l'Histoire, du trauma et de la mémoire, ainsi que sur la perspective que l'exil et le dépaysement donnent sur la terre et la culture d'origine.

Après cette brève présentation des œuvres du corpus, quelques points communs généraux restent à étudier : la forme – *ing* des verbes apparaît dans trois des titres des ouvrages pour suggérer un processus en cours. Le devenir du personnage n'est jamais fini dans *Becoming Abigail*, se transforme sans cesse au fil du temps dans *Measuring Time*, ou est l'image d'une attente parfois douloureuse dans *Waiting for An Angel*. Ces représentations de l'inachevé, d'une identité changeante et instable sont aussi reflétées dans la fragmentation temporelle et structurelle commune aux œuvres qui fait écho à une fragmentation identitaire.

À ce propos, Kolawolé Sunday Elecho parle dans sa thèse sur Biyi Bandele de « l'écrivain thérapeute »⁸ en faisant référence à Achebe ou encore à Adichie dans les années 2000 à travers *Half of a Yellow Sun* : ce concept illustre la mission de l'artiste de soigner les blessures historiques de son pays en écrivant le passé. Plus encore, dit l'auteur,

si pour Achebe le romancier est, entre autres, enseignant (« *the novelist as teacher* »), on pourrait dire d'après Bandele que l'enseignant est à son tour raconteur d'histoires (*the teacher as story-teller and novelist*) : le récit est le meilleur moyen pour lui de transmettre son message et d'accomplir la visée pédagogique inhérente à son métier.⁹

8 Kolawolé Sunday Elecho, *Biyi Bandele : crise sociale et contestation politique au Nigéria*, thèse de doctorat, 2011, 1 vol., p. 37.

9 Elecho, *op. cit.*, p. 49.

Si l'ancrage dans la tradition orale est donc toujours fort et fondateur pour ces écrivains dits de la première (Chinua Achebe) et deuxième génération (Biyi Bandele), ce que la présente thèse se propose d'analyser est le processus de distanciation critique avec ce rôle « d'enseignant » qu'est celui de l'écrivain, bien qu'il soit présent dans *Measuring Time*. Les écrivains du corpus montrent, entre autres, une sorte de distance et de questionnement du passé, sans pour autant oublier leurs origines. La construction et l'évolution identitaire se font donc en suivant d'autres paramètres et aboutit nécessairement à une atomisation, à une pluralisation de ce concept : la construction du projet national à travers une littérature elle-même nationale ne semble plus constituer le centre exclusif des préoccupations des écrivains et de la littérature nigériane. Il s'agit plutôt de montrer que c'est la déconstruction comme expression de la pluralité des expériences, des processus et voix artistiques, qui réside au centre de cette littérature.

Pluralité signifie multiplication et diversification. C'est en déclinant la notion d'identité que la troisième génération d'écrivains nigériens se démarque des autres. Devant les défis des expériences et des modes de vie du début du XXI^e siècle, car la vie en exil, les voyages sur plusieurs continents, l'interculturalité, l'impact des médias sur les relations humaines modifient l'image que l'on a des autres et de soi-même, l'écriture de l'identité dans cette littérature appelle à une distanciation par rapport à soi-même : l'identité n'est plus uniquement un ancrage dans une langue, une culture, une famille ou une communauté ethnique et / ou nationale. L'identité ne fait plus uniquement l'objet de l'héritage. En effet, elle devient aussi la somme des images et des représentations de soi-même que l'on se crée et que les autres nous renvoient. L'identité représente, enfin, le spectre des possibilités d'être ou des identités possibles explorées notamment à travers l'écriture et l'art comme autant de véritables moyens de se « dédoubler ».

Ces possibilités sont aussi illustrées dans les œuvres du corpus par des « versions » de soi-même ou de nouveaux visages des protagonistes que l'on peut découvrir souvent dans un ailleurs spatial, comme Ifemelu dans *Americanah* ou Chinaza dans « The Arrangers of Marriage », dans un système oppressif, comme Lomba dans *Waiting for An Angel*, ou encore suite à un événement très marquant ou traumatique comme Kambili dans *Purple Hibiscus* ou Abigail dans *Becoming Abigail*. Dire que les différentes écritures du soi sont mises en œuvre par ces personnages équivaut en quelque sorte à affirmer que ces derniers multiplient à travers ces écritures leurs possibilités d'être ou de leurs « couches » identitaires en élargissant le spectre des significations de la notion d'identité. Ceci est d'autant plus vrai que dans toutes les œuvres les personnages subissent des transformations parfois radicales, tels les trois focalisateurs et protagonistes de *Half of a Yellow Sun*, ou à l'instar d'Elvis dans *GraceLand*.

Ce que cette génération d'écrivains cherche à déconstruire est donc une définition de l'identité qui tenterait de la « figer » dans un cadre culturel, social ou philosophique, car le propre du soi est bien de changer et d'être constamment questionné afin de rester vivant et fécond. Cette démarche de questionnement dynamique de l'identité est d'autant plus visible qu'elle est construite autour d'un mouvement constant entre soi et autre, entre ce qui est propre à soi et ce qui lui est « étranger », entre dedans et dehors. Ritchard M'Bayo affirme à ce propos :

Culture is the basis of identity. It defines not only who we are but also who others are. Therefore, cultural change inevitably calls for social change and a redefinition or reaffirmation of identities—*ours* versus *others*—as members of the (global) community.¹⁰

L'auteur soulève ici la question de l'autre, donc ce qui est différent, étranger à soi, comme facteur révélateur et indispensable à la conscience de soi et à la manière dont l'individu se construit et se voit dans sa relation avec le monde au sein de cette grande communauté mondiale du début du XXI^e siècle. Il est important de montrer que cette relation indispensable entre soi et autre, entre sa culture et une autre, appelle une pluralité et un mélange de voix.

Pluralité signifie également hybridité. Boniface Mongo-Mboussa reprend d'ailleurs le concept post-colonial de l'hybridité introduit par Homi K. Bhabha, et analysé par d'autres critiques des années 1980, dans lequel l'idée de négociation est centrale :

La situation de l'hybridité, ce n'est pas la confrontation entre deux identités figées. C'est la rencontre de deux identités qui sont en devenir et qui, par cette négociation, vont devenir et advenir.¹¹

Il s'agit ici d'envisager l'identité comme processus et expérience qui se transforme (« devenir et advenir ») au contact de l'autre. Cette rencontre remet en question sa propre image de soi, ainsi que l'écriture du soi, en confrontant et en « mélangeant » les perspectives pour donner naissance à de nouvelles identités possibles.

Pour appuyer ceci, Michel Serres affirme qu' « il nous manque une grande philosophie des mélanges et des métissages, de l'identité comme une combinaison des altérités. »¹² Que peut signifier une telle philosophie dans la littérature contemporaine et comment est-elle construite ? En

10 Ritchard Tamba M'Bayo ed. *Political Culture, Cultural Universals, and the Crisis of Identity in Africa : Essays in Ethnoglobalization*, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2011, p. 14.

11 Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Continents Noirs, 2002, p. 301-302.

12 Michel Serre, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés—I*, Paris, Grasset, 1985, p. 283.

juxtaposant altérité et identité, comme dans la citation de Mongo-Mboussa, Michel Serres soulève un problème de définition d'une notion souvent prise pour acquise mais qui doit, en fait, devenir une philosophie, une démarche dynamique d'analyse. L'objet de cette thèse est justement la matière instable et infiniment féconde, composée d'éléments nécessairement éclectiques, comme les origines, l'exil, le rapport au temps, la mondialisation et l'influence des médias. Tous ses aspects nuancent et complexifient sans cesse la notion d'identité qui, dans les œuvres du corpus, se construit et évolue à l'image de cette philosophie protéiforme des métissages qui illustrent, revisitent, réinventent de diverses facettes de l'humanité, une humanité souvent difficile à « contenir » et à dire.

En effet, si la littérature manque parfois de mots pour décrire la réelle identité de l'humanité cela est dû au fait que le soi est, en fait, impossible à décrire. Chris Abani affirme à ce sujet : « being human, the process itself, forces us to release the masks that we hide behind. »¹³ Ces masques servent à protéger de la mort, l'expérience inévitable par excellence, un autre visage que l'on cherche à cacher et qui a le pouvoir de nous détruire, de nous déconstruire.

L'identité devient ainsi un processus non dépourvu de violence : « So far, the only language we have of defining self does violence to another. »¹⁴ Cette violence est l'expression des limites, des violences inhérentes et des faiblesses humaines présentes chez tous les personnages du corpus. À travers les expériences liminales, qui gravitent autour de la mort et de l'anéantissement, ce qui est frappant dans ces œuvres, c'est le rapport complexe et problématique de la littérature avec le passé, les racines, la tradition qui ne semble plus représenter l'unique horizon de référence, voire de génération. C'est à travers ce questionnement du passé en tant qu'élément fondateur de l'identité que se fera le cheminement de l'écriture du soi, et que la notion d'identité évoluera.

« Everybody is conflicted, identity this, identity that. » (A : 217). Cette réplique d'Aunty Uju dans *Americanah* est adressée à Ifemelu, arrivée depuis peu aux États-Unis pour entamer ses études universitaires. Loin d'être un simple cliché, comme le veut la réplique ironique d'Aunty Uju, l'identité est, de fait, un vrai dilemme pour tous les personnages du corpus et apparaît comme le résultat d'une tension, d'un conflit des représentations.

Le titre de cette thèse est « Constructions, évolutions et questionnements identitaires ». À l'image de l'architecture et des configurations contemporaines de cette notion, il suit le fil

13 Chris Abani, « Ethics and Narrative : the Human and Other », *Witness : Dismissing Africa*, vol. 22 (2009), p. 164 (texte en version numérique disponible au <https://witness.blackmountaininstitute.org/issues/dismissing-africa-volume-22-2009/ethics-and-narrative-the-human-and-other/> , consulté le 16 décembre 2016).

14 *Ibid.*, p. 164.

conducteur d'analyse de la construction identitaire à sa remise en question en tant que monolithe notionnel. S'en suit un chemin de déconstruction, véritable crise de l'identité, qui ouvre la voie vers une notion plurielle et instable à l'image d'une société en permanent mouvement et qui se reconstruit à travers les diasporas. Enfin, la thèse se propose d'analyser l'identité comme parcours et non seulement dans son rapport aux origines, donc au passé, mais dans son rapport à l'avenir, qui introduit l'idée d'identités (des) possibles et des possibilités de l'être.

Afin d'illustrer ceci, l'analyse sera organisée en trois grands chapitres. Le terme de construction, correspondant au premier, fait référence aux manières dont les auteurs et la littérature nigériane du début du XXI^e siècle pensent les fondements de l'identité. Il s'agit aussi bien de l'identité nationale dans sa construction historique et géographique, dans le sens des axes spatio-temporels, que la construction de l'identité des personnages comme agents de cette fondation littéraire.

Le premier chapitre, intitulé « La construction de l'identité », analyse le processus de construction du soi, de l'identité dans les œuvres du corpus. Il est ici question de voir comment les œuvres (re)construisent l'histoire nationale du Nigéria après l'indépendance et comment l'imaginaire colonial y est représenté. Histoire nationale signifie aussi appropriation de l'espace qui en constitue un agent identitaire : construction de la nation, espace géographique, espace littéraire et figure de l'écrivain sont intimement liés. Cette construction identitaire inclut aussi des éléments d'une littérature nationale nigériane et des traits spécifiques des sociétés traditionnelles qui conduisent vers une vision de l'Histoire « à taille humaine ». Elle devient la somme et la représentation des expériences individuelles, des récits et des rituels. Histoire et histoires seront ensuite confrontées pour montrer la relation entre événement et récit. Enfin, le dernier point de ce chapitre résidera dans l'analyse des représentations de la Guerre du Biafra, événement qui remet en question l'unité nationale du Nigéria.

Dans un second temps, « l'évolution » identitaire illustrée par les écritures de soi génère des moments de crise identitaire aussi bien à l'échelle nationale, communautaire, familiale qu'individuelle. Cette évolution englobe aussi le rapport non seulement aux origines traditionnelles, mais également de plus en plus aux racines auto-référentes : Chris Abani, par exemple, se revendique en tant que métis, Igbo et Britannique, mais aussi en tant qu'Américain grâce à la culture dans laquelle il a choisi de vivre et non seulement celles qu'il a reçues en héritage.

Dans ce contexte, le deuxième chapitre, « La crise de l'identité », portera dans un premier temps sur les écritures du trauma et de la violence causée par la Guerre du Biafra, sur l'effacement des différences entre ce que l'on appelle « soi » et « autre » à travers la figure de l'immigrant et les représentations de la diaspora. Nous nous pencherons par la suite sur l'analyse de la notion de

limite, de l'entre-deux spatial et des expériences liminales qui aboutissent vers une crise de la filiation. Cette tension nous conduit vers l'étude des réécritures du *Bildungsroman* déclinées au féminin, qui représente le résultat d'une distanciation avec le passé et la construction de la voix comme outil narratif.

Enfin, le terme « questionnement » fait écho non seulement à la remise en cause de l'identité unitaire, monolithique, mais aussi au questionnement de l'identité en tant que notion afin de l'envisager comme parcours et expérience. En effet, il s'agit de voir dans les écritures de l'identité une notion toujours plus éclatée qui prend ses ancrages non seulement dans le passé des origines, mais aussi dans l'avenir des possibles.

Le troisième et dernier chapitre, « Vers une identité plurielle », analysera le rôle de la langue et du discours dans la (dé)construction et le questionnement identitaires. Seront d'abord traités la pluralité des langues et des discours, ensuite le corps littéraire et l'évocation des sens dans la construction narrative et identitaire, tels le rapport entre corps, texte et écriture, la langue comme perception sensorielle, l'instabilité de la voix narrative. Pour finir, la dernière sous-partie sera consacrée à l'étude de l'intertextualité, de la métatextualité et de la pluralité générique, car toutes les œuvres du corpus contiennent des formes littéraires enchâssées.

CHAPITRE I :
LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ

It was Grace who would begin to rethink her father's schooling and then hurry to see him, his eyewatery with age (...), pressing his lips against his forehead. It was Grace who, driving past Agueke on her way back, would become haunted by the image of a destroyed village and would go to London and to Paris and Onicha, sifting through moldy files and archives, reimagining the lives and smells of her grandmother's world. (« The Headstrong Historian », TAN : 217, nous soulignons)

À la fin de la nouvelle d'Adichie, le personnage de Grace, la petite-fille de la protagoniste Nwamgba, reprend symboliquement la tâche de retracer l'histoire de sa famille, synecdoque de l'histoire du peuple igbo au début de la colonisation. En tant que pivot de ce moment crucial qui a à jamais changé la configuration culturelle et identitaire des peuples du Nigéria, l'évocation de ce moment historique en toile de fond de la nouvelle, situé entre l'avant- et l'après-colonisation, réécrit le retour vers le passé.

Il n'en demeure pas moins que ce retour, notamment vers l'époque précoloniale, n'est jamais une simple retranscription des faits historiques, mais toujours une remise en question et une remise en contexte : les verbes « rethink » et « reimagine » mettent en lumière ce changement de point focal qu'apporte l'époque moderne sur le passé. Dans son analyse des communautés précoloniales africaines, Jean-Loup Amselle affirme à ce sujet :

The modes of pre-colonial gatherings, identities, societies, or cultures were the subject of constant negotiations and debate. Possibly this debate on the appearance of a culture is what actually constitutes it as an identity.¹⁵

Comme dans le fragment de la nouvelle, l'emphase est mise sur le couple de termes « negotiations and debate » : ceci souligne le caractère protéiforme de la notion de « culture » envisagée dans sa dimension évolutive qui contredit les idées reçues sur le caractère supposément rigide, voire sclérosé, des cultures dites « traditionnelles ». Le travail presque artisanal de l'écrivain est de reprendre cette matière instable et de la façonner afin d'en révéler la complexité. Il s'agit dans la nouvelle d'Adichie, plus que d'un retour en arrière temporel et diégétique, d'un hommage au célèbre roman *Things Fall Apart* de Chinua Achebe. En revisitant le roman le plus marquant de la littérature africaine des années 1960, la nouvelle contemporaine revisite également une période

15 Jean-Loup Amselle, *Mestizo Logics : Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*, trans. Claudia Royal, Stanford, Stanford University Press, (1990) 1998, p. 41, nous soulignons.

cruciale pour l'affirmation culturelle d'une identité nationale et s'inscrit dans la tradition littéraire nigériane.

L'indépendance du Nigéria a été au cœur de cette affirmation ou réaffirmation (surtout à travers le travail des hommes politiques, des intellectuels et des écrivains de la première génération), à tendance nationaliste dans la mesure où l'accent a été mis sur la spécificité de l'héritage culturel précolonial en tant que résistance à la domination britannique. En revisitant l'histoire des sociétés traditionnelles, les écrivains de cette période se sont aussi penchés, dans la construction de cette identité culturelle nationale, sur les représentations du moment charnière que fut le contact avec les premiers colons au tournant du XIX^e siècle. L'imaginaire colonial est ainsi devenu une partie importante de cette construction qui inspirera toutes les générations d'écrivains suivantes, car il constitue un point d'ancrage essentiel dans l'histoire moderne du pays, en marquant le début de l'immigration, de l'influence des médias et de la mondialisation, autant d'axes qui inspirent majoritairement les œuvres de la troisième génération d'écrivains nigériens au XXI^e siècle.

1. L'imaginaire colonial à l'époque de l'indépendance

L'indépendance du Nigéria le 1^{er} octobre 1960 après près de cent soixante ans de domination britannique marque un tournant fondamental dans la littérature de l'époque. La première génération d'écrivains nigériens s'engage alors dans la construction d'une littérature nationale qui raconte l'histoire de ce pays. À propos du contexte historique et culturel de l'émergence de la première génération d'écrivains nigériens, dont Chinua Achebe, Christopher Okigbo, Elechi Amadi ou Chukwuemeka Ike, dans les années 1950 au Government College Umuahia, Terri Ochiagha affirme : « No longer tasked with the formation of functionaries to occupy positions in the intermediate echelons of the colonial administration, Nigeria's elite schools became training grounds for intellectual leaders. »¹⁶ À la veille de l'indépendance, une pépinière d'intellectuels et d'artistes est donc en train de se former au Nigéria : par exemple, le roman *Things Fall Apart* a été conçu et écrit par Achebe au University College Ibadan avant d'être publié à Londres et de devenir un succès mondial. Ces intellectuels seront des véritables pères fondateurs d'une culture nationale.

Les écrivains dits « classiques » comme Chinua Achebe créent des personnages emblématiques, à l'instar d'Okonkwo dans *Things Fall Apart* ou Ezeulu dans *Arrow of God* qui contribuent à façonner, entre autres, une certaine vision de l'histoire nationale du Nigéria. Un des thèmes de prédilection de l'œuvre d'Achebe, en l'occurrence, est le rapport entre les colonisateurs et les autochtones. Robert Butlin affirme à ce sujet : « [Colonialism] applies to the specific local(e)s of overseas imperial control, including the means used on the ground, including European settlement, to suppress or modify indigenous cultures and modes of living. »¹⁷ Même si le Nigéria faisait encore partie de l'Empire britannique au moment de la publication de ce roman, ce rapport entre les deux cultures est nécessairement conflictuel et constitue un des événements historiques les plus évoqués dans la littérature de cette période car il montre à la fois l'image d'une réalité historique,

16 Terri Ochiagha, *Achebe and Friends at Umuahia : The Making of a Literary Elite*, Woodbridge, Suffolk, James Currey, 2015, p. 10-11.

17 Robert Butlin, *Geographies of Empire, European Empires and Colonies, c.1880-1960*, Cambridge, Cambridge University Press (2009), 2010, p. 38.

dont les traces étaient bien visibles dans les années 1950, et la démarcation claire avec ce passé tourmenté et douloureux afin de construire un présent prometteur.

Dans *Things Fall Apart* (1958), Okonkwo, un des hommes les plus respectés de sa communauté, vit le drame du déchirement de son village et de sa famille provoqué par l'arrivée des colons britanniques. Néanmoins, loin d'être purement dichotomique dans la représentation des deux cultures, Achebe souligne bien le fait que ce conflit existait déjà auparavant entre les différents villages et les chefs, sous la forme des tensions liées au prestige et au pouvoir ; au début du roman, Okonkwo est lui-même obsédé par l'acquisition des titres et des biens pouvant lui racheter l'honneur et la richesse perdus par son père Unoka.

Si le roman illustre, certes, la perte d'une forme d'unité de la société igbo traditionnelle, la question d'une véritable unité globale préexistante devient presque illusoire, car cette société n'a jamais été véritablement soudée avant l'arrivée des colons. Okonkwo, le personnage le plus déchiré de *Things Fall Apart*, est d'autant plus en proie à un dilemme existentiel qu'il est obsédé par l'idée de préserver l'unité de son peuple comme moyen de maintenir son propre style de vie. Le roman peut se lire comme la représentation de la peur d'affronter ses propres angoisses et ses propres failles, lesquelles montrent à Okonkwo que c'est bien son monde intérieur qui s'effondre aussi.

Le même dilemme est présent dans *Arrow of God* (1964), où Ezeulu, le protagoniste, accepte d'envoyer son fils à l'école britannique, mais refuse de passer outre la volonté du dieu Ulu. Il en est de même dans *No Longer At Ease* (1960), où l'idéalisme d'Obi consiste à croire en la toute-puissance de l'éducation britannique et d'ignorer les réalités du terrain, comme les pots-de-vin ou la discrimination des *osu*, catégorie mise à l'écart par la société traditionnelle igbo, une fois revenu au Nigéria. En d'autres termes, si « le symbolisme est un “langage” à la portée de tous les membres de la communauté et inaccessible aux étrangers », comme l'écrit Mircea Eliade¹⁸, un code culturel partagé et fédérateur de la communauté, la tradition moderne des pots-de-vin qui illustre la corruption du pays ne représente plus le langage d'Obi, pas plus que celui des coutumes et des pratiques religieuses de sa famille. Le monde où Obi retourne après ses études en Angleterre n'est plus le même, il ne s'y sent littéralement plus chez lui, comme l'indique le titre de l'œuvre.

Le drame du personnage illustre une crise identitaire qui est une crise des référents et des modèles identitaires : tel est le cas pour les tensions qui ont suivi l'indépendance du Nigéria car le modèle colonial a été et continue d'être contesté, mais fait partie fatalement de la constitution du pays à l'époque contemporaine : « de l'acculturation forcée (résultat de la colonisation), il résulte

18 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot, 1949, p. 378.

souvent une identité parcellaire, une hétéroculture », « un dualisme culturel », « une ambivalence identitaire » selon Alex Mucchielli¹⁹. Cette tension pluralise la notion d'identité et remet en cause non seulement la légitimité du passé colonial dans l'histoire contemporaine du pays, mais aussi certains aspects des cultures et traditions autochtones. Les deux modèles perdent alors leur fiabilité et se montrent instables.

Les trois romans de la trilogie africaine d'Achebe se situent sous le signe du renversement du monde, de l'effondrement des valeurs, du chaos qui s'empare de l'ordre. Si à la fin du XIX^e siècle ce renversement correspond à l'arrivée des colons et au début de la domination britannique en pays igbo, la figure du colon européen, un personnage qui représente le facteur « de trop » dans l'équation des conflits internes des autochtones chez Achebe, n'est pas le produit d'une construction binaire simpliste. En effet, dans *Things Fall Apart*, les deux missionnaires à la tête de la communauté chrétienne britannique installée à Umuofia sont très différents : Mr Brown est ouvert d'esprit, curieux, tolérant, il respecte et est respecté par les Igbos du fait de son art oratoire. D'autre part, Reverend John Smith est tout le contraire : déterminé à faire changer ce qu'il appelle le climat de compromis de son prédécesseur (« He condemned openly Mr Brown's policy of compromise and accommodation. »²⁰), il méprise les Africains et voit la conversion au christianisme comme une mission civilisatrice : « He saw things as black and white. And black was evil. He saw the world as a battlefield in which the children of light were in mortal combat with the sons of darkness »²¹. C'est finalement cette vision qui est critiquée par Achebe, à savoir l'absence de nuance, d'équilibre et de distanciation par rapport à l'autre, le regard qui manque de perspective.

Avec le temps, cette vision de la conquête britannique et de la figure du colonisateur européen a évolué surtout parce que les auteurs des générations suivantes n'ont plus eu à démontrer et à mettre en valeur l'indépendance de leur pays ainsi que l'existence d'une histoire autochtone. Cet effondrement des valeurs transposé au Nigéria de la fin du XIX^e n'est plus relié à la présence des colons. Pourtant, cette présence et ce regard étrangers et nouveaux des personnages occidentaux apparaissent dans nombre d'œuvres des écrivains nigériens, y compris les auteurs du corpus. Qu'en est-il alors de la représentation du regard des Européens sur les sociétés nigérianes, traditionnelles ou modernes, dans la littérature nigérienne du début du XXI^e siècle ?

Dans *Half of a Yellow Sun*, c'est le personnage de Richard, le compagnon britannique de

19 Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, (1986) 2013, p. 112.

20 Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, London, Penguin Books, (1958) 2010, p. 174.

21 *Ibid.*, p. 174.

Kainene, qui illustre ce regard *autre* à la fois sur la culture traditionnelle igbo et sur la société nigériane postindépendance, car Richard immigré initialement au Nigéria pour étudier l'art traditionnel igbo-ukwu. Pourtant, malgré son éducation et sa grande ouverture d'esprit, les réalités culturelles, sociales et politiques, surtout au moment de la Guerre du Biafra, dépasseront ses attentes.

Richard rappelle le type de personnage que Mary-Louise Pratt nomme « l'homme qui regarde » (« the seeing-man »²²), celui qui voit et domine, faisant référence au sujet européen masculin qui veut s'approprier l'espace et s'arroge le droit d'identifier l'autre dans un contexte colonial. Le comportement et les aspirations de Richard le rapprochent ainsi de la figure de l'explorateur au temps de colonies : ce personnage est souvent représenté comme le conquérant d'un espace peuplé par des habitants aux mœurs et coutumes jugés inférieures aux siennes. Sa mission est, dans la littérature de l'époque, de civiliser cet espace et ces populations pour les rendre aussi semblables que possible à son propre pays. En effet, l'exploration²³ comme outil de conquête est revisitée surtout dans *Half of a Yellow Sun* où la sarcastique Kainene appelle Richard « un explorateur moderne du Continent noir » (« a modern-day explorer of the Dark Continent », HYS : 62), réplique qui fait écho aux mots d'Ilyia dans *Measuring Time* : « how you came to Africa to save the natives from themselves » (MT : 162).

Si le regard de Richard sur le Nigéria et les autochtones peut être lu comme une réminiscence du regard de l'Européen, l'écriture de ses livres *The Basket of Hands* et *The World Was Silent When We Died*, imbriqués dans l'hypertexte du roman, représente plutôt une tentative de mieux connaître ce monde qu'il aime profondément et où il se sent chez lui, et rend son statut plus complexe. Françoise Ugochukwu affirme d'ailleurs que

Richard est le seul qui sait lire les signes avant-coureurs du coup d'état de juillet 1966 (...) sa présence donne à ce roman [*Half of a Yellow Sun*] sur le conflit biafrais une dimension internationale. Il est le seul personnage capable de comparer la guerre avec les autres massacres qu'il connaît (...) il représente une nouvelle génération d'étrangers.²⁴

Il s'agit donc d'une remise en question de la figure de l'étranger comme Autre. En effet, s'il est surpris au début par certains aspects de la vie nigériane, Richard s'adapte à la vie des autres

22 Mary Louise Pratt ed., *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992, p. 7.

23 Butlin, *op. cit.*, p. 245.

24 Françoise Ugochukwu, *Biafra, la déchirure: sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 142.

personnages igbos : il devient l'ami d'Olanna et Odenigbo et s'intègre vite dans leur cercle de Nsukka, apprend la langue igbo, ne quitte pas le pays pendant la guerre et y demeure après la disparition de Kainene. Ceci est un signe que, au contraire d'Obi dans *No Longer At Ease*, il est chez lui sans pour autant être un autochtone et se veut ainsi une figure entre-deux plus qu'une figure de l'Autre.

Si Ugochukwu compare dans son ouvrage les Igbo et les juifs. en analysant les témoignages des journalistes de l'époque sur leur statut de victimes pendant la Guerre du Biafra, le personnage de Susan, la compagne de Richard au début du roman d'Adichie, le fait aussi, mais dans une perspective bien différente :

“There are lots and lots of Igbo people here—well, they are everywhere, really, aren't they? Not that they didn't have it coming to them, when you think about it, with their being so clannish and uppity and controlling the markets. Very Jewish, really.” (HYS : 154)

Ces observations, par ailleurs antisémites, représentatives de l'attitude des Britanniques expatriés à Lagos sur le Nigéria, dénotent une condescendance que Richard ne partage pas, signe qu'il n'est pas un « Blanc comme les autres », mais presque une figure de l'anti-colon moderne : il est timide, impuissant au début de sa relation avec Kainene. Par opposition, c'est Susan qui représente une figure d'autorité car elle se sent supérieure aux femmes noires qu'elle ne prend pas pour des rivales et parle du pays et de ses habitants avec autorité (« She spoke with authority about Nigeria and Nigerians. », HYS : 54).

Plus généralement, dans le contexte de la littérature nigériane contemporaine, la version moderne du choc entre colons et natifs prend aussi la forme des micro-chocs culturels quotidiens. Par exemple, dans *Americanah*, la voix narrative décrit une découverte moderne de l'Amérique à travers les observations d'Ifemelu sur la vie quotidienne, comme les repas entre amis :

Alison or one of the others would buy her meal. But when the waitress brought the bill, Alison carefully began to untangle how many drinks each person had ordered and who had the calamari appetizer, to make sure that no one paid for anybody else. (A : 129)

ou les manières qu'on les couples de se comporter en public :

[Philadelphia] was intimate but not provincial: [...] she saw young couples clutching each other, kissing each other from time to time, as if they feared that, if they unclasped their hands, their love would dissolve, melt into nothingness. (A : 123)

De par la distance avec l'objet observé qui le défamiliarise et le renouvelle, le regard tourné

vers les Occidentaux de la protagoniste fait de l'Amérique un monde exotique, étranger à soi et à sa propre culture. On peut donc dire qu'il existe non plus seulement un regard unique des Européens sur les Nigériens, mais bien un jeu de regards qui se soutiennent et se font écho réciproquement. Le regard surpris, voire inhibé de Richard lors de sa première rencontre avec Kainene (« She was watching him ; he felt adolescent with her gaze on him. », HYS : 59), fait écho au regard audacieux de celle-ci.

Ce nouveau rapport entre l'ancien colonisateur et l'ancien colonisé apparaît chez les trois écrivains de la troisième génération. Le contexte et certains personnages, comme Obierika de *Things Fall Apart*, sont revisités par Adichie dans la nouvelle « The Headstrong Historian » : l'expression « the redemption of black heathens » (« The Headstrong Historian », TAN : 209) fait écho à la phrase finale du roman d'Achebe, *The Pacification of the Tribes of the Lower Niger*, le titre donné par le District Commissioner à son livre sur les Igbos après la conquête du pays²⁵. Dans la même veine, Professor Ezeka, l'ami d'Odenigbo, affirme lors d'une soirée avec ses amis dans la maison de Nsukka : « tribe as it is today is as colonial a product as nation and race. » (HYS : 20). Il met donc en avant l'invention de la nation et de la race par des autorités qui ne sont pas africaines, et ne sont donc pas adaptées aux réalités africaines.

La religion se veut aussi un véhicule de transmission des valeurs européennes ; déjà amplement présent dans la trilogie d'Achebe, elle joue aussi un rôle important dans *Purple Hibiscus* où elle est pratiquée par Eugene sous une forme dictatoriale, le personnage ayant lui-même une attitude de colonisateur dans sa manière de contrôler sa famille et son foyer. Il est devenu lui-même un produit de cette assimilation coloniale encore visible dans les années 1980-1990.

On retrouve également dans *GraceLand* des traces de cette influence coloniale lointaine : « 'No forget de whites create de demand.' » (G : 243) dit Elvis critiquant le trafic d'organes auquel il prend part sans le savoir. La même idée de trahison historique sera soulevée plus tard dans *Half of a Yellow Sun* avec la mise en parallèle des histoires personnelles de deux sœurs et de leurs infidélités concomitantes avec l'éclatement de la Guerre du Biafra, lesquelles ouvrent sur une vision sombre de l'Histoire à plus grande échelle.

Après cette analyse des représentations de l'imaginaire colonial et avant de voir les manières dont l'identité nationale, géographique, historique, culturelle se construit dans les œuvres du corpus, un bref point historique sur le Nigéria à l'époque de l'indépendance nous semble nécessaire. Parmi les pays ouest-africains, le Ghana fut le premier à obtenir son indépendance en 1957. Cet

25 Achebe, *Things*, p. 197.

événement déclencheur a entraîné nombre d'indépendances sur tout le continent et surtout pour le Nigéria, le voisin et le « rival » du Ghana²⁶.

Le discours du Premier ministre Abubakar Tafawa Balewa en 1959 montre combien l'idée de nation et d'unité était au centre des préoccupations de l'État : « when we have our own citizenship, our own national flag, our own national anthem, we shall find the flame of national unity burn bright and strong. »²⁷ En répétant deux fois le possessif « our own », ce discours met en avant non seulement un désir de « propriété » sur la future nation nigériane indépendante, mais également un désir d'unité au sein d'un pays où le pouvoir local était dominé par les différents groupes ethniques. Ainsi, le nord était surtout dominé par les Haussas / Fulanis, le sud-ouest par les Yorubas et le sud-est par les Igbos.

Plus qu'un discours politique, ce fragment montre la fragilité d'un pays qui, à la veille de son indépendance, est partagé entre l'exercice local et l'exercice national du pouvoir. Martin Meredith écrit à ce sujet :

Primary loyalty remained rooted in tribal identity. Kinship, clans and ethnic considerations largely determined the way people voted. The main component of African politics became, in essence, kinship corporations.²⁸

L'affirmation de Chinua Achebe, qui soutient que l'indépendance nigériane est un succès de la communauté igbo²⁹, est un autre argument en faveur du fait que non seulement les hommes politiques, mais aussi les intellectuels de l'époque, engagés dans la construction d'une littérature qui reflète une conscience nationale comme il a été montré auparavant, restent attachés à leur groupe ethnique d'origine tout en se considérant des citoyens de ce nouveau pays.

Depuis l'indépendance et jusqu'au début du XXI^e siècle, ce sont donc les manières de construire et de représenter la nation comme le reflet d'une unité et d'une identité communes qui figureront au centre de notre analyse. Notion aux multiples sens, nation signifie d'abord espace, territoire. Dans la partie suivante sera envisagée la construction de la nation comme récit, puis de l'espace en tant qu'agent identitaire aussi bien dans sa dimension géographique que comme

26 Chinua Achebe, *There Was a Country*, London, Allen Lane, 2012, p. 40-41.

27 Fragment cité dans Martin Meredith, *The State of Africa: A History of the Continent Since Independence*, London, Simon & Schuster, 2005; 2006, p. 157.

28 Meredith, *op. cit.*, p. 56.

29 « This group, the Igbo, (...) gave the colonizing British so many headaches and then literally drove them out of Nigeria. » (Achebe, *There Was*, p. 67).

métaphore de l'espace littéraire et de l'écriture. Enfin, la figure de l'écrivain y joue un rôle important dans la représentation littéraire de l'espace et du temps, ou de l'Histoire.

2. L'espace comme agent identitaire: géographie et espace littéraires

Dans *Half of a Yellow Sun*, Richard écrit dans son livre *The Book Was Silent When We Died* : « Nigeria was a collection of fragments held in a fragile clasp. » (HYS : 155). La lucidité de son regard à la fois extérieur et plongé dans les événements et la vie quotidienne du Nigéria des années 1960 met en lumière l'artificialité de l'unité nationale de ce nouveau pays, né d'un empire émietté et dans un contexte politique interne dominé par l'hétérogénéité ethnique, linguistique et culturelle.

Dans *The Famished Road*, le personnage du père, Father, affirme : « Our country is an abiku country. Like the spirit-child, it keeps coming and going. One day it will decide to remain. It will become strong. »³⁰ Le trope de l'*abiku*, *ogbanje* en igbo, ou enfant-esprit (qui est né, est mort et revient, donc qui existe dans les deux mondes, le monde terrestre et l'au-delà) incarné le protagoniste Azaro, est aussi une métaphore du pays où se passe l'action de *The Famished Road*, pays non nommé, mais dans lequel on peut reconnaître le Nigéria et que Vanessa Guignery appelle « la nation *abiku* » (« the *abiku* nation »³¹). Ce Nigéria imaginaire se caractérise aussi par une oscillation entre stabilité et dérive, entre ordre et chaos, et tente de se forger ainsi un chemin à travers une histoire troublée.

Peut-on en dire autant pour le Nigéria tel qu'il est illustré dans les œuvres du corpus ? Comment ce pays se construit-il en tant que représentation littéraire et comment la nation est-elle construite ?

a) Nation et narration : la nation comme récit

La question « Qu'est-ce que le Nigéria ? » appelle plusieurs types de réponses : par exemple, selon Obafemi Awolowo, un leader yoruba des années ayant suivi l'indépendance, ce pays serait

30 Ben Okri, *The Famished Road*, London, Vintage, (1991) 2003, p. 547.

31 Vanessa Guignery, *Seeing and Being : Ben Okri's The Famished Road*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 93.

non pas une nation, mais « un simple syntagme géographique » (« a mere geographical expression »³²). La naissance et l'évolution du Nigéria comme « État créé de toutes pièces » fait, d'ailleurs, l'objet d'une analyse dans le livre de Richard Bourne (« how the manufactured state [...] has managed to survive »³³).

Comme dans la citation précédente de Richard dans *Half of a Yellow Sun*, la notion-même de nation comme facteur d'unité fait polémique et est constamment remise en question dans la mesure où, au vu de sa grande diversité, le Nigéria est un pays « artificiel » et fragile. Pour reprendre l'affirmation de Helon Habila sur le désintérêt de la littérature de la troisième génération d'écrivains nigériens pour l'histoire et le discours nationaliste plus classique, il s'agit plutôt d'une redéfinition et d'une remise en question de la notion-même de nation et de ses enjeux dans le monde contemporain.

Dans le même roman, lors d'une soirée qu'il organise dans la maison de Nsukka, Odenigbo a une discussion avec son collègue Professor Ezekia sur l'identité des Africains :

“The only authentic identity for the African is the tribe. (...) I am Nigerian because the white man created Nigeria and gave me an identity. I am black because the white man constructed *black* to be as different as possible from his *white*. But I was Igbo before the white man came.”
“But you became aware that you were Igbo because of the white man.” (HYS : 20)

Cette conversation, qui sera reprise à d'autres occasions dans cette thèse, reflète combien le langage sert de véhicule à la construction de l'identité nationale ou, comme ici, ethnique : les verbes *be* et *construct* sont mis sur le même plan, ils mettent en valeur plusieurs « degrés » d'appartenance ethnique, nationale ou communautaire, quelle que soit sa dimension et son envergure culturelle. La tribu, communauté culturelle et linguistique plus petite et plus ancienne que la nation, apparaît comme plus importante que celle-ci, comme l'affirme Odenigbo, mais finalement les deux structures sont des créations déterminées par et dans des contextes historiques différents : ce que les Européens appellent nation au sens du terme né au XIX^e siècle avec la naissance des États-nations, les Africains, dit le protagoniste du roman, l'envisagent comme tribu.

Plusieurs notions sont à définir. Tout d'abord, la nation (« Nigerian », « Nigeria ») est vue comme une construction qui tente, tant bien que mal, de maintenir ensemble des groupes de

32 Fragment cité dans John Campbell, *Nigeria : Dancing on the Brink*, Plymouth, Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2011, p. 2.

33 Richard Bourne, *Nigeria : A New History of a Turbulent Century*, London, Zed Books, 2015, Preface, p. IX.

personnes qui partagent une identité s'opposant à une autre venant de l'extérieur, à savoir la nation britannique, comme l'explique John Edwards dans l'ouvrage *Language and Identity* :

We could understand ethnic group membership as an involuntary phenomenon in which all are participants, in which members share common cultural characteristics, and in which a continuing 'us-and-them' differentiation means that a sense of membership boundaries can long outlast any particular social manifestation or practice within them.³⁴

Cette dichotomie (« inadequate explanation of its persistence across generations within rapidly changing social contexts »³⁵) remet en cause le lien entre la nation et l'identité en tant qu'appartenance à une culture, à une langue et une expérience historique commune. Il s'agit donc d'une identité nationale et/ ou ethnique fragile qui doit être protégée par un langage nationaliste, qu'Edwards appelle cela « la protection de l'identité » (« identity protection »³⁶), lequel doit être revisité, voire réinventé. L'idée d'une identité nationale change parce que le contexte historique change : toujours dans *Half of a Yellow Sun*, Olanna rend visite à son oncle et à sa tante à Kano, ville peuplée majoritairement de Haussas où la communauté igbo est bien intégrée, et elle y est accueillie chaleureusement par leur voisin Abdulmalik.

Ces liens d'amitié qui ne connaissent pas de frontières ethniques ou linguistiques (« [Mbaezi and Abdulmalik were] speaking Hausa and laughing », HYS : 40) seront fortement ébranlés ou même détruits lors des premières attaques contre les Igbos dans le nord. Olanna est d'ailleurs témoin de la scène de meurtre de la famille de son oncle par le même personnage :

"We finished the whole family. It was Allah's will !" one of the men called in Hausa. The man was familiar. It was Abdulmalik. He nudged a body to the ground with his foot and Olanna noticed then how many bodies were lying there, like dolls made of cloth. (HYS : 148)

La révélation de ces deux visages d'Abdulmalik illustre le fait que l'appartenance à un groupe, national ou ethnique, est, finalement, une question de contexte : c'est la Guerre du Biafra, symbole de l'Histoire, qui détermine les relations entre les communautés.

La notion-même de nation est le produit d'une construction historique³⁷ dont les paramètres

34 John Edwards, *Language and Identity : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 158.

35 *Ibid.*, p. 158.

36 *Ibid.*, p. 212.

37 « the attempt of nationalist discourses to produce the idea of a nation » (Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, p. 1).

sont eux-mêmes instables³⁸. La figure de l'autorité y est ambiguë, à savoir le pouvoir britannique et / ou son « ombre » coloniale, ou encore les ethnies rivales, car, en dehors de sa construction historique et culturelle, la nation est déjà une construction du langage. Le lien fondamental entre le langage et son pouvoir aussi bien créateur que déstructurant d'identité est une fois de plus affirmé à travers et au sein de l'identité de groupe, aussi bien qu'en opposition à un autre groupe, comme le montrent les deux épisodes du roman d'Adichie. Telle est aussi la thèse du célèbre ouvrage de Benedict Anderson qui envisage la nation comme « une communauté politique imaginée » (« an imagined political community »³⁹) et met l'accent sur l'importance du langage dans cette construction imaginaire. Ben Okri vient aussi illustrer cela en mettant en avant la dimension auto-référentielle des fictions nationales comme discours créateurs d'identité dans sa trilogie *abiku* (*The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches*) : « Nations and peoples are largely the stories they feed themselves. If they tell themselves stories that are lies, they will suffer the future consequences of those lies. »⁴⁰ Redéfinir l'identité collective en fonction du contexte représente au fond une remise en question profonde de l'idée même d'identité en tant que notion unitaire et stable à travers le temps.

Si dans l'affirmation d'Odenigbo sur l'identité igbo les notions de *nation* et *tribu* ont des éléments communs, « nation » ne veut pas pour autant dire « État ». David Lim affirme à ce sujet :

Nation simply means 'country', a social formation which appears, from a distance, at least, as a homogeneous community which is attached to a particular territory and conscious of itself as a community with a shared myth of origin, culture, and project for the future.⁴¹

On remarquera ici l'usage des mots « mythe des origines » (« myth of origin ») qui contribue à la naissance symbolique d'une nation et qui apparaît aussi dans l'analyse de la métaphore de la route : la nation et l'histoire dans le sens de fiction, de récit ont donc en commun ce mythe fondateur d'origine et d'identité.

D'autre part, l'État est défini ainsi : « a sovereign government (...) which, irrespective of its

38 « Janus-faced ambivalence of language itself in the construction of the Janus-faced discourse of the nation. » (*Ibid.*, p. 3).

39 Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London ; New York, Verso, 1991, p. 6.

40 Ben Oki, *Birds of Heaven*, p. 34 cité dans David C. L. Lim, *The Infinite Longing for Home : Desire and the Nation in Selected Writings of Ben Okri and K. L. Maniam*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, p. 120.

41 David C. L. Lim, *The Infinite Longing for Home : Desire and the Nation in Selected Writings of Ben Okri and K. L. Maniam*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, p. 5.

level of popularity, claims the sole right to rule a given territory. »⁴² L'exemple du Biafra, cité aussi par l'auteur, est assez parlant pour illustrer une nation, les Igbos, qui partage un même territoire avec d'autres nations comme les Yorubas, les Haussas, les Ibibios, les Efiks.

Martin Meredith affirme clairement la primauté de l'appartenance profonde à des racines culturelles créées par la tribu sur le caractère artificiel de l'État : « the new states of Africa were not nations. They possessed no ethnic, class or ideological cement to hold them together, no strong historical or social identities upon which to build. »⁴³ Puisque la création du Nigéria en 1960 est essentiellement un acte politique qui définit un territoire, une superficie géographique correspondant aux frontières de l'ancien protectorat et non pas une nation, il y a eu besoin de créer, de fabriquer cette nation hétérogène afin d'unifier les populations de ce territoire. La nation doit donc correspondre au territoire dans son caractère unitaire. Comme le personnage du Professor Ezeka de *Half of a Yellow Sun*, Martin Meredith affirme à son tour :

Missionaries were also active in documenting local customs and traditions and in compiling “tribal” histories, all of which were incorporated into the curricula of their mission schools, spreading the notion of ethnic identity.⁴⁴

Si ce sentiment d'appartenance ethnique est très présent dans *Half of a Yellow Sun*, comme le montre le personnage d'Odenigbo (et ce, d'autant plus pendant la Guerre du Biafra), il peut également, comme dit Meredith, être le fruit d'un processus de domination à travers l'enseignement et le discours ; des termes comme « documenting », « curricula » ou « histories » sont des mots clés qui soulignent que le langage et le discours sont aussi créateurs de récits historiques qui font partie du devenir d'une nation. En effet, celle-ci éprouve ce qu'Anderson appelle « le besoin d'un récit identitaire » (« a need for a narrative of identity »⁴⁵).

La nation comme récit acquiert ainsi la fonction de lien unificateur entre les identités individuelles et ethniques, dans le cas du Nigéria, dans un contexte migratoire où les communautés sont déracinées et contraintes de vivre en exil, comme l'affirme Homi Bhabha : « The nation fills the void left in the uprooting of communities and kin, and turns that loss into language and metaphor. »⁴⁶. Le déracinement et l'exil nourrissent ainsi les récits nationaux et historiques

42 *Ibid.*, p. 5.

43 Meredith, *op. cit.*, p. 154.

44 *Ibid.*, p. 155.

45 Anderson, *op.cit.*, p. 205.

46 Homi K. Bhabha, « DissemiNation : Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation », Homi K.

fédérateurs de ces communautés. Toutefois, la fragilité de la nation comme espace de l'existence individuelle et collective entraîne deux mouvements contradictoires et complémentaires⁴⁷. Le discours national possède ainsi deux facettes, en ce qu'il construit et déconstruit en égale mesure les identités. Finalement, la nation n'est ni plus ni moins qu'une notion, une métaphore de l'existence collective et individuelle au sein d'une communauté.

Tandis que beaucoup d'écrivains et de critiques soutiennent cette revendication nationaliste de la littérature, d'autres la remettent en question. En effet, ils affirment que des écrivains africains comme Achebe visent justement à dépasser le cadre national dans leur œuvre pour questionner la conception eurocentriste de l'imaginaire littéraire européen en affirmant : « "anthropological" detail might represent (...) a veritable declaration of war on the practice of dividing cultures and fictions into strict national groupings »⁴⁸.

Cela ne veut pas dire que l'œuvre d'Achebe est dépourvue de toute intention de créer une littérature nationale en renouant avec un passé précolonial. Au contraire, en critiquant son image stéréotypée (« strict »), Snead offre ici une analyse de la notion de nation plus complexe : en introduisant un point de vue nouveau, celui des Européens, l'auteur ouvre plus d'horizons aux interprétations de cette littérature dite « nationale ». Dans *Things Fall Apart*, l'arrivée des missionnaires blancs offre l'occasion d'un regard inversé par rapport aux personnages africains, à savoir une perspective sur eux-mêmes en même temps que sur les étrangers qui viennent de s'installer en pays igbo.

Dans la nouvelle « The Headstrong Historian » d'Adichie, qui dépeint l'histoire d'une famille igbo sur plusieurs générations, en commençant par l'époque pré-coloniale du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1960, une scène similaire est décrite à travers le regard de la protagoniste Nwamgba qui voit pour la première fois une salle de classe dans l'école des missionnaires britanniques :

They went to the Anglican mission. The classroom had more girls than boys (...). But when the girls were separated and a woman teacher came to teach them how to sew, Nwamgba found this silly ; in her clan girls learned to make pottery and a man sewed cloth. (« The Headstrong Historian »,

Bhabha ed. *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1990, 291-320, p. 291.

47 Bhabha analyse deux manières dont la construction de la nation interfère avec la construction du sentiment identitaire : « the process of identity or historical sedimentation » [and] « the loss of identity in the signifying process of cultural identification » (*Ibid.*, p. 304).

48 James Snead, « European Pedigrees / African Contagion : Nationality, Narrative and Communitarity in Tutuola, Achebe, and Reed », Homi K. Bhabha ed., *op.cit.*, p. 241.

Cette mise en perspective de sa propre communauté en présence d'une autre, comme dans le fragment du roman *Americanah* analysé auparavant (pages 123 et 129), où Ifemelu regarde des scènes de vie quotidienne dans les rues des villes américaines, crée la distance nécessaire pour que les personnages européens « se voient tels que les Africains les voient » (« see themselves as Africans see them »⁴⁹), autrement dit pour que le regard unidirectionnel devienne bidirectionnel, réciproque, relativisant.

Plus encore, à travers son regard qui balaye la salle de classe dans la citation précédente, Nwamgba ne fait pas qu'inspecter d'un œil critique le lieu d'éducation de son fils, mais s'approprie cet espace nouveau qui fait désormais partie de sa géographie personnelle aussi bien que de la géographie de son village qui, d'ailleurs, change irréversiblement après l'arrivée des missionnaires. Ce nouveau territoire au sein du village, synecdoque du Nigéria, voire de l'Afrique en pleine mutation politique et culturelle, est ainsi « aménagé » par l'œil et la voix du narrateur pour introduire à la fois une nouvelle étape historique, qui est à l'origine de la création du Nigéria moderne, et un nouvel espace géographique et littéraire comme agent de la construction identitaire de la nation-narration.

b) L'espace littéraire

« The best thing about America is that it gives you space. » remarque Ifemelu à son retour des États-Unis (A : 434). L'idée de se voir octroyer l'espace (« give space »), son espace, montre que le personnage le considère comme un synonyme de liberté. Bien que l'Amérique soit un concept plus complexe dans le roman d'Adichie, il y a ici un rapport avec le besoin de conquérir cet espace nouveau afin de *se* découvrir. L'espace apparaît donc comme un facteur essentiel de l'existence à la fois collective, nationale et individuelle ; il crée d'une certaine manière et positionne littéralement l'identité.⁵⁰ Dans *Measuring Time*, Mamo construit son identité en tant qu'écrivain et historien de la communauté de Keti *au sein* de ce village. En y habitant, Mamo observe à plusieurs reprises dans le roman aux pages 93, 290, 295, 381 les alentours de Keti :

49 *Ibid.*, p. 241.

50 Dans son livre *Getting Back into Place* qui analyse le rapport entre l'identité et l'espace, Edward Casey affirme : « To be in the world is to be in place. » (Edward Casey, *Getting Back into Place : Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1993, Print, Preface, p. XV).

He went out for a walk. It was a Monday, market day. The streets were busy with people returning from the market : traders still counting their money, women hurrying home to feed their children before they fell asleep, drunks walking hand in hand (...). Mamo passed through the dark and silent churchyard with its huge neem trees and gravestones. (...)

The sun was still visible over the hills. (...) The hills circled the village in a horseshoe from west to south, and the scrubby vegetation that covered the hilltops and the stunted trees that slanted on the slopes were now desiccated and leafless from the harmattan wind.

(...) At the foot of the hills was the village burial ground, with its headstones and crude wooden crosses looking as if they had sprouted from the clayey red earth. This had been the village burial ground for generations : new graves straddled older graves, new bones mingled promiscuously with ancient ones. (MT : 92-93)

Le lecteur découvre ici, à travers le regard de Mamo, la construction d'une construction de l'espace non seulement comme un cadre de vie sociale (« traders », « women », « drunks »), mais aussi comme un cadre peuplé et construit par l'élément humain : la description du cimetière et des ombres des défunts qui hantent ce cadre, vu d'une perspective cinématographique à vol d'oiseau du haut de la colline, comme pour la maîtriser à travers le regard, illustre l'ancrage de Mamo dans son lieu de naissance, ancrage qui, cependant, donne un recul particulier sur ce village à travers le temps. L'identité de Mamo est nécessairement, sinon fatalement, liée à ce lieu, sans y être réduite pour autant, et représente une de ses seules certitudes. Métaphore d'une cohabitation entre le présent et le passé (« new bones mingled... with ancient ones »), ce lieu de naissance des personnages et de la narration, car le village est aussi le lieu de la première scène du roman centrée sur le mariage des parents des jumeaux, Tabita et Musa Lamang, représente aussi une métaphore de l'appartenance spatiale de l'identité communautaire, si l'on considère la communauté de Keti comme une synecdoque de la nation nigériane elle-même.

La poétique des paysages

Les notions d'espace (« space ») et de lieu (« place ») font l'objet d'une distinction dans les œuvres de certains critiques: si l'espace représente une dimension spatiale plus vaste, le lieu y est un « fragment » plus détaillé, une parcelle. Il s'agit ici d'envisager les deux comme des notions socioculturelles : le lieu n'est ni isolé, ni inanimé, mais partie intégrante du monde et de l'esprit humain, et donc redéfini sans cesse selon les personnages. Par exemple, les dessins dont LaMamo accompagne chacune de ses lettres évoquées aux pages 81, 108, 168, 233 décrivent un paysage intérieur qui est censé être lu et compris :

PS : I have included a sketch of the camp and the desert here, and the hills in the distance. The view of the hills sometimes reminded me of the hills at home. (MT : 81)

PS : I have sketched the oasis and the desert and camels on the back of this letter to give you an idea how it is hear in the desert. In the night it get cold and peaceful, and it sometimes reminds me of home. (MT : 108)⁵¹

Si le lecteur n'a pas accès aux dessins de LaMamo, il peut néanmoins les imaginer à travers ses mots ; ce sont donc eux qui « dessinent » ces paysages qui renvoient au lieu de son enfance, et qui fonctionnent comme une carte ou un texte dans son sens étymologique, enfin, comme un langage codé qui lie les deux frères au-delà des distances. Plus encore, ces paysages sont aussi censés remplacer ou compléter le message parfois écrit avec des fautes de langue par LaMamo, ici, « hear » au lieu de « here », ou « get » sans « s » à la troisième personne du singulier ; ce message, illustré aussi bien par des mots qu'à travers des cartes et dessins imaginés, est une preuve d'attachement à son frère jumeau et, de façon plus élargie, au lieu de ses origines (« home »).

La métaphore de la carte et de la cartographie est aussi très présente dans *Becoming Abigail*. Le goût de la protagoniste pour les cartes s'explique par son désir de comprendre et de dominer l'espace hostile de la ville de Londres où elle est contrainte d'habiter :

There was a quality of silence. An awe in the face of mountains that had kept their secrets for a millennia. This drew Abigail to maps. Not all maps. Old ones. Printed on paper that was more parchment. Big ones. That unrolled with the crackling promise of a flying carpet warming up. (...) It was possible to have any kind of dominion over a landscape. Over things. (BA : 71)

Cartographier signifie ici maîtriser l'espace pour le rendre sien, pour en faire son propre cadre de vie, intérieure et extérieure. Dans cette poétique des cartes, Abigail crée des lieux géographiques imaginaires à partir des régions et continents réels afin de s'appropriier aussi son propre corps, qui est la cible des abus dans le roman court d'Abani, et y exercer une forme de contrôle ainsi que, paradoxalement, de liberté sur son propre sort. Ta-Nehisi Coates affirme d'ailleurs, en parlant de la perception du corps par les Noirs et les Blancs aux États-Unis pendant la ségrégation raciale puis dans les années 1980, que la véritable liberté, à une époque de fortes tensions sociales et politiques, signifie posséder son corps, l'avoir pour soi, le rendre véritablement sien et en disposer⁵². D'ailleurs, plus loin, la carte devient aussi un espace qui rejoint l'imagination et le corps :

51 Toutes les lettres de LaMamo à son frère contiennent des fautes de langue (grammaire, orthographe ou lexique).

52 Ta-Nehisi Coates, *Une colère noire: Lettre à mon fils*, trad. Thomas Chaumont, Paris: Autrement, (2015) 2016, p. 24-25.

And sometimes the alchemy of her state transmuted the parchment into her mother's skin. The landmarks taking on a deeper significance. The Himalayas marking the slope of Abigail's forehead, spreading into the Gobi desert. The hook of Africa became her nose. Australia her bottom lip. And the islands between India and Tasmania became the fragments of teeth bared in a smile. In true cubist form, the Americas were her eyes. Everything else became the imagined contours of her inner life. This is how Abigail spent many rainy afternoons, the cartographer of dreams. Of ghosts. (BA : 71-72)

Par ce travail cartographique métaphorique de l'ancienne métropole et de son centre politique, symbolique et surtout historique, la ville de Londres, le regard d'Abigail dans les deux fragments ci-dessus met en lumière une nouvelle vision de la « périphérie », le Nigéria comme ancienne colonie britannique, sur le « centre », les îles Britanniques avec Londres comme centre, pour utiliser le binôme du discours postcolonial de John Clement Ball, vision qui critique l'imaginaire et le fantasme colonial de la métropole comme ville-monde. Ce double regard est également présent dans la dernière citation de *Becoming Abigail* ci-dessus où les lieux géographiques mentionnés sont pour la plupart d'anciennes colonies britanniques. L'idée de conquête évoquée dans la première citation (« it was possible to have any kind of dominion over a landscape. Over things. ») est une interprétation inversée des vers de Dylan Thomas mentionnés plusieurs fois dans le roman (« Death shall have no dominion. », BA : 40), se construit comme un commentaire anti-colonial, comme une contre-colonisation et une critique de l'ancien pouvoir colonial et de l'influence souvent abusive de la culture occidentale contemporaine.

S'il est possible d'avoir de l'empire sur les choses, il n'est, en revanche, pas possible d'en avoir sur les personnes, les âmes ou les corps. Une fois de plus, ce renversement du regard occidental met en avant le personnage d'Abigail qui agit, conquiert et possède. La carte et le corps (« parchment of her own skin ») deviennent des lieux, des territoires qu'il faut posséder et savoir habiter afin de devenir véritablement libre.

L'espace est donc le lieu de l'intériorité des individus et de leur conscience, car paysages intérieurs et extérieurs sont construits en miroir : l'espace n'est pas seulement un lieu physique, il constitue aussi le reflet et le contexte de l'existence humaine, de la narration (dans le sens de *contexte*, qui inclut le texte et le fait évoluer), selon Entrikin et Casey qui envisagent l'espace comme « contexte » (« context »⁵³), comme facteur humanisé. L'espace a donc une double fonction d'objet et de sujet des espaces et des paysages, comme l'affirme aussi Cresswell⁵⁴. La narration devient

53 J. Nicholas Entrikin, *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*, London, Macmillan, 1991, p. 3.

54 « Place is how we make the world meaningful and the way we experience the world. », « Place, at a

ainsi un lieu d'identité des personnages car les paysages et les espaces géographiques évoqués sont des créations humaines en tant que projections et symboles de leur perception du monde.

Dans *Measuring Time*, les deux frères passent leur enfance à rêver d'ailleurs, de départ, d'évasion :

They'd stand on the highest hill, not far from their house, and watch the planes flying past- some days planes passed, some weeks they wouldn't- and they'd imagine themselves up there surfing the clouds, on their way to some faraway, interesting place, famous, without a care in the world. (...) They'd look at the pictures of women and skyscrapers and cars and stores and run their hands over the glossy paper, and then they'd sigh with longing. (MT : 25-26)

Le désir d'évasion et d'ailleurs géographique traduit au fond le désir d'être quelqu'un d'autre, de s'évader dans une autre identité comme il serait possible de le faire dans un autre espace. Il en est de même dans *GraceLand*, où Elvis se rêve dans un endroit imaginé et idéalisé :

“States is de place where dreams come true, not like dis Lagos dat betrays your dreams,' Redemption would say. 'It is full of blacks like us, you know, American Negroes wearing big Afros, walking with style, talking anyhow to the police ; real gangsters, “ he continued. (G : 26)

Cet endroit idéal et inexistant est, en fait, une projection ; les personnages rêvent d'une utopie, dans le sens étymologique de non-lieu, d'une représentation spatiale lorsque la représentation qu'ils ont de leur village d'origine est trop étroite, voire étouffante, comme le montre la description du camp de réfugiés par LaMamo dans *Measuring Time* (« circled with wire, and sometimes it feels like prison. », MT : 233). L'ambiance carcérale, très présente dans *Waiting for An Angel*, fait écho au mouvement permanent chez LaMamo, comme chez Redemption et Lomba dans *GraceLand*, entre chez soi et ailleurs, entre l'appartenance et le dépaysement, puisque ses lettres finissent toujours par rappeler la maison familiale ou le paysage de Keti comme un retour aux sources: « But sometimes at night it is peaceful and quite and it reminds me of home. » (MT : 233). Si le personnage de Mamo incarne la figure de l'écrivain ancré dans sa terre d'origine, il a cependant besoin de l'esprit audacieux de son frère jumeau et de son expérience du voyage afin de connaître, bien qu'uniquement par procuration, l'ailleurs et l'évasion spatiale.

Le désir d'évasion vers un autre espace spatial et mental s'illustre à travers le jardin potager de Beatrice dans *GraceLand* :

It had to do with the smell of damp loam, (...), or the satisfaction of earth worked between her

basic level, is space invested with meaning in the context of power.» (Tim Cresswell, *Place : A Short Introduction*, Malden; Oxford; Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2004, p. 12).

fingers that made Beatrice return to her little garden in spite of the doctor's orders to stay in bed and rest. This was more relaxing than any rest, she thought as she weeded the plant beds until they shone.

(...) After a few minutes of rest, she returned to work on the plant beds. Each bed was carefully loved and tended. Beatrice was only truly happy amid the rows of green pepper stalks ripe with yellow and red fruit, in this place perfumed with curry leaves and thyme and the most fragrant of herbs, ahunji.

(...) she felt guilty about using her able time this way, to work on her garden. But she needed this.

(...) She tried to explain to him that the neat beds, the soft crumbly earth, the deep green of the okra, the red and yellow peppers, the delicate mauve flowers of the fluted pumpkin, were important to her in ways she had no words for. (G : 34-36)

Le « jardin secret » de la protagoniste, suggéré par le jeu de mots dans l'expression « secret garden », est le seul endroit dont elle est maîtresse et sur lequel elle agit réellement. Les pronoms possessifs le montrent bien. L'expression « her garden » est répétée deux fois aux pages 34 et 35, suivie de « my garden » page 36 : il s'agit de posséder son espace, comme dans la réplique d'Ifemelu au début de cette sous-partie, et de le faire grandir et évoluer comme un véritable travail spirituel et artisanal à travers des expressions comme « return to her little garden », « work on her garden ». L'allusion aux mots de Candide dans l'œuvre éponyme de Voltaire (« Je sais (...) qu'il faut cultiver notre jardin. »⁵⁵) appuie encore davantage l'idée de travail assidu de son territoire, travail dont le but est de cueillir les fruits au sens propre et figuré tout comme l'idée d'un travail consistant à se cultiver soi-même afin de s'élever, de s'améliorer.

Il est question d'élévation dans *GraceLand*, mais surtout de révélation : l'espace du jardin est construit comme une parenthèse spatiale où Beatrice peut s'arracher à un quotidien précaire afin de se révéler à elle-même et à son fils, à travers son journal. Le jardin équivaut donc à un lieu métaphorique. Les lieux évoqués jusqu'ici sont tous des lieux imaginés, qui définissent des personnages individuels, comme Mamo dans *Measuring Time* ou Beatrice dans *GraceLand*, aussi bien que des communautés, tel le village de Keti dans *Measuring Time*. On observe donc un rapport en permanent mouvement entre communauté et individu par et à travers le langage métaphorisé et métaphorisant.

Dans *Becoming Abigail*, les paysages sont décrits autant qu'ils sont « peints » par le langage poétique :

She was lying face down over a large map spread out on the living room floor, studying it intently. (...) There was something in the way the Amazon curled up, all green and fresh like a new fern unfurling, that reminded her of a story she had read somewhere about a Chinese poet (...) he was famous for the beautiful landscapes he created in low wide-lipped terra-cotta pots (...). (BA : 30)

55 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Hatier coll. Classique & Cie Lycée, 2015, p. 159.

Avec son une accumulation d'effets visuels, l'énumération construit une poétique des paysages qui traduisent un voyage et un langage intérieur (« studying it intently ») : au milieu des cartes et des paysages, Abigail se sent dans son élément (« lying face down over a large map spread out on the... floor »). À travers ce voyage imaginaire dans des contrées éloignées, Abigail échappe à la triste réalité quotidienne, cherchant un dépaysement symbolique, une réalité alternative, propice à une auto-réinvention, à une identité possible.

Le même effet visuel est également présent dans *Waiting for An Angel* dans la composition de l'article de Lomba, similaire à celle d'un paysage, une peinture littéraire, que le lecteur lit et voit en même temps. Cela est vrai aussi parce que le temps utilisé est le présent qui met l'accent sur l'immédiateté du décodage, de la lecture des images « dépeintes » à travers le langage :

I use my street, Morgan Street, as a paradigmatic locale, the fuel scarcity as the main theme. The long lines of cars waiting for fuel at petrol stations and obstructing traffic I use as a thread to weave together the various aspect of the article (...). For local colour, I bring in the aged and the dying to peep through open windows into the street at youths holding roach communions at alley-mouths-passing the stick from hand to hand, with knives and guns in their pockets, biding their time. (WA : 113)

L'analogie entre les mots et les coups de pinceau du narrateur-peintre (« I place », « I position », « I use », « I bring in ») donne à cette description littéraire la force d'évocation d'une peinture. La même démarche est décrite dans la partie « Kela » à travers la longue description de la Poverty Street par le narrateur aux pages 119-120 et ainsi qu'aux pages 121 et 126 : « Poverty Street's real name was Morgan Street, one of the many decrepit, disease-ridden quarters that dotted the city of Lagos like ringworm on a beggar's body. » (WA : 120).

Cet espace extérieur introduit progressivement le personnage de Joshua dans la sous-partie suivante à travers le regard et la voix narrative de Kela ; en dressant le portrait de cette rue et de ses habitants, le narrateur fait aussi écho aux conditions de vie précaires qui brisent les rêves, comme le montre l'histoire d'amour tragique entre Joshua et Hagar. Dans l'essai intitulé « Charles Dickens and the Morbid Fragment » de l'ouvrage *A Plea For Eros*, Siri Hustvedt analyse dans l'œuvre de Dickens cette même idée de fusion du monde extérieur, comme l'espace, les autres personnages, les codes socioculturels, et de la sphère intime (« The outside also becomes us. »⁵⁶). Si ce qui est en dehors est transposé ou transposable à l'intérieur de soi, autrement dit si les limites entre dedans et dehors sont floutées, ceci est rendu possible, dans le roman de Habila, par l'intermédiaire du langage qui donne à l'espace extérieur une dimension poétique. Le paysage devient ainsi paysage

56 Siri Husvedt, *A Plea For Eros*, New York, Picador, 2006, p. 178.

intérieur, miroir des personnages et de leur état, comme le sont les lettres de LaMamo à son frère dans *Measuring Time* ou les cartes dessinées par Abigail dans *Becoming Abigail*. Vanessa Guignery l'explique également dans son analyse du trope de la forêt chez Ben Okri :

[It is] a redefinition of the notion of space and representation that blurs the frontier between the visible and the invisible, between “landscapes within” and “landscapes without” to turn them into a multiplicity of concomitant places, worlds, realities.⁵⁷

Cet effet de miroir entre mondes extérieur et intérieur est aussi construit par un cadrage du regard à travers une architecture de l'espace narratif. Dans *GraceLand*, le lecteur découvre la ville de Lagos à l'aube (l'aube du roman aussi, car cette ouverture se fait dans le premier chapitre avec la phrase : « “Welcome to Lagos, Nigeria.” », G : 12). L'œil du personnage focalisateur devient alors presque l'œil d'un démiurge : ce n'est pas la ville de Lagos que l'on regarde ou lit, mais le regard d'Elvis qui se déploie ensuite sur et à partir du paysage (« It was a nice day. ») sur lequel est construit le roman d'Abani. Le syntagme « the open window » (G : 12) ouvre le roman aux yeux et à l'imagination du lecteur sous la forme littérale d'un espace, d'un territoire littéraire.

D'autre part, dans *Measuring Time*, le cadrage s'effectue davantage par l'intermédiaire de l'écriture de Mamo : « He wrote... » (MT : 17). Plus loin, l'histoire du mariage (« the wedding story ») équivaut à la photographie (« wedding picture », MT : 23) qui acquiert ici un double sens :

As they grew older, the twins saw that in the wedding picture the glow on their mothers' cheek hid an incipient dark tinge of sadness and apprehension, and their father's smile had a nervous sneer at the edges, and though the couple held hand, they leaned away from each other, looked away from each other, as if both were looking into the congregation from deliverance. (MT : 23)

Dans ce fragment, c'est le regard des jumeaux qui change avec le temps et l'expérience et qui oriente aussi la perception du lecteur sur les événements, notamment ici sur le sort tragique de Tabita, vue comme une victime, et le cynisme de Lamang.

Le même cadrage du regard, mais cette fois à travers l'image de la photographie, est présent dans *Waiting for An Angel* : dans le chapitre « Kela », où le protagoniste est un observateur par excellence de la vie de ses amis, son professeur Joshua et sa petite amie Hagar, Lomba, sa tante Auntie Rachel, l'image des photographies (« black and white pictures », WA : 140) retrace le passé d'Auntie Rachel. Pareillement, dans *Purple Hibiscus*, le regard de Kambili (« I stood by the door », PH : 115) encadre la scène.

57 Vanessa Guignery, « Landscapes Within, Landscapes Without : The Forest and Other Places in Ben Okri's *The Famished Road* ». *Études Britanniques Contemporaines*, 47 / 201, p. 21.

Dans *Half of a Yellow Sun*, Ugwu voit les portes de l'université de la ville de Nsukka (« university gates », HYS : 3) et y entre, emmenant le lecteur avec lui. Plus encore, c'est la voix d'Odenigbo répondant à Ugwu (ici avatar du lecteur) et l'invitant dans la maison qui ouvre *de facto* le roman : « 'Yes ? Come in !' » (HYS : 4). Il s'agit ici d'une invitation à entrer dans l'histoire aussi bien que dans la maison qui deviendra un des principaux espaces narratifs du roman. À cette ouverture symbolique des portes de la ville universitaire devant Ugwu s'oppose de manière symétrique la scène finale dans la même maison d'Odenigbo : « [Olanna] went to the window. » (HYS : 432). Olanna se remémore ainsi sa vie d'avant emportée par la guerre. Cette image des deux personnages principaux dans l'encadrement de la fenêtre, est aussi illustrée par les photographies (« enclosed pictures », HYS : 432) qui sont des vestiges d'un autre temps, d'une autre vie, d'un autre soi.

Cette image du cadre de la porte se refermant en même temps que l'histoire s'achève apparaît aussi dans *Americanah*, où il sert plutôt à mettre en scène deux mouvements opposés, mais complémentaires : lorsque Ifemelu fait littéralement entrer Obinze dans sa vie, le récit (« Come in », A : 477) est clos tout en laissant symboliquement la porte ouverte à d'autres fins possibles. La page de l'écriture, que rappellent ces images de cadres, telles les portes, les fenêtres, ou les photographies, est étroitement liée aux espaces et aux paysages, telle qu'elle apparaît dans l'article de Lauren Mason qui analyse les manières de voir et de créer des personnages focalisateurs⁵⁸. Plus encore, l'espace et/ ou le paysage conçu comme un texte renvoie(nt) à une forme de narrativité inhérente à tout paysage en tant que composition artistique et, donc, à un processus qui construit et déploie l'identité de l'artiste créateur et des personnages.

L'espace de la page et l'écriture

Beatrice wrote down a recipe of an herbal treatment that Oye was dictating to her.
"This is what the plant looks like," Oye said, handing her a plant. (G : 44)

This is a weed common to abandoned farmlands. (...) The root, macerated in water, can be applied to relieve scorpion sting. (G : 45)

Le lecteur découvre ici Beatrice en train d'écrire son journal de la même façon qu'elle prend soin du jardin et du potager puisque son journal représente son jardin secret. Le dessin de la plante

⁵⁸ Lauren Mason, « Leaving Lagos : Intertextuality and Images in Chris Abani's *GraceLand* », *Research in African Literatures*, vol. 45 (3 / 2014), 206-226.

qui accompagne le texte de la page suivante est une illustration littéraire et littérale de son intimité. Les images du jardin et du journal se confondent ainsi dans l'espace intérieur du personnage.

Plus loin dans le roman, le paysage décrit à travers le regard d'Elvis rappelle au lecteur la même image familière de l'écriture de Beatrice : « Elvis looked around. Like tendrils of a spider's web, other alleys ran off the one they were in, connecting each other in a network that probably traversed the entire city. » (G : 120). L'image de l'araignée est reprise par Elvis pour parler de l'écriture de sa mère : « [Elvis] watched her spidery handwriting spread across the page as though laying claim to an ancient kingdom. » (G : 44), « his mother's cramped, spidery handwriting » (G : 166-167). Il existe un lien entre la cartographie dessinée par la toile d'araignée qui relie les espaces, même dans un contexte chaotique comme l'ensemble des ghettos de la ville de Lagos de la page 120, comme elle relie les signes et les signifiants, la recette de Beatrice et le dessin de la plante médicinale. Ce lien entre paysage et page écrite est aussi illustré par Michel Serres : *pagus* en latin signifie « canton, département, partition de sol ou d'espace, (...) l'élément du paysage »⁵⁹, met l'accent sur l'idée de morcellement et a donné le mot « page » au sens moderne.

Dans l'ouvrage *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari poursuivent la réflexion de Michel Serres en analysant le lien entre l'écriture et la cartographie : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même de contrées à venir. »⁶⁰ Les philosophes mettent en avant la dimension cartographique de l'écriture. En effet, comme le montrent les deux journaux dans *GraceLand* et *Measuring Time*, outre sa fonction d'interprétation de l'espace et du monde, l'écriture opère aussi une appropriation de ces deux éléments en se faisant l'écho du passé dans le présent de la narration.

Le rapport entre la toile d'araignée et la page du journal de Beatrice dans *GraceLand*, le lien avec sa mère et avec son passé, constitue un premier repère pour Elvis dans un monde chaotique : « Elvis traced patterns in the cracked and parched earth beneath his feet. There is a message in it all somewhere, he mused, a point to the chaos. » (G : 307). Toutefois, comme l'affirment Deleuze et Guattari, l'écriture du journal ne fait pas qu'établir un rapport de cause et conséquence entre le passé et le présent, elle est également orientée vers l'avenir et ses possibilités. Tout au long du roman, la littérature et les mots représentent pour le protagoniste de *GraceLand* deux des principaux guides pour trouver sa voie à la fois spatiale et identitaire, car le désordre urbanistique de Lagos, et particulièrement du bidonville de Maroko, reflète aussi la désorientation d'Elvis. Ainsi, à travers et à partir du journal de sa mère, le protagoniste projette ses propres « contrées à venir », selon

59 Serres, *op.cit.*, p. 259.

60 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1976, p. 11.

l'expression de Deleuze et Guattari, dans un geste de cartographie mentale des espaces géographiques et identitaires possibles, futurs, rêvés, et se situe dans une continuation par rapport aux contrées du passé symbolisées par le journal de sa mère décédée. Il souhaite non seulement « arpenter » de façon symbolique, comme l'affirment les deux critiques, l'espace chaotique de la métropole lagotienne afin d'en comprendre l'organisation et la « logique », mais aussi créer son propre espace intérieur, de la même manière que Beatrice avait créé son propre jardin secret de plantes et de mots, un jardin dont le journal devient la représentation littéraire.

Comme Beatrice, Hannah Drinkwater dans *Measuring Time* tient un journal, un des documents primaires utilisés par Mamo pour sa biographie historique du Mai, qui contient des listes de courses (« grocery lists », MT : 252) ainsi qu'une recette de cuisine. Le rapprochement entre les deux journaux fonctionne comme un véritable cordon ombilical littéraire dans l'écriture de la relation mère-fils. L'écriture représente ainsi un héritage spatial, familial, mais aussi un ancrage culturel dans la communauté et la tradition. D'ailleurs, Beatrice fait également ce type de commentaire concernant les croyances et les traditions de son peuple :

This simple fare [roast yams and palm oil] is considered the food of the poor, or those serving an intentional penance. The latter group comprises mostly women who have been unfaithful to their polygamous husbands. (...) The minimum penance is usually seven days ; the most extreme can last several months. (G : 81)

Toutefois, bien que similaires par certains points, les deux journaux se distinguent également par d'autres : Beatrice tient son journal pendant longtemps, tandis que Hannah ne le fera que pendant un an. De plus, cette dernière tient plutôt un journal de bord, une sorte de liste des activités quotidiennes et de mentions sur la vie des habitants de Keti, comme l'illustrent ses passages dépourvus de commentaires ou d'interprétations :

Today I bought a lamb from Hgendi (...) He wouldn't accept money but requested to be paid with some of Nathan's old khaki pants. Now I have to find a way to store a whole carcass in this humid weather—the best is the native way. (MT : 257)

Beatrice, au contraire, interprète ses recettes. Plus qu'un carnet de notes journalières, son journal se veut plutôt une collection de commentaires à partir de ses recettes :

AERVA LANATA JUSS.
(Igbo : *Okbunzu Nonu*)

A struggling, hairy herb found manly in humid regions. (...) The leaves, eaten in soup, are great for sore throats. (...) It can also be used effectively to cast a spell on someone to speak the truth, in

which case an unbearable burning is produced each time the person lies. (G : 88)

Une autre différence importante est faite entre les deux écritures manuscrites (« spidery handwriting », G :44), « neat curlicues », MT : 252), qui dressent, une fois de plus, un lien avec l'espace et l'écriture. Chez Beatrice, et espace ressemble à un labyrinthe un monde intérieur tourmenté et mystérieux qui reflète aussi le chaos de la ville de Lagos, tandis que l'écriture d'Hannah est soignée et lisse, à l'image de sa vie silencieuse d'épouse obéissante dans un monde rigoureusement organisé par son mari Nathan Drinkwater.

Dans les deux cas, l'écriture du journal renvoie à un espace intérieur, intime, un espace de construction et d'expression de sa propre voix, les deux femmes vivant sous l'autorité de leurs maris, et de sa propre identité. Margaret C. Rodman fait d'ailleurs un lien entre le lieu (« locality ») et la voix (« vocality ») en définissant les lieux comme des constructions anthropologiques (« anthropological constructions »⁶¹). Cette perspective est proche du dialogisme bakhtinien dans la mesure où les différents lieux correspondent à différentes voix, donc à plusieurs autorités parlantes. Si au long des deux romans l'autorité masculine dominante s'exerce dans le couple, dans la famille et au sein de la communauté, car Sunday Oke dans *GraceLand* se présente aux élections locales et Nathan Drinkwater dans *Measuring Time* est le pasteur de l'église du village, Beatrice Oke et Hannah Drinkwater bénéficient à travers leurs journaux d'un espace où leurs voix peuvent s'exprimer, être entendues et, donc, d'une autorité qui exprime des réalités intimes, souvent différentes de la réalité de leur vécu quotidien.

Ces espaces, aussi bien géographiques, métaphoriques et intérieurs, traduisent des expériences et des perspectives variées et même contraires, mais possédant chacune sa validité et sa légitimité. Ceci est aussi le sens que Rodman donne au concept de « multi-spatialité » : « multilocality [is] (...) a way of experiencing those [sites] and other places »⁶². C'est également le sens donné par Beatrice aux espaces qu'elle crée, qu'il s'agisse de l'espace de son jardin, cultivé et entretenu par ses soins et qu'elle transforme en havre de paix et de liberté, ou de son journal où les recettes de cuisine dessinent la carte de ses propres règles, idées, de son propre espace intérieur où sa voix se fait entendre à travers sa plume. Dans cette perspective, le journal de Beatrice corrélé à son jardin comme transposition spatiale extérieure se lit comme une forme d'écriture du soi ou « du

61 Margaret C. Rodman, « Empowering Place : Multilocality and Multivocality », *The Anthology of Space and Place : Locating Culture*, Setha M. Low and Denise Lawrence-Zúniga eds., Oxford, Blackwell Publishing, 2003, 204-223, p. 205.

62 *Ibid.*, p. 211.

moi », selon le terme d'Edem Koku Awumey⁶³.

Dans *GraceLand*, lorsque Elvis découvre, à son réveil, les décombres de Maroko suite aux violences de rue causées par les élections locales pendant lesquelles son père a trouvé la mort, le narrateur dresse devant les yeux du lecteur, par focalisation interne, un véritable tableau de l'horreur : « He opened his eyes and glanced around him, taking in the wilderness of cumbled and derelict buildings. » (G : 303). Il faut s'attarder, dans les deux pages qui décrivent ce tableau apocalyptique, sur le réseau d'images que crée l'abondance des mots de l'isotopie du regard : « stared » (G : 304), « glanced » répété deux fois pages 304 et 305, « gazed » (G : 305). Ces verbes font tous écho à l'expression « learned to observe from the sideline » (G : 69). Celle-ci met en avant à la fois la position défavorisée d'Elvis, qui n'a pas encore l'autorité nécessaire pour imposer son point de vue aux autres, et oriente le regard du lecteur vers un angle d'observation privilégié qui lui permet d'embrasser (« take in ») l'espace déployé devant lui et, ce faisant, de le recréer.

Le regard du focalisateur Elvis revêt une fonction poétique et créatrice d'identité au sens du *poiein* grec. C'est à travers son regard que la ville se recrée, se retransforme et elle est fluide, instable, protéiforme. Cela rappelle les observations de Vanessa Guignery sur *The Famished Road* de Ben Okri : si dans *The Famished Road* « space is redefined as hovering between the real world and the esoteric one »⁶⁴, s'il est un trope liminal qui relie, sépare et crée la communication entre deux mondes, dans *GraceLand* il s'agit plutôt de cadrer le regard du lecteur et de recréer et d'embellir un monde violent.

C'est en regardant la ville que le personnage peut la réinventer et se réinventer soi-même. Dans le climat toxique et dangereux de Lagos, raconter des histoires, dans les deux sens du terme, devient, plus qu'un art, une nécessité vitale. Si, en parlant des représentations littéraires du Biafra, Nelly Segers stipule qu'« à travers les espaces du Nigéria des années soixante, c'est bien de la construction d'un regard dont il s'agit, et au-delà, d'individus morcelés à la recherche d'une unité »⁶⁵, cette observation reste valable à l'époque contemporaine vis-à-vis de la construction de l'identité : ces espaces géographiques et intérieurs reflètent le regard créateur du personnage focalisateur qui est aussi un artiste. Il tente ainsi de récupérer le temps passé et, ce faisant, de se

63 Edem Koku Awumey, *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*, thèse de doctorat, littératures francophones, 1 vol., Université de Cergy-Pontoise, 2005, 1 vol., 392 pages.

64 Vanessa Guignery, *Seeing and Being : Ben Okri's The Famished Road*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 53.

65 Nelly Segers, *L'espace de la guerre : un décor, un symbole, une esthétique ? Périples littéraires au Biafra (1967-1970)*, thèse de doctorat, littératures anglophones, Université Toulouse le Mirail, 2005, 2 vol., 586 pages. p. 544.

(re)construire et de se réécrire soi-même. L'espace géographique devient ainsi un agent identitaire.

Dans le chapitre d'ouverture de *Measuring Time*, la scène de la mort de Tabita immortalise un lieu et un temps spécifique :

Mamo, the elder twin, tried to capture in words the night she died- it was also the night he was born. He wrote of the darkness, and the rain that fell for two days without abetting, (...) of the small square room in which Tabita lay in a narrow bed, sweaty, fainting, her hands grasped tightly by the midwife who was seated on the edge of the bed. A single lantern, fighting valiantly against the wind that leaned with both hands on the wooden door and the darkness that advanced and withdrew playfully in umbra and penumbra. (...) Lightning flashed through the window like a camera capturing this grim tableau of parturition and expiation. (MT : 17)

Cet espace-temps que Mamo essaie de maîtriser, malgré l'abondance d'images, et de contrôler par l'écriture et la mémoire (« tried to capture in words the night she died ») équivaut aussi à la tentative de figer le cours d'un temps si précieux pour lui précieux. La description de la scène dominée par le clair-obscur (« umbra and penumbra ») et par le remarquable sens du détail de Mamo (« lightening flashed (...) like a camera capturing this grim tableau ») fait écho à la dualité vie-mort, qui rappelle la mort de Tabita et la maladie de Mamo, mais aussi à la mémoire incomplète des événements où l'imagination joue un rôle très important car elle comble parfois les blancs de la mémoire en réinventant l'histoire. C'est ainsi que Mamo, en tant qu'écrivain et historien, va construire sa biographie du Mai et, ce faisant, entamera une longue recherche à l'image d'une poursuite intérieure de sa propre histoire, de sa propre identité.

Le rapport de l'écrivain à l'Histoire se révèle très intime. Dans son essai sur l'histoire de la Guerre du Biafra, Achebe parle de l'histoire du coup d'État puis rajoute : « the initial vacuum of information was filled with gossip, innuendo, and fabricated accounts »⁶⁶. Il faut remarquer ici l'abondance des mots de l'isotopie de l'imaginaire et de la fiction (« story », « fabricated accounts ») aussi bien que des légendes urbaines (« gossip ») que l'auteur utilise pour parler du fait historique qu'est le coup d'État du militaire Chukwuma Nzeogwu en janvier 1966 qui a déclenché la Guerre du Biafra. Achebe déconstruit le processus de création populaire du récit historique, car les faits historiques ne sont jamais suffisants dans la mesure où ils retentissent aussi dans la vie des individus. Son ouvrage et son regard représentent l'écho de cet impact et, donc, de l'interprétation personnelle qu'en font les spectateurs ou les acteurs des événements. Le sous-titre de l'essai d'Achebe est, d'ailleurs, *A Personal History of Biafra*.

66 Achebe, *There Was*, p. 66.

Pareillement, dans *Measuring Time*, l'histoire d'Uncle Haruna, tout juste revenu du front pendant la Guerre du Biafra, est racontée par son frère d'armes Toma : « Toma, or 'One-Leg', as he was called because he had lost a leg in the civil war, was the raconteur, and now his voice rose high over other voices as he re-created the past. » (MT : 49). Son histoire de la guerre suit sur deux pages et ressemble davantage à un conte qu'à un fait historique. En affirmant « This is how it happened » (MT : 50), il met en acte, à travers le déictique « this », sa propre Histoire telle qu'il l'a vécue puis gardée en mémoire. L'imagination prend donc une place plus grande que l'exactitude et la rigueur du rendu factuel. Finalement, comme le dit Jacques Hassoun⁶⁷, le rapport entre Histoire et fiction repose aussi sur la transmission, sur la recreation, pour garder les mots de Toma : en somme, on transmet ce que l'on a reçu, toujours de façon différente et, donc, toujours en recréant et en enrichissant cet héritage mémoriel.

Le récit historique est-il encore un enjeu pour les écrivains de la troisième génération ? Si, pour citer le professeur Batanda, « toute histoire suppose un certain degré de subjectivité » (« all history entails a certain degree of subjectivity », MT : 185), entre écriture fictionnelle et historiographie s'établit donc un rapport de collaboration et même d'interdépendance.

c) L'écrivain et l'Histoire

Dans *Measuring Time*, Kopi, un des personnages marquants du village de Keti, appelle les deux jumeaux « le soldat et celui qui écrit l'histoire » (« the soldier and the one who writes history », MT : 307). Les frères sont donc vus comme des acteurs de l'Histoire : LaMamo vit et est acteur direct de l'Histoire, tandis que Mamo en est l'observateur plus lointain et l'interprète.

Si LaMamo est un voyageur au sens géographique du terme, Mamo, lui, voyage à travers ses lectures et son imagination : « You can also go on a journey, like your brother, but a journey into your own mind. You'd be surprised at the things you will discover. » (MT : 86). L'évasion est donc à double sens, extérieure et intérieure, réflexive (« recede into his mind », MT : 100). Ces déplacements entre dedans et dehors, à la fois géographiques et métaphoriques, ont pour but l'auto-connaissance, l'auto-découverte.

Le rapport entre les histoires et l'immortalité est évident pour Mamo, personnage maladif et fragile qui, comme Lomba dans *Waiting for An Angel*, voit dans la célébrité que pourrait

⁶⁷ « La transmission réintroduit la fiction et permet que chacun (...), en partant du texte premier, s'autorise à introduire toutes variations. » (Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, 1994, p. 119).

lui procurer son talent d'écrivain un accès à l'immortalité, d'autant plus que tout au long du roman Mamo vit sous la menace constante de la mort : « *CHEAT DEATH, BE FAMOUS.* » (MT : 25). L'écriture devient donc pour lui une deuxième chance de vivre, de se réinventer et de s'offrir l'illusion de l'immortalité.

Dans *Waiting for an Angel*, ce besoin de prolonger sa vie spirituelle et artistique ainsi que de défendre de la sorte son identité d'écrivain est d'autant plus prononcé que le récit nous plonge en milieu carcéral et dans une société autoritaire. Si, comme il a été analysé auparavant, la réalité derrière le nom « Nigéria » fait polémique à l'époque de l'indépendance, cela est davantage vrai dans les années 1990. L'attitude et les mesures prises par certains dirigeants, comme Sani Abacha, lors des dictatures militaires de cette époque, qui sert de toile de fond pour beaucoup des œuvres du corpus, est d'autant plus contestée :

The civilian population, angry and resentful that the military had once again thwarted efforts to establish democratic rule, discovered that opposing Abacha's dictatorship carried a high cost. "Abacha is prepared to reduce Nigeria to rubble as long as he survives to preside over a name", Wole Soyinka, the Nobel Prize laureate, wrote in 1995 after leaving for exile.⁶⁸

Comme Wole Soyinka, nombre d'intellectuels ont été persécutés à cette époque. C'est ce climat auquel le personnage de Lomba essaie de résister. Quelle place et quel avenir les intellectuels ont-ils dans une société autoritaire?

Pendant ses recherches pour l'écriture de la biographie du Mai, Mamo découvre, à l'instar de Lomba, que son rôle dans cette entreprise est inévitablement lié au pouvoir politique. Toutefois, Lomba et Mamo parviennent à se construire leur propre identité artistique, même si une tension entre le demeure entre le compromis et la vocation véritable :

"It is going to be the greatest day in Keti. Your book will be presented that day ; it will be the crowning event of that day. (...) by the next time this year you will be the most famous of your peers in Keti. The Mai himself will be your patron." (MT : 195)

La célébrité promise par le Waziri, le secrétaire du Mai, qui, pour Mamo, équivaut à l'immortalité, est remplacée, dans le cas de Lomba dans *Waiting for An Angel*, par l'écriture des poèmes d'amour à Janice, la fiancée de Muftau, son gardien de prison : « 'I promised my lady a poem. She is educated, you know. A teacher. You will write a poem for me. For my lady.' (...) He was offering me a chance to write. » (WA : 17).

68 Meredith, *op.cit.*, p. 574.

Plus encore, au fur et à mesure que la relation de Muftau et Janice évolue, Lomba se voit devenir un *Cyrano de Bergerac* moderne, car c'est l'esprit raffiné derrière l'apparence brutale et fruste de Muftau qui séduit véritablement Janice. En effet, lors de leur entrevue, cette dernière comprend que l'auteur des poèmes d'amour n'est pas Muftau et souhaite rencontrer le véritable artiste : « 'After the Sappho I decided I must see you. It was my favourite poem in school, and I like your version of it.' » (WA : 26). Le sens de « version » ici comprend à la fois « the bowdlerization of Sappho's Ode » (WA : 19), à savoir une version personnelle de ce poème classique, mais aussi une version littéraire de lui-même, écrivain emprisonné et dont la liberté d'expression est la seule chose qui lui manque véritablement : « You can get me cigarettes, I'm sure, and food. You can remove me from solitary. But can you stand me outside these walls, free under the stars ? » (WA : 18).

Le résultat de l'incarcération est un reste de soi, l'ombre de soi, presque un déchet, enfin, un soi à qui on nie la dignité et la liberté (« leftover self », WA : 24). En effet, *Waiting for An Angel* recèle un vaste réseau de métaphores autour de la prison, l'écriture et le facteur politique omniprésent : « the uncompleted novel (...) would strangle me to death » (WA : 106), « school began to look like a prison » (WA : 107), ou encore « 'I am not very political.' 'You can't escape it.' » (WA : 108). Dans cette dernière citation, une ambiguïté plane sur *it* : le pronom fait-il référence au facteur politique ou à la prison ? La question est d'autant plus ambiguë que le lecteur sait déjà ce qui va arriver à Lomba dans le premier chapitre.

Dans le fragment de la dernière partie « James », la description du musée de l'esclavage met en avant la métaphore des chaînes, déjà évoquée dans le roman (« 'You can't write with chains on your hands.' », WA : 194), qui agit comme un des motifs principaux du récit et explique l'emprisonnement de Lomba dans la première partie. La figure de James rappelle celle du journaliste accusé pour son article dans la nouvelle « The American Embassy ».

L'emprisonnement a son écho dans *Measuring Time* : «in his mind he felt a prisoner, imprisoned by the village with its vast hills and valleys and rivers. » (MT : 65). L'énumération a presque un effet ironique car, au lieu d'illustrer la fluidité du texte, elle suggère plutôt une circularité étouffante pour Mamo qui se sait prisonnier de son propre espace familial. L'emprisonnement est donc une métaphore de l'absence d'évolution ; l'image du pays comme une vaste prison chez Habila est aussi présente dans la nouvelle « Cell One » d'Adichie :

“If we ran Nigeria like this cell,” [Nnamabia] said, “we would have no problems. Things are so organized. Our cell has a chief called Abacha and he has a second in command. Once you come in, you have to give them some money. If you don't, you're in trouble.” (« Cell One », TAN : 11)

La colère est un effet de cet étouffement et une image littéraire très présente dans *Waiting for An Angel* :

Anger is the baffled prisoner's attempt to re-crystallize his slowly dissolving self. The anger creeps up on you, like twilight edging out the day. It builds in you silently until one day it explodes in violence, surprising you. (WA : 4)

Par opposition, dans *GraceLand*, elle est une métaphore du cancer de Beatrice :

“I have cancer.”

“What's that ?”

“Dat's when your body starts to fight you. So de doctor cuts away de angry part and hopefully you get well.”(...) The doctor is not sure. It might have spread.”

“The anger ?”

“Yes, de anger,” she replied. (G : 40-41)

Cette violence extrême devient l'image d'une gangrène non seulement physiologique chez l'individu souffrant, mais aussi à l'échelle nationale, car elle ronge et fragilise la société. De plus, la colère est aggravée par le travail du temps (« slowly dissolving », « spread »), comme une maladie impossible à enrayer. Corps humain et corps social se confondent ainsi dans une même souffrance dont le coup de grâce est, comme le dit le journal de Lomba, l'équivalent d'une résignation ultime qui anéantirait sa propre identité (dans l'expression « his slowly dissolving self », « self », le soi, est l'image de sa vocation, son expérience, son passé, ses principes). Ne pas céder à cette forme de colère revient à résister à l'absurdité de l'oppression du régime.

La conséquence de cette violence généralisée est illustrée par les violences dans les rues lors des scènes d'arrestation de *Waiting for An Angel*, lesquelles rappellent la destruction des ghettos de Lagos dans *GraceLand* :

The shot silenced everyone and brought one of the laughing men down. Screams replaced the laughter and people began to panic. Confused, other policeman opened fire. People dropped to the ground, and it was unclear whether they were ducking or had been hit. (G : 270)

Le « dialogue » entre les civils et les policiers, mentionnés tour à tour dans ce fragment, représente une réplique aux effets visuels et sonores dans le texte : à la violence de la répression répondent les cris et la panique de la foule. Dans cette scène, comme dans d'autres du roman, la violence devient presque un personnage instrumentalisé par le pouvoir politique, par l'Histoire à plus grande échelle. Face à elle, le rôle de l'écrivain au statut liminal, entre ennemi et allié du régime, est d'être tour à tour observateur et acteur de l'Histoire.

Dans la nouvelle « The Headstrong Historian », l'enjeu est de réécrire justement une Histoire longtemps enfouie : le titre met l'accent sur la vocation d'historienne de Grace, la petite-fille de la protagoniste Nwamgba, dont le travail est d'illustrer la légitimité de son peuple à travers l'ancrage dans la tradition et l'héritage culturel et historique. Le lien intertextuel avec le roman *Things Fall Apart* d'Achebe est évident, mais les angles d'attaque et le but ne sont pas les mêmes, puisque c'est Nwamgba qui est le véhicule de cet héritage et de la mémoire, un témoin du passé vers le présent. L'histoire de sa famille sur plusieurs générations est son héritage, que Grace, sa petite fille, se chargera de transmettre.

Si la préservation de l'identité familiale et ethnique est au centre de l'intrigue, car Nwamgba doit assurer le droit d'héritage de son fils devant les frères d'Obierika, son mari défunt, elle comprend néanmoins les enjeux de la suprématie européenne qui ne tarde pas à s'installer en pays igbo (page 205), contrairement à Okonkwo qui refuse de comprendre ce fait et d'agir. L'héritage familial est précieux, mais les valeurs peuvent, elles, évoluer. Nwamgba saisit vite le poids de l'éducation occidentale dans la société en cours de changement et surtout dans le contexte familial conflictuel après la mort d'Obierika :

She was determined that Anikwenwa would speak [the white man's language] well enough to go to court with Obierika's cousins and defeat them and take control of what was his. (« The Headstrong Historian », TAN : 207)

La nouvelle d'Adichie se lit donc comme un hommage à l'œuvre d'Achebe en même temps que comme une écriture de l'Histoire dans une perspective nouvelle pour le public du XXI^e siècle. L'enjeu et l'époque y sont pour beaucoup : l'approche de l'Histoire n'est plus la même que dans les années 1960, l'enjeu n'est plus de militer pour l'indépendance en vue de contrecarrer les discours européens.

La double image de l'Histoire-tradition est centrale dans *Measuring Time* où la gémellité se lit aussi comme une image à double face de l'Histoire et du pays : la tradition qui regarde vers le passé (Mamo) est toujours liée à une vision plus progressiste orientée vers l'avenir (LaMamo). C'est ainsi que la figure de l'écrivain accède à des possibilités d'être, à des identités possibles à travers son art et à travers le regard tourné vers la tradition et le passé. Son regard permet une perspective sans cesse renouvelée sur l'Histoire et sur soi.

3. Les éléments d'une littérature nationale nigériane : les traits spécifiques des sociétés traditionnelles

La troisième génération d'écrivains nigériens regarde à la fois vers l'avenir et vers le passé à la façon des personnages de Mamo dans *Measuring Time*, de Lomba dans *Waiting for An Angel*, de Nwamgba dans la nouvelle « The Headstrong Historian » ou encore d'Elvis dans *GraceLand*. Leurs manières d'envisager et de construire l'identité s'appuient sur une relation de distanciation d'avec la tradition. Toutefois, leurs perspectives n'excluent pas pour autant l'héritage social, culturel et spirituel que cette tradition laisse dans leurs œuvres. C'est précisément cette relation complexe d'attachement et de refus des contraintes culturelles de la communauté et de la famille qui singularise l'écriture du soi chez les trois auteurs du corpus.

C'est également au sein de ces cultures essentiellement collectives que l'individu se construit de manière très complexe et souvent conflictuelle, car il remet souvent en question les règles de sa communauté. Néanmoins, la tradition en tant qu'ancrage premier et fondamental dans la terre et la communauté d'origine représente un des éléments essentiels dans le processus de construction de l'identité.

a) Le nom

“De measure of a man was his name. (...) All I have to give you is my name, Elvis Oke. And when I die, it will continue to help you build something for your children. Dat's why I don't want you to be a dancer. It will spoil your name.” (G : 188)

Lorsque Sunday Oke tente de justifier le meurtre de son frère Innocent, sa violence et ses manquements en tant que parent, surtout après la mort de Beatrice, il repositionne symboliquement

son fils dans une lignée dont le nom est l'élément central et fondateur : porter un nom honorable est essentiel pour réussir dans la société et dans la vie, cela équivaut à avoir son mot à dire. Le nom dit ce que signifie la fait d'être pleinement un individu et un acteur de sa communauté.

Dans les sociétés traditionnelles du Nigéria, le nom est un facteur qui lie l'individu à la communauté et aux ancêtres : Sunday répète à son fils que le nom est le seul héritage qu'il peut lui transmettre, mais aussi le plus important, car il le situe dans la lignée ancestrale (page 187) et valide son existence, son identité sociale traditionnelle. Le nom est donc la première attache de l'individu à cette communauté. Communauté signifie avant tout tradition, notion qui repose, selon Paul Ricœur, sur trois composantes principales : « la *traditionnalité*, style formel d'enchaînement qui assure la continuité de la réception du passé ; *les traditions*, les contenus en tant que porteurs de sens »⁶⁹ et « *la tradition* [qui] désigne la prétention de vérité »⁷⁰. Cette autorité anonyme et collective qui, selon lui, légitime la conduite que Sunday veut imposer à Elvis et équivaut à une « présomption de vérité »⁷¹, laquelle est, pour Ricœur, la quintessence de la tradition. Le discours imprégné de traditionnalité de Sunday manque de recul critique et de véritable appropriation des valeurs traditionnelles. À travers les valeurs qu'il prétend défendre auprès de son fils, il ne fait que copier un modèle qu'il a hérité sans s'y identifier réellement, c'est-à-dire sans s'y identifier véritablement au sens d'une « collaboration », voire d'une négociation symbolique avec la signification profonde des conduites que les traditions transmettent.

Plus encore, en refusant à son fils une carrière de danseur professionnel, Sunday lui refuse une identité nominale et une continuité avec un autre passé, qui n'est pas celui de sa famille ou de sa communauté igbo, mais qui lui appartient et à qui il appartient tout autant : le prénom du protagoniste du roman est celui du célèbre chanteur et danseur américain des années 1950 Elvis Presley et ce n'est pas un hasard si sa vocation est de devenir un artiste, comme son idole homonyme. Le nom comme véhicule de la transmission des valeurs sociales et familiales traditionnelles est donc ici remise en question. Il devient ainsi possible de posséder une identité nominale qui corresponde, autrement que par les liens de sang, à une identification avec sa vocation profonde.

Le nom est le fruit d'un travail, d'un effort pour devenir une personne respectée par la communauté : Sunday ou encore Okonkwo dans *Things Fall Apart* sont tous deux des figures de

69 Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985, p. 328.

70 *Ibid.*, p. 329.

71 *Ibid.*, p. 328.

self-made men, des hommes qui se sont forgé un chemin par leur travail et sans avoir bénéficié d'aucun héritage. Toutefois, son poids est à la fois protecteur et étouffant. Dans *Becoming Abigail*, le nom de la mère pèse sur la protagoniste dans la mesure où elle mène un combat permanent pour échapper à une identité qui lui est imposée afin de retrouver la sienne, de se libérer d'un passé qui ne lui appartient pas : « Abigail had died in child-birth, and she, Abigail, this Abigail, the daughter not the dead one, the mother, was a baby sleeping in the crook of some aunt's arm completely unaware of the world. » (BA : 18).

L'effet fluide et musical des phrases créé par la juxtaposition des subordonnées et la répétition du nom d'Abigail tel un mantra construisent un portrait en miroir où les deux images, la mère et la fille, se confondent. Cette confusion repose sur une identification entre les deux personnages en raison de leur identité nominale duelle, à la fois lumineuse, protectrice, et sombre, ténébreuse, à l'image de la protagoniste elle-même.

Le nom n'est pas seulement le marqueur d'une identité collective qui « précède » le possesseur, dans la mesure où le choix du nom ne lui appartient pas, mais aussi un marqueur social et culturel : dans *Purple Hibiscus* où le climat religieux est très présent, les noms pris lors de la confirmation religieuse sont obligatoirement d'origine anglaise car jugés éminemment chrétiens. C'est un sujet qu'Amaka refuse d'accepter, au contraire des autres personnages du roman :

“When the missionaries first came, they didn't think Igbo names were good enough. They insisted that people take English names to be baptized. Shouldn't we be moving ahead ?”
“(…) Nobody has to use the name. Look at me. I've always used my Igbo name, but I was baptized Michael and confirmed Victor.”
(…) “But what's the point then ?” Amaka said to Father Amadi. (...) “What the church is saying is that only English names will make your confirmation valid. (...)” (PH : 272)

Le refus d'Amaka traduit un refus d'adopter une autre identité purement formelle qui implique l'adoption d'une norme. Cela peut être vrai, de fait, pour tous les noms, car le nom équivaut aussi à une étiquette que l'on donne aux personnages et à laquelle ils s'identifient, c'est-à-dire acceptent comme véritablement et intimement leur, de manière très variable, comme Elvis. Dans le fragment de *Purple Hibiscus*, ce combat identitaire entre les noms traduit un combat culturel et politique, comme les noms anglais utilisés lors de la confirmation catholique.

Si dans ces œuvres le nom a un poids considérable dans la construction identitaire et de l'écriture du soi, dans d'autres certains personnages n'ont pas de nom assigné tout de suite dans l'économie de la narration. Tel est le cas de Baby dans *Half of a Yellow Sun* qui, pendant la majeure

partie du roman, n'a pas de nom si ce n'est celui qui indique son statut dans la famille d'Olanna et d'Odenigbo. En effet, cela s'explique par le fait que le couple n'arrive pas à se mettre d'accord sur un nom, ce qui équivaut à ne pas avoir de liens avec la famille et la communauté : c'est tout à fait le cas de Baby dont la naissance n'a pas été envisagée ni même souhaitée, du fait qu'Amala, sa mère biologique, refuse de la toucher à la maternité, bien qu'elle soit l'enfant providentiel qu'Olanna a toujours voulu avoir.

Le refus d'Amala de la toucher et de l'accepter en tant que sa fille, signifie également un refus de lui donner une identité nominale qui représente un des premiers liens avec la famille et la communauté. Ce droit à l'ancrage communautaire lui est finalement conféré par Kainene, sa marraine, qui lui donnera un nom : « it's about time the girl be called Chiamaka. This Baby business is tiresome. » (HYS : 344). L'adjectif « tiresome » traduit ici une volonté de sortir l'enfant d'une forme d'anonymat (elle est appelée longtemps « the baby » dans le roman) qui marquerait davantage son statut incertain dans la famille d'Odenigbo et d'Olanna.

Ce baptême, cette nomination, qui correspond symboliquement au baptême traditionnel appelé la cérémonie du nom (*naming ceremony*) au Nigéria, sert donc à intégrer de façon symbolique Baby dans la famille et la lignée des deux sœurs jumelles. En effet, cet acte a pour fonction de lui donner non seulement un nom, mais aussi un héritage et un statut : ce nom représente un cordon ombilical symbolique, une attache à sa communauté culturelle (Chiamaka signifie « Dieu est beau » en langue igbo) qui lui confère un statut, faisant ainsi écho à l'idée du positionnement identitaire. Il est intéressant d'observer que Baby / Chiamaka est élevée par des femmes qui l'adoptent de manière symbolique, en l'intégrant ainsi dans une lignée, dans une descendance familiale, et qui la considèrent comme « une des leurs », un membre à part entière de la famille et de la communauté, alors qu'elle est, de fait, un des personnages de l'œuvre à part, en dehors de la communauté.

D'autres personnages sont justement désignés par leur statut. Dans *Purple Hibiscus* tel est le cas de l'étudiante sans nom d'Ifeoma appelle son fiancé « dim » ou « mon mari » (« my husband », PH : 234) avec une certaine fierté car ce nom lui donne un statut social et un prestige dont, selon elle, seules les femmes mariées jouissent. En effet, on peut imaginer qu'ultérieurement son mari l'appelera à son tour « ma femme ».

De façon similaire, dans la nouvelle « The Arrangers of Marriage » Chinaza utilise la même expression (« my new husband ») pour appeler son mari. Si elle rappelle le respect que l'épouse doit traditionnellement porter à un mari, elle illustre aussi le fait que, en vertu de son mariage arrangé, Chinaza ne connaît pas réellement l'homme qu'elle a épousé : « I was trying to get used to Udenwa, a name I had known only a few weeks. » (« The Arrangers of Marriage », TAN : 172). Cette

distance non dépourvue d'ironie dans le ton de Chinaza montre aussi une perte des valeurs engendrée la « perte » d'un nom, comme lorsque son mari change leurs deux noms sur la carte de sécurité sociale : « When we filled out a Social Security number application for me the next day, the name he entered in bold letters was AGATHA BELL » (« The Arrangers of Marriage », TAN : 173).

En effet, ce changement fait partie d'un processus d'adaptation plus long et plus complexe à une société et à des règles autres. Le nom est donc associé à l'appartenance, à l'enracinement familial, communautaire, social et national, et les liens créés à travers lui font également partie de cette construction identitaire.

b) Les liens familiaux et communautaires

You remember the heat of that summer clearly, even now, eighteen years later- the way Grandmama's yard felt moistly warm, a yard with so many trees that the telephone wire was tangled in leaves and different branches touched one another and sometimes mangoes appeared on cashew trees and guavas on mango trees. (« Tomorrow is Too Far », TAN : 187)

Dans cette nouvelle d'Adichie, le personnage de Nonso, dont la mort est au centre du souvenir du personnage focalisateur de sa sœur, appartient au sol du jardin de la grand-mère et, par extension, à la terre igbo de son père, en opposition avec sa mère originaire des États-Unis, et à la terre des ancêtres. L'enracinement littéral dans la terre ancestrale est décrit à travers la métaphore végétale luxuriante du jardin illustrée par l'énumération et la répétition du mot « yard ». Cependant, dans cette jungle où l'enchevêtrement végétal efface les formes distinctes des objets et leur donne un aspect compact, les deux arbres poussent séparément : « they still reach out to hug one another, still cast shadows over the yard. » (« Tomorrow is Too Far », TAN : 191). Les deux frères appartiennent à deux mondes différents (qui sont non seulement la vie « réelle » et le monde au-delà, mais aussi deux manières d'être et deux caractères très différents), malgré leur tentative de les réconcilier. Il y a donc ici une mise en avant de la différence comme facteur générateur d'identité, différence qui s'accroît à mesure que le temps passe (« eighteen years »).

La nouvelle est moins centrée sur la mort de Nonso en tant qu'événement que sur l'effet qu'elle produit et sur le rapport entre l'individu et la tradition. Françoise Ugochukwu analyse le rapport entre l'individu et la parole comme une négociation, donc comme un processus jamais véritablement achevé :

Passant leur existence au sein d'une communauté mais sans cesse en déplacement, (...) les

personnages des contes igbo sont sans cesse en négociations, en pour-parleurs (*sic*). La paix, la conciliation, le respect qu'ils cherchent, c'est au maniement de la langue qu'ils la doivent.⁷²

Ce rapport entre stabilité, ou ancrage communautaire, et transformation, ou l'univers de la langue par excellence, central dans la culture igbo, donne dans les œuvres du corpus une image plus complexe des notions de communauté et de tradition. Dans *Purple Hibiscus*, Eugene veut justement lutter contre cette appartenance qu'il juge contraire à ses propres valeurs en affirmant sa ferveur religieuse chrétienne comme un moyen d'individualisation, même si, ce faisant, il choisit d'appartenir à une autre communauté. Il veut imposer à sa famille une façon de croire et de vivre qui signifie pour lui une affirmation personnelle et une rupture avec ses parents et sa sœur.

Dans « The Headstrong Historian », Nwamgba se démarque au sein de la communauté en prenant elle-même des décisions qui contrarient et créent des tensions dans sa belle-famille. Cet individualisme est aussi « transmis » à sa petite-fille Grace qui vivra essentiellement seule. Nwamgba est donc un personnage profondément enraciné non tant dans une communauté « préétablie » que dans sa propre conception de cette communauté et de cette tradition : « she had believed with a quiet stubbornness that her chi and his chi had destined her marriage. » (« The Headstrong Historian », TAN : 198).

À ce propos, Achebe définit comme suit l'esprit igbo : « receptive to change, individualistic, and highly competitive »⁷³. L'écrivain veut ainsi expliquer l'influence et la position privilégiée de son peuple sur la scène nationale à la veille de la Guerre du Biafra. Achebe met également en avant l'esprit foncièrement démocratique de l'ethnie igbo pour expliquer son « innocence » et sa position de victimes dans la guerre du Biafra. L'identité dans le sens d'individualité qui se distingue au sein de la communauté est surtout créée par des titres qui valent la reconnaissance de la communauté et son respect, plus que par les avoirs et le pouvoir effectif. Achebe explique ceci à travers « le sentiment antimonarchique des Igbos » (« strong antimonarchy sentiment—*Ezebuilo* »⁷⁴). Dans cette perspective, l'écrivain avance l'idée que la guerre du Biafra est donc subie et n'est pas une « création » igbo, puisque le goût du pouvoir autoritaire, non démocratique est absent chez les Igbos. Cette perspective est évidemment subjective, compte tenu de l'appartenance d'Achebe à cette communauté.

L'affirmation d'Achebe souligne le sens d'une collaboration entre l'individu et la

72 Françoise Ugochukwu, « Parole et régulation de la communication en pays igbo (Nigéria) », *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu eds., Paris, Karthala, 2005, p. 58.

73 Achebe, *There Was*, p. 74.

74 *Ibid.*, p. 246.

communauté quant aux décisions de tous ordres, ce qui maintient un certain équilibre du pouvoir. Dans *GraceLand*, cela est visible dans le manque de collaboration entre Sunday et Elvis quant aux décisions. C'est aussi sur ce point que l'autorité excessive d'Eugene dans *Purple Hibiscus* ne peut qu'échouer au sein de sa famille. De fait, il confond religion et autorité à la manière des anciens missionnaires chrétiens. Il essaie, donc, en quelque sorte, d'enraciner sa famille de manière forcée et artificielle dans une tradition, voire dans une « terre » stérile. Car l'univers des croyances religieuses et l'imaginaire religieux, loin de représenter une simple « donnée » culturelle acceptée telle quelle, sont, chez les trois auteurs du corpus, sans cesse revisités et ré-imaginés.

c) Les croyances et l'imaginaire religieux

“Why don't we all have lunch on Christmas day ?” Papa asked.
“You know that the children and I spend Christmas with their Papa-Nnwuku.”
“What do idol worshipers know about Christmas ?” (PH : 78)

Dans ce fragment, Eugene méprise ouvertement son père et, à travers lui, tout écart avec ce qu'il considère le christianisme, ou plutôt sa propre version, comme la seule religion légitime. Son fanatisme qui le pousse à renier son propre père montre son intolérance et son refus de concilier les deux traditions culturelles et spirituelles au milieu desquelles il vit, mais dont il ne perçoit pas la richesse et la complexité. De cette étroitesse d'esprit émane aussi un sentiment de culpabilité permanente et d'anxiété vis-à-vis de son propre salut social et personnel.

Contrairement à la vision catholique du salut, centrée sur les actions individuelles, chez les Igbo cette notion est intimement liée à la communauté, elle est « à la fois sociale et cosmologique » (« both social and cosmological »⁷⁵). Le comportement individuel est donc secondaire et la notion de salut personnel est subordonnée à la communauté, sa dimension laïque l'emporte sur la dimension exclusivement religieuse. Ceci peut expliquer le comportement individualiste d'Eugene en conflit avec la tradition et ses racines.

De manière plus générale, le caractère religieux des croyances de la plupart des sociétés africaines traditionnelles est très différent de la notion de religion dans son acception occidentale, comme l'explique Louis Brenner: « What concerned most people was the *efficacy* of the cult and the

75 Cletus Chineke Osuji, *The Concept of Salvation in Igbo Traditional Religion*, Rome, Pontificia Universitas Urbaniana, 1977, p. 18.

access of priests to esoteric powers. »⁷⁶. Cette affirmation qui met l'accent sur le caractère démocratique des religions africaines contredit la vision très limitée que Eugene a sur le christianisme : ce qu'il souhaite faire comprendre, c'est que cette religion est sa religion, sa manière de voir et de faire les choses. La religion est un prétexte pour imposer son autorité et légitimer sa conduite :

“Let me stay in the car and wait, *biko*,” Mama said (...).

Papa turned to stare at her. I held my breath. It seemed a long moment, but it might have been only seconds.

“Are you sure you want to stay in the car ?” Papa asked.

Mama was looking down ; her hands were placed in her belly (...). “My body does not feel right,” she mumbled.

“I asked you if you were sure you wanted to stay in the car.”

Mama looked up. “I’ll come with you. It’s really not that bad.” (PH : 29)

Eugene exclut et même condamne finalement la volonté individuelle des autres. Cette vision réductrice de l'individu, limité à un simple exécutant sans véritable l'horizon spirituel ni possibilité d'évoluer, vient s'opposer aux représentations des expériences magiques et expliquent les transgressions de l'identité « réelle », matérielle et pragmatique. En effet, ces transgressions laissent entrevoir une identité possible dans l'au-delà, comme le montre l'épisode qui ouvre le roman : l'image des statuetstes brisées des dieux est un symbole de la dualité entre le fanatisme catholique du père et les croyances traditionnelles igbo : « Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the étagère. » (PH : 3).

Cette dualité apparaît déjà dans nombre d'œuvres littéraires chez les auteurs nigériens des années 1950 et 1960 : dans le roman *Arrow of God* d'Achebe, le personnage d'Ezeulu se dit moitié homme, moitié *mmuo*, ou esprit. Ses décisions et ses actions sont donc les résultats de cette double identité qui semble habiter harmonieusement un seul corps. Dans le même roman, l'*ikenga*, ou la statuette qui abrite le *chi*, le dieu personnel protecteur ou l'esprit dans la tradition religieuse igbo, est cassé en deux ; la fracture identitaire est donc littérale, effective. Similairement, les *egwugwu* dans *Things Fall Apart* sont des danseurs masqués qui, pendant les fêtes traditionnelles, deviennent des esprits. Il est défendu de les démasquer sous peine de malédiction.

Tous ces objets représentent ce que Mircea Eliade appelle des hiérophanies, c'est-à-dire des

76 Louis Brenner, « “Religious” Discourse In and About Africa », *Discourse and Its Disguises : The Interpretation of African Oral Texts*, Karin Barber ed., Birmingham, University of Birmingham, Birmingham University African Studies Series, no. 1, 1989, p. 95.

objets de la vie courante ayant acquis une dimension sacrée, ou « la réalité ultime »⁷⁷. Cette notion correspond à un passage supra-réel, supra-humain, qui relève d'une autre dimension. Il s'agit ici d'une dichotomie entre sacré et profane entre les objets et leurs signifiants, puisque Eliade affirme qu'on n'adore jamais un objet pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il signifie, donc pour ce qu'il est symboliquement dans un système de règles et de signifiants.

Dans ce contexte, vu qu'il s'agit d'une « coexistence de deux essences opposées »⁷⁸, sacré et profane, l'analyse des croyances et de l'univers religieux comme éléments constitutifs de l'identité se reflète dans l'écriture du soi. Celle-ci se manifeste à travers l'écriture des correspondances et de la dualité entre les personnages des œuvres du corpus et les objets artistiques.

d) La dualité entre les personnages et les objets artistiques

« “There's nobody to talk to at home,” I said staring at the pear-shaped face of the sculpture on the wooden shelf. Its hollow eyes stared back at me. » (« The Arrangers of Marriage », TAN : 184). Lorsqu'elle découvre le mensonge à l'origine de son mariage arrangé, c'est à ce masque que Chinaza s'identifie, ses yeux vides (« hollow eyes ») faisant écho au vide et au manque de repères de sa propre vie.

Le symbolisme du masque est également revisité dans la nouvelle « Imitation ». L'attention de Nkem s'arrête sur un masque béninois dans sa maison aux États-Unis : « Nkem picks up the mask and presses her face against it—it is cold, lifeless. » (« Imitation », TAN : 25).

Le masque traditionnel africain, bien que non igbo, est ici une métaphore de l'artifice et de l'artificial dans le sens du caractère artistique de l'objet. Il est aussi une image de la vie mensongère du personnage. Paradoxalement, dans ces deux nouvelles le masque délivre un effet de miroir : il ne cache pas, mais, au contraire, montre et amplifie, comme l'indique l'étymologie du mot « monstre », à savoir montrer ou se montrer de manière ostentatoire, voire impudique.

La métaphore filée de l'imitation est le point focal principal de la nouvelle homonyme: des expressions comme « imitation yams » page 32 ou « mimic » page 33 montrent que la vie de Nkem est en elle-même une vie de substitution, une imitation de vie (qui fait écho à la double vie de son mari Obiora) : « She has come to look forward to the art pieces, touching them, imagining the originals, imagining the lives behind them. » (« Imitation », TAN : 25-26).

77 Eliade, *Traité*, p. 142.

78 *Ibid.*, p. 25.

Les *mmuo* dans *Half of a Yellow Sun* rappellent aussi le masque béninois d'« Imitation » :

[Ugwu] hardly noticed the *mmuo* : masculine figures covered in grass, their faces snarling wooden masks, their long whips dangling from their hands. Mr Richard took photographs, wrote in his notebook and asked questions, one after another (...). (HYS : 211)

Cependant, les *mmuo* mettent ici l'accent sur la dualité identitaire de ce mot qui signifie à la fois esprit, âme et masque. Il y a donc une séparation entre le corps, ou l'existence physique, et l'esprit comme symbole, comme représentation de ce corps, mais aussi une forme d'interprétation et de création à travers la présence « extérieure » de Richard comme figure de l'écrivain, ainsi que comme gardien des traditions.

L'hypotypose traduit donc une réflexivité corps-esprit ou corps-image au sein de l'acte artistique qui est lui-même un acte de construction identitaire pour la communauté. Heike Behrend analyse la manière dont ce moyen d'expression artistique transforme plus qu'il ne reflète le sujet humain : « The creation of the self is a complex process of interaction of identification external or internal to a subject, as elaborate game of mirrors. »⁷⁹ *L'ikenga*, la statuette en bois traditionnelle chez les Igbo mentionnée plus tôt, est donnée comme exemple du double de l'individu (« the new composition of the represented person » ou « a reflexive attitude towards himself »⁸⁰).

Cette réflexivité s'illustre à travers la photographie de mariage d'Alice que Lomba regarde en prison :

Now she was right here before him, smiling happily up at him in a bridal dress. Someone had placed a full-page notice to announce the happy event—only Alice didn't look happy. He brought the newspaper closer to his face and peered into the eyes, the lips, the bouquet. The smile from this close was a grimace, the edges of the petals were curling, dying—but it was the eyes that gave him more hope. They told him all he needed to know : that Alice still loved him. They weren't looking at the camera, nor at the groom beside her ; they were looking past the camera, beyond it, at the congregation in the churchhall, and he had no doubt that it was him she sought. (WA : 79)

Comme la photographie du mariage de Tabita et Musa Lamang dans *Measuring Time*, celle-ci n'est pas une image figée, sans âme, mais déploie la multiplicité des regards et des perspectives qui montrent au personnage focalisateur et au lecteur une multiplicité d'images du sujet humain qui y est immortalisé : Lomba veut voir qu'Alice l'aime encore, c'est bien le sens qu'il donne à cette photographie, et non plus tellement à son signifiant qui est Alice, et donc le sens qui est donné à lire

79 Heike Behrend, « 'I Am Like a Movie Star on My Street' : Photographic Self-Creation in Postcolonial Kenya », *Postcolonial Subjectivities in Africa*, Richard Werbner ed., London, New York, Zed Books, 2002, 44-62, p. 47.

80 *Ibid.*, p. 48.

dans cette description littéraire de l'image.

Dans *Half of a Yellow Sun*, pour Richard, Kainene et son amour pour l'art traditionnel igbo sont les deux piliers de son existence et sa raison d'être au Nigéria : « Richard showed them Kainene's picture. Sometimes, in a rush, he pulled out the picture of the roped pot instead. » (HYS : 307). Les deux clichés ont donc la même valeur pour lui. Plus tard dans le roman, il place son amour pour Kainene plus haut que l'écriture de son livre dans son échelle de valeurs :

What mattered was that by burning the manuscript she had shown him that she would not end the relationship (...). Perhaps he was not a real writer after all. He had read somewhere that, for true writers, nothing was more important than their art, not even love. (HYS : 258)

Toutefois, la dualité entre Kainene et le pot cordé (« roped pot »), trait caractéristique de l'art igbo-ukwu qui fait l'objet des recherches de Richard au début de son séjour au Nigéria, comme objets de l'amour de Richard, ainsi que les autres images littéraires qui montrent le lien intime entre sujet humain et objet artistique, font aussi partie du symbolisme des rituels traditionnels plus amples lors desquels, comme l'analyse Louis Brenner, « les individus participent en tant que personnages et non en tant qu'eux-mêmes » (« individuals participate as personae rather than themselves »⁸¹). Cette double identification donne une dimension supra-individuelle aux acteurs, qui s'identifient ainsi à leurs masques, à leurs doubles, et les fait entrer dans un temps autre, sacré.

e) Le rituel traditionnel et les avatars du destin

Le rituel traditionnel

This is the kola nut. This seed is a star. This star is life. This star is us.

The Igbo hold the kola nut to be sacred, offering it at every gathering, and to every visitor, as a blessing, as refreshment, or to seal a covenant. The prayer that precedes the breaking and sharing of the nut is : He who brings kola, brings life. (G : 3)

En ouvrant chaque chapitre sur un moment du rituel de la noix de kola, le roman *GraceLand* ancre l'écriture du soi, le devenir d'Elvis, dans un processus de construction identitaire fortement lié à la tradition. Les moments du rituel composent l'ensemble d'un parcours qui réactualise sans cesse

81 Brenner, *op.cit.*, p. 98.

les origines de l'ethnie igbo. Ce parcours initiatique, qui retrace l'évolution du protagoniste et qui est aussi une philosophie au sens d'une démarche dynamique de construction et de définition de l'identité (« We do not define kola. It defines us. », G : 46), rappelle en outre la notion d'identité comme processus dynamique de Michel Serres mentionnée dans l'introduction.

Néanmoins, si le rituel de la noix de kola ouvre les chapitres, ces derniers se referment tantôt sur les recettes de cuisine de Beatrice consignées dans son journal, tantôt sur d'autres textes comme l'appel à la prière musulmane (G : 59). De ce point de vue, nous nous trouvons face à une hybridité générique et religieuse et culturelle, d'autant plus que des explications supplémentaires accompagnent le texte original du rituel de la noix de kola. Ceci vise deux types de lecteurs : le lecteur igbo, « avisé », mais qui a besoin d'un nouveau regard sur ce rituel ancestral, et le lecteur autre, occidental ou non igbo, dont la compréhension nécessite une interprétation de ce rituel, une « traduction ».

Compte tenu de l'importance du lectorat, il s'agit ici d'une mise en abyme du texte du rituel et de ses interprétations, donc d'une double imbrication dans la narration en tant que telle. Cet enchevêtrement générique, qui questionne la nature de l'hypotexte du roman, s'illustre à travers les similarités avec d'autres textes sacrés ou rituels. Par exemple, le rituel de la noix de kola ressemble à l'eucharistie catholique et orthodoxe dans la mesure où les événements évoqués⁸² et l'histoire sont réactualisés en temps réel et ne possèdent pas une valeur symbolique. Il en est de même dans le rituel de la noix de kola : « Every time and place, the history of all the clans present (...) is enacted. » (G : 240).

Plus encore, le rituel a pour vocation de créer un consensus entre les différents clans, donc d'apporter la paix et la réconciliation : « The kola nut ritual provides a ritual space for the affirmation of brotherhood and mutual harmony while also functioning as a complicated mnemonic device. » (G : 208). Au-delà de l'ouverture symbolique des chapitres qui ancrent la narration dans la tradition, le rituel fonctionne aussi comme moyen d'anticiper ou de poser un regard critique sur certains événements, comme le fragment ci-dessus qui fait allusion au meurtre d'Innocent, le frère de Sunday Oke. Ainsi, les termes « brotherhood » et « mutual harmony » sont mentionnés ici sur un ton de distance amère qui rappelle non pas l'amour, mais la rivalité fraternelle, déclinée à l'échelle nationale à travers la Guerre du Biafra.

Dans cette anticipation et / ou illustration de certains événements, le rituel traditionnel se révèle pourtant ambivalent et presque contradictoire : l'affirmation « This is the way it is done. » (G : 196), qui montre un certain ordre des gestes symboliques, où le déictique illustre la rigueur, est

82 Il s'agit de la transsubstantiation du pain et du vin, à savoir leur transformation *de facto* en corps et sang du Christ, mentionnée page 17 du roman.

ensuite nuancée par sa nature protéiforme (« fluid, growing, (...) changing with every occurrence », G : 291). *L'omenala*, l'ensemble des pratiques qui composent cette cérémonie et, plus généralement, l'histoire du peuple igbo, est donc également soumis aux changements et aux événements extérieurs. Cette toile de fond traditionnelle tissée par le rituel de la noix de kola coexiste avec des événements de la Guerre du Biafra, un épisode crise nationale, de rupture de la cohésion socio-politique. L'hypotexte du rituel de la noix de kola a pour fonction, entre autres, de rassembler plutôt que de séparer des textes très divers, faisant ainsi écho à l'esprit éclectique de la littérature postcoloniale dont l'hybridité et l'hétérogénéité sont des traits caractéristiques.

Le roman comporte d'autres épisodes rappelant ses rituels qui ont tous en commun la notion de sacrifice : tel est le cas des rites d'initiation évoqués d'abord au chapitre 2 où Elvis doit tuer une poule pour prouver sa virilité, bien que cela aille à l'encontre de ses convictions et sa nature artistique. Il en est de même pour l'épisode du baptême d'Elvis (« [The old men] annointed his head with oil. », G : 20) après l'initiation, donc l'entrée dans l'âge de la maturité et dans la communauté des hommes, comme une étape fondamentale de l'auto-construction au sein et en tant que partie de la communauté. Ce geste symbolique est, une fois de plus, mis en parallèle avec le rituel chrétien similaire à la fois dans la forme et dans le fond. Plus encore, tout comme l'initiation à travers la mort de la poule censée prouver son sang-froid, cet épisode fait comprendre à Elvis que cette entrée dans l'âge adulte signifie surtout la connaissance et la prise de conscience de la mort comme partie intégrante de la vie :

They freed the chicken, tying it upside down to a branch next to others that were in several stages of decay. They hung like grotesque ornaments on a Christmas tree. (...) Sunday picked Elvis up and held him close to the decaying birds. Elvis turned away from the smell.
“Don't turn away from death. We must face it. We are men,” Sunday said.
Elvis turned to him, tears brimming.
“But it stinks.”
“So does life, boy. So does life,” Joseph said. (G : 21)

La maturité est définie par le texte de la noix de kola comme suit : « a journey to manhood, to life » (G : 284). Il s'agit donc d'un devenir, d'un parcours qui se construit et qui est un ensemble de discours et de pratiques autour d'une évolution identitaire. Dans son essai « Ethics and Narrative : the Human and Other », Chris Abani établit un parallèle entre le sacrifice rituel et l'art de l'écriture lorsqu'il se rappelle un épisode similaire de son enfance, à savoir l'obligation de sacrifier une chèvre, qui l'a profondément marqué. Plus tard, il voit ce sacrifice comme une forme d'introspection :

A lot has happened between then and now. A lot of blood. Not all animal. The thing is, my knowledge of blood, of the terrible intimacy of killing, has taught me that though I have never killed a man, I know how, I know I could. (...) What does the moment offer? Affirmation of something already suspected? Or something else, the recognition perhaps, that we all stand at the edge of some kind of abyss?

This is what the art I make requires of me: that in order to have an honest conversation with a reader, I must reveal myself in all my vulnerability. Reveal myself, not in the sense of my autobiography, but in the sense of the deeper self, the one we keep too often hidden even from ourselves.⁸³

Abani dresse ici un lien entre l'effet du sacrifice animal sur celui qui sacrifie, plus généralement, de la mort de la victime sur le bourreau. Ce lien équivaut pour lui à une révélation de soi qu'il exprime et revisite à travers l'art de l'écriture. Ce rapprochement a son écho dans *GraceLand* car Elvis, artiste dans l'âme, est un danseur passionné. Si l'épisode du sacrifice rituel de la poule a pour but de faire entrer le protagoniste dans la communauté des adultes, dont les prérequis essentiels sont le courage et le sang froid, ils sont pourtant subis par Elvis qui redoute la violence. Il existe, néanmoins, des moments dans le roman où il choisit de son propre gré de s'initier non pas à ce que la communauté entend par « devenir un homme », mais à l'art auquel il s'adonne car il lui est indispensable pour exister dans le sens le plus profond du terme. Tel est le cas du spectacle organisé par les artistes du groupe musical de George :

“Why do you do it, George? Why are you a musician?” Elvis asked.

(...) “I don't have a choice, Elvis. When de music calls, you obey.”

Elvis laughed. Hollow.

“I mean, we have been doing concerts for seven years now as Joking Jaguars. (...) I have twelve children and a wife tired of waiting. And every night I get into costume and get up onstage and I die. I die.” George swallowed hard.

(...) “You see, Elvis, in dis time and place, being a musician is not blessing. It is curse. Listen to my advice. Listen carefully. Do not live dis life unless it is de only thing you can be. Go out and get a nice job. (...) Find a good wife. (...) Draw all of dese deeply into you, until every part of you is infected by her. And if you are lucky, she will purge you of de insanity of de muse, de knife-edge beauty of seeing yourself as you are. As you really are.”

Elvis looked away into the distance, eyes following the dancing heat devils.

“The heat is too intense,” he said.

“Yes,” George replied, stepping back from the lip of the chasm. “You'd think it would burn everything bad to a crisp.” (G : 275-276)

Ce fragment équivaut à un baptême symbolique pour entrer dans la communauté des artistes laquelle entrée est vue non pas comme une transformation, un passage de l'enfance à l'âge adulte, mais comme une ré-identification, une découverte et une acceptation de soi, bien que douloureuse parce qu'elle requiert un sacrifice personnel. Les références au feu et à la chaleur étouffante (« heat », « burn everything bad to a crisp »), éléments à la fois purificateurs et destructeurs, sont

83 Abani, « Ethics », p. 164.

construits comme des moments de descente symbolique aux enfers et aussi de descente en soi : « I get into costume and get up on stage and I die. I die. » La mise en scène de la double identité à travers la mort symbolique évoquée par George est reliée à l'image du renoncement au soi hors scène pour devenir le soi auquel il ne peut échapper, dont la métaphore est ici le costume qui, comme le masque, a pour fonction de le révéler et non pas, ou non seulement, de le cacher.

Être mis devant la ré-identification à soi-même, devant le vrai visage du soi en tant que serviteur de son art qui n'est pas un privilège, mais un fardeau, voire une malédiction (« the knife-edge beauty of seeing yourself as you are »), représente une étape essentielle du devenir identitaire d'Elvis, annoncée au début du chapitre par le texte du rituel de la noix de kola : « Mistakes are expected until the boy becomes a man, but still no ground is given. » (G : 274). En effet, ce parcours identitaire est à conquérir à travers l'expression militaire « no ground is given », qui rappelle à nouveau l'image de la spatialité à la fois extérieure, dans le sens de gagner du terrain, conquérir de nouveaux territoires ou du public et de triompher, et intérieure, dans le sens de la maîtrise de soi.

L'évolution identitaire ne concerne pas seulement les personnages, mais s'applique aussi aux traditions elles-mêmes. Si des mentions de rites et gestes traditionnels parsèment toutes les œuvres du corpus, dans *Measuring Time*, par exemple, la tradition comme « donnée » préétablie est remise en question par Uncle Ilyia :

“The worst thing you can do (...) is to ever accept anything at face value.(...) If you want to follow tradition, follow it because you understand it, not because some old man told you it is our way. (...) The bad [tradition] is the one that can be replaced easily. Like the killing of twins. See how easily it was removed. (...) Some traditions simply lose their relevance and they die off by themselves.” (MT : 98)

En dehors de sa critique des pratiques traditionnelles « anachroniques », le discours d'Uncle Ilyia met en avant une modernisation, donc une mutation des traditions qui évoluent nécessairement avec la société et le temps. C'est le cas du sacrifice des jumeaux anciennement bannis de la communauté igbo mentionné page 93. À la manière des traditions qui changent, l'idée de destin lui-même est donc soumise au changement.

Dans *Becoming Abigail*, l'ancrage dans la tradition est présent à travers les répétitions comme prières protectrices et dont les déictiques représentent un point de repère : « We know this. We know this. We know this. This is the prevalence of ritual. » (BA : 59). La mention du rituel page 112 ainsi que le langage imagé dans des expressions comme « A palm can contain a star. » (BA : 112) font écho aux images poétiques du rituel dans *GraceLand*, mais aussi au langage de l'enfant

soldat qui est aussi le narrateur sans voix de *Song for Night* : « Silence is a steady hand, palm flat. »⁸⁴ À travers ses pensées et les images poétiques qu'elles dessinent, le lecteur s'engage donc dans un voyage introspectif qui contrebalance le climat de violence de la guerre.

Mais dans *Becoming Abigail*, plus encore, les références à la tradition convergent souvent vers l'idée du destin changeant représenté à travers la notion de seconde chance (« second chances ») :

Second chances are a fact of life for the Igbo. A person who lived poor and was buried poor can, when a relative makes enough money, receive a second burial. Full of the pomp and grandeur reserved for the rich. So even in death, in Hades, the dead one can get a chance to taste the wealth that eluded him in his previous incarnation, perhaps sweetening the deal for his next one. (BA : 107)

Ce symbole représente un thème essentiel du roman, car il rend possible pour Abigail le fait de tout recommencer, de reprendre sa vie et de la corriger, de la revivre presque, et c'est à travers ce discours qu'elle le fera.

Les occurrences du terme *chi*, présent dans toutes des œuvres du corpus, renvoient aussi à la réincarnation, vue aussi comme une deuxième chance de l'être vivant : par exemple, dans *Half of a Yellow Sun*, après une longue absence lors de son service militaire pendant la Guerre du Biafra, Ugwu revient comme ressuscité aux yeux des autres personnages. Sa tante s'exclame le voyant revenir dans son village natal : « 'I knew your *chi* was wide awake.' » (HYS : 421). Cette réplique fait écho aux mots de Olanna à la fin du roman : « “We come back again,” she said. (...) “Our people say that we all reincarnate, don't they ?” she said. “*Uwa m, uwa ozo*. When I come back in the next life, Kainene will be my sister.” » (HYS : 433). Cette fin ouverte du roman offre aussi une perspective littéraire sur les vies possibles des deux sœurs jumelles, sur leurs possibles existences et leurs possibles identités, aussi bien que sur des récits possibles à partir du roman qui s'achève.

Il existe donc un rapport étroit entre le rituel traditionnel et le discours ou le récit littéraire : dans cette optique, le roman court *Becoming Abigail* peut se lire comme l'ensemble des étapes du rituel de la noix de kola transposé dans un contexte moderne, comme un récit-rituel. Dans *Becoming Abigail*, le motif du destin revient :

Ije uwa, as the Igbo would say. One's walk in this life. Interesting that the Igbo don't believe the path to be fixed, or even problematic. Destiny isn't a deck of cards stacked up against you. It is the particular idiosyncrasies of the player, not the deck or the dealer, that hold the key. Personality always sways the outcome of the game. (BA : 111)

84 Chris Abani, *Song for Night*, New York, Akashic Books, 2007, p. 19.

Cette conception du destin comme un jeu de cartes, ponctuée par la musicalité dans l'assonance en /ei/ dans « sways » et « always », est ici à l'image du récit qui se crée pendant qu'il avance et se déploie, tel que le lecteur le découvre et a l'impression de le créer à travers la lecture. Ces images du destin sont présentes non seulement à travers les pratiques et rituels religieux, mais aussi dans les récits eux-mêmes qui tissent un lien entre la tradition intemporelle et l'Histoire.

Les avatars du destin

“NO CONDITION IS PERMANENT. GOD KNOWS BEST.” (HYS : 132, nous soulignons). Ce slogan figure sur les camions dans Tejuosho Road à la veille du coup d'État qui déclenche la Guerre du Biafra : ce slogan a réellement été écrit sur des bus et des voitures après la deuxième élection du général Olusegun Obasanjo en 2003, afin de manifester la déception profonde ressentie par les Nigériens à l'égard de l'état de leur pays.⁸⁵

Dans le roman d'Adichie, les inscriptions sur les murs ou les camions (« Better be late than THE late. », HYS : 26) sont des images modernes du destin qui rappellent la figure du médecin sur le panneau routier dans *The Great Gatsby*, image de l'œil divin, tout-puissant et omniscient. L'expression « Better be late than *the* late. » est, d'ailleurs, consignée par le journaliste Al J. Venter dans son ouvrage sur son expérience de la Guerre du Biafra : « a large road safety poster also riddled- legacy of the pre-war days »⁸⁶. Les bus et les camions sur lesquels sont inscrits ces slogans s'appellent, dit Venter, « Mammy Waggon » :

[They are] universal means of transport in West Africa. These were (and still are) huge covered vehicles—half bus and half truck—with their distinctive garish billboard-type pronouncements emblazoned over the driver's cab, which has become a feature of transport all over Black Africa.⁸⁷

À ce kaléidoscope de couleurs et d'inscriptions est aussi lié le trope du marché d'Onitsha comme carrefour multiculturel, très représentatif du pays lui-même et longuement évoqué par les auteurs des années 1950 et 1960, comme Cyprien Ekwensi ; ce foisonnement de couleurs, de parfums, de langues et de discours fait écho aux slogans originaux sur les bus.

85 Meredith, *op.cit.*, p. 587.

86 Al J. Venter, *Biafra's War : A Tribal Conflict That Left a Million Dead*. Gloucestershire : Helion & Company, 2015, p. 79.

87 *Ibid.*, p. 109.

Dans les ouvrages du corpus, c'est plutôt une figure caricaturale qui est mise en scène à travers ces images bariolées, comme pour remettre en question la « validité » même du destin, l'existence divine devant les atrocités de la guerre. Kolawolé Sunday Elecho affirme que des dictons comme « no condition is permanent » ont leur origine dans la littérature dite du marché d'Onitsha et « font partie de la langue courante au Nigéria »⁸⁸. L'auteur fait une analyse du carnivalesque bakhtinien le mettant en lien avec « la variété de voix, de tons, de genres intercalaires tels que (...) les notes de journal intime, (...) les mémoires inachevées »⁸⁹. Le marché d'Onitsha, ville située au centre-est du pays, est vu comme un creuset de la littérature nationale nigériane, célèbre pour ses feuilletons populaires : le titre *Mabel the Sweet Honey that Poured Away* apparaît dans *GraceLand* (page 123) comme un des livres préférés d'Elvis, faisant partie de sa formation intellectuelle. Il y a donc un élément de construction identitaire nationale au sein de cet immense marché bariolé et foisonnant : « les auteurs d'Onitsha (...) ont transformé un grand marché populaire en maison d'édition, ils en ont fait une grande bibliothèque et un haut lieu de culture et d'instruction. »⁹⁰. Ce marché emblématique de la culture nigériane des années 1950 et 1960 est une des sources principales d'inspiration pour nombre d'auteurs et d'intellectuels des deux premières générations d'écrivains, comme Cyprian Ekwensi ou Biyi Bandele.

Dans *GraceLand*, « WCC—War Can Continue » (G : 330) est une allusion directe à l'acronyme WCC (« World Council of Churches »), allusion chargée d'ironie face à la guerre et à sa futilité. Cette ironie est aussi présente dans la nouvelle « The Thing Around Your Neck » : le destin apparaît page 121 sous la forme des petits gâteaux secs qui contiennent des prédictions (« fortunes cookies »), mais qui sont vides (« both were blank »), comme pour laisser à la protagoniste le champ libre pour écrire sa propre histoire.

À travers des inscriptions comme « WE OWN THIS LIFE; FREEDOM; RIGHTS TO EXPRESS; NO SACRED COWS. » (G : 256-257) ou les épigrammes, les aphorismes et les graffitis dans la chambre de Nancy dans *Waiting for An Angel* (« *Today Here, Tomorrow Gone. Such Is Life* », « *Love is a Gamble* », WA : 132), ce sont plusieurs « couches » d'auteurs, de mains créatrices qui écrivent le destin et mènent vers des lectures nécessairement différentes. Les inscriptions représentent un langage dialogique, selon le terme de Bakhtine, à savoir « un dialogue intérieur des discours »⁹¹ où « la diversité intentionnelle des discours devient diversité des

88 Elecho, *op.cit.*, p. 63.

89 *Ibid.*, p. 112-113.

90 *Ibid.*, p. 62-63.

91 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, (1975) 1978, p.

langages. Il ne s'agit pas d'un langage, mais d'un dialogue des langages»⁹². Les différents auteurs anonymes dialoguent ainsi à travers le temps et les différences sociales : ces inscriptions sont anonymes et font écho au langage des discours politiques officiels qu'elles remettent en question et parodient. En effet, on y perçoit un sens de l'humour grinçant qui met davantage en lumière l'âpreté de la réalité quotidienne de la Guerre du Biafra et des dictatures militaires qui ont suivi.

Le destin est envisagé comme construction et non comme donnée, fixe, préétablie de l'Histoire, comme récit en train d'être créé et comme processus créatif. À travers ces inscriptions se tisse donc un lien entre le récit et l'Histoire pour souligner les manières dont celle-ci retentit dans la vie des individus et, dans les œuvres, dans la vie des personnages et dans la narration. À partir du lien entre ces slogans et / ou les inscriptions sur les camions ou les murs, c'est l'Histoire comme agent de la construction des récits et de l'identité, ainsi le lien entre la grande Histoire, et les « petites » histoires, qui seront au cœur de l'analyse.

106.

92 *Ibid.*, p. 115.

4. Histoire et histoires

Dans *Measuring Time*, la question ouverte « What is history ? » (MT : 95) écrite au tableau par Mamo lors de son premier cours devant ses élèves peut se lire comme un fil conducteur, voire comme une véritable « problématique » du roman. Cette question adressée aux étudiants pourrait également se décliner dans « que sont les histoires? ».

Plus loin, dans une des lettres de LaMamo, l'Histoire qu'il vit sur le champ de bataille devient souvent un prétexte à l'insertion d'explications ou d'impressions de la part du personnage :

I am a soldier for almost ten years now and I live by fighting but sometimes it doesn't make sense. (...) That's why I wish you are here because you have read many books and you know the meaning of things more than me and you can have explained things to me. (MT : 154)

Ces explications vont plus loin que le simple compte-rendu des événements historiques que le personnage vit sur le champ de bataille : Histoire et histoires sont liées. Juste après, LaMamo écrit ce qu'il appelle l'histoire de sa vie, mais l'écrit « his life history » (MT : 158), alors qu'il veut dire « his life story », qui se traduit pareillement en français : cette faute, qui peut se lire aussi comme un choix lexical, très significative révèle une superposition des deux termes, Histoire et histoire, qui est au centre du roman de Habila.

Dans quelle mesure l'Histoire représente-t-elle un moteur de création identitaire ou, au contraire, de sa destruction et, éventuellement, de sa recréation ? Lorsque l'indépendance politique n'est plus un enjeu pour le Nigéria, puisque l'identité nationale semble acquise du moins d'un point de vue politique, quelle relation les auteurs et les personnages ont-ils avec l'Histoire ? Finalement, l'Histoire est-elle encore un enjeu pour cette troisième génération d'écrivains ?

a) Le rituel et le discours historique

« Whenever Ugwu brought out the kola nut, Master would say “Doc, you know kola nut doesn't understand English” before going on to bless the kola nut in igbo. » (HYS : 18) : si l'on fait un rapprochement entre ce fragment dans le roman d'Adichie et le rituel de la noix de kola dans *GraceLand* analysé auparavant, la réplique et le geste d'Odenigbo peuvent se lire comme des parties d'une version moderne du rituel ancien. En même temps, cette réplique et ce geste suggèrent aussi une remise en question, voir une contestation de l'anglais comme langue « véritablement » nigériane aux même titre que l'igbo, le yoruba ou le haussa, puisqu'elle n'est pas ancrée dans la spiritualité et dans les rituels traditionnels. Les deux textes, *GraceLand* et *Half of a Yellow Sun*, sont ainsi en dialogue et en tension, car ils complexifient la perspective de cet héritage traditionnel. Karin Barber dit à ce sujet : « textuality, historicity, and social projects are indivisibly conjoined »⁹³. Le texte oral, comme l'est initialement le rituel de la noix de kola qui est seulement transcrit dans *Graceland*, apparaît donc comme un témoignage et un document historique. En effet, le terme *omenala*, déjà évoqué dans la sous-partie précédente et qui signifie l'ensemble des pratiques traditionnelles igbo, contient les projets sociaux, à savoir la communion et de lien social, de la population ainsi que de la langue igbo dont il est la création.

L'intertexte du rituel possède une identité littéraire particulière au sein du roman d'Abani. Si Barber a une vision critique de ce qu'elle appelle la « juxtaposition du modèle occidental sur les modèles africains » (« the superimposition of Western models on African ones »⁹⁴), cette imbrication de formes littéraires et historiques semble plutôt enrichir en même temps qu'elle fait éclater l'unité générique de l'œuvre. De plus, cet éclatement met en évidence, dans *GraceLand* comme dans les autres œuvres, une tension entre l'historicité⁹⁵ et la narrativité, bien que ritualisée, et souligne la valeur historique de certaines formes littéraires comme le rituel de la noix de la kola, situé d'ordinaire dans un *illo tempore* sacré. La dichotomie entre le profane et le sacré, pour citer le titre de l'ouvrage de Mircea Eliade⁹⁶, qui désigne deux conceptions du monde, du temps et de l'espace, est ainsi floutée dans la narration à travers la coexistence des moments du rituel avec le

93 Barber, *Discourse*, p. 4.

94 *Ibid.*, p. 7.

95 Ce terme est utilisé également par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* et désigne le fait qu'un événement ou un fait s'inscrit dans la chronologie, dans le discours historique.

96 Mircea Eliade, *Sacrum și profanul*, Bucharest, Humanitas, (1957) 2000.

temps historique « profane » du XX^e siècle.

De manière similaire, les recettes de Beatrice peuvent aussi se lire comme des formes de rituels gastronomiques que ses commentaires nuancent et ancrent dans une perspective historique, temporelle, donc « mortelle » : si le rituel est atemporel, les ajouts le placent dans un temps historique qui, paradoxalement, vise non pas à lui donner une dimension historique qui est nécessairement limitée et finie, mais à situer son créateur dans une perspective anhistorique. Les recettes commentées sont une forme moderne du rituel « annoté » et revisité. Par exemple, l'ingrédient « Maggi cubes », très présent dans la cuisine africaine, est mentionné plusieurs fois dans ses recettes, par exemple aux pages 200 et 283. Les recettes représentent la façon de Beatrice de survivre symboliquement à sa propre mort. De plus, cette survie s'apparente à une forme de sortie de l'Histoire et du récit afin d'acquérir une forme d'immortalité, effectuée à travers l'écriture et la réécriture de ce type de rituel. Le présent simple utilisé dans toutes les recettes de Beatrice correspond aussi au présent du rituel de la noix de kola qui ouvre les chapitres du roman : « He then passes [the kola nut] to the next in line by seniority. » (G : 230). Cette forme verbale inscrit, d'une part, le rituel dans un présent « éternel », atemporel et, d'autre part, le place aussi dans la démarche, nécessairement changeante, du discours historique.

L'écriture du soi et de soi présente donc pour Beatrice une dimension spatiale, l'espace du jardin et du potager avec leur correspondant littéraire qu'est la page d'écriture, et temporelle, historique à travers cette réinterprétation du rituel qui est une forme de discours historique. Le texte du rituel de la noix de kola le dit aussi : « There is a deeper philosophy to this, a connection to land and history that cannot be translated. » (G : 230, nous soulignons). Espace et temps sont donc reliés sans pour autant s'ancrer dans le discours du rituel de manière rigide et inflexible. Barber fait d'ailleurs un rapprochement entre trois éléments (« historic intent—social action—literary mode—historic intent »⁹⁷) à travers cette analyse qui relève sa forme circulaire et montre l'importance historique des formes littéraires, mais aussi leur utilité identitaire sociale. Le but du rituel de la noix de kola est, finalement, de raconter l'histoire d'une création identitaire, celle du peuple igbo, et de donner vie à un espace poétique propice à cette création, laquelle est à la fois historique et littéraire.

Les deux formes de discours sont ici mises en relation : Paul Ricœur écrit à ce sujet que le processus de construction identitaire est traduit, reflété par le processus créatif ou de cheminement narratif, par la narrativité elle-même. Il ajoute également que, pour se construire en tant que sujet,

97 *Ibid.*, p. 15.

on a besoin de « poétique »⁹⁸. Les lettres décrivant des événements historiques que LaMamo envoie à son frère dans *Measuring Time*, tout comme les descriptions des horreurs de la Guerre du Biafra dans *Half of a Yellow Sun*, empruntent des « stratégies de lecture » générant ce que Ricoeur appelle « l'effet de fiction »⁹⁹. Celui-ci traduit une volonté de donner une impression de réalité à travers le discours. Ce procédé est ici translaté au niveau du discours historique qui emprunte donc des caractéristiques littéraires aux formes narratives.

Dans *Half of a Yellow Sun*, Richard écrit l'épilogue de son livre *The World Was Silent When We Died* :

WERE YOU SILENT WHEN WE DIED ?

Imagine children with arms like toothpicks.
With footballs for bellies and skin stretched thin. (HYS : 375)

Dans ces vers « inspirés d'un des poèmes d'Okeoma » (« modelled after one of Okeoma's poems », HYS : 375), la forme littéraire représente non seulement son propre regard sur la guerre, mais raconte aussi l'Histoire sous une autre forme que le simple commentaire historique : cette perspective littéraire, poétique sur l'Histoire a aussi une fonction sociale, comme dans le cas du rituel de la noix de kola, à savoir celle de sensibiliser le public et la postérité aux horreurs de la guerre et de l'Histoire.

L'interpénétration entre littérarité ou narrativité et historicité, ou entre les dimensions fictionnelle et historique, est visible dans la plupart des œuvres : la nouvelle « Jumping Monkey Hill » comporte une longue réflexion sur la nature et l'identité des histoires, surtout par rapport à la vie « réelle » (« real story of real people », TAN : 114). Ujunwa est elle-même une écrivaine, donc l'allusion métatextuelle est à la fois évidente et floutée par l'interstice histoire-réalité : elle s'intéresse à la « vraie vie » des gens, à la façon dont eux-mêmes racontent leur(s) propre(s) Histoire et histoires mais elle veut en donner sa propre version et sa propre image. Il s'agit ici d'une mise en abyme à la fois des histoires narrées dans la nouvelle, notamment celles que racontent les autres participants à l'atelier d'écriture et celle qu'écrit Ujunwa, et de la figure du narrateur lui-même, qui archive et re-crée les histoires.

Similairement, dans « The American Embassy », la période de gouvernement militaire du

98 Paul Ricoeur, *Temps et récit 3*, Paris, Éditions du Seuil (1983), 1991, p. 337-342 (cité dans *Anthologie Paul Ricoeur : textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamoche*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1991).

99 *Ibid.*, cité dans *Anthologie*, p. 171.

général Abacha (pages 135 et 137) est mentionnée en toile de fond de l'histoire personnelle de la mère d'Ugonna, dont la mort hante l'espace narratif, comme Kainene qui disparaît dans *Half of a Yellow Sun*. Il y a sur ce point des ressemblances avec *Purple Hibiscus* et *Waiting for An Angel* concernant la répression des journalistes au temps de la dictature militaire, et la même séparation entre la vie, prioritaire dans des temps de privations, et la création fictionnelle jugée superflue : « She had the urge to ask the visa interviewer if the stories in *The New Nigeria* were worth the life of a child. » (« The American Embassy », TAN : 140).

Cependant, la « grande » Histoire est secondaire aux récits ou aux histoires personnelles. Comme réponse à la question initiale (« What is history ? »), Mamo en donne dans *Measuring Time* plusieurs définitions : « a true history is one that looks at the lives of individuals, ordinary people who toil and dream and suffer » (MT : 180). Plus loin, il dresse un lien inextricable entre nation et individu, entre collectif et individuel, entre public et intime : « when we refer to a nation, are we not really referring to the people that inhabit that nation, and so isn't it then the story of a nation than really the story of the people who make up that nation ? » (MT : 180).

À travers la définition de Featherstone¹⁰⁰ (dont il faut noter le rôle social de construction identitaire de la communauté à travers la mémoire que véhiculent les histoires, la « grande Histoire », en tant que monolithe notionnel et force supra-individuelle et supra-humaine, se voit éclatée en histoires individuelles qui correspondent aux différentes visions et perspectives sur les événements.

L'Histoire se raconte et est donc créée, autant qu'elle en est relativisée, à travers chacune des histoires individuelles. Cette idée converge vers celle de la « sérialisation de l'histoire », selon l'expression de Michel Foucault¹⁰¹, qui consiste à la découper en grandes périodes en fixant des bornes à travers lesquelles on essaie de la définir. Ceci met en doute « les possibilités de la totalisation » et de « l'individualisation des séries différentes »¹⁰² en « petites » histoires. La vision de l'Histoire monumentale et dominatrice est donc remise en question, voire mise en pièces. Ce que Foucault appelle la « mutation épistémologique de l'histoire »¹⁰³ serait donc le résultat du morcellement historique et du changement de regard sur l'histoire elle-même.

100 « [The] dissolution of History as a universal descriptor and the emergence of 'histories' or 'memory cultures'. » (Simon Featherstone, *Postcolonial Cultures*, University Press of Mississippi, 2005, p. 169).

101 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

102 *Ibid.*, p. 17.

103 *Ibid.*, p. 21.

Peut-on alors affirmer que le discours, voire la pluralité des discours, est ou sont créateur(s) d'Histoire ? Dans *Half of a Yellow Sun*, c'est la guerre qui fait changer de perspective sur la vie au personnage d'Olanna : « The war would continue without them. (...) [Olanna] had to matter. She would no longer exist limply, waiting to die. Until Biafra won, the vandals would no longer dictate the terms of her life. » (HYS : 280). Dans cette scène du roman, l'individu générique incarné ici par Olanna se bat pour exister en tant qu'entité, en tant qu'identité au sein d'une masse anonyme et opprimée, uniformisée par l'Histoire. Plus encore, il s'agit ici d'une volonté non seulement de ne plus se soumettre, mais aussi de s'appropriier l'Histoire, de reprendre sa vie en main en tant que sujet individuel, non plus comme victime potentielle de la guerre ; en utilisant les pronom possessif « her » (« her own life »), la voix narrative met en évidence une auto-appropriation à travers l'appropriation de cette Histoire que la protagoniste est en train de subir plutôt que de vivre de son plein gré. C'est donc non seulement un discours qui met en question la toute-puissance de l'Histoire sur les vies individuelles, mais aussi une auto-affirmation par le discours et par l'action.

Ce rapprochement entre Histoire et histoires est également évoqué par Marta Dvorak dans son article sur les écritures de l'Histoire dans l'œuvre de Salman Rushdie, qui montre comment l'auteur noue les « petites » histoires à la « grande » Histoire: « the narrator-protagonist (...) relates to the birth of a nation and of the self. »¹⁰⁴ Il y a entre Histoire et identité une relation d'équivalence illustrée dans *Measuring Time*. Lors de ses cours d'histoire à l'école de Keti, la phrase « if we are to be future African leaders », répétée par LaMamo dans les lettres à son frère, donnera le surnom de Mamo, « the Future African Leader » (MT : 118) et illustre une coïncidence involontaire qui rapproche encore plus les deux jumeaux. Ce syntagme représente également le repère de Mamo dans ses cours :

“See the horizon, there over the hills ? That is not the real horizon, there are a myriad other horizons, and you can see that when you climb the hill and stare into the vast open fields beyond, and they only multiply as you approach them. That is the true meaning of history.” (MT : 105, nous soulignons)

À travers cette nouvelle réponse à la question initiale « What is history ? », l'adjectif « true » qui ponctue la fin de son argumentation apparaît aussi plus tard dans le titre de la biographie historique écrite par Mamo, « A True History of the Keti People » (MT : 221) comme pour donner une validité, une fiabilité à la documentation historique, en réaction au livre de Reverend Drinkwater « *A Brief History of the Peoples of Keti* » (MT : 170) qu'il qualifie de mauvaise

104 Marta Dvorak, « Cooking The History Books in Salman Rushdie's *Midnight's Children* », Catherine Delmas and Chitra Krishnan eds. *History/Stories of India*, New Delhi, Macmillan, 2009, 118- 131, p. 118.

représentation (« misrepresentation by foreign historians, MT : 175). En utilisant l'adjectif « true » dans son ouvrage, Mamo souhaite aussi créer une histoire qui puisse réconcilier le passé et le présent aussi bien que réconcilier les événements de sa propre vie avec sa maladie. « Réconcilier » signifie ici mettre face à face dans le but d'entamer une relation réflexive entre les deux temps.

Si pour Paul Veyne l'histoire est « un roman vrai »¹⁰⁵, cette formule contredit la vision de l'Histoire dans *Waiting for An Angel* ou *Half of a Yellow Sun*, où elle s'identifie à une force qui écrase les personnages. Toutefois, l'Histoire n'est pas uniquement cette force destructrice, car, comme l'histoire individuelle au sens de récit, elle a aussi pour but la construction de l'identité nationale et individuelle. L'identité est elle-même un processus historique : puisque l'identité est constamment revisitée et remise en cause, ce processus peut s'envisager aussi comme une expérience personnelle aussi bien que nationale, communautaire ou individuelle.

Par conséquent, puisque l'Histoire se crée essentiellement à travers le discours, comment peut-on créer son identité à partir d'une construction fictive ? Cela est possible en vertu du concept « entextualisation » (« entextualization ») de Karin Barber¹⁰⁶ qui affirme qu'une structure imbriquée de textes et de créations artistiques orales, comme le rituel de la noix de kola, est la base de la construction de l'identité et de l'histoire d'un peuple ou d'une communauté. Les textes, au sens plus large de créations artistiques dotées d'une structure et des caractéristiques narratives, créent le « corps », l'être historique et l'identité d'une communauté. C'est à travers des récits que l'Histoire se crée et change de forme jusqu'à brouiller les frontières entre réel et imaginaire.

b) Histoire imaginée ou récit historique ?

Les représentations de l'Histoire et l'imaginaire collectif

La question « What is history ? » énoncée précédemment par Mamo reflète, entre autres, une volonté des personnages non pas de subir passivement l'histoire, mais de la re-crée. Résumant toute la complexité et l'ambiguïté de la position de Mamo dans *Measuring Time*, Landeg White affirme à

105 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, (1971) 1978, p. 10.

106 Karin Barber, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 28.

ce sujet : « 'History' to the oral poet is not quite the same as 'history' for the historian »¹⁰⁷.

À travers les souvenirs de guerre évoquées par Toma à l'occasion du retour de Haruna, le public vit la projection, la représentation de la guerre créée par son histoire comme tout acte de création fictionnelle :

But what impressed the twins most was how everyone in the village still talked about him, about his adventures ; imaginary exploits and heroisms were attributed to him by even those who had never seen him. (MT : 53)

Une scène similaire a lieu dans *Half of a Yellow Sun*, lorsque le personnage d'Obiozo apparaît également comme une figure de témoin et de victime de la Guerre du Biafra :

“Our eyes have seen plenty, *anyi afujugo anya*,” Obiozo said. “I saw a whole family, a father and mother and three children, lying on the road to the motor park. Just lying there.”
“What about Kano ? What is happening in Kano ?” Master asked.
“It started in Kano,” the man said.
Obiozo was speaking, saying something about vultures and bodies dumped outside the city walls (...). (HYS : 144)

Dans *Measuring Time*, le personnage de Haruna lui-même est davantage une projection de l'imagination collective qu'un individu, car il y a un fossé entre le vétéran et le héros créé par les histoires des autres et l'imagination collective. Il est aussi possible de voir dans ce personnage le visage humain de l'Histoire, ce qui explique l'accueil qui lui est fait page 45 et sur lequel Mamo veut avoir une forme de contrôle symbolique. En effet, étant le premier à le rencontrer à son arrivée dans le village, il s'arroge le droit de propriété sur son histoire :

“The scar on his wrist proves that,” Mamo said with a proprietary air. After all, he had discovered the man. He had told and retold the story of how the man appeared in front of him as if by magic (...). (MT : 48).

Entre « the proprietary air » et « he had told and retold the story » opère une équivalence car raconter une histoire, c'est avoir autant le « droit » de la recréer que son « propriétaire » initial, d'en devenir le propriétaire. La licence poétique mentionnée plus tôt est analysée par Landeg White comme un phénomène social « qui viole les conventions »¹⁰⁸ et qui agit comme soupape de l'histoire, comme espace de liberté des normes et des contraintes sociales. À travers son discours poétique, l'écrivain devient l'agent et le véhicule du message comme transition du passé vers le

107 Landeg White, « Poetic Licence : Oral Poetry and History », dans Barber, *Discourse*, p. 36.

108 « That violates normal conventions. » (*Ibid.*, p. 36).

futur.

Plus loin, d'ailleurs, l'histoire devient littéralement un jeu (« what-if game (...) a cinematic / poetic license », MT : 100). La figure de Christopher Okigbo est évoquée dans le chapitre comme un personnage fictionnel, bien qu'il ait existé et peut-être surtout en raison de son existence réelle, comme un des écrivains les plus importants du Nigéria des années 1950-1960 mort pendant la Guerre du Biafra. Mais cette figure inspirée de l'histoire crée un « effet de réel », selon le terme de Barthes¹⁰⁹, encore plus puissant que l'effet trompe-l'œil puisqu'il s'agit d'une « imitation », d'une mise en scène de la réalité.

Réalité et imagination représentent des effets artistiques. Dans *Measuring Time*, Christopher Okigbo et Uncle Haruna apparaissent tous les deux dans une scène imaginaire (« what-if game ») afin d'offrir une autre vision d'une scène déjà mentionnée pages 43-45. L'arrivée d'Haruna à Keti est reprise page 103 à la troisième personne pour créer une distanciation et donner une autre perspective sur cet événement : « The boy [Mamo] was looking at him », « The boy looked as if he was recovering from an illness » (MT : 103). Ce jeu du faire-semblant (« what-if ») relève aussi d'un artifice qui mêle fiction et histoire, contexte social et création littéraire. Si Boniface Mongo-Mboussa met en avant le besoin d'étudier le « contexte sociologique et politique »¹¹⁰ de la littérature africaine, ceci ne dit pas tout d'une œuvre et ne représente pas la seule clé pour la lire et l'étudier. Bien que la Guerre du Biafra soit présente en toile de fond plus ou moins évidente dans presque toutes les œuvres du corpus, la voix narrative d'une œuvre porte plus loin que la voix comme positionnement politique et / ou socioculturel de l'auteur.

Flora Veit-Wild analyse la construction esthétique de la voix narrative qu'elle souligne afin de lui donner une dimension qui va au-delà du contexte politique¹¹¹ : « While from a postcolonial perspective, voice has mostly been highlighted as a form of political empowerment, I will consider it from a narratological point of view and, thus, as a key element in the set-up of a literary text. »¹¹². L'idée de mise en scène (« set-up ») est essentielle dans cette citation dans la mesure où dans *Half of a Yellow Sun* les regards des trois personnages focalisateurs qui construisent la trame narrative se construisent autour d'un événement historique, lui-même une création littéraire. De ce fait, ce sont

109 Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, tome 3, 2003, p. 32.

110 Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Continents Noirs, 2002, p. 296.

111 La thèse de l'article de Flora Velt-Wild, qui analyse la littérature zimbabwéenne contemporaine, est la suivante: « how voices become 'audible' in a 'silent' medium » (Flora Velt-Wild, Flora, « Hearing Voices : The Linguistic and Narrative Design of Three Eminent Shona Novels », *Research in African Literatures* vol.48. 1 (Spring 2017), 1-48, p. 2.

112 *Ibid.*, p. 2.

les échos et les liens que tisse la narration entre les personnages, les réseaux d'images poétiques autour de la Guerre du Biafra qui sont au centre du roman.

Si les personnages historiques réels deviennent des projections poétiques, comme il a été mentionné plus tôt, il en est de même pour l'Histoire. Michel de Certeau fait un rapprochement entre le dire (le langage) et le faire (l'artisanat, la création, voire l'invention) : « [l'historiographie] joue tour à tour comme discours d'une loi (le dire historique ouvre un présent à faire), ou comme alibi, illusion réaliste (l'effet de réel crée la fiction d'une autre histoire) ». Elle oscillerait entre « 'faire l'histoire' et 'raconter des histoires', sans être réductible ni à l'un ni à l'autre »¹¹³.

En vertu de ce double masque de l'historiographie et du rapprochement entre historiographie et production fictionnelle, les humains sont les seuls êtres qui se racontent des histoires, dans les deux sens du terme, pour comprendre qui ils sont, et les histoires qu'ils produisent sont autoréférentielles et possèdent une fonction créatrice d'identité. Comme l'affirme Paul Veyne, « le récit de cette relation d'exclusion et de fascination, de domination ou de communication avec l'autre permet à notre société de se raconter elle-même grâce à l'histoire »¹¹⁴. Se raconter soi-même, aussi bien que l'idée de « raconter » la société comme un sujet collectif, permet non seulement de comprendre qui nous sommes, mais aussi de comprendre qui est le moi à la fois sujet et objet de l'auto-narration. Pour reprendre les mots de Rushdie cités plus haut, cette auto-narration devient l'histoire, récit fragmentaire à l'image de l'ensemble des identités individuelles qui composent le sujet collectif, comme la communauté ou la société.

La mémoire individuelle apparaît comme fragmentaire et non fiable, et c'est donc l'Histoire, à travers ses représentations, qui met en forme ces expériences et histoires individuelles séparées pour créer et donner du sens aux événements historiques¹¹⁵. L'incomplétude caractéristique de la mémoire individuelle est liée à l'identité individuelle en changement constant : « The identity of each person lies at the intersection of the roles that person plays and is expected to play at an individual, social, regional, and national level. »¹¹⁶ Il s'agit ici non seulement d'une mutabilité de l'identité, mais aussi de l'Histoire. L'auteur dit également qu'une nation a plusieurs identités à des

113 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 1975, p. 142.

114 Veyne, *op. cit.*, p. 71.

115 Horst Möller appelle ceci « la mémoire que l'histoire rend objective » (« historically objectified memory », Horst Möller, « Historical Memory and National Identity », *Identity and Memory*, Dominique Schnapper, Katarina von Billow, Horst Möller, Timothy Ash, Marie-Claude Garton Beaud eds., Paris, Culturesfrance, coll. Penser l'Europe, 2007, p. 37).

116 *Ibid.*, p. 39.

moments et dans des contextes précis : tel est le cas de *Half of a Yellow Sun* où les différents points de vue des focalisateurs se succèdent sur le devant de la scène narrative pour orienter le regard du lecteur, notamment en ce qui concerne l'impact de la Guerre du Biafra.

Si pour la génération des écrivains nigériens à laquelle appartient Achebe, l'Histoire était un enjeu important dans le contexte des années 1960, pour la troisième génération, c'est plutôt l'individu et ses expériences au sein d'un monde globalisé et métissé. Horst Möller appuie ceci en affirmant : « the 20th century has more than one identity. »¹¹⁷ On peut élargir cette question au XXI^e siècle : étant donné que les personnages des œuvres du corpus sont amenés à vivre des événements historiques souvent traumatisants, l'Histoire devient de plus en plus une forme d'expérience individuelle et est perçue et ré-crée à travers leur filtre individuel. C'est aussi à travers la construction littéraire du temps que l'Histoire est reconstruite. Comment faut-il écrire le temps pour représenter l'Histoire à l'époque contemporaine?

L'écriture du temps dans le récit historico-littéraire

In the middle of his second year in prison, Lomba got access to pencil and paper and he started a diary. (...) The first entry was in July 1997, a Friday. (WA : 3)

We heard that Lomba, the journalist, had been arrested on the day of the demonstration, right after Joshua and I had left him on our way to the hospital. (WA : 179)

"I have to cover a demonstration. The address is somewhere here, a Local Government Secretariat." (...) When [Mahalia] disappears, he turns and makes his way in the comfortless twilight to the gathering at the Secretariat. (WA : 219)

Grâce à la structure achronique du récit dans *Waiting for An Angel*, les chapitres représentent des moments de focalisation sur certains aspects des mêmes événements à travers les regards et les voix des différents personnages qui y participent : événement-clé dans le roman, la manifestation contre les abus de la dictature militaire qui a lieu dans la rue et provoque l'arrestation de Lomba *in medias res* dans l'incipit du roman est expliquée à travers cette structure à l'image d'un compte à rebours. Plus encore, ce qui change dans le déroulement narratif, ce sont aussi les temps des verbes : le prétérit des deux premiers fragments est remplacé par le présent dans le dernier. Le présent est donc le résultat d'un cheminement identitaire et existentiel aux échos sociaux et politiques qui donne une image « à taille humaine » de l'Histoire et de ses effets sur la vie des individus.

117 *Ibid.*, p. 40.

La structure achronique du roman fait aussi écho à la structure similaire de *Becoming Abigail* dont les chapitres s'intitulent « Then » et « Now » :

What they walked up was more a rise than a hill, a gentle bumping in the ground. Not unlike what she felt for him : an unassuming tenderness.

Like what she had felt for her father. At least before he died. (...) And now here he was again, on this stranger's tender fumbling. (BA : 51, nous soulignons)

Le récit fait ici des allers-retours entre l'avant et le présent de la narration : la forme du *pluperfect* désigne ici l'antériorité et opère en même temps un rapprochement (« like ») entre les deux figures masculines marquantes de la vie d'Abigail, son père et son amant Derek. Les deux temps évoqués ici correspondent à deux figures qui marquent deux étapes de sa vie, l'avant et l'après son arrivée en Angleterre, comme les deux rives d'un cours d'eau, comme l'image de la traversée de l'eau qui anticipe la scène finale du suicide. Les deux temps, la narration et l'évocation postérieure des événements, se confondent parfois dans le roman pour déconstruire le temps linéaire au profit d'un temps circulaire et fluide, presque un effet de temps.

Beaucoup des œuvres du corpus mettent en scène de multiples commencements diégétiques et temporels : le roman *Americanah* s'ouvre sur une image de Princeton et se trouve, donc, au milieu de la narration chronologique, car Ifemelu est alors à l'étranger depuis presque treize ans et projette de repartir au Nigéria. *Half of a Yellow Sun* alterne aussi les temps historiques et les temps narratifs de telle sorte que les conséquences sont présentées souvent avant les événements déclencheurs : tel est le cas de la mort d'Arize enceinte évoquée avant l'essai de sa robe de mariage et avant le début des massacres contre les Igbos dans le nord du Nigéria à la veille du coup d'État de 1966.

Ce rapport avec le temps, théorisé par Genette dans *Figures 3* lors de l'analyse de l'œuvre de Proust, est parfois une tentative d'« exorciser l'inévitable difficulté du commencement »¹¹⁸. Chez les trois écrivains nigériens, ce rapport avec le commencement parfois difficile à représenter traduit à la fois une nouvelle manière d'envisager les événements et, de manière plus générale, le passé, et l'idée de pluraliser le passé, aussi bien le passé historique et le passé individuel des personnages. Le temps est aussi complexifié puisqu'il est non linéaire et non uniforme, il est aussi rendu plus « humain » car il est ramené à la portée et à la perception des individus. Dans *Half of a Yellow Sun*, par exemple, cela est visible à travers les trois perspectives parallèles et simultanées des trois personnages focalisateurs : Olanna est témoin des massacres à Kano lorsque Richard est témoin des massacres des Igbos sur l'aéroport de Lagos. Leurs manières de voir et de se positionner dans l'Histoire, car Richard et Ugwu en sont témoins, acteurs et écrivains, façonnent une perception de

118 Gérard Genette, *Figures 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 88.

l'Histoire et du temps qui est sans cesse réversible et qu'on peut reprendre à travers les histoires pour mieux comprendre ce dernier et, ce faisant, se comprendre soi-même.

Comme dans *Waiting for An Angel* ou *Becoming Abigail*, les parties du roman *Americanah* ont des longueurs inégales ; les chapitres V et VI, par exemple, sont les plus courts du roman et se distinguent par leur forme narrative dont se dégage une impression d'irrégularité. Ces deux sous-parties créent en même temps un espace alternatif à la communication face à face tel que le blog. Ifemelu et Obinze communiquent par des messages téléphoniques qui anticipent leurs retrouvailles.

Une fois de retour au Nigéria après treize années passées aux États-Unis, Ifemelu espère retrouver sa vie d'avant : « There was also, a strained nostalgia in those reunions (...) because she struggled to find, in these adult women some remnants from her past that were no longer there. » (A : 398).

Lors de la rencontre avec Obinze, le même désir de retrouver son passé resurgit (« Her head was filled with ghosts », A : 426), clin d'œil à James Nwoye dans la nouvelle « Ghosts » qui vit littéralement dans le passé à travers le souvenir qui ressuscite son épouse décédée. Plus encore, Ifemelu dit ensuite : « [Obinze's] voice (...) both changed and unchanged » (A : 426). À travers cette image duelle, Obinze devient le signifiant à la fois du passé et de l'avenir, l'image de la vie d'Ifemelu au carrefour de deux temps.

Cette quête du passé disparu est un des thèmes majeurs dans le roman, reflété également dans sa structure temporelle éclatée, ce qui montre que le changement est le mot d'ordre du roman, changement qui devient, paradoxalement, la seule constante, la seule certitude. Lorsqu'elle reprend contact avec ses deux anciens compagnons américains, les images du passé perdu et retrouvé abondent dans le roman : « silence grew, an ancient silence they both knew » (A : 440), « Memories of him invaded her mind » (A : 473), « She was reaching back to her past » (A : 475).

Puisque le passé est représenté comme un univers de fantômes, de formes sans consistance, il est une construction de l'imaginaire, une « histoire » comme d'autres. Cette recreation du passé constitue aussi un des effets de la fragmentation temporelle des récits, mais aussi d'une nostalgie non seulement du temps révolu, mais d'un univers spatio-temporel qui n'est plus, ou sur lequel l'individu n'a aucune prise.

L'image du temps mesurable est le leitmotiv du roman *Measuring Time* : l'expression « measur(ing) time » est répétée deux fois aux pages 139 et 144. Dans le chapitre éponyme, l'énumération de la page 139 illustre le passage du temps : « in the silence between one footfall and the next, between one breath and the next, in the seconds and minutes and hours and days and weeks and months that add up to form the seasons. » (MT : 139). L'impression de morcellement

contribue à la construction du chapitre comme parenthèse temporelle, une pause dans le récit qui donne l'occasion à Mamo d'observer littéralement le temps : Mamo est par excellence un observateur des autres, du temps et de l'Histoire, il est le spectateur silencieux évoqué aux pages 69 et 144 (« the silent listener »). Mamo se situe à la fois à l'intérieur et en dehors du temps, il est la figure du prisonnier du temps et de l'espace, comme Lomba. D'ailleurs, le verbe « waiting » mentionné pages 141 et 142 fait écho à nouveau à *Waiting for An Angel* et illustre davantage une attitude liée non pas uniquement à la mort, mais aussi à la réflexion et à l'observation. L'image de l'attente est aussi présente page 144 (« waiting room ») et page 145 où le verbe « pace » rythmant la scène et le récit est mentionné trois fois.

Enfin, le temps est associé à l'image de la pluie longtemps attendue (pages 290 et 383 : « The rain will fall today. ») et qui rappelle la fin de *Purple Hibiscus* : « The new rains will come down soon. » (PH : 307). Cette métaphore du temps suspendu (« clouds like dyed cotton wool hang low », PH : 307), protéiforme, change la perspective de Kambili et de Mamo sur la vie car, avec le temps et l'expérience, les personnages comprennent davantage l'inévitabilité du changement comme unique constante de l'existence.

Les jumeaux sont tous les deux des observateurs différents de l'Histoire : il y a entre eux un parallèle, une tension entre être dans l'Histoire, la vivre et la consigner, comme le fait LaMamo dans ses lettres pages 153 et 168, et l'observer de l'extérieur et la (re)construire dans et en tant que discours. Chinua Achebe affirme à ce sujet : « a major objective was to challenge stereotypes, myths, and the image of our continent, and to recast them through stories—prose, poetry, essays, and books for our children. That was my overall goal. »¹¹⁹ Le devoir de l'écrivain s'identifie à un engagement à la fois dans la construction et l'analyse critique de son pays. Plus encore, cet engagement, proche du travail d'historien, représente aussi un travail « d'assemblage » des différentes histoires, encore que non dépourvu de parti pris :

I believe that it is impossible to write anything in Africa without some kind of commitment, some kind of message, some kind of protest. In my definition I am a protest writer, with restraint. (...) Commitment runs through my work. In fact, I should say that all of our writers, whether they're aware of it or not, are committed writers.¹²⁰

L'idée d'engagement d'Achebe (le pronom possessif « our » de la première citation montre bien la tendance nationaliste de son œuvre) n'est pas la même que dans les œuvres de notre corpus. L'Histoire qui est « à prouver » et à faire connaître aux autres n'est plus un enjeu pour cette

119 Achebe, *There Was*, p. 33.

120 *Ibid.*, p. 58.

génération d'écrivains dans la mesure où le passé a besoin non pas d'être mis en avant comme les écrivains « nationalistes » le font à l'époque de l'indépendance, mais plutôt mis à l'épreuve. Raconter sa propre histoire ou Histoire veut aussi dire avoir accès à plusieurs histoires / Histoires, à savoir accepter le contraire de cette histoire personnelle qui fédère et, en quelque sorte, accepter une image non homogène de l'identité de sa communauté. Cette démarche d'archivage et de récréation de l'Histoire est, dans *Measuring Time*, celui de Mamo à travers l'écriture de son histoire biographique (« biographic history »).

L'histoire biographique (« biographic history ») de Mamo dans *Measuring Time*

History should neither praise nor condemn (...) History only states what is, or what was, in the way it was, and by this I mean both chronologically and factually. Now, biography is totally different – it deals with the human element, it gives us the freedom to ruminate, to be subjective, and to philosophize, to examine character, and to condemn or to praise (...) Of course, it uses the technique of 'historia' of inquiry into the past (...), it realizes more than history that we are all human and fallible. (MT : 186)

Dans sa lettre, le professeur Batanda voit dans Mamo la vocation d'un véritable biographe-historien, un authentique écrivain capable de faire fusionner la littérature et l'histoire dans un seul genre. Ce genre hybride a donc pour vocation d'écrire et revoir la vie des personnalités importantes de la communauté de Keti. Plus encore, ce que souligne le professeur dans sa lettre est la nature liminale de ce genre, car il apporte une approche particulière à la fois sur l'histoire, la fiction et le facteur humain (« the human element »).

L'isotopie de l'interprétation (« ruminate », « philosophize », « examine ») est mise au profit de l'histoire dans son sens originare d'enquête, comme au sens primaire du mot dans l'œuvre d'Hérodote¹²¹, mais dans le sens d'une enquête littéraire. Quel regard Mamo a-t-il sur l'Histoire et quelle est la représentation de l'Histoire chez Habila ?

Son projet est d'écrire « la vraie histoire des habitants de Keti » (« A True History of the Keti People », MT : 187) par opposition au livre intitulé « Une brève histoire des habitants de Keti » (« A Brief History of the Keti People ») écrit par Reverend Drinkwater (MT : 186) ; la connotation positive du modificateur « true », mettant en avant la vérité objective bien que méconnue, est contredite par « brief » qui manipule l'opinion publique par omission. Cette idée est d'ailleurs reprise dans « les mauvaises représentations par les historiens étrangers » (« misrepresentations by

121 L'œuvre d'Hérodote est traduite sous le nom d'*Enquêtes* ou *Histoires*. En effet, le sens premier du mot « histoire » en grec ancien est « enquête » ou « recherche ».

foreign historians », MT : 175). Cette expression critique les démarches des historiens étrangers au sujet de l'écriture de l'histoire de son peuple, de sa communauté, démarches qui manquent de documentation et d'authenticité. Comme Chinua Achebe auparavant, Mamo se voit ici dans l'obligation morale et civique d'écrire une histoire se voulant plus « vraie » et pouvant montrer le « vrai visage » de sa communauté, à savoir d'en mettre en lumière les vertus et les failles.

La biographie du Mai, le chef traditionnel du village de Keti, représente l'occasion pour Mamo d'exercer sa vocation : en devenant son biographe officiel, il doit faire des recherches détaillées sur sa vie et sa famille. Cette histoire biographique (« biographic history ») est fondée sur une collection d'objets personnels : ce sont des effets personnels (« something personal », MT : 249) que Mamo demande aux sœurs Drinkwater pour constituer un fond d'archives.

Des commentaires et des notes sont aussi insérés dans le corps du roman (comme le chapitre intitulé « Mamo's Notes Toward A Biography Of The Mai : Mr. Graves », MT : 266-268) avec des ajouts personnels et les « voix » extérieures des historiens étrangers. L'hybridité textuelle de la biographie historique est transposable à l'échelle de l'Histoire en général : aux notes de Mamo sont rajoutés des fragments de folklore local (« Some stories in the village insisted that (...) », MT : 268) qui donnent de l'authenticité à son travail de recherche et d'interprétation. Il est ici question d'un mouvement à double sens entre les histoires et l'Histoire qui, à travers les interprètes et les conteurs anonymes (« some stories »), se rapprochent du folklore.

Une fois de plus, à travers son image en miniature du village de Keti, l'Histoire dévoile une identité plurielle, atomisée qui dit une vérité qui n'est ni unique ni uniforme: « People don't achieve [fame and immortality] because they interpret the truth literally ; there is always a point where they grit their teeth and do what has to be done. One only looks at the bigger picture. » (MT : 275-276). Plusieurs « petites » images composent donc cette image kaléidoscopique de l'Histoire. Finalement, ce qui intéresse Mamo sont les « petites » histoires des individus qui à la fois reflètent et nuancent sans cesse l'Histoire.

Cependant, le sens de « true », ou vrai, dans le titre « A True History » est plus complexe qu'il n'y paraît. À la mort de son père, Mamo réécrit l'épisode ci-dessous en y ajoutant des modifications sur sa vision de l'événement et des réactions qu'il suscite chez la famille et les voisins de Musa Lamang :

The women would leave what they were doing and answer death's imperative call. For the next two days friends and relations would troop to the house. (...) In his Father's biography Mamo would describe the burial as surprisingly well attended. (...) Uncle Ilyia gave a brief and pertinent speech on behalf of the family. Mamo was asked to pour the first handful of sand on the coffin, and, he wrote :

“(...) Next to [Auntie Marina] were the widows, standing together, holding each other and crying.

(...) now I realize they were not only grieving for my father, they were also grieving for themselves. While he was alive my father (...) had looked at them not as aging mothers and hopeless widows, but with desire. While he was alive, he had stood between them and abhorrent age ; now that he was gone, their one protection against reality was gone.” (MT : 221-222, nous soulignons)

Mamo ne fait pas que raconter une histoire, il en modifie la nature : tel un metteur en scène, il observe et « place » à travers son regard les personnages afin de donner une autre interprétation à la mort de son père. Comme dans l'entrevue avec les sœurs Drinkwater, Mamo a besoin de qualités littéraires (« strain his interpretative powers to follow the order of the words », MT : 250) qui montrent bien qu'il accomplit un travail d'interprétation artistique autant qu'une démarche de documentation historique. Paul Veyne le dit d'ailleurs en appelant l'histoire une « œuvre d'art »¹²² qui souligne son caractère fictionnel, factice, littéralement artificiel, comme l'affirme également Ricoeur dans son analyse de l'histoire comme récit. Ricoeur appelle ce récit historique, mélange d'histoire et de fiction, « représentation historique »¹²³, historiographique, qui correspond au genre hybride de l'histoire biographique de Mamo.

Néanmoins, la biographie du Mai que Mamo est censé écrire prend la forme d'un chemin vers la connaissance plus profonde de la nature humaine après l'anniversaire du chef local et à la suite de la conversation avec le Waziri. En effet, à travers la trahison du Waziri, sa corruption et son manque de droiture morale, Mamo découvre un nouveau visage plus sombre non seulement des personnages qui font partie de son histoire biographique, mais aussi de l'Histoire en général. Paradoxalement, ce n'est pas à travers la biographie que Mamo va donner réellement un sens à l'Histoire, mais à travers la pièce de théâtre jouée deux fois dans le roman : en dehors des relations de domination entre les autochtones et la famille Drinkwater, exposants des colons blancs au Nigéria et dont les filles quittent le pays à la fin du roman, Mamo se remémore une scène d'enfance avec son frère : « In Mamo's mind the thick bush still stood, and LaMamo was beside him, easily outstripping him as they ran. It is early in the morning and they run eastward (...). » (MT : 382).

Cette image finale est importante surtout pour sa réactualisation du passé à travers le discours et la mémoire, à savoir le changement presque imperceptible du temps des verbes : ainsi, « stood » et « was » laissent la place à « it is » et « run ». La mémoire est donc symbolisée par le champs ouvert (« open field ») plus loin dans le même paragraphe, qui permet à Mamo de faire revivre le souvenir de son frère maintenant décédé et de leur enfance.

La réactualisation du passé à travers l'analepse est aussi rendue possible par l'intermédiaire

122 Veyne, *op.cit.*, p. 303.

123 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2000, p. 339.

de la pièce, mentionnée une première fois page 44. L'Histoire qui préoccupe Mamo a donc une interprétation possible dans cette pièce ; de fait, ce n'est pas seulement son projet historique qui trouve une explication possible dans cette représentation, mais aussi sa propre vie, sa propre histoire. Il y a donc une (con)fusion entre vie, histoires et Histoire. En analysant comment le réel et l'imaginé créent des formes d'écritures hybrides, Viviane Azarian introduit le concept de « relief fictionnel »¹²⁴ qui désigne l'hypertexte des romans comme *Half of a Yellow Sun* ou *Waiting for An Angel*. Les formes d'écriture du soi sont alors façonnées, retravaillées sur un fond historique poétisé.

Ce rapprochement est évident dans l'écriture de la « biographical history » par Mamo dans laquelle se dessine un mouvement de l'extérieur vers la vie privée des gens. Cette atomisation de l'Histoire constitue un horizon d'attente des histoires possibles, des vies et donc des identités possibles, des possibilités d'être. Ricœur explique ceci en introduisant la voix du narrateur comme un filtre supplémentaire entre le lecteur et les faits : « Le *quasi-passé* de la fiction devient ainsi le détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif*. »¹²⁵ Ce qu'il appelle « passé effectif » devient, par cette atomisation de l'Histoire, des passés effectifs, de la même façon que Mamo découvre à travers ses recherches des vies qu'il ne vivrait jamais mais auxquelles il a accès à travers les histoires et les gens qu'il rencontre, des vies possibles.

Cependant, pluraliser l'Histoire et le discours historique signifie aussi mettre en question certains récits fondateurs et certaines autorités locales ou nationales ; c'est bien ce qui est montré dans *Measuring Time* à travers les figures du Waziri et du Mai dont l'autorité et les qualités de leaders sont mises en cause et critiquées par Mamo et qui vont causer la mort de LaMamo. Si l'Histoire est pluralisée et représentée à travers des histoires individuelles nécessairement incomplètes et fragmentées, les mythes historiques (événements et personnalités) le sont aussi.

c) Les mythes historiques : du mythe fédérateur de la communauté à l'antihéros

Dans la dernière scène de *Measuring Time*, Mamo assiste pour la deuxième fois à la pièce

124 Viviane Azarian., « L'irréel du passé' comme relief fictionnel dans les écritures de soi africaines. L'exemple d'Amadou Hampaté Bâ, Fily Dabo Sissoko et Birago Diop », *Études littéraires africaines*, vol.26 (2/2008), 52–60, p. 52 (texte en version numérique disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2008-n26-ela02362/1035123ar.pdf>, consulté le 3 avril 2017).

125 Ricœur, *Temps*, p. 206.

de théâtre jouée à l'école de Keti : ce qu'il voit sur scène est une image dramatisée, poétisée, donc imaginée de l'événement historique de l'arrivée du Reverend Nathan Drinkwater et de son épouse à Keti en 1918. Si ce processus que Paul Ricœur appelle « fictionnalisation de l'histoire »¹²⁶ est très présent dans certaines œuvres du corpus et notamment dans la biographie historique de Mamo, il crée aussi une écriture du soi à mi-chemin entre la fiction et la réalité historique fiable. Paul Ricœur cite Collingwood lorsqu'il appelle le caractère répétitif de la mise en scène annuelle de cet événement « la “réeffectuation” du passé dans le présent »¹²⁷, qu'il utilise pour traduire l'anglais *reenactment* utilisé par Collingwood, « une identification avec ce que jadis fut »¹²⁸. Le terme « identification » est important puisque, dans *Measuring Time*, il s'agit bien d'une mise en scène d'une pièce à caractère presque religieux. La scène est jouée chaque année à Noël et on y trouve des répliques tirées des Évangiles :

The climax came when the reverend stormed the village's central shrine to knock the peaceful-looking idols from their stands and then, Bible in one hand and idol in the other, he angrily turned and faced the surprised crowd outside, eyes blazing, (...) and shouted, quoting Joshua 24:15 : “Choose for yourself this day whom you will serve... but as for me and my household, we will serve the Lord.” Then he hurled the idol into a bonfire. (MT : 40)

La rivalité entre les deux parties, traduite ici par la volonté de domination à travers la conversion comme lors de l'arrivée des colons blancs dans *Things Fall Apart*, souligne bien le caractère religieux de la pièce emprunté aux cérémonies et aux pratiques, tels les « idoles » païennes et le rituel de la noix de kola évoqués auparavant. Ce côté cérémonieux est très important dans la pièce dans la mesure où il assure la continuité à travers la répétition, bien que, de fait, la pièce ne soit jamais tout à fait la même à chaque représentation.

Plus que la simple reproduction mécanique de ce moment historique qui correspond à une fête religieuse, cet événement est largement transformé dans et par l'imaginaire collectif de la communauté de Keti qui retransforme cet événement en un moment fondateur de l'histoire moderne de la communauté, en un mythe fondateur qui, comme que les mythes religieux, donne à cet événement, en présence des sœurs Drinkwater en tant que témoins de l'Histoire, une dimension qui transcende l'Histoire et l'ordre chronologique. Il devient, malgré sa datation exacte, un mythe plus qu'un événement, un épisode hors temps précisément à travers la répétition rituelle et la

126 *Ibid.*, p. 206.

127 R.G. Collingwood, *The Idea of History*, T. M. Knox ed., Oxford, Oxford University Press, 1956, cité dans Paul Ricœur, *Temps*, p. 206.

128 Ricœur, *Temps*, p. 206.

fictionnalisation conférée par la transposition artistique.

Dans son analyse du roman *Midnight's Children* de Salman Rushdie, Marta Dvorak donne le nom de « véracité » (« veracity »¹²⁹) à ce caractère duel mi-historique, mi-fictionnel du récit. La véracité indique ici quelque chose qui « passe » pour la réalité et qui, paradoxalement, devient la matière première de l'Histoire transformée en fiction : « The poetics of metamorphosis, whereby, history is transformed into myth. »¹³⁰ Est ici soulevée la question de la mythologie et de la narrativité de l'Histoire qui lui donne une dimension supra-humaine.

La figure du dirigeant politique, entre mythe fédérateur et image de l'antihéros

« In this country the very air we breathe is politics. » (WA : 108 et 113) : tel est le conseil de James Fiki à Lomba dans *Waiting for An Angel* concernant sa future carrière journalistique. Dans le contexte de la dictature militaire du général Sani Abacha (1993-1998), le facteur politique est assimilé au facteur militaire et à la violence omniprésente et protéiforme : elle est présente dans la vie quotidienne, car les émeutes sont très fréquentes dans les rues, et surtout dans le milieu carcéral du début du roman.

En prison, l'image de l'Histoire est celle du temps tout-puissant qui écrase, détruit, dévore les êtres humains, tel qu'il est évoqué dans les *Métamorphoses* d'Ovide¹³¹. Sur le fond d'oppression du roman de Habila apparaissent d'autres figures d'hommes politiques représentant des contrepoids au dictateur :

Sankara looked exaggeratedly huge on the upturned drum; he was dressed in combat jacket trousers ; his wispy goatee hung like a comb from his chin. The upraised, urging fists below him formed a plinth, supporting him. His strong voice carried easily to where I stood: "We are tired of phantom transition programmes that are nothing but grand designs to embezzle our money!"
"Down with the Junta!" (WA : 49)

À travers ce discours qui condamne ouvertement le gouvernement (« Junta ») du dictateur Sani Abacha, le général Thomas Sankara, président du Burkina Fasso de 1983 à 1987 et figure de l'anticolonialisme, apparaît comme une image du leader sauveur autoritaire et charismatique, qui

129 Dvorak, *op.cit.*, p. 119-120.

130 *Ibid.*, p. 129.

131 « Time, the devourer, and the jealous years, /With long corruption ruin all the world/ And waste all things in slow mortality. » (Ovid, *Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, XV, 235-237, p. 359).

séduit les foules, surtout les étudiants comme Bola, un des amis du protagoniste Lomba : les paroles et la stature hyperbolisée du général mettent en évidence son pouvoir de conviction, le contrepois du dictateur et du régime oppressif omniprésent.

De fait, la figure historique fictionnalisée de Sankara nuance, contrebalance la figure du dictateur Abacha et le système dans son ensemble. La figure du président burkinabé pendant le discours qui enflamme l'auditoire ne séduit pourtant pas Lomba, lui aussi présent : « I was the only one who was not jumping up and down and gesticulating and urging Sankara on. » (WA : 48), « I quietly slipped out of the crowd and stood alone, surveying it from a distance. » (WA : 49). En dehors de sa fonction narrative de prolepse par rapport à son arrestation pour résistance au régime, l'attitude prudente de Lomba jette aussi une lumière d'attente sur cette figure de l'orateur qui n'est pas tout à fait innocente, car, en tant qu'homme politique, son but est d'attirer des partisans afin d'accéder au pouvoir.

La figure du dictateur comme construction littéraire unitaire est remise en question dans le roman de Habila : il n'est pas identifié seulement au dirigeant violent, avide de pouvoir et sans scrupules, mais aussi à d'autres personnages qui, malgré une certaine bienveillance apparente, exercent une autorité qui met surtout en péril la liberté d'expression des intellectuels et des artistes, symboles du noyau créatif social. Ainsi, Muftau, le gardien de prison de Lomba, est au début ridiculisé à cause de sa manière de parler saccadée, tronquée, dont l'absence de fluidité reflète un manque d'éducation ainsi qu'un caractère endurci par son métier, et constitue un défi de lecture car on doit relire ses phrases en entier pour en saisir le sens. Ce manque d'aisance dans la lecture de la phrase et du message rend le langage moins familier, voire étranger.

Toutefois, bien que dépourvu d'éducation et rustre, ce personnage devient humain à travers son amour pour Janice et son intérêt pour la littérature : par exemple, il cite des écrivains comme Soyinka ou Shakespeare aux pages 16 et 17. Aux yeux de Lomba, il devient humain surtout à travers la description de Janice qui lui donne « un nom, une histoire, et peut-être même une âme » (« a name, a history, maybe even a soul » (WA : 27). Plus encore, il devient vulnérable à la fin : « He was just Man. Man in his basic, rudimentary state. » (WA : 31). Cette image complexe, qui révèle le côté sombre et violent de cette figure autoritaire ainsi que ses faiblesses jusqu'à son côté risible, démystifie l'image stéréotypée du dictateur cruel. Comme l'Histoire dont l'image est éclatée pour être rendue plus « humaine » et plus subjective, la figure du dictateur subit la même transformation dans les œuvres du corpus.

Muftau fait écho d'ailleurs au personnage du Colonel, personnage sans nom, telle une instance suprême ou une divinité qui rappelle à nouveau le Big Brother orwellien, dans *GraceLand* : « "De Colonel knows everything" "How ? Is he God ?" "God ? No. Devil ? Yes." » (G : 162). La

même figure divine du gouverneur Abrake qu'on entend du haut de l'hélicoptère, image de l'Olympe moderne (« voice from heaven » G : 178) et qui assure la sécurité à travers les armes, est à la fois protectrice et destructrice : « Elvis noted real fear on some faces old enough to remember the reality of helicopter gunships from the war. » (G : 178). Comme Abrake qui incarne la figure divine à la fois protectrice et autoritaire, le Colonel est vu comme omniscient, omniprésent, mais aussi ridiculisé (« he is an artist, looking to find de beauty of death. », G : 163) lorsqu'il prend des photographies lors des enlèvements et des tortures des dissidents du régime militaire qu'il défend.

Cette dualité du dictateur apparaît aussi chez Eugene dans *Purple Hibiscus*. Le temps diégétique qui correspond à la période avant la guerre du Biafra génère une superposition de la figure du dictateur et du gouvernement dictatorial : Eugene séduit autant qu'il fait peur (PH : 25) et ses enfants cherchent à lui plaire (le mot « important » apparaît trois fois page 26). La récurrence du verbe « needed » page 39 pour montre que Kambili a besoin de l'accord de son père qu'elle craint autant qu'elle aime. Le personnage d'Eugene est ambigu car il suscite des sentiments confus entre sécurité et étouffement ; l'expression « feeling the love burn my tongue » (PH : 31) rend très bien cette confusion. Si Kambili penche clairement au début du roman pour l'amour pour son père, elle réfutera ce sentiment à la fin.

Les références historiques sont plus frappantes dans la mesure où elles se superposent à la vie quotidienne des personnages : « It was family time the next day (...) that the coup happened. » (PH : 24) : dans cette juxtaposition temporelle, les deux moments (« family time » et « the coup ») se valent. Il y a ici un enchevêtrement du temps « ordinaire » et du temps historique, famille et communauté nationale se superposent ; plus loin, l'échec et mat (« checkmated ») est mis sur le même plan que la musique militaire (« martial music », PH : 24) comme une métaphore de la victoire personnelle du père sur sa famille, qui anticipe aussi les violences provoquées par le coup d'État annonçant un nouveau gouvernement militaire. Juste après, est évoquée l'exclusion du Nigéria du Commonwealth, événement historique réel qui renforce cette idée de crise aussi bien du pays que de la famille de Eugene.

Dans *Measuring Time*, la figure autoritaire du dictateur est plutôt construite comme un kaléidoscope d'images, comme celle du Mai, du Waziri ou encore du Musa Lamang et de son parti. Cependant, c'est le Waziri qui domine ces figures multiples et dont les intentions sont dévoilées page 335 dans le chapitre au titre suggestif « The Unmasking » :

As he listened to the sweet, Mephistophelean voice, Mamo noticed that despite the Waziri's squint, he had a predator's keen gaze, and he seemed to be always waiting, patient, trying to outguess his interlocutor—and the breath, why hadn't he noticed the foul predator's breath before now ? (MT : 335)

Contrairement à la métaphore du masque dans « Imitation », ici les masques ne dévoilent pas une vérité, mais d'autres masques, d'autres visages, d'autres « mensonges ». Une fois de plus, l'unicité de la figure générique du dictateur est contredite : cette identité est atomisée, multiple, vacillante.

Ce n'est pas seulement la figure du dictateur, mais aussi celle du dirigeant de manière plus générale qui subit des transformations inévitables dans la fiction et acquiert ainsi une dimension presque mythique. L'Histoire crée des mythes historiques, des figures qu'elle projette dans l'imaginaire collectif avec une aura particulière. C'est le cas de Barack Obama dans *Americanah*, qui apparaît à la fois comme figure historique marquante et personnage de fiction. Le personnage du livre autobiographique *Dreams from My Father* n'est pas le même que l'homme politique, bien qu'Ifemelu l'appelle « le vrai » (« the real deal », A : 358). Son élection est désignée comme « Election Day », les majuscules hyperbolisant l'importance historique et lui donnent une dimension supra-humaine : « They were carried by the wind, bathed in incandescent light. » (A : 360). Ceci souligne l'écho et l'impact que l'Histoire a sur la vie et les histoires individuelles des personnages.

Le mélange de faits réels et de fiction ainsi que leur unité est illustré dans le texte par l'énumération de la page 360 :

Blaine was crying, holding Araminta, who was crying, and then holding Ifemelu, squeezing her too tight, and Pee was hugging Michael and Grace was hugging Nathan and Paula was hugging Araminta and Ifemelu was hugging Grace and the altar of disbelieving joy. (A : 360)

Ce maillage humain reflété dans le tissage textuel trouve un écho dans le nom des États-Unis d'Amérique qui souligne la cohésion (« United ») et illustre aussi le poids de l'espoir collectif qui pèse sur Obama comme signifiant de l'Histoire et qui définit tous ses électeurs (« True believers. », A : 356). Le personnage historique acquiert ainsi une dimension protectrice qui transcende le réel. La figure de Barack Obama devient une métaphore de l'espoir qui aide Ifemelu et Blaine à se réconcilier après une dispute :

On the day Barack Obama became the nominee of the Democratic Party, Ifemelu and Blaine made love, (...) and Obama was there with them, like an unspoken prayer, a third emotional presence. (A : 356).

Il s'agit ici d'une imbrication de l'histoire intime du couple marqué par des moments de tension dans le tumulte social et historique que suscite la première campagne présidentielle

d'Obama. Les épisodes autour de sa campagne et de son élection sont construits comme un moment historique fondateur dont la figure centrale est celle d'Obama. En analysant le mythe des origines dans le discours national, l'historien Lucian Boia dit à ce sujet que le retour incessant vers les origines est l'occasion d'un processus de mythification des origines :

Nous vivons dans le présent, mais nous nous rapportons aux origines, nous avons une identité incontestable, mais nous lui donnons de la valeur à travers l'identité des ancêtres. Tout cela fait partie de l'imaginaire historique et politique.¹³²

Bien que le discours nationaliste ne soit pas un point central ici, les personnages historiques évoqués dans notre corpus sont des créations de l'imaginaire collectif aussi bien que des discours littéraires et ils fonctionnent comme des éléments fédérateurs d'une communauté, comme Barack Obama, ou des antihéros, comme la figure du dictateur, qui fédèrent une communauté ou une opinion publique non pas autour d'eux, mais contre eux. Plus encore, la figure du dictateur crée une solidarité sociale, spirituelle et politique à travers les figures des victimes devenues martyrs des régimes oppresseurs.

Les martyrs et les victimes du régime

I closed my eyes, I felt trapped. Now I realized how small animals feel in a bush fire. The air below us was filled with scared wails and shrieks ; women screaming the names of their children. But the dominant sounds were of batons on flesh, and boots on flesh, and tear gas popping out of projectiles. (...) The people, scared witless, hemmed on all sides, stupefied by the choking tear gas, ran out in all directions (...) Agile youths attempted to scale the high Secretariat wall, but they swatted down by police batons (...) Others, mainly women and children, attempted to run across the road, only to be knocked down by speeding vehicles. (WA : 173-174)

Ce témoignage de Kela dans *Waiting for An Angel* lors d'une manifestation contre le gouvernement déploie devant le lecteur le spectacle de la violence du pouvoir. Dans ce fragment du roman, comme dans d'autres œuvres du corpus, la représentation des victimes met en avant leur grand nombre, leur anonymat (« youths », « women and children ») et l'inégalité du rapport de forces. L'impuissance des victimes trop fragiles rend la brutalité de la répression insoutenable.

Beaucoup de ces violences visent en général les étudiants (Kela) ou les intellectuels (Joshua). Lorsque l'Histoire représente un frein au destin des intellectuels, ceux-ci (journalistes, écrivains) sont représentées en tant que victimes du régime. L'exemple le plus célèbre est peut-être

¹³² Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Bucharest, Humanitas, (1997) 2011, p. 188, nous traduisons.

Ken Saro-Wiwa, un des premiers intellectuels à avoir protesté publiquement contre la surexploitation pétrolière qui avait déclenché une catastrophe écologique dans la région du delta du fleuve Niger. L'écrivain faisait partie de l'ethnie Ogoni qui vit dans cette région et est particulièrement menacée par ces dégâts, et pour les droits de laquelle il a également milité.

À travers l'évocation de cet écrivain militant, s'opère ici un rapprochement entre Saro-Wiwa et Helon Habila lui-même, qui a publié en 2010 un roman intitulé *Oil On Water* dans lequel il poursuit ce combat de dénonciation de la pollution et de la surexploitation des ressources. À travers cette similarité avec la figure marquante de Ken Saro-Wiwa, Habila se voit lui-même en tant que continuateur de ce combat pour la liberté bafouée au temps de la dictature. L'épisode de sa pendaison, décrite en détail page 162, transforme Saro-Wiwa en mythe aux côtés d'autres personnalités politiques marquantes de l'histoire, également des victimes et qui deviennent des symboles de facture presque religieuse¹³³. Un tel rapprochement illustre bien l'impact du facteur politique et sa dimension religieuse dans la mesure où le martyr acquiert une aura qui transgresse la condition humaine. L'évocation du martyr sert à diaboliser le régime et à l'ancrer dans le temps « ordinaire », historique, tandis que les figures des martyrs, elles, passent dans une dimension autre, au-delà du réel.

Le martyr a une signification particulière lorsque s'y ajoute l'image du feu : *Waiting for An Angel* et *GraceLand* comportent quelques épisodes similaires centrés sur l'image du feu mettant davantage en relief la figure de la victime sacrificielle :

They pour petrol on him and set him ablaze. I watch the fiery figure dancing and falling. (WA : 40)

The Area Boys captured a policeman and doused him in petrol and set him ablaze. (WA : 73)

As they drove off, Elvis watched the spreading fire through the tinted glass. It was horrifying, yet strangely beautiful. (G : 228)

L'immolation par le feu donne au sacrifice une dimension religieuse. D'ailleurs, dans le chapitre 21 de *GraceLand*, la scène d'immolation de Jeremiah, dont la sonorité biblique du nom est très suggestive, est une allusion ouverte au sacrifice des innocents, renvoyant directement au prénom de Innocent, l'oncle de Elvis, assassiné dans le chapitre précédent :

“Baptize him! Baptize him!” the crowd shouted. (...) They watched as the screaming, burning

133 « To become a martyr, one has to get killed first. Killed for a cause. In ancient times the cause had to be religious. like some of the saints. Now, one could be a political martyr, like Martin Luther King, Jr, like Ken Saro-Wiwa. The death of martyrs has to be especially dire and painful : Joan of Arc was tied to the stake and burnt ; Ken Saro-Wiwa was hung by the neck till he died. » (WA : 161-162).

Jeremiah struggled to his feet and tried to break through the circle. (...) It was impossible to see his limbs ; the man looked like a floating sheet of flame. (G : 227-228)

À la souffrance et la mort misérable de ces hommes s'ajoute une dimension tragique et poétique. Si Julia Kristeva définit l'abject comme « pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle comme une loi ; mais il détourne, fourvoie, corrompt »¹³⁴, cet épisode vu à travers les yeux d'artiste d'Elvis, n'est pourtant pas dépourvu de beauté, car le spectacle infernal est sublimé à travers un langage imagé qui transfigure la victime et sa « danse » agonisante¹³⁵. Cependant, la beauté infernale de ce spectacle acquiert une dimension sublime dans le sens étymologique du terme, *sub-limen*, à savoir qui dépasse une limite. En effet, il s'agit dans ce fragment d'une beauté qui va au-delà de l'acceptable, voire du supportable.

The smoke rises thickly in a stiff, steady stream, like an obelisk—as if conveying the essence of a burnt offering to the heavens. (...) [Lomba] holds the ash before his face and says in a broken voice : “These very ashes could be from my pages.” » (WA : 199-200)

Les images de l'incendie des pages du roman de Lomba dans *Waiting for An Angel* (page 200) et de l'incendie criminel du siège du journal *The Dial* dans la partie « James » sont des métaphores de l'anéantissement de la liberté d'expression. Les journalistes sont les premières victimes : par exemple, dans *Purple Hibiscus* le journaliste Ade Coker est assassiné par l'explosion d'une bombe cachée dans une lettre. Le régime dictatorial veut ainsi étouffer à la fois la voix des journalistes et la voix narrative qui s'affranchit ainsi en dénonçant ces abus.

Une image de cette volonté de faire taire ces voix est mise en scène dans le passage qui décrit la visite de James et de Lomba au musée de l'esclavage sur la plage de Lagos :

"It was in the ships that mouth-locks were used, so that they couldn't console each other and rally their spirits and thereby revolt. To further discourage communication, no two persons of the same language were held together : Mandingo was chained to Yoruba, Wolof was chained to Ibo, Bini was chained to Hausa. You see, every oppressor says that wherever one word is joined to another word to form a sentence, there'll be a revolt." (WA : 195)

Ce regard sur l'histoire de l'esclavage trouve ainsi un écho quelques siècles plus tard dans le contexte du roman et réclame une liberté d'expression qui est à nouveau niée aux journalistes tout

134 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 23.

135 Cet élément a fait l'objet d'une communication intitulée « Identité sans liberté ? L'écrivain au temps de la dictature dans le roman *Waiting for An Angel* de Helon Habila » faite le 21 juin 2018 dans le cadre du colloque « Pourquoi les identités ? » organisé par l'Université de Nîmes à Nîmes (21-22 juin 2018).

comme, plus généralement, aux citoyens du pays ; l'évocation des trois langues dominantes du pays (« Yoruba, Ibo, Hausa ») ancre cette critique dans un espace et un temps précis et constitue un écho plus profond de la résistance des intellectuels contre les restrictions relatives à la production littéraire, artistique ou journalistique, dont Chris Abani a lui-même été victime.

À travers ce maillage entre Histoire et histoires, le rapport des écrivains du corpus à l'Histoire se caractérise par une remise en question de celle-ci comme point de repère unique et unitaire, monolithique. Bien qu'elle soit souvent évoquée en toile de fond, comme dans *Half of a Yellow Sun* ou *Waiting for An Angel*, elle est toujours recrée lorsqu'elle est « mêlée » aux histoires individuelles des personnages, si bien qu'elle est éclatée et même assimilée aux mythes historiques, à la fiction et à l'art, comme dans *Measuring Time* ou dans la nouvelle « The Headstrong Historian » d'Adichie.

Lorsque l'indépendance du Nigéria est acquise et la stabilité géopolitique ne semble plus être un enjeu, les manières dont le rapport au temps se construit dans les œuvres du corpus révèlent un regard critique vers la tradition et le passé qui sont ainsi constamment questionnés et mis en doute. De la biographie historique de Mamo, à la fois une forme de création historico-littéraire et d'auto-écriture, aux figures des dirigeants politiques et des intellectuels dont l'aura les transforme en mythes, la construction du temps chez les trois auteurs se veut un élément important de la construction identitaire. Le rôle de l'unité nationale est donc toujours un sujet présent dans le corpus, bien qu'il semble obsolète dans le contexte de cette littérature du XXI^e siècle, d'autant plus que l'idée-même de cette unité continue de faire polémique, tant elle est fragile et si contestée.

Cela est vrai surtout dans le contexte de la Guerre du Biafra, évoquée par les trois auteurs et servant de toile de fond pour certaines des œuvres du corpus. Si l'identité, à la fois nationale et individuelle, se façonne au cours du temps qu'elle n'est un « produit fini » de l'Histoire, il est alors intéressant d'analyser comment cette construction unitaire que semble être le Nigéria à l'époque de l'indépendance, est fragilisée par la guerre civile et se voit ainsi forcée à se reconstruire et à se redéfinir.

5. La Guerre du Biafra

Images of his mother and Anulika and Nnesinachi splayed out underneath a dirty, sun-blackened Hausa soldier came to Ugwu so clearly that he shivered. (...) Perhaps the vandals were already there and had taken over his aunty's hut with her corrugated-iron roof. (...) The refugees : Ugwu saw them, more and more each day, new faces on the streets, in the public borehole, in the market. Women knocked on the door often to ask if there was any work they could do in exchange for food. They came with their thin, naked children. Olanna sometimes gave them *garri* soaked in cold water before telling them she had no work. (HYS : 285)

Cette description ample et détaillée est un exemple de récréation, de reconstitution de la période de la Guerre du Biafra dans le roman d'Adichie à travers les souvenirs d'Ugwu ; les soldats nigériens sont appelés vandales (« vandals »), tandis que les autres groupes ethniques, dont les Igbo forment la grande majorité, sont des réfugiés (« the refugees »). C'est ainsi que la guerre modifie les manières d'identification des gens et le regard qu'ils portent les uns sur les autres.

Si la Guerre du Biafra (1967-1970) représente un des événements historiques les plus marquants de l'après-indépendance nigérienne, c'est aussi parce que ses conséquences ont augmenté les tensions entre les différents groupes ethniques, notamment entre le Nord et le Sud, confirmant ainsi leurs incompatibilités vis-à-vis de l'unité géopolitique du pays. Les conséquences ont également affecté le sentiment d'unité apporté par l'indépendance de 1960. L'Histoire peut-elle alors encore créer une identité nationale dans un contexte de guerre civile ?

a) Le contexte général de la guerre

La Guerre du Biafra fut déclenchée par le coup d'État de janvier 1966, lors duquel le

*sardauna*¹³⁶ Sir Ahmadu Bello et Samuel Akintola furent assassinés par des groupes de rebelles igbo conduits par Chukwuma Nzeogwu. Cet événement mena à la diabolisation de l'ethnie igbo par le reste du pays, et devint un prétexte de haine à leur encontre les années suivantes. Achebe explique cette haine à travers le caractère des Igbos : « [they were] receptive to change, individualistic, and highly competitive »¹³⁷. Cette rivalité entre les Igbos et les autres ethnies, qui n'occupent pas les mêmes fonctions publiques et n'ont, par conséquent, pas la même influence sur la scène nationale, est pour lui une preuve de la supériorité des Igbos. Si, en tant que membre du groupe igbo, les propos d'Achebe ne peuvent être neutres, Wole Soyinka, d'origine yoruba, a également pris le parti du Biafra pendant la guerre et a dénoncé les crimes du gouvernement nigérian contre tous les peuples réfugiés du Biafra, non seulement les Igbos qui en ont été les principales victimes, mais aussi les Yorubas, Ibibios ou Efiks, également victimes des massacres et des privations imposés par le gouvernement nigérian.

Beaucoup d'événements de cette période de guerre trouvent leur écho dans le roman *Half of a Yellow Sun* : par exemple, les pogroms envers les Igbos (persécutés parce qu'ils furent considérés comme responsables des assassinats des généraux Ironsi et Fajuyi en juillet 1966, après le contre coup d'État du général Murtala Muhammad) sont illustrés à travers l'assassinat de Mbaezi, Ifeka et Arize à Kano, et constituent la source du traumatisme d'Olanna.

Un autre moment événement important évoqué dans le roman est la déclaration de sécession du Biafra dans le discours d'Ojukwu, ratifiée en 1967 par l'accord Aburi :

I do hereby solemnly proclaim that the territory and region known as and called Eastern Nigeria, together with her continental shelf and territorial waters, shall henceforth be an independent sovereign state of the name and title of The Republic of Biafra. (HYS : 161-162)

Si le discours du général est ici rapporté fidèlement pour ancrer le récit dans une époque bien précise (procédé que Paul Ricœur appelle « l'historicisation de la fiction »¹³⁸), la présence des italiques dans le texte opère une distanciation avec la réalité historique qui marque une séparation symbolique avec le Nigéria et avec les autres ethnies, notamment du Nord du pays. À travers ces mots, la figure d'Ojukwu, qui est ici fictionnalisée, bien qu'elle ait une origine historique réelle, fait naître l'État du Biafra en séparant les deux moitiés du territoire du Nigéria. Cela est d'autant plus vrai que cette déclaration d'indépendance fut une nécessité déclenchée par les violences subies par

136 Le terme désigne un dirigeant traditionnel du nord du pays.

137 Achebe, *There Was*, p. 74.

138 Ricœur, *Temps*, p. 272.

les populations du sud et en particulier les Igbos, indépendance à laquelle les armées du nord répondirent de façon très violente.

Pour Achebe, la répression des armées nigérianes du général Yakubu Gowon, qui déclencha la guerre et les blocages économiques, est le fruit d'une intervention policière (« police action »¹³⁹) pour montrer l'existence d'un lien entre la violence de ce conflit et l'occupation coloniale britannique. Une nouvelle forme de colonisation par le Nigéria est mise en avant dans l'analyse d'Achebe d'autant qu'elle engendre de nouvelles failles identitaires qui se trouvent encore plus accentuées, comme s'il ne manquait que ce conflit pour faire exploser de vieilles tensions interethniques. Cette tension apparaît aussi dans *Half of a Yellow Sun* :

“Did your cousins die ? Did your uncle die ? You're going back to your people in Lagos next week and nobody will harass you for being Yoruba. Is it not your own people who are killing the Igbo in Lagos ? Didn't a group of your chiefs go to the North to thank the emirs for sparing Yoruba people ? So what are you saying ? How is your opinion relevant ?”

“You insult me, Odenigbo.”

“The truth has become an insult.” (HYS : 174)

Dans ce dialogue entre Odenigbo et Laura Adebayo, collègues et vieux amis, Odenigbo estime que l'opinion d'une personne compte (« relevant ») seulement dans la mesure où l'interlocuteur est une victime de la guerre. Les opinions de Miss Adebayo ne sont prises en compte que par rapport, et surtout par opposition, à l'expérience d'Olanna. Les relations d'amitié sont brisées dans le contexte de la guerre qui augmente les différences ethniques, et contribue donc à transformer non pas les identités, mais plutôt les modalités et les critères d'identification des personnages par rapport à l'ethnie d'origine qui est, dans ce contexte de guerre civile, censée positionner l'individu en tant que vandale ou réfugié.

Même si elle a profondément scindé la société nigériane, la Guerre du Biafra constitue également l'image symbolique de cette mémoire collective dans le sens que lui donne Jacques Le Goff, à savoir le centre des préoccupations sociales observées au cours du XX^e siècle¹⁴⁰. Ces préoccupations s'incarnent dans des efforts pour à la fois unifier un pays ravagé par la guerre et fédérer une conscience collective et transformer cet événement traumatisant en une force artistique créatrice. Ces préoccupations (re)créent ainsi le Biafra comme espace littéraire et fictif, comme l'écrit Nelly Segers selon qui, chez les écrivains des années 1960 et 1970, donc de la deuxième

139 *Ibid.*, p. 128.

140 Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

génération nigériane, comme Buchi Emecheta, Gabriel Okara, Wole Soyinka, Flora Nwapa, la guerre « n'est pas une simple toile de fond, mais un outil de mémoire »¹⁴¹. Cet outil est donc le produit d'une construction littéraire à travers chaque roman, chaque voix narrative et chaque expérience de la guerre des auteurs. Par exemple, Segers évoque le poète Christopher Okigbo qui y a laissé sa vie.

Si l'espace de la guerre est un espace littéraire de l'imaginaire, il s'agit pourtant d'un espace fragmenté: la spatialité et la temporalité sont éclatées à la fois par la pluralité des expériences, des voix qui les racontent et des échos qui multiplient ses facettes, comme dit encore Nelly Segers : « La guerre engendre des récits, des fables qui se multiplient et se croisent. Le Nigéria scindé fournit l'unique décor, mais cette expérience originale en donne une vision symbolique et esthétique à chaque fois renouvelée. »¹⁴²

Il s'agit donc d'une double fonction de l'espace-temps littéraire du Biafra : scinder l'unité géopolitique du pays pour ensuite regrouper les expériences individuelles et collectives dans toute leur hétérogénéité afin de donner une image non pas unitaire, mais au contraire kaléidoscopique d'un monde éclaté. De quel langage littéraire la troisième génération d'écrivains nigériens se sert-elle pour parler de cette guerre comme agent identitaire, créateur ou destructeur ?

b) La guerre comme agent de la transformation identitaire

Les générations d'écrivains qui ont vécu la guerre ne sont pas les seules à recréer cette période à travers leurs œuvres. Toutes les générations suivantes évoquent cet événement comme un point de repère essentiel pour l'histoire nationale et la conscience collective ; l'ensemble des auteurs du corpus mentionnent la Guerre du Biafra :

Elvis knew that Innocent had been a boy soldier in the civil war that ended two years before and when Innocent slept over at Elvis's house, he woke up in the middle of the night, screaming. (G : 20)

Uncle Haruna was their father's youngest brother. He was only sixteen in 1967 when he left Keti for the war front, and after the war when he failed to return, his comrades swore he had been killed in one of the very first skirmishes of the war. Some of them even mentioned the battle in which he was killed, and how his body, and that of hundreds of others, was abandoned in the heat of the battle, left for wild animals to feed on. (MT : 43)

141 Segers, *op.cit.*, p. 545.

142 *Ibid.*, p. 7.

I began to tell Ikenna about the day Ebere and I drove back to Nsukka after the war ended, about the landscape of ruins, the blown-out roofs, the houses riddled with holes that Ebere said were rather like Swiss cheese. (« Ghosts », TAN : 65)

Dans ces passages, la guerre dépasse le statut de « simple » fait historique ou événement, elle est l'Événement dont tout le monde parle ou se souvient. Elle est non seulement présente dans l'esprit de la plupart des personnages des œuvres du corpus, mais elle représente également un tournant dans leur évolution. Il est dit de Haruna, l'oncle de Mamo, qu'après son retour du front il est devenu *autre*. Innocent, l'oncle d'Elvis, fait des cauchemars au sujet des horreurs de la guerre. Enfin, James Nwoye retourne dans sa ville après la guerre pour y trouver un paysage lunaire, dévasté par la guerre et rendu étranger à ses yeux ne ressemblant en rien à la vie et à l'espace géographique et intérieur d'autant. Le fait qu'il existe un avant- et un après- guerre indique précisément la force inouïe que le conflit armé, à travers la violence, l'omniprésence de la mort et le renversement axiologique, exercent sur les personnages et sur leur soi profond. Quel est donc le langage littéraire utilisé pour parler de ce tournant dans l'Histoire aussi bien qu'au niveau individuel de la construction du soi ?

Si le langage de la nouvelle d'Adichie utilise la description spatiale des lieux ravagés par la guerre (« landscape of ruins »), Abani et Habila parlent plutôt de déchirure intérieure et de trauma, à l'image de ces lieux dévastés qui, bien que la guerre soit finie au moment de la narration, laissent à jamais des marques sur l'espace et sur les individus qui l'ont vécue. Le terme « marques » est ici la traduction de l'anglais *landmarks* qui signifie repères, lignes directrices. Une fois de plus, cette dialectique dedans-dehors, paysage extérieur-espace du soi profond (« landscapes within, landscapes without » selon la formule qui donne le titre de l'article de Vanessa Guignery, qui cite et analyse l'œuvre littéraire de Ben Okri), est très présente dans les trois fragments.

Le trope de la Guerre du Biafra s'intègre ainsi au folklore local et national du tissu narratif de beaucoup des œuvres de notre corpus, et se raconte presque comme une légende : des expressions comme « his comrades swore », « some of them said » dans le fragment de *Measuring Time* insistent sur l'aura que la guerre donne au personnage de Haruna qui, comme les figures des dirigeants analysées auparavant, acquiert une dimension supra-humaine et même supra-historique. En lien avec les travaux de Maurice Halbwachs et son analyse des monuments historiques et de la transposition de la mémoire collective dans le conscient individuel, Ricoeur met en lien les deux types de mémoire en affirmant que « la mémoire historique s'intègre à la mémoire vivante »¹⁴³. Au moment où le conflit armé prend fin, la mémoire et les vestiges matériels et spirituels transforment de manière indélébile, à travers ce travail collectif de (re)mémorisation, l'identité des personnages

143 Ricoeur, *La mémoire*, p. 515.

qui ne seront littéralement plus jamais les mêmes.

Outre son rôle de transformateur identitaire au niveau individuel, la guerre sert aussi de moteur à une transformation du monde. Cela se remarque surtout dans *Half of a Yellow Sun* où abondent les prolepses et les signes avant-coureurs de l'état de conflit et de tension : « [Olanna] looked at the clouds outside her window, smokey thickets drifting by, and thought how fragile they were » (HYS : 29). L'ambiguïté du pronom « they », qui pourrait désigner à la fois les nuages et les personnages, se reflète aussi dans liens apparemment très solides dans la période d'avant-guerre, mais profondément ébranlés une fois que le conflit éclate. Paul Ricœur écrit au sujet de cette « fragilité de l'identité » qu'elle est causée par « son rapport difficile avec le temps, la confrontation avec autrui et l'héritage de la violence fondatrice »¹⁴⁴. Cette analyse est pertinente dans le fragment de *Half of a Yellow Sun* dans la mesure où elle met en lumière la révélation de la finitude de l'être accentuée par l'imminence de la mort. Ce sentiment d'insécurité se traduit par la dépendance affective et le manque de confiance d'Olanna, au contraire de Kainene, et anticipe également un climat instable, fragile, comme une toile de fond enchâssée de la guerre à venir.

Cette fragilité se construit aussi progressivement à travers des détails apparemment insignifiants de la vie quotidienne : des images de la mort (« watching a bird with a red-blood breast », HYS : 106, « [Ugwu was] staring at the dead spider », HYS : 118) ou encore la chanson que chante Baby / Chiamaka dans la baignoire (« *London Bridge is falling down* », HYS : 123) représentent autant de signes avant-coureurs de l'état conflictuel à venir, comme la mention de la mort et du sang dans « red-blood ». Plus encore, les terminaisons en *-ing* des verbes de ces fragments, que l'on trouve aussi dans *Waiting for An Angel*, représentent une transposition sur le plan linguistique de l'idée de travail inachevé et pénible, presque de souffrance lancinante, qui anticipe également un climat conflictuel et traumatisant. Nick Mdika Tambo fait un rapprochement entre le facteur ethnique et le facteur national, en affirmant qu'il existe dans l'ouvrage d'Adichie une tension « entre la conscience igbo et la conscience nigériane collective » (« between the Igbo consciousness and the collective Nigerian consciousness »¹⁴⁵), car, étant igbo elle-même, Adichie est plus attachée au statut des membres de cette ethnie en tant que victimes de la guerre. Ce sentiment de solidarité avec les victimes rend le récit encore plus personnel, car l'écrivaine s'inspire beaucoup de l'histoire de sa propre famille réfugiée pendant la guerre, d'autant plus qu'il traduit et interprète une souffrance qui transcende le niveau individuel et acquiert une dimension supra-

144 Ricœur, *La mémoire*, p. 98-99.

145 Nick Mdika Tembo, « Ethnic Conflict and the Politics of Greed », *Focus on Nigeria : Literature and Culture*, Gordon Collier ed., Amsterdam and New York, Rodopi, 2012, 171-189, p. 187.

humaine à travers le discours littéraire et qui résonne, enfin, en dehors du contexte du Biafra, avec les idées de souffrance et de perte universelles.

La naissance de Baby / Chiamaka atténue les tensions entre Olanna et Odenigbo après leur infidélité réciproque (« the fractured weeks before Baby's birth », HYS : 174, « weeks [Olanna] preferred to forget », HYS : 200). La structure achronique du livre suggère la fracture temporelle et anticipe aussi le traumatisme que la guerre signifiera pour tous les personnages ; la naissance de Baby, encore une fois, fonctionne comme synecdoque de la naissance de la guerre.

Il existe dans l'acte d'infidélité, donc de trahison et de violence faite à l'être aimé, l'idée de non unicité et d'anonymat, presque de non-identité et de non-identification. Après la brève liaison de Richard avec Olanna, il est dit : « He had not been chosen. It could have been any man. » (HYS : 235). « Any man » rappelle le terme *Everyman*, équivalent anglais de Monsieur Tout-le-Monde, personnage sans visage, sans personnalité marquante, sans véritable identité qui le distingue des autres. Le conflit entre les deux sœurs est la réplique à taille humaine du conflit national, l'idée de trahison et de ses multiples déclinaisons dans les relations entre les personnages (Richard qui trahit Kainene, Odenigbo qui trahit Olanna), toujours en lien avec l'idée de conflit.

Comme Richard, après sa brève liaison avec Odenigbo, le personnage d'Amala est décrit comme suit : « Nothing distinguished her. » (HYS : 239). « Nothing » se trouve ici en position de sujet de la phrase de façon très significative car il remplace le nom et le personnage d'Amala. « Nothing », sujet impersonnel de la phrase, devient également sujet à la place d'Amala. Moins que le terme « any man » qui désigne Richard précédemment, Amala, à peine individualisée, n'est personne. Elle n'est même pas Madame Tout-le-Monde, bien qu'elle ait une fonction très importante dans l'économie du roman, et bien que son personnage soit le résultat d'une construction littéraire complexe qui la désigne comme non-individu dans le sens de sa passivité non choisie. Paradoxalement, le lecteur a ici affaire à la construction d'une non-identité, à un exemple de construction d'une identité possible bien que déployée incomplètement. Amala, personnage extrêmement complexe qui influence irréversiblement le cours des événements romanesques, représente un paradoxe de l'écriture du soi car elle incarne à la fois une non identité et un déni, un refus d'identité par les autres, une construction identitaire en crise permanente puisqu'on lui nie et même interdit toute initiative individuelle. Amala est, enfin, une personnification du paysage dévasté (« landscape of ruins ») mentionné auparavant dans « Ghosts » en ce qu'elle incarne un paysage humain meurtri, effacé, laissé à l'abandon.

Cet effacement individuel a une fonction d'anticipation narrative de l'anonymat et de la multitude des victimes non identifiées de la guerre et des violences de rue dans les œuvres du corpus, comme les corps qu'Olanna voit dans les rues de Kano. En extrapolant par rapport au

contexte historique, Amala est par excellence la victime non pas d'un conflit armé, mais d'une construction sociale et culturelle qui prend la forme, dans l'économie du roman, de la manipulation opérée par la mère d'Odenigbo, autrement dit par des sujets qui agissent sans son consentement et qui la nient en tant que sujet agissant. N'ayant jamais son mot à dire, elle ne fait que rendre encore plus efficace cette construction rigide et discriminante qui étouffe les femmes d'origine modeste. Celles-ci, non éduquées, sont, finalement, réduites à être des corps qui, bien que vivants, ne sont que des ombres, des « vestiges », telles les ruines de la ville bombardée dans « Ghosts », des corps vivants des autres femmes du roman qui ont, elles, la force de la parole et de l'action.

Si l'effacement et le silence qui caractérisent le personnage d'Amala, victime des discriminations et des violences tout comme les victimes de guerre, sont des éléments constitutifs de son identité, la Guerre du Biafra transforme la face du Nigéria indépendant depuis peu, aussi bien que la perception de cette identité de l'État nouvellement créé.

Ce climat d'espoir et d'incertitude s'illustre aussi par l'opposition entre identité nationale et identité ethnique voire raciale. Le discours d'Odenigbo (HYS : 20) devant ses amis fait écho au discours du professeur sur le front libérien rapporté par LaMamo dans une lettre à son frère: « it's all about profit, my dear... This war, any war is one big market place. » (MT : 162). Par ailleurs, LaMamo appelle le professeur « un socialiste africain » (« African socialist », MT : 158), qui est aussi la couleur politique d'Odenigbo. En fonction de la voix qui définit, l'objet de la définition est un autre, soit noir, soit igbo, soit nigérian.

De plus, si dans *Half of a Yellow Sun* la guerre « se prépare » aussi à travers les mots et les discours d'Odenigbo, l'État du Biafra, tout juste créé, semble prendre forme également au fur et à mesure que le discours se déploie : dans la phrase « “This is our beginning.” » (HYS : 162) et surtout en mettant l'accent sur le déictique « this », Odenigbo met en voix et au monde la représentation de ce pays fragile et instable à l'image de l'enfant incarné par Baby / Chiamaka. Le langage, tel un mantra magique, a donc ici une fonction performative, celle de donner vie littéralement. Comme dans les contes de fées, la formule sera répétée trois fois sur la même page, de façon presque ludique. Cela est d'autant plus vrai qu'Odenigbo le dit pendant qu'il joue avec Baby en train de prendre son bain et que la petite fille est née presque en même temps que le nouvel État, symbole d'espoir et de renouveau, même si l'ombre de l'adultère et de la trahison qu'elle incarne malgré elle n'est jamais complètement effacée dans le roman.

Pourtant, malgré l'optimisme et la verve d'Odenigbo, la présence de la mort n'est jamais tout à fait écartée: lorsque la naissance de l'État du Biafra est officiellement proclamée (« Biafra is born . », HYS : 163), cet événement est aussitôt suivi de la description du cadavre d'Aunty Ifeka (évoqué plus tard page 201). Cette nouvelle naissance se construit comme un contrepoids du

sacrifice et de la mort. Olanna ne peut dissocier l'euphorie de se découvrir en tant que mère et citoyenne biafraise (« They were Biafrans. She was Biafran. », HYS : 163), du souvenir du massacre dont elle a été témoin. Ce souvenir revient progressivement dans le roman, et rend possible, finalement, la création de ce nouvel État.

La construction-même du Biafra équivaut à la construction de l'identité d'une république, d'autant plus que les populations qui y habitent sont très diverses. Si les Igbo sont majoritaires, constituant à peu près 65 % du total de la population, d'autres ethnies y vivent également :

Efik, Ibibio, Ijaw, and Ikwerre. Others included the Andoni, Agbo, Degema, Egbema, Eket, Ekoi, Ibeno, Ikom, Iyalla, Kana, Mbembe, Uyanga, and Yako. Biafra was divided initially into eleven administrative provinces with as many administrators. Later the number was expanded to twenty.¹⁴⁶

Dans sa diversité socioculturelle, le Biafra ressemble plutôt à un puzzle national. Dans quelle mesure peut-on « fabriquer » un pays en tant qu'espace propice à la création d'une identité propre et originale ?

Le but de la création du Biafra, dont l'appartenance culturelle, historique et linguistique au Nigéria est évidente et indéniable, peut justement s'interpréter comme une réaction contre ce pays. Achebe affirme que les Igbo sont en grande partie responsables de l'indépendance du pays et de son essor économique et culturel dans les années 1960. Cette affirmation biaisée faite par un écrivain igbo, (qui appartient donc à l'ethnie « méritante », reflète aussi la nécessité de créer un pays biafrais, donc de se créer une identité propre afin de se distinguer de son rival.

Achebe transpose dans son ouvrage des questions identitaires sur lesquelles il a dû se pencher lors de la collaboration avec le général Ojukwu en 1968 : « What did we want Biafra to look like? (...) What did we mean by citizenship and nationhood? »¹⁴⁷. Ce sont les mêmes questions que se posent Odenigbo et ses amis lors de la soirée mentionnée auparavant, tout en essayant de créer à travers le langage cette identité nationale nouvelle, et les mêmes questions occasionnées par l'indépendance du Nigéria en 1960 : « The pan-Igbo idea itself came only in the face of white domination. You must see that tribe as it is today is as colonial a product as nation and race. » (HYS : 20). Il s'agit d'une époque où les notions d'appartenance et de construction identitaire sont donc (re)définies, remises en question, lesquelles ne font que s'accroître lors du déclenchement de la Guerre du Biafra.

Si Achebe prône cette originalité du Biafra par rapport au Nigéria oppresseur, il en évoque

146 Achebe, *There Was*, p. 150.

147 *Ibid.*, p. 143-144.

des principes qui coïncident avec les principes fondateurs du pays à l'époque de l'indépendance : « It did not escape Biafra's founders that a great nation needed to be built on strong intellectual formation. »¹⁴⁸ Cette réflexion renvoie aux buts de la génération des écrivains comme Achebe, Okigbo ou Ike qui avaient été éduqués comme l'élite fondatrice de la nation. Il est intéressant d'observer que l'identité biafraise et l'identité igbo sont mises sur le même plan et sont au cœur des mêmes questionnements.

L'époque des années 1960 étant celle des indépendances africaines, Achebe analyse dans son ouvrage la création du Biafra comme l'État qui souhaite incarner la quintessence des valeurs africaines (« traditional African values »¹⁴⁹). S'agit-il d'un état « de synthèse », de la quintessence des valeurs africaines, d'une « petite Afrique » selon les idées nationalistes de l'époque dont la visée principale est l'opposition au colonialisme européen ?

Si cette idée a sa légitimité dans les années 1960, elle est remise en question au début du XXI^e siècle. L'identité culturelle de l'Afrique comme stéréotype culturel et idéologique est débattue dans « Jumping Monkey Hill » à travers la mosaïque de nationalités et de cultures africaines, ainsi qu'à travers la diversité des expériences partagées lors de l'atelier d'écriture :

Everyone turned to Edward, even the Ugandan, who seemed to have forgotten that he was the workshop leader. Edward chewed at his pipe thoughtfully before he said that homosexual stories of this sort weren't reflective of Africa, really.

“Which Africa ?” Ujunwa blurted out. (« Jumping Monkey Hill », TAN : 107-108)

La protagoniste-écrivaine critique cette vision faussement unitaire de l'Afrique. La métaphore de l'atelier d'écriture a pour but d'illustrer la mise au monde des histoires et la fabrication de ces identités fictionnelles, des personnages comme des pays et des cultures auxquelles ils appartiennent, qui permettent de décliner cette idée de l'Afrique qui, en dehors de sa réalité géographique et culturelle, représente surtout une perception d'un espace réel et / ou culturel. Il s'agit ici de déconstruire la notion stéréotypée d'« identité africaine », de la regarder sous différents angles et de la décliner, voire de l'éclater afin d'en percevoir les nuances et la diversité ; cette déconstruction se transpose au niveau textuel dans le rapprochement entre l'histoire matrice et l'histoire enchâssée à travers la similarité, mais aussi dans la séparation entre Ujunwa la protagoniste et Ujunwa l'écrivaine.

L'État du Biafra naît et vit sa courte vie dans un climat de tension et d'espoir qui reflète

148 *Ibid.*, p. 143.

149 *Ibid.*, p. 145.

surtout la fragilité de sa construction dans le contexte violent de la guerre. Son espoir fut d'incarner un état africain par excellence. Cette courte existence marqua la vie de ses habitants aussi bien que de ceux qui y ont vécu provisoirement, car, si son identité nationale fut contestée puis annulée, le Biafra, repère essentiel dans l'histoire moderne du Nigéria, eut un impact extraordinaire sur le plan politique et social, comme le montre son rayonnement médiatique et symbolique à l'échelle du continent africain aussi bien qu'à l'échelle mondiale.

c) Le drapeau, l'hymne et l'influence des médias dans le dénouement de la guerre

Si le drapeau biafrais donne son titre au roman d'Adichie et à l'adaptation filmique réalisée par Biyi Bandele en 2013¹⁵⁰, cela s'explique parce qu'il est la métaphore de la naissance pleine d'espoir et du changement qui traversent les époques et les générations :

Red was the blood of the siblings massacred in the North, black was for mourning them, green was for the prosperity Biafra would have, and, finally, the half of a yellow sun stood for the glorious future Biafra would have. (HYS : 281)

Si l'espoir et le patriotisme sont omniprésents dans la description d'Adichie, le modal *would* nuance et jette une ombre de doute sur ce symbole national. Plus encore, des termes comme « blood », « massacre », « mourning » rappellent le sacrifice et la mort, et transforment donc ce symbole d'optimisme en une métaphore de la fragilité et de l'instabilité de la vie, donc de la vie côtoyant la mort.

En parlant du drapeau biafrais, qui représente une moitié de soleil levant sur fond tricolore rouge, vert et noir, Achebe commente à son tour le choix des couleurs du philosophe jamaïcain panafricaniste Marcus Garvey (1887-1940), un des théoriciens de ce courant ayant beaucoup influencé les mouvements nationalistes africains:

The red in Garvey's conception highlighted the blood that links all people of African ancestry, as well as blood shed during slavery and liberation struggles around the globe. In the Biafran context it was used to represent blood shed during the pogroms and the quest for independence.
The black was seen as the affirmation of 'an African nation State' by the UNIA-ACL [Universal

150 *Half of a Yellow Sun*, film réalisé par Biyi Bandele, 2013.

Negro Improvement Association and African Communities League]. The green in both Garvey's and Biafra's concepts stood for Africa's abundant natural wealth and resources, and its radiant future. The Biafran flag also highlighted these aspirations with a rising golden sun and rays representing the eleven original provinces in the republic.¹⁵¹

À travers la voix d'Achebe, Garvey donne une dimension panafricaniste évidente au drapeau et, plus généralement, à l'État biafrais. Le panafricanisme en tant que

doctrine formulée (...) dans les Antilles britanniques à la fin du XIX^e siècle... [et qui] s'affirmera au cours des différents congrès qui jouèrent un rôle de ferment idéologique et de caisse de résonance aux revendications anticoloniales¹⁵²

est évoqué ici pour affirmer une identité africaine en opposition avec l'identité coloniale imposée par les empires européens ainsi que pour insister sur sa spécificité « locale », pré-européenne. Cependant, ce désir d'unité spécifique s'avère risqué si l'on pense à la diversité des groupes ethniques et linguistiques mentionnée précédemment, ce qui met en cause cette idée d'unité africaine à l'échelle du continent. Achebe appelle ceci « un Etat africain » (« an African nation State »).

L'hymne biafrais, « Land of the Rising Sun », dont Achebe transcrit les paroles sont transcrites pages 151-153 dans le même ouvrage, fut composé par Nnamdi Azikiwe dont la figure du poète Okeoma dans *Half of a Yellow Sun* est l'avatar. Si aux yeux d'Ojukwu la musique de l'hymne est celle la symphonie *Finlandia* (1899) du compositeur finlandais Jean Sibelius, Achebe jutifie ainsi ce choix : « [it was chosen] in reference to the Nordic country's resistance to foreign domination »¹⁵³. Ce choix est aussi l'image d'un hybride culturel, un mélange afro-européen dont le résultat est une identité encore plus ambiguë et originale non pas par son caractère panafricain unitaire, mais par son syncrétisme.

L'unicité de la Guerre du Biafra est, en revanche, représentée à travers sa très large médiatisation : « The Nigeria-Biafra War was arguably the first fully televised conflict in history »¹⁵⁴. En utilisant les deux noms des pays, Achebe reconnaît l'existence du Biafra

151 *Ibid.*, p. 151.

152 Bernard Nantet, *Dictionnaire d'histoire et civilisations africaines*, Paris, Larousse, 1999, p. 203.

153 Alex Duval Smith, « Emeka Ojukwu : Soldier who led his people into the war of Biafra's independence », *The Independent*, December 13, 2011 cité dans Achebe, *There Was*, p. 152.

154 Achebe, *There Was*, p. 199.

indépendant, ce que le terme de « guerre civile » ne met pas en avant.

De la même manière que l'écrivain crée l'Histoire par des histoires, comme le font Mamo et certains personnages de *Waiting for An Angel*, mais aussi Achebe dans son essai, les médias représentent la variante moderne du conteur qui (re)fait l'histoire. Achebe écrit à ce sujet : « One of the silver linings of the war was the international media's presence throughout the war »¹⁵⁵. Il exprime ainsi l'influence des médias dans le déroulement et l'histoire de la guerre et dans l'existence de l'État du Biafra. En effet, le monde a surtout connu le conflit à travers les images prises dans les camps de réfugiés pendant la guerre par les journalistes et les photographes.

Journaliste pendant la guerre, Al Venter décrit une scène dans la ville de Kano peu après son arrivée au Nigéria :

Everywhere there was tension. In the Sabon Gari in Kano, I saw places that had been gutted and plundered. Some of the stalls that had been burnt, with their owners dead or gone, were left as they were, with vultures perched on the roofs.¹⁵⁶

Ce type de témoignage est transposé dans les scènes d'horreur que voit Olanna lors de sa visite chez Mohammed, massacres auxquels elle échappe de justesse. Dans le roman d'Adichie comme dans le film de Bandele, le regard des journalistes dans les camps représente à la fois un point de vue extérieur et un facteur qui influence le cours de la guerre puisqu'il accélère l'arrivée des aides pour les réfugiés.

Il est intéressant ici de dresser un parallèle entre le regard des journalistes et la présence de Richard, Blanc et Européen, dans le camp, que les premiers trouvent pour le moins curieuse :

“So what's Biafra's doing about oil now that they've lost the port ?”
“We are still extracting from some fields we control in Egbema” (...) “We move the crude to the refineries at night, in tankers with no headlights, to avoid the bombers.”
“You keep saying *we*.”
“Yes, I keep saying *we*.” Richard glanced at him. “Have you ever been to Africa before ?”
“No, first visit. Why ?”
“I just wondered.”
“Am I supposed to feel inexperienced in jungle ways ? I covered Asia for three years,” the redhead said, and smiled. (HYS : 372)

La position de Richard dans cette guerre est, une fois de plus, complexe et controversée. Il se considère comme autochtone devant les journalistes (à travers son utilisation du pronom « we » et la manière dont il perçoit le sourire sarcastique qui accompagne l'expression discriminante

155 *Ibid.*, p. 199.

156 Venter, *op.cit.*, p. 24.

« jungle ways » à la façon des expatriés européens au début du roman), mais reste un étranger pour certains personnages natifs :

[Richard] did not want to see Madu's amused smirk, the same smirk Madu had when he told Kainene, "We are running our cars with a mix of kerosene and palm oil," or "We've perfected the flying *ogbunigwe*." (...). His *we* was edged with exclusion. The deliberate emphasis, the deepened voice meant that Richard was not part of *we*; a visitor could not take the liberties of the homeowners. (HYS : 304)

Madu est le premier à faire entendre ce qu'il comprendra par lui-même à la fin de la guerre : « 'Look, the truth is this is not your war. This is not your cause.' » (HYS : 305). Si le pronom « we » est à la fois inclusif et exclusif pour Richard et montre son statut problématique, la séparation claire entre « we » and « your [war / cause] » révèle cette identité qui n'est jamais véritablement ancrée dans un espace géographique. Son propre positionnement par rapport à cette appartenance est ambigu, bien qu'il se sente chez lui dans ce pays nouvellement créé, dans un espace qui lui est familier, cher, tout comme il se sent chez lui dans sa relation avec Kainene. Richard restera donc jusqu'à la fin un observateur à la fois externe et interne, similaire à celle de Mamo dans *Measuring Time*, et devient ainsi une figure du narrateur par excellence. Comme le focalisateur dont la position est sans cesse changeante dans le roman, le journaliste doit également changer d'angle, de perspective pour mieux couvrir et comprendre les faits dans leur complexité et leur hétérogénéité.

Ce premier chapitre a voulu montrer comment les trois écrivains du corpus envisagent les écritures de l'identité comme une construction spatio-temporelle, premièrement à travers le rapport avec la littérature de l'époque de l'indépendance et son héritage pour cette troisième génération d'écrivains. Les représentations littéraires et métaphoriques de l'espace, de la nation et de la page d'écriture comme espace à la fois extérieur et intérieur, ainsi que comme agent de cette construction identitaire ont ensuite été analysées car elles sont essentielles pour le processus de création et d'écriture du soi.

Si les notions de nation et de narration, selon l'expression de Homi K. Bhabha, sont intimement liées, l'identité nationale est aussi une création historique aussi bien que littéraire. Ses écritures et ses modes de représentation, ainsi que le rapport complexe à la tradition montrent que l'identité individuelle et collective se dessine et change au fil du temps, n'est jamais définitivement acquise surtout dans le contexte de la Guerre du Biafra qui modifie radicalement la configuration des modalités d'identification au sein d'un pays divisé puis au sein du nouvel État du Biafra.

Si le facteur historique représente un élément créateur d'identité, l'est-il encore lorsque la

guerre divise un pays et la société, comme le montre l'exemple du Biafra ? Il l'est dans la mesure où cette guerre a littéralement mis au monde aussi bien que dans ces représentations littéraires, un pays dont la vocation était d'incarner l'État africain par excellence, mais dont les voix en mesure de décider étaient pour la plupart celles de membres du groupe ethnique igbo, cible des attaques du nord du Nigéria. Cependant, le facteur historique n'est pas un facteur créateur d'identité, du moins collective, car les conséquences dramatiques de cette guerre sur la population civile et les séquelles qu'elle y a laissées ont été à jamais gravées dans la mémoire de toutes les générations suivantes. Puisque la Guerre du Biafra est ainsi envisagée non seulement comme simple événement historique, mais est également érigée au rang de repère mythique qui transcende le temps chronologique, les histoires qu'elle engendre depuis font également partie de cette mémoire collective et sont aussi des modalités de déconstruction d'une identité nationale, bien que fragile et contestée, du pays indépendant depuis peu.

Les conséquences d'une telle guerre qui déchire un pays et divise la population représentent autant d'éléments qui ne sont plus fédérateurs ou constructeurs d'identité, mais qui, au contraire, en déconstruisent l'image d'unité et génèrent une crise de l'identité.

CHAPITRE II :

LA CRISE DE L'IDENTITÉ

The plastic climbing frame and slide set mourned in a corner of the garden next to the pink and purple Wendy house. Bought for a child who had died. Suddenly. Mysteriously.
“Do you miss her ?” Abigail asked.
“All the time,” Mary said. Voice. Small. Distant.
“Me too,” Abigail said.
Returning to the present, Abigail lit another cigarette against the cold.
“Yeah, me too,” she said to the night. (BA : 70)

Dans ce passage de *Becoming Abigail*, la mort de la fille de Peter et Mary, l'oncle et la tante de la protagoniste, représente un moment qui, bien que mentionné seulement deux fois, a un effet de miroir sur le vécu d'Abigail elle-même : cet épisode met en perspective la perte de sa mère et donne au drame de la protagoniste une dimension plus vaste qui dépasse son histoire personnelle. Il est intéressant d'observer dans ce passage la manière d'écrire le souvenir et la présence de la mort : l'écriture fragmentée, qui laisse entendre de manière presque ironique qu'il s'agit d'un homicide involontaire, cache l'incapacité de dire la mort qui domine l'œuvre d'Abani. La mort est synonyme d'absence, illustrée dans ce passage par la nuit, de disparition, de manque impossible à combler (« miss (...) all the time »), lesquels s'inscrivent dans le spectre du trauma.

Ce thème est très présent dans les œuvres du corpus surtout en tant que conséquence des événements historiques, comme les guerres, les dictatures militaires, les emprisonnements ou le délocalisation forcée, mais aussi sous la forme d'une conséquence des violences domestiques comme dans *Becoming Abigail* ou *Purple Hibiscus*. Anne Whitehead, qui poursuit le travail de Cathy Caruth sur les représentations du trauma, analyse le passage de ce concept de la sphère médicale aux sphères littéraire et artistique, ainsi que l'influence qu'il a sur cette dernière en écrivant : « [The] recent journey of the concept of trauma from medical and scientific discourse to the field of literary studies. »¹⁵⁷ C'est le terme « journey », parcours, voyage, qui est important ici pour désigner le caractère mouvant de ces représentations qui contribuent nécessairement à une crise de l'identité des personnages traumatisés. L'auteure analyse ensuite le concept de littérature du trauma (« trauma fiction »), en arguant : « [trauma deals with] related issues of politics, ethics and

157 Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 3.

aesthetics. The desire among various cultural groups to represent or make visible specific historical instances of trauma. »¹⁵⁸

Dans les œuvres du corpus, ce rapport du trauma à l'Histoire est présent à travers les représentations des conséquences tragiques de la guerre. La guerre devient ainsi le principal déclencheur de récits traumatiques capables de générer des crises identitaires et de transformer l'écriture du soi.

158 *Ibid.*, p. 3.

1. L'écriture du trauma

a) La guerre

Dans le contexte biafrais, la guerre représente un élément fédérateur. Cette construction d'une identité collective est à l'origine des modes d'identification menant à une séparation des habitants du Biafra, devenus Biafrais, des autres qui soit ne le sont pas, soit font partie d'autres groupes ethniques moins touchés par la guerre que les Igbos. En dehors de cette séparation, il est aussi possible de voir la création de l'État du Biafra comme une mesure de résistance et de réaction aux horreurs commises par l'armée nigériane du nord sur les populations du sud : tel est le cas des massacres de la région de Calabar dans l'État de Cross River au sud-est du Nigéria, ou encore les pogroms évoqués amplement dans *Half of a Yellow Sun* ainsi que dans *GraceLand*. La création du Biafra peut donc aussi s'envisager comme une réaction à un événement, ou une suite d'événements, traumatique(s).

Dans *Half of a Yellow Sun*, le personnage du Colonel Madu, ami de la famille Ozobia, sera la première victime de la guerre :

Colonel Madu appeared in Kainene's house two weeks later, much taller-looking because he had lost so much weight (...).

“Ibrahim saved my life. (...) I slept in the chicken house for two days (...) I stayed ten days in a village near Kafanchan, Onunkwo found me different houses to stay in. It was not safe to stay with him. The man gave me a fireman's suit to wear and I climbed into the tank. I had water up to my chin. Each time the train jerked, some of the water entered my nose. When we got to the bridge, the soldiers searched the train thoroughly. I heard footsteps on the lid of the tank and thought it was all over. But they did not open it and we passed. It was only then that I knew I was alive and I would survive.” (HYS : 139-140)

L'apparition de Madu dans la maison de Kainene et son témoignage lui donnent une dimension spectrale et anticipent sur les autres expériences traumatiques. L'expérience qui a failli lui coûter la vie transfigure à la fois le personnage (« much taller-looking ») et son discours. En effet, son témoignage comporte de nombreux moments de silence qui marquent bien l'incapacité de dire exactement l'impact de ces événements : « Madu said nothing. » (HYS : 139), « There was

another stretch of silence. » (HYS: 140), « Madu shrugged, silent, and stared out of the window. » (HYS: 141).

Le regard hagard qui accompagne les moments de silence du personnage (« Colonel Madu paused, nodding and looking into the distance. », HYS : 139) indique que la proximité de la mort marque une rupture avec sa vie et son identité d'avant : l'horizon que regarde vaguement Madu correspond au point de fuite du domaine de la peinture qui indique le lieu où le regard du lecteur est censé se perdre dans la construction en perspective. Il en est de même dans le fragment du roman d'Adichie où le silence et le regard à la fois perdu et fixe du rescapé marquent une crise du sens existentiel non seulement au niveau individuel, mais aussi au niveau de la narration dans sa globalité : c'est le moment où leur vie à Nsukka est brutalement transformée pour laisser place à une vie déracinée pour les personnages qui devront trouver d'autres sens, d'autres ressorts. Le regard de Kainene sur Madu (« Kainene kept looking at Madu long before he had finished speaking. », HYS : 140) est, d'ailleurs, une preuve de ce changement irréversible causé par le trauma de la guerre. L'expérience traumatique retentit ainsi sur les proches de Madu et leur fait prendre conscience de la proximité de la mort.

Dans la scène de son témoignage, Madu monologue plutôt qu'il ne dialogue avec Kainene : « "My cousin lives there. You know Onunkwo, don't you ?" Madu did not wait for Kainene to respond. "He is the station master at the railway (...)" » (HYS : 140), « Madu did not seem to hear her. "So many of us are gone." » (HYS : 141). Le discours orienté vers lui-même et le débit verbal du personnage qui essaie de purger le souvenir de cette expérience illustrent autant de séquelles de la guerre.

L'expérience traumatique de la guerre va bouleverser la vie de tous les personnages mais aussi modifier le rapport des Igbos, population ciblée par les meurtres et les haines politiques et religieux, aux autres groupes ethniques. Madu lui-même change radicalement d'attitude et de position par rapport aux habitants du nord du Nigéria : « "Igbo soldiers and Northern soldiers can never live together in the same barracks after this. It is impossible, impossible." » (HYS : 140). Cette opposition entre les deux groupes contraste avec le pronom « us » utilisé plus tôt lorsque le personnage dit : « "So many of us are gone." » : il s'agit ici d'une rupture effective et Madu, comme plus tard Odenigbo lors du retour d'Olanna après les massacres de Kano, deviendra plus intolérant avec les autres groupes ethniques tels que les Yorubas.

Cependant, le rapport des personnages igbo avec les autres n'est pas le seul à changer pendant la Guerre du Biafra. Le roman *Half of a Yellow Sun* pluralise les perspectives narratives car les expériences des trois focalisateurs, Ugwu, Olanna et Richard, sont à la fois complémentaires et dans un rapport de tension : Ugwu fait l'expérience de la guerre et en devient lui-même acteur en

étant enrôlé dans l'armée, bien qu'il ne cautionne pas la brutalité des soldats. Olanna et Richard ont des réactions à la fois similaires et différentes face aux événements traumatiques de la guerre. Tout d'abord, Olanna est un des premiers témoins des massacres dans les rues de Kano dans chapitres 11 et 13 lors de sa visite chez son ancien compagnon Mohammed. Ce n'est que lorsqu'elle retourne à Nsukka qu'elle se rend vraiment compte de ce qu'elle a vu :

Olanna's Dark Swoops began the day she came back from Kano, the day her legs failed. Her legs were fine when she climbed down from the train and she did not need to hold on to the blood-smeared railings ; they were fine as she stood for the three-hour drive to Nsukka in a bus so crowded she could not reach to scratch her itching back. But at the front door of Odenigbo's house, they failed. So did her bladder. (HYS : 156)

Olanna ne retrouve pas non plus la force d'en parler tout de suite : « She tried to describe (...) She tried to tell him (...). Speaking was labour. » (HYS : 157) : le verbe « try » freine la parole de la protagoniste et, de même que son corps qu'elle ne contrôle plus, la voix lui fait littéralement défaut. Lorsque ses parents apprennent la nouvelle de son retour et viennent la voir, c'est Odenigbo qui parle à sa place en s'appropriant sa voix : « When her parents and Kainene visited, she did not say much ; it was Odenigbo who told them what she had seen. » (HYS : 157).

Richard, lui aussi témoin des massacres à l'aéroport de Lagos (pages 152-153) à son retour de Londres, n'est pas non plus capable d'en parler tout de suite, même s'il le fait plus vite qu'Olanna : « "You didn't see something at the airport, didn't you ?" "No," Richard said. » (HYS : 154). À travers cette question, Susan se doute déjà du fait qu'il ait pu être témoin de violences ou des massacres, mais Richard ne veut et ne peut pas décrire ce qu'il a vu. En effet, il reconstituera page 155 l'épisode de l'assassinat du soldat igbo avec lequel il a sympathisé à l'aéroport. Étonnamment, ce qui ressort après le passage en revue de cet épisode n'est pas tellement le regret de ne pas avoir aidé ce soldat, mais le fait d'avoir pu sauver indirectement Kainene ; à travers la mort du soldat igbo, c'est l'instinct de survie de Richard qui est mis en avant en tant que moyen de protection contre la mort évitée de justesse.

Kainene est aussi victime du trauma lié à la guerre : lors de la décapitation d'Ikejide par un obus, narrée aux pages 317-318 et qu'elle se remémorera plusieurs fois par la suite, elle réagit très différemment d'Olanna : bien qu'elle soit hantée pendant quelque temps par cette vision cauchemardesque¹⁵⁹, elle continue son travail dans le camp de réfugiés. Cette attitude rappelle l'épisode de *Purple Hibiscus* où Jaja tue une poule dans le jardin d'Ifeoma avec un sang froid qui

159 « At nights she cried. She told [Richard] she wanted to dream of Ikejide, but she woke up every morning and remembered his headless body clearly while, in the safer territory of her dreams, she saw herself smoking a cigarette in an elegant gold holder. » (HYS : 318).

étonne Kambili, mais qui peut être lu comme une manière de purger le souvenir des traitements traumatisants que son père lui a fait subir. Il en est de même pour Kainene qui fait preuve de violence physique et verbale peu après la décapitation d'Ikejide :

“Saboteur! It is you non Igbo who are showing the enemy the way! (...)”
Dr Inyang's hand rested on her chin, too stunned to wipe the saliva off.
The silence was thickened by uncertainty. Kainene walked over briskly and slapped the pregnant woman (...):
“We are all Biafrans! *Anyincha bu Biafra!*” Kainene said. “Do you understand me? We are all Biafrans!”
The pregnant woman fell back on her bed.
Richard was startled by Kainene's violence. There was something brittle about her, and he feared she would snap apart at the slightest touch; she had thrown herself so fiercely into this, the erasing of memory, that it would destroy her. (HYS : 320)

Si, au contraire d'Olanna, la capacité et le désir de Kainene de poursuivre son activité aussitôt après avoir été témoin de cette décapitation illustrent sa volonté et sa force, cela s'explique, comme pour Jaja dans *Purple Hibiscus*, par le désir de purger une expérience traumatique. Plus qu'un outil de libération de la souffrance et d'acquisition de l'indépendance personnelle, la violence des gestes et la référence au Biafra comme catalyseur d'une identité collective et fédératrice représentent également des manières d'effacer le souvenir du trauma de la guerre.

La vision traumatique des cadavres de victimes de la guerre comme preuves de la présence physique et palpable de la mort a une influence très forte sur les sujets parlants comme Abigail dans *Becoming Abigail*, Olanna dans *Half of a Yellow* ou Elvis dans *GraceLand* : le trauma rappelle au sujet sa propre fragilité et l'inévitable perte d'identité pendant ce que Julia Kristeva appelle « le passage de l'être au non-être » (« of the being to the non-being »¹⁶⁰) : la vie et la mort sont ici envisagées à travers leur rapport à l'existence, à l'être, par rapport au non-être. Ce passage correspond à un chemin identitaire dont le cours est irréversiblement changé par des moments de crise symbolisés par le trauma de la guerre.

Dans *GraceLand*, lors de la campagne électorale locale, la voix venant de l'hélicoptère qui rappelle la guerre civile, fait penser, comme nous l'avons déjà évoqué, à la voix d'une divinité venant du ciel : « The voice from heaven startled everyone. Then a shower of small notes and coins fell from the hovering craft. 'Vote Abrake for president ! What did I say ?!' the disembodied, heavenly voice repeated. » (G : 178). Quelques pages plus loin, l'épisode du feu dans la forêt rappelle ce discours mensonger ainsi que la violence et la corruption des hommes politiques :

160 Julia Kristeva, *Powers of Horror : An Essay on Abjection* cité dans Susanna Onega et Jean-Michel Ganteau eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, New York, Rodopi, 2011, p. 148.

The forest fire had raged for days, and was still quite dangerous (...). Birds, on fire, tried to fly from the flames. (...) Those who escaped one part of the forest only spread the fire to another. (...) "My father says that the only creatures who love forest fires are kites. He says they soar above flames and ash, razor-sharp eyes hunting for prey, swooping down on confused creatures, snatching them up to some instant height where they can eat their catch in peace." (...) "My father says they are the politicians of the forest : the only ones to profit from everyone else's loss and pain." (G : 179-181)

Ce fragment fait écho au comportement de Sunday : « 'This election gave him back his fire. » (G : 216), où le feu (« fire ») a ici le sens d'énergie, de passion, mais aussi de colère. C'est à travers ce tissage narratif qui met en scène la décadence des politiques, le feu ravageur et les animaux tués, que se construisent les images du chaos régnant sur le monde.

Équivaut à une fin du monde l'épisode de la Madone. Celui-ci a lieu dans une église, il est narré à travers le regard du personnage focalisateur Innocent, le frère de Sunday, ancien enfant soldat pendant la Guerre du Biafra :

The alabaster Madonna wept bullet holes. (...) Sitting among the shell casings at her feet a thirteen-old Innocent sucked on a battered harmonica. (...) In the burned-out skeleton of the church, in the reluctant shadows cast by the walls, a group of soldiers, rifles in arms, bristled. (...) The sweet smell of marijuana floated past them, mixing with the smell of stale sex. Warm blood, burned wood and flesh, rising in an incense offering to God. (...) Some bodies littered the road into the church compound (...) He looked at the dead bodies. They had probably converged on the church compound believing they would be safe here, protected by God's benevolence and man's reputed fear of Him. How wrong they had been ! He could have told them that. There is only one God in war : the gun. One religion : genocide. (G : 209-211)

Ce passage met en scène le changement axiologique généré par les horreurs de la guerre: la relativité du bien et du mal, voire des valeurs humaines en général, est centrale dans ce fragment qui associe la foi à la destruction. Les réseaux d'images créées sur des oppositions servent aussi à souligner une remise en cause du rôle de la guerre, voire de la cause biafraise : « Even though the enemy had been responsible for this massacre, Innocent knew the rebels weren't much better. » (G : 211). La guerre « juste » n'est plus une réalité, parce que la justice n'est pas à sa place et n'a plus de sens dans ce contexte.

La figure de l'enfant soldat est un thème utilisé chez nombre d'auteurs africains, dont Abani lui-même dans le roman *Song for Night*, ou d'origine africaine, comme Uzodinma Iweala dans *Beasts of No Nation*¹⁶¹. Dans ce roman, le personnage d'Agu est arraché à sa vie paisible par une unité de guérilla et recruté pour combattre. Dans *Song For Night*, le protagoniste My Luck voyage à travers un pays anonyme d'Afrique occidentale. Ce périple initiatique vu à travers les yeux d'un enfant pose le problème du double statut de ces personnages à la fois enfants et soldats, mais aussi

161 Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nation*, New York, Harper Collins, 2005.

de l'image de l'innocence et de la manière dont elle transforme la perception du monde pour être à son tour transformée au cours de l'expérience extrême du combat.

En plus de la guerre, l'Histoire de manière plus générale illustre cette charnière au sein du parcours identitaire. Édouard Glissant dresse lui aussi un lien direct entre trauma et Histoire: « History (like Literature) is capable of quarrying deep within us, as a consciousness or an emergence of a consciousness, as a neurosis (symptom of loss) and a contraction of the self. »¹⁶². Histoire et littérature sont représentées comme des outils permettant la connaissance, voire la révélation de soi de la même manière que la névrose, associée au trauma et aux chocs émotionnels et psychologiques représentés dans les œuvres du corpus, provoque une certaine prise de conscience de soi à travers ses limites, notamment à travers la proximité de la mort.

Le parcours de l'être au non être, de la possibilité à l'impossibilité de l'existence mentionné par Kristeva fait aussi appel au passage du temps, lequel vient intensifier le trauma ; dans les nouvelles d'Adichie, c'est aussi à travers les images des lieux dépouillés, « violés », vidés de matière et de mémoire que l'Histoire opère cette transformation : « The store looks as if it was deserted long before the riots started ; the empty rows of wooden shelves are covered in yellow dust, as are the metal containers stacked in a corner. » (« A Private Experience », TAN : 43). Dans « Ghosts » la spectralité, le caractère fantomatique ou surnaturel des descriptions des lieux et des apparitions humaines, comme le personnage d'Ikenna, l'ami du protagoniste, est omniprésente :

“The Staff Club is a shell of what it used to be.” (« Ghosts », TAN : 68)

He seemed curious, as if he was wondering just what kind of life I was leading on a university campus that is now the withered skin of what it used to be. (« Ghosts », TAN : 70)

On retrouve ici, à travers le décor désolant de la nouvelle, l'image du présent comme carcasse imparfaite du temps passé, car il fait écho aux destructions de la Guerre du Biafra. Cette désolation générale engendre aussi le sentiment d'errance des personnages qui se trouvent prisonniers coincés entre ces deux temps. Cette non appartenance est aussi une forme de non acceptation du passé à jamais perdu : James finit par vivre dans un monde de spectres, de souvenirs. Des expressions comme « dust whirls » mentionnée pages 65 et 71 ou « hazy nostalgia » page 65 appellent de façon symbolique les fantômes du passé. Il s'agit ici de faire fusionner deux réalités : Ikenna, l'ancien collègue de James, que l'on croyait disparu ou mort jusqu'alors, et Ebere, l'épouse

162 Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. Michael Dash, Charlottesville, University of Virginia Press, 1989, p. 70.

décédée du protagoniste, qui lui paraît pourtant plus présente et plus réelle qu'Ikenna. En un sens, James choisit donc presque de croire littéralement aux fantômes et de vivre avec eux.

À travers cette construction floutée de l'existence « réelle » générée par le trauma, la nouvelle donne une image nuancée du réel qui paraît plus diffus et plus instable, et remet en question son rapport au passé et à son irrévocabilité, autrement dit ce que James ne peut pas accepter :

When I heard the door downstairs close and open and close again, I thought nothing of it. The evening winds always did that. (...) There was *no* wind. Yet the door downstairs was opening and closing. (...) I heard the feet on the stairs (...) Then I felt my bedcover pulled back, the gently massaging hands on my arms and legs and chest. (« Ghosts », TAN : 67)

La répétition circulaire des mouvements entre dedans et dehors et l'énumération de la dernière ligne créent une impression de fluidité et d'interpénétration des deux sphères, l'imaginaire et le réel ou plutôt le présent existant et le présent possible ; il n'est pas clair si James est en train de perdre la raison, ou si le trauma causé par la guerre, par la mort d'Ebere et de sa fille et par le déracinement lui donne finalement accès à une autre dimension du réel. C'est précisément cette limite vacillante entre ce qui est et ce qui semble être, entre le réel et l'au-delà, qui est franchie au moment où les fantômes du passé envahissent aussi bien l'esprit du personnage que l'espace narratif, ce au moment où le spectre d'Ebere devient une présence familière pour le lecteur.

Dans la conversation avec Ikenna, cette ambivalence entre le présent et le passé des verbes renforce la dualité entre l'existant et le possible :

“Ebere is no longer with us ; it has been three years.” (...) I was surprised to see the tears that glassed Ikenna's eyes. He had forgotten her name and yet, somehow, he was capable of mourning her, or perhaps, he was mourning a time immersed in possibilities. (...) (...) “She visits.”
“What ?” he asked with a perplexed look (...).
“She visits. She visits me.”
“I see,” Ikenna said with that pacifying tone one reserves for the mad.
“I mean, she visited America quite often ; our daughter is a doctor there.” (« Ghosts », TAN : 66, nous soulignons)

Pour Ikenna, Ebere représente le souvenir du temps et de la vie d'avant la guerre où tout semblait possible, un temps idéalisé parce qu'inatteignable au moment de la conversation. En revanche, pour James cette barrière temporelle est floutée : de plus, le double sens de l'expression « She visits. » (« Ghosts », TAN : 66), au présent et au prétérit, met en avant une vision profondément marquée par la mort et qui laisse entrevoir une possibilité, ou un espoir, de communication entre les deux temps et les deux mondes. Dans l'esprit de James, cette

communication légitimerait l'existence d'Ebere. Cet échange rappelle la définition du fantastique de Tzvetan Todorov¹⁶³ qui laisse le lecteur décider de l'existence du fantastique soit en tant qu'événement, soit en tant qu'élément surnaturel ou merveilleux qui s'immisce dans le monde réel. Dans « Ghosts », c'est bien cette hésitation entre « visits » et « visited » qui remet en cause constamment la réalité de James après la guerre. À travers sa relation au fantastique qui révèle un autre spectre de l'identité, le trauma est ainsi lié à une ou des identités possibles au sein d'une réalité possible.

Comme le terme « apparition » qui marque l'entrée du personnage d'Ikenna dans la nouvelle d'Adichie, le verbe « appear » est également utilisé dans *Measuring Time* pour faire entrer sur la scène narrative Uncle Haruna, revenu après la guerre :

Mamo saw a man appear before him. (...) The man looked wild, his hair looked knotty and thick, his beard and mustache joined at the sides of his mouth to form a circle. (...) His lips, protruding from the hair-fringed O, were badly chapped and they bled when he spoke. (MT : 44, nous soulignons)

Ce personnage semblant venu de nulle part, que Mamo n'identifie qu'ultérieurement et qui reste ici symboliquement sans nom, est construit comme une personnification du trauma de la guerre : son apparence sauvage et son visage qui est celui d'un étranger aux yeux de Mamo sont d'autant plus troublants pour le jeune homme que Haruna saigne au moment de parler : la parole s'identifie à la souffrance lorsqu'il s'agit de raconter son expérience de guerre et, d'ailleurs, Haruna ne parle que très peu dans le chapitre intitulé « The Miraculous Visitor ». Cette attitude rappelle l'analyse de Cathy Caruth sur les représentations du trauma et de la psychanalyse en littérature, qui définit le trauma à la fois comme « une crise de la mort et une crise de la vie » (« a crisis of death and a crisis of life »¹⁶⁴) ; la mort tait la parole et, comme dit l'auteure, le trauma en tant que discours perd sa référentialité¹⁶⁵ pour se transformer en un événement suspendu, en dehors de l'existence ordinaire. C'est également la raison pour laquelle, en l'absence de voix, voire d'une existence propre dans la trame narrative, le personnage de Haruna est surtout construit à travers les discours des autres, comme Toma « One-Leg » ou encore Uncle Ilyia.

Les événements traumatiques de la guerre, qui rendent la parole de Haruna impossible,

163 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, (1973) 2015.

164 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience Trauma : Narrative and History*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 7.

165 *Ibid.*, p. 11.

viennent expliquer son suicide en fin de chapitre. C'est d'ailleurs cet événement qui redonne au personnage une dimension « humaine » contrastant avec l'aura du héros charismatique que lui donnent les histoires racontées par les autres : lorsqu'il est retrouvé mort, Aunty Marina sent le besoin de lui redonner sa dignité en cachant la nature de son décès : « She cut him down and put him on his bed face up, as if he were merely sleeping, with the sheet up to his chin, before going to call Lamang. » (MT : 55). Le suicide étant jugé comme un acte lâche, il est possible de lire ce dernier geste de Aunty Marina comme une mise en scène de la mort qui se retrouve ainsi « embellie », comme si une nouvelle histoire était tissée autour du personnage pour ne pas laisser transparaître la triste réalité de sa vie traumatisée.

À la violence physique de la guerre s'ajoute encore celle de la répression : dans *Waiting for An Angel*, les violences envers les intellectuels pendant la dictature des années 1990 rappellent à Auntie Rachel, la tante de Kela, son propre trauma lorsque son mari a été assassiné pendant la Guerre du Biafra. Cette manière de vivre dans le passé est illustrée par Kela lorsqu'il affirme : « [she] dreamt backwards, groping back for a time dissolved, to figures blurred in the astigmatic lens of history » (WA : 136). Cette vision déformée du passé aux contours flous crée, à travers une double focalisation des personnages de Rachel et Kela, sur l'histoire d'amour tragique d'Auntie Rachel, une perspective instable sur les événements du présent de la narration. Cependant, comme l'affirmait Caruth, le trauma est également autoréférentiel : à travers ce kaléidoscope d'images qui produisent des passés différents parce que revisités par la perspective de l'expérience et de la souffrance toujours présente, le trauma met en lumière, comme dans « Ghosts », des images du passé qui produisent ensuite un effet de miroir sur cette même expérience traumatique. Cette manière de construire et de représenter le moment de crise est revisitée, après la guerre, dans les représentations du trauma de la mort des proches liée à la violence propre à la guerre et / ou aux régimes oppressifs.

Dans la nouvelle « The American Embassy », par exemple, la mort d'Ugonna survient pendant la période du gouvernement militaire du général Sani Abacha (la même que dans *Waiting for An Angel*), accusé par le mari de la protagoniste dans ses articles (« Her husband's latest story, 'The Abacha Years So Far: 1993 to 1997.' », TAN : 137) et qui coûte la vie à son fils, assassiné par les soldats :

His gun poked her waist. (...). She pried herself free and got from the sofa, and the man in the hooded shirt, still seated, slapped her behind. It was then that Ugonna started to cry, run to her. (...) Ugonna was screaming now ; he never screamed when he cried, he was not that kind of child. Then the gun went off and the palm oil splash appeared on Ugonna's chest. (132)

L'explosion des pleurs puis des cris du garçon retentissent dans le bruit de l'arme à feu (« went off ») et en contrepoint du silence pétrifié de la mère. À travers son regard focalisant, la mort du fils est aussi inexplicable que la violence de la dictature dont les soldats qui font irruption dans la maison sont les agents. Outre la violation de la liberté d'expression du mari de la protagoniste, l'intrusion dans l'espace privé de la maison est perçue comme une violation de l'intimité familiale et personnelle (« slapped her behind »), ici utilisée comme outil d'intimidation et de répression par la dictature. La violation de l'espace intime, le viol et les formes de la violence physique en général représentent dans la nouvelle, et dans les autres œuvres du corpus, des formes d'anéantissement de la volonté personnelle et des tentatives de faire taire la voix individuelle, comme dans ce fragment de « The American Embassy ». Ces expériences extrêmes sont souvent des causes de trauma d'autant plus fortes qu'elles visent à blesser le corps de l'autre afin de déconstruire son image.

Le viol et les autres formes de violence physique

The first time our house was robbed, it was our neighbour Osita who climbed in through the dining room window and stole our TV, our VCR, and the *Purple Rain* and *Thriller* videotapes my father had brought from America. The second time our house was robbed, it was my brother Nnamabia who faked a break-in and stole my mother's jewelry. (« Cell One », TAN : 3)

Comme dans le fragment de « The American Embassy », l'intrusion domestique est centrale dans l'incipit de la nouvelle « Cell One ». Le récit ouvre sur l'image d'un braquage, car le terme « robbed » y apparaît deux fois, comme pour énoncer clairement les faits qui, bien que niés par la mère de la narratrice intra-diégétique, seront prouvés par la suite. Par cette fausse intrusion, Nnamabia ne fait pas que voler des bijoux : comme dans *Purple Hibiscus* qui ouvre sur les statuettes brisées, il s'agit non seulement d'un dépouillement ou d'un acte de casse de l'intimité de la maison, mais aussi d'un rapt, d'un viol symbolique de la confiance de sa sœur, qui révèle aux autres personnages et au lecteur un visage sombre caché derrière une beauté physique. La nouvelle se situe ainsi sous le signe de la violence sous-jacente et implicite :

Nnamabia did not say what had happened to him in Cell One, or what happened in the new site, (...) It would have been easy for him, my charming brother, to make a sleek drama of his story, but he did not. (« Cell One », TAN : 21)

La violence des traitements en prison n'est racontée qu'en partie par le frère plus tôt dans la nouvelle, et c'est précisément l'absence de description qui rend cette expérience d'autant plus

traumatisante qu'il ne fait pas l'effort de l'embellir comme à son habitude. Si dans ce fragment l'épisode traumatique est en grande partie occulté, c'est parce que la violence est une expérience des limites, selon Susana Onega et Jean-Michel Ganteau dans leur livre sur les représentations du trauma¹⁶⁶. Par limites est entendue ici l'idée d'extrémité, de marge de ce qui est supportable et acceptable d'un point de vue à la fois physique, psychologique et moral, ce qui est éthique de faire à autrui, et aussi la manière dont l'acte de violence sur autrui force les limites de l'acceptable dans ses trois directions. Dans quelle mesure l'expérience traumatique de la violence physique renvoie-t-elle alors à une « déstabilisation de l'acceptable »¹⁶⁷ ?

Toutes les œuvres du corpus mentionnent des scènes de viol qui, à l'instar de son illustration symbolique dans « Cell One », mettent en scène, avec le meurtre, la forme la plus extrême de la violence physique. Si A. Nichols Giroth donne dans l'ouvrage *Men Who Rape : The Psychology of the Offender* trois éléments caractéristiques de cet acte (« la colère, le pouvoir et le sadisme »¹⁶⁸), on peut envisager une analyse du viol dans le contexte plus large du trauma notamment pour analyser la construction du binôme violeur-violé(e) :

Hatred and revulsion filled [Elvis's] nostrils and head, leaving a harsh taste on his tongue. But he felt something else too (...) And although he wanted to rush in and scream at Uncle Joseph, push him off and beat him to a pulp, he watched instead (...) Later, when Uncle Joseph had gone (...) Efua curled up in a fetal position on the bed. In one hand she clutched a hug cloth while she sucked the thumb of the other. (...) She seemed surprised by his tears and reached out her hand to wipe them away. Putting the hug cloth down, she reached up and pulled him to her tiny body, all the while humming a lullaby softly under her breath. (G : 64-65)

“He raped her.”

“You can't know for sure, unless it happened to you,” Sunday said. His tone was conciliatory, as though he was subconsciously begging Elvis for it not to be true.

“He raped me too,” Elvis said, surprised at how calm he sounded as the memory of that day in the chapel came rushing back with a pain so fresh, he instinctively clenched his buttocks against it. (G : 188)

Le binôme violeur-violé(e) se trouve ainsi déconstruit car Elvis dans *GraceLand* est lui-même victime d'un viol. Le fragment du rituel de la noix de kola du début de chapitre, « This is the way it is done. » (G : 196) est une allusion presque ironique à l'acte sexuel tel que le montrent les

166 Cette expérience est appelée une expérience des limites (« experience of limits ») par Susana Onega et Jean-Michel Ganteau (Susana Onega et Jean-Michel Ganteau eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, New York, Rodopi, 2011, p. 19).

167 « the destabilization of the accepted » (*Ibid.*, p. 19).

168 « anger, power and sadism » (A. Nichols Giroth, *Men Who Rape : The Psychology of the Offender*, New York, Plenum Press, 1979, cité dans Onega et Ganteau, *op. cit.*, p. 13).

films érotiques et les actes sexuels simulés par les amis d'Elvis ; cet acte sera, en revanche, décrit dans le chapitre sous la forme du viol du protagoniste, d'autant plus qu'il a lieu dans l'église mentionnée auparavant dans la scène de la Madone, mais des années plus tard. L'effet hypnotique présent dans l'épisode du viol d'Efua ressurgit lors de l'épisode de la décapitation symbolique par le magicien (pages 66-67), d'autant plus que la magicien est susceptible de « voler » l'identité du protagoniste :

“(...) A distant relative of your father saw you faint and brought you home. Do you know how lucky you are ? (...) I [Oye] heard tha' after you fainted, tha magician cut off your head and put it back on again. (...) Don't you know they can steal your soul and turn you into anything they want ?” (G : 67)

Il existe aussi bien dans le viol que dans la scène de décapitation symbolique la même idée de vol de l'intégrité individuelle et de domination de la volonté de l'autre, comme dit Oye, la grand-mère d'Elvis, dans le dernier fragment.

Toutefois, outre cette dimension, ce qui est mis en avant dans ces fragments du roman d'Abani est la fragilité masculine : Elvis est non seulement victime d'un viol, mais il est aussi réconforté par l'autre victime qui est sa cousine. Il se trouve ainsi dans une position de vulnérabilité extrême analysée par A. Nichols Giroth qui questionne la dichotomie entre la diabolisation des hommes et la victimisation des femmes dans les scènes de viol¹⁶⁹. Comme Giroth, à travers le personnage d'Elvis, Abani déconstruit le mythe de la masculinité comme synonyme de force et de domination.

Également, dans *Half of a Yellow Sun*, la scène du viol de la jeune fille dans le bar pendant une rafle militaire est anticipée quand Ugwu imagine sa sœur et sa cousine comme victimes des soldats haussa: « Images of his mother and Anulika and Nnesinachi splayed out underneath a dirty, sun-blackened Hausa soldier came to Ugwu so clearly that he shivered. » (HYS : 285). Ce passage se lit de façon ironique lorsque l'on sait qu'Ugwu sera lui-même l'auteur d'un viol plus tard dans le récit :

He did not look at her face, or at the man pinning her down, or at anything at all as he moved quickly and felt his own climax (...): a self-loathing release. (...) He zipped up his trousers while the soldiers clapped. Finally, he looked at the girl. She stared back at him with a calm hate. (HYS : 365)

Bien qu'endossant le rôle de l'agresseur, Ugwu est aussi traumatisé que sa victime.

169 « the male disbelief at being raped (...) lead to a similar traumatic dissociation from the consciousness and selfhood. » (Giroth, *op.cit.*, p. 80).

L'expression « self-loathing release » est ici utilisée pour désigner la colère et le mépris ressentis envers lui-même, prouvé par son incapacité de regarder sa victime, mais aussi sa propre position en tant que victime. La présence du regard de la fille, que l'on retrouve aussi dans les fragments de *GraceLand* cités précédemment, met en lumière l'obligation de faire face et d'assumer une réalité insupportable et inacceptable générée par la guerre.

D'ailleurs, le vocabulaire de la scène place le viol et la violence du combat sur le même plan : les camarades qui crient vers le premier violeur (« Discharge and retire ! », HYS : 365) le font comme si cet acte représentait la décharge d'une arme à feu censée abattre l'ennemi. Plus loin, Ugwu est appelé « Target Destroyer », où la cible (« target ») représente à la fois la figure abstraite de l'ennemi et la fille. Enfin, le verbe « destroy » renvoie à la même image d'anéantissement de la victime dans une démonstration de virilité et d'agressivité.

Qui sont alors le « vrai » coupable et la « vraie » victime dans le fragment du roman d'Adichie, car Ugwu apparaît, surtout *post factum*, doublement traumatisé en tant que victime et violeur, victime parce que violeur malgré lui ? L'épisode du viol de la jeune fille du bar, comme le viol d'Efua, met en lumière l'image d'un jeune homme, Ugwu, traumatisé par ce qu'il est forcé de faire: en position de voyeurs, les véritables agresseurs sont les soldats qui observent à leur tour avec satisfaction (« clapped ») cette scène d'une extrême violence. On peut parler ici d'un viol symbolique inversé, expliqué dans l'ouvrage de Giroth comme la transgression d'un tabou, à savoir l'impossibilité pour les hommes d'être victimes de viol¹⁷⁰. Dans le fragment de *Half of a Yellow Sun*, le jeu de regards croisés se soutiennent et établissent les relations de pouvoir entre agresseurs et victimes de la guerre à taille humaine. C'est précisément le regard de la victime qui rend l'agresseur vulnérable et fait vaciller les relations de pouvoir en créant une crise morale et identitaire. Dans le regard de la jeune fille, victime anonyme des abus des soldats, Ugwu prend conscience de la gravité de son acte et du fait qu'il a commis un crime. De plus, au lieu de refuser (« 'Who is afraid?', he said disdainfully. », HYS : 365), il cède aux pressions des autres et, en devenant un agresseur forcé, devient aussi leur victime.

Une déconstruction similaire de la figure de l'agresseur dominateur est mise en lumière dans une des scènes de *Purple Hibiscus* où Eugene frappe à coups de ceinture sa famille lorsque Kambili ne respecte pas le jeûne avant la communion :

“Has the devil asked you all to go on an errand for him ?” (...) “Has the devil built a tent in my house ?” (...) He unbuckled his belt slowly. Papa was like a Fulani nomad (...) as he swung his belt

170 « the excavation and subversion of rape myths (...) that men cannot be raped » (*Ibid.*, p. 81).

at Mama, Jaja and me, muttering that the devil would not win. (...) Then the belt stopped, and Papa stared at the leather in his hand. His face crumpled ; his eyes sagged, "Why do you walk into sin ?" he asked. "Why do you like sin ?"

Papa crushed Jaja and me to his body. "Did the belt hurt you ? Did it break your skin ?" he asked, examining our faces. I felt a throbbing on my back, but I said no, that I was not hurt. It was the way Papa shook his head when he talked about sin, as if something weighed him down, something he could not throw off. (PH : 102)

Dans cette scène d'une extraordinaire violence, c'est bien cette réaction du père qui le met en position de victime symbolique de cette agression, voire d'auto-flagellation : le comportement de Eugene, qui est également sous l'emprise de sa propre violence, est, finalement, rendu ridicule car sa fille a pitié de lui. La figure du père autoritaire est ici démantelée : le mot « throbbing », qui dit la douleur vive provoquée par les coups de ceinture, a un double sens car le verbe « throb », pulser, peut être aussi lu comme une nuance de « shiver », trembler, voire même de « cry », sangloter. Le père apparaît aux yeux de sa fille, ici un avatar du lecteur, comme un être déchiré qui ne se maîtrise plus et se retrouve prisonnier de ses propres angoisses et frustrations. Ceci explique sa stupéfaction lorsqu'il découvre la souffrance et la peur qu'il génère dans sa famille (« stared », « [his face] crumpled »).

Le thème de la souffrance est le point focal du fragment et, plus globalement, de tout le roman d'Adichie. Dans son ouvrage sur les représentations de la souffrance dans la littérature africaine contemporaine, Zoe Norridge affirme à ce sujet : « The literary narrative also offers an exceptionally fertile space for exploring the *uncontainability* of pain. »¹⁷¹ Cette immatérialité de la souffrance, son absence de substance (bien qu'il soit possible d'en montrer les preuves concrètes, comme les plaies sur le dos de Kambili) la rendent indicible d'autant plus que, comme dans le fragment de *Purple Hibiscus* cité plus tôt, Kambili ne peut pas dire sa souffrance parce qu'elle a peur de son père et des répercussions de cet aveu sur sa famille.

À l'instar du trauma, la souffrance est un effet de l'« après-coup », de la trace que l'on ne mesure pas et que l'on ne peut pas tout à fait verbaliser. Norridge donne ainsi l'exemple de *The Memory of Love* d'Aminatta Forna où le personnage de Mamakay dit au sujet de la guerre civile du Sierra Leone dont elle a été témoin : « People think that war is the worst this country has ever seen: they have no idea what peace is like. The courage it takes simply to endure. »¹⁷² Il s'agit ici de faire face à l'après-guerre, au post-traumatique, et de vivre avec le passé qui hante à jamais le présent. En mettant en relation souffrance, trauma et identité, Norridge affirme que la souffrance sociale, à

171 Zoe Norridge, *Perceiving Pain in African Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 195.

172 Aminatta Forna, *The Memory of Love*, London ; New Delhi ; New York ; Sydney, Bloomsbury, 2010, p. 282.

l'échelle de tout une communauté ou peuple (« social suffering »¹⁷³), définit trop souvent l'identité de certaines sociétés ou certains peuples. Par exemple, les photographies de guerre prises pendant la Guerre du Biafra, auxquelles Adichie fait référence dans *Half of a Yellow Sun* lors de la venue des journalistes américains, ne montrent qu'un regard, qu'une perspective sur la guerre civile et le trauma du Biafra. De plus, cette perspective est biaisée car les journalistes ne connaissent pas la réalité du terrain aussi bien que Richard ou les personnages nigériens du roman. La souffrance devient ainsi trop souvent l'aspect définitoire du processus d'identification, alors que même dans les ouvrages où le trauma occupe un des thèmes centraux, comme *Becoming Abigail* ou *Purple Hibiscus*, l'écriture du soi n'est pas exclusivement liée à la souffrance, mais en fait plutôt un outil de création et de transformation identitaire, identité qui est, d'ailleurs, elle-même difficile à « contenir ».

La même « inconsistance » de la souffrance apparaît chez Elaine Scarry qui opère une translation sur le plan littéraire et esthétique¹⁷⁴: l'absence d'objet à la violence engendre le fait que celle-ci n'est que résultat d'une action infligée sur le sujet, ce qui la rend indicible et littéralement inconsistante.

L'immatérialité de la douleur évolue, néanmoins, vers une forme paroxystique de la souffrance comme effet de l'abjection et de l'humiliation : dans *Becoming Abigail*, la protagoniste, après avoir mordu un des hommes que Peter emmène chez lui et qui souhaitent la violer, est enchaînée dans la niche du chien dans la cour de la maison de Peter et Mary. Ces scènes seront appelées les épisodes de la fille-chien évoqués pages 89-99, car cette expression traduit l'expression anglaise « a girl slowly becoming a dog », BA : 92 :

The ground was cold and wet with dew and frost and Abigail's nightgown was streaked, dirty, by the time he stopped in front of the empty doghouse. He handcuffed her to the chain lying in front of it. She pulled against it. It was firmly embedded in the ground.

“This is what we do to dogs,” he said.

He spat at her and he flinched away. (...)

“That's my dirty dog,” he said. “Dirty dog.” (BA : 89)

And this is how she was made.

Filth. Hunger. And drinking from a plate of rancid water. Bent forward like a dog. Arms behind her back. Kneeling into the mud. And the food. Tossed out leftovers. (...) Without hands, she rooted around her skin with her nose. Feeling for the brandings, for the limits of herself. (...)

173 Norridge, *op.cit.*, p. 41.

174 La critique définit la douleur par l'absence de référentialité (« the complete absence of referential content ») (Elaine Scarry, *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 162).

And Peter came every day. (...) To feed and water her. With rotting food. Rancid water.
(...) And the sound was [Mary] crying in the snow. Wrapping her guilt in an electric blanket.
Wrapped around a girl slowly becoming a dog. (BA : 92, nous soulignons)

Dans ces fragments, Peter essaie d'anéantir littéralement non seulement le corps d'Abigail, mais aussi sa dignité et sa simple existence en tant qu'être humain dans le monde : à travers la forme passive du verbe (« this is how she was made »), elle est réduite à l'état d'objet de sa violence comme Amala est l'objet des intrigues de la mère d'Odenigbo dans *Half of a Yellow Sun*. En la comparant à un chien, (« "This is what we do to dogs." »), Peter opère sur la protagoniste une transformation, une déchéance symbolique de l'humain vers l'animal. En la traitant comme un non être humain, en niant complètement sa personne plus que son simple être, à savoir son esprit doué de volonté, de libre arbitre et qui se doit d'être respecté, autrement dit en lui niant ses droits fondamentaux, l'agresseur l'isole temporairement de son monde environnant, la niche du chien étant située au fond du jardin, séparée de la maison, mais aussi de sa propre voix au sens de liberté d'expression, et de son pouvoir d'agir, lui retirant ainsi ses attributs humains.

Peter entend alors de lui faire subir une existence abjecte, une non-existence humaine, de lui infliger une mort symbolique. Julia Kristeva affirme dans son ouvrage célèbre *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* : « Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à coté du possible, du tolérable, du pensable. »¹⁷⁵ Kristeva donne ici une des définitions fondatrices de ce concept et le met en lien étroit avec l'identité par lui menacée. On peut alors penser que l'abject s'oppose à l'être en tant que référent de l'identité existentielle car il y introduit la proximité de la mort et de la déchéance.

L'abjection peut aussi s'envisager comme l'entre-deux de la vie et de la mort, ni tout à fait l'une, ni tout à fait l'autre, une expérience liminale qui avoisine la non existence, la négation de la vie et de l'être sans véritablement toucher à la mort. D'ailleurs, dans le roman d'Abani, cette limite est frôlée en permanence. Cette image de la limite (« line ») de ce qui est à l'écart de la vie, est présente dans la scène de la mort du père d'Abigail :

This is how she found her father. Hanging. (...) And now a cruel breeze blew in and he swayed in the raveling and unraveling of the hemp rope. Round. And round.(...) She sat on the floor beneath him. Felt his toe brush her cheek with every turn. And the uncut toenail, rough on her face. Sharp enough to cut. Cut a small line. Line linking her to him. (...) Cut the line. Cut the line. Line. (BA : 81-82)

Les phrases pour la plupart elliptiques recomposent, à travers la répétition du premier mot

175 Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

dans la phrase suivante, l'image circulaire du balancement du corps du père et expriment clairement l'indicible, l'insupportable, presque l'inacceptable. Cela explique en quelque sorte la réaction pour le moins surprenante d'Abigail à la fin du chapitre, entre hystérie et euphorie, entre une forme de paroxysme du désespoir et de libération :

This wasn't grief. Grief wasn't the measure. Joy, joy, joy. Shameless. Shameful. Abandoned. Released. She rolled in [urine]. It coated her in liquid and dust. There was no line. (...) And she laughed. (BA : 82)

De fait, Abigail vit en permanence dans un espace liminal, ce qui illustre l'affirmation de Kristeva : « Comment puis-je être sans limite ? »¹⁷⁶. L'expérience traumatique devient ainsi un moyen de repousser les limites du supportable et de l'acceptable afin d'explorer d'autres « zones » du spectre de l'humain, souvent en provoquant la souffrance de l'autre.

La douleur physique, affirme encore Scarry, devient un moyen d'isoler le sujet du monde afin de le faire disparaître symboliquement : « The pain is frequently used as a symbolic substitute for death. »¹⁷⁷. Toutefois, dans les extraits de l'enchaînement d'Abigail, processus censé la détruire, il s'agit, comme dans les scènes de viol citées plus haut, d'un brouillage des rôles bien définies au sein du binôme agresseur-victime lorsque Mary réagit à ce traitement :

And when Peter was out. At work. The angel came. Sometimes it wore the face of Mary's dead daughter. Sometimes Mary's. Told her stories. How Peter had beaten the girl. Just months old. Because she wasn't a boy. Beaten Mary. (...) And she wept as Mary warmed her limbs in an electric blanket. (...) And Mary's tears would melt in the snow. And Abigail would nod and whisper : I know. I know. I know. (BA : 92)

La violence de la détention de la protagoniste et la tendresse des gestes de Mary, auxquelles s'ajoute la répétition de l'expression « I know » au rôle réconfortant, cohabitent et se complètent. Cette scène dresse ainsi un lien inextricable entre les deux femmes, toutes les deux abusées par le même agresseur : à travers la présence de Mary qui intervient dans le binôme initial, Abigail apparaît moins comme une victime impuissante et plus comme un soutien pour sa tante qui, elle, pleure la mort de sa fille anticipée page 70. Dans cette scène, Mary et Abigail s'identifient tour à tour avec la figure de l'ange gardien, de la protectrice de l'autre, ce qui amoindrit leur statut de « simple » victime passive.

Le processus d'animalisation, voire de réification, de la protagoniste, qui met en lumière

176 Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

177 Scarry, *op. cit.*, p. 31.

cette fracture identitaire profonde, est aussi suggéré par la forme *-ing* du verbe « become » du deuxième extrait qui fait écho au titre de l'œuvre. Abigail devient quelqu'un d'autre au moment de ces scènes extrêmement violentes, mais, contrairement à l'intention destructrice de Peter, non seulement elle ne périra pas, mais elle se vengera de agresseur:

Fifteen days, passing in the silence of snow.
And she no longer fought when Peter mounted her.
Wrote his shame and anger in her. Until. The slime of it threatened to obliterate the tattoos that made her.
Abigail. (BA : 95)

Le moteur de la fuite d'Abigail est la perspective très probable qu'elle devienne méconnaissable à ses propres yeux, qu'elle ne s'identifie plus à elle-même, à savoir aux tatouages qui deviennent sa signature symbolique, à force de subir ce traitement. Si le verbe « make » rappelle la forme passive citée auparavant (« This is how she was made. »), les tatouages font partie de sa personne, de l'identité qu'elle se donne, et ne représentent pas une agression physique. La mention finale de son nom tel un mantra réactualise son existence en tant que personne et non pas en tant que simple être existant dans le monde, « existant » étant ici l'équivalent de ce qui vit sans en avoir pleinement la conscience et sans agir dans le monde. Ce fragment repositionne ainsi la protagoniste dans le monde, il réétablit son contact avec l'espace si cher à ce personnage qui se passionne pour les cartes et la cartographie.

Sa décision est définitive au moment où elle assassine son agresseur :

One night.
Unable to stand it anymore, she screamed. Invoking the spirit of Abigail.
And with her teeth she tore off Peter's penis. (BA : 97)

In the ensuing.
There was no panic. Just the angel unlocking her cuffs. (...)
“Go,” the angel said.
“Go,” Mary said.
Abigail ran out, half-naked, the severed penis clutched in her hand. Though the streets were crowded, only a few people noticed this gorgon with bloody mouth and hands, and the grisly prize she held like a torch as she ran. (BA : 99)

Le repositionnement évoqué auparavant s'accomplit ici dans la mesure où la protagoniste réintègre le monde extérieur (« the streets »), bien que dans la peau d'une meurtrière. Le binôme agresseur-victime est ainsi définitivement déconstruit puisque c'est Abigail, castratrice au sens propre et figuré, figure de la Méduse, qui devient l'agresseur. Dans les deux derniers extraits cités,

l'écriture imite le bégaiement à travers les points finaux qui coupent le rythme de la lecture pour mettre en lumière le passage du choc paralysant à l'euphorie de la libération. Onega et Ganteau dressent dans leur ouvrage sur le trauma un lien entre l'abject et le sublime : « the openness of trauma (its temporal openness, the cognitive hole that implies the impossibility of the subject to conceive of its totality) is linked to the sublime ».¹⁷⁸ Le sublime comme catégorie esthétique a été au centre des littératures gothique et romantique anglaises du XVIII^e et XIX^e siècles, notamment à travers les écrits du philosophe Edmund Burke qui a beaucoup influencé les écrivains du XVIII^e siècle par son essai *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹⁷⁹ publié en 1757 et dans lequel il caractérise le sublime par la présence du sentiment de terreur et d'effroi.

Ce concept a été ensuite amplement défini par Kant dans le chapitre « Analytique du sublime » dans sa *Critique de la faculté de juger* publiée en 1790 : le philosophe envisage deux dimensions de ce concept, à savoir « le sublime mathématique... purement et simplement grand »¹⁸⁰ qu'il associe à l'infini, et « le sublime dynamique de la nature »¹⁸¹ (en prenant l'exemple des paysages majestueux qui ont pu inspirer les poètes anglais contemporains) qui « réside simplement dans la relation où ce qui est de l'ordre du sensible dans la représentation de la nature est jugé susceptible au niveau suprasensible. »¹⁸² Menant plus loin la réflexion de Burke, Kant met l'accent sur le sublime comme rapport, voire comme négociation entre le sujet regardant le paysage dit « sublime » et l'émotion que ce paysage provoque en lui¹⁸³. Puisque la nature ne possède pas un caractère sublime intrinsèque, le sublime en tant que concept, comme l'abject, relève de la perception et du positionnement intérieur du spectateur par rapport à un facteur extérieur.

Toutefois, si Kant insiste sur l'opposition entre l'effroi et le sentiment de sécurité, il y a dans

178 Onega et Ganteau, *op.cit.*, p. 19.

179 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford World's Classics, (1757) 2015.

180 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexandre Delamarre, Jean-René Ladmiraal, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann. Paris, Gallimard coll. Folio Essais, 1985, p. 186.

181 *Ibid.*, p. 202.

182 *Ibid.*, p. 203.

183 « L'étonnement qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur à la vue des masses montagneuses s'élevant jusqu'au ciel, (...) ne provoquent pas véritablement la peur chez le spectateur puisqu'il se sait en sécurité, mais sont la tentative de nous entraîner à ressentir cette faculté à unir le mouvement de l'esprit, provoqué par ces spectacles, à son repos, donc à éprouver sa supériorité par rapport à la nature en nous et, par conséquent, face à la nature extérieure pour autant qu'elle puisse influencer le sentiment de notre bien-être. » (Kant, *op. cit.*, p. 213).

le sublime tel qu'il apparaît dans ces fragments de *Becoming Abigail* un dépassement de la limite déjà évoquée dans son sens étymologique du terme latin *sub-limen*, qui transgresse la limite. Il s'agit de la limite de l'acceptable franchie d'abord par la souffrance provoquée par le rabaissement du sujet et par la destruction, ou, du moins, la volonté de détruire sa voix. Si, comme dit Scarry¹⁸⁴, la douleur et la souffrance détruisent la voix et le pouvoir d'expression de la victime, il revient à l'écriture de réhabiliter la victime en tant que sujet de son histoire et de sa propre écriture du soi, même au risque d'inverser les rôles en la transformant en agresseur.

La scène de la fuite d'Abigail est écrite en deux temps : dans le deuxième passage est ajoutée la figure de l'ange qui explique sa libération presque miraculeuse. À travers cette figure, le personnage principal est ici décrit comme ayant dépassé le stade de l'humain : elle crie (« screamed ») au lieu de parler, elle entend la voix de l'ange et obéit à son commandement. La transformation initialement destinée à être une animalisation est ici décrite plutôt comme une élévation ou une transfiguration. Dans ce fragment la dichotomie morale bien-mal est abolie car ces catégories y sont annulées : Abigail est-elle une meurtrière qui a perdu sa raison, ou une victime désespérée digne de compassion ? Finalement, l'expérience traumatique mène le lecteur, l'écrivain et le personnage vers une « zone » intermédiaire, à l'image de la limite, ou « line », de l'humanité à mi-chemin entre la déshumanisation, la destruction et la damnation, et la sublimation de l'humain avoisinant le sacré et le salut. C'est dans le sens d'une annulation, fût-elle provisoire, des notions et des limites entre le bien et le mal en tant que catégories éthiques et rationnelles, que le trauma devient le point de rencontre de l'abject et du sublime. En abolissant cette frontière entre le bien et le mal, c'est le jugement du lecteur en tant que positionnement moral sur ce type de situation extrême qui est suspendu.

L'épisode de la fuite d'Abigail rappelle la libération supposée de Lomba dans *Waiting for An Angel* :

This might have been how it happened : Lomba was seated in a dingy cell in Gashuwa, his eyes closed, his eyes soaring above the glass-studded walls (...) ; then the door clanked open, and when he opened his eyes Liberty was standing over him, smiling kindly extending an arm.
And Liberty said softly, "Come. It is time to go."
And they left, arm in arm. (WA : 32-33)

La figure de la Liberté se situe à mi-chemin entre une allégorie de la mort et une image de l'ange libérateur comme dans les fragments de *GraceLand*. La sortie de prison de Lomba peut être

184 « Physical pain is language-destroying. » (Scarry, *op. cit.*, p. 19).

vue, comme pour Abigail, non pas comme une mort symbolique, mais plutôt comme une forme de transcendance. Toutefois, l'hypothèse de la mort du prisonnier est possible dans *Waiting for An Angel*, compte tenu de l'abondance des modaux dans le passage antérieur qui nuancent sa libération ou la remettent en question.

Le point commun des œuvres qui mettent en scène des expériences traumatiques est la volonté de l'agresseur d'anéantir le sujet, qu'il s'agisse d'un contexte de guerre, d'incarcération, de viol ou d'un autre type de violence physique : toutes ces formes de répression visent à anéantir le sujet afin de taire sa voix. Dans l'adaptation filmique de 2013 de *Half of a Yellow Sun* par le réalisateur et écrivain Biyi Bandele, la disparition de Kainene est analysée ainsi : « [a] parable of psychological repression, repositioning her within the collective memory as a thorn in the conscience of the nation and (...) as an obstacle to amnesic, nationalistic narratives as closure »¹⁸⁵. Sa disparition, jamais expliquée dans le roman, est une source d'angoisse et de deuil pour Olanna et Richard, bien que la mort de Kainene ne soit jamais prouvée. Toutefois, cette disparition ne la rend que plus présente dans l'économie du roman, même si sa voix est tue, car Kainene vit désormais dans la mémoire des autres et à travers leurs propres projections de son image.

b) La mémoire et l'oubli

Le rôle de la mémoire et du deuil

Kainene's house was repainted a muted green; the bougainvillea that had wreathed it was cut down. Richard went around to the front door and rang at the doorbell and imagined Kainene coming to the door and telling him she was fine, she had simply wanted to spend some time alone. The woman who came out (...) opened the door a crack. "Yes ?"

"Good afternoon," Richard said. "My name is Richard Churchill. I'm Kainene Ozobia's fiancé."

"Yes ?"

"I used to live here. This is Kainene's house."

The woman's face tightened. "This was an abandoned property. It is now my house. (...)"

"Please, wait," Richard said. "I'd like our photos, please. Can I have some of Kainene's photographs? The album on the shelf in the study?"

(...) The woman whistled again. From somewhere inside, Richard heard a dog growl. He slowly turned and left. As he drove, (...) he thought about the many times Kainene had driven him down the same lonely road. (...) She would try to get [the house] back, he was sure, she would write petitions and go to court (...). The same way she had stopped the beating of the young soldier. It was his last full memory of her, and his mind edited it of its own accord—sometimes the sleep-tussled wrapper

185 Jude G. Akudinobi, « Half of a Yellow Sun » (film review), *African Studies Review*, Vol. 58 (2 / 2015), 90-92, p. 92.

tied across her waist was flaked with gold, other times with red. (HYS : 426-427)

Dans ce passage, l'ombre de Kainene continue d'exister dans la mémoire de Richard, elle fait partie du passé, du temps de leur relation (« our photos »), de sa géographie mentale et affective (« I used to live here. ») et, qui plus est, de son imagination : la phrase « his mind edited it of his own accord » insiste sur les contours floutés entre l'image de Kainene (« the sleep-tussled wrapper tied across her waist ») et le souvenir de cette image. Si elle devient la représentation d'un personnage après sa disparition, si elle est littéralement idéalisée, si elle se change en souvenir, cela est dû au fait que, selon Paul Ricœur, la mémoire représente la relation qui s'établit entre le sujet qui se souvient (se souvenir *de*) et le souvenir qu'il a. Autrement dit, Ricœur définit la mémoire comme un rapport entre « entre *quoi* et *qui* »¹⁸⁶, à savoir, dans *Half of a Yellow Sun*, entre ce que Kainene représente et qui elle est ou était.

Dans ce fragment de *Half of a Yellow Sun*, un lien se discerne entre la notion d'appartenance et celle d'enracinement dans un espace géographique, social, familial, historique, qui va de pair avec la mémoire et le travail de réactualisation de l'histoire et du passé, comme l'affirme Jocelyn Martin dans l'article « Re/membering Nation and Identity in Merlinda Bolis's *Fish-Haired Women* » : « cultivating memory, making sense of the past, and re-defining belonging [is an] an objective in itself and, at the same time, a process. »¹⁸⁷ Le travail de mémoire devient ainsi un travail de (re)création identitaire, d'(auto-)identification. L'écriture de la mémoire a pour fonction de réconcilier les deux temps du récit, le passé perdu et le présent qui est à (re)construire, pour donner à cette nouvelle identité une véritable légitimité : « Re / membering is how I summarize this movement of authority towards healing, reconstruction and the re-creation of cultural identity. »¹⁸⁸ L'autorité dont parle Jocelyn Martin est celle de récupérer sa voix après un épisode traumatique, comme Abigail ou Olanna après son expérience à Kano, par le biais de ce travail de recréation identitaire, qui, parfois, doit puiser dans le passé historique.

Tel est le cas la nouvelle « A Private Experience », où les descriptions des violences entre musulmans haussas et chrétiens igbos font pour la plupart écho aux descriptions de la Guerre du Biafra et des images traumatiques que voient Olanna, Ugwu, Kainene et Richard : « [Chika] keeps seeing the blackened corpse floating in a halo by the window, pointing accusingly at her. » (« A

186 Ricœur, *La mémoire*, p. 4.

187 Jocelyn Martin, « Re/membering Nation and Identity in Merlinda Bolis's *Fish-Haired Women* », 95-113, p. 98, cité dans Catherine Delmas and André Dodeman eds., *Re/Membering Place*, Bern, Peter Lang, 2013.

188 *Ibid.*, p. 111.

Private Experience », TAN : 55). L'adverbe « accusingly » est central dans ce fragment car il donne une explication historique aux meurtres et à la haine tout en gardant la dimension personnelle, qui retentit dans le titre de la nouvelle, du trauma et de la souffrance de la protagoniste Chika qui a perdu sa sœur lors de ces événements.

La protagoniste de *Becoming Abigail* essaie dans un premier temps de recréer la mémoire de sa mère (« trying to create memory, make it concrete, physical », BA : 45), mais elle devient par la suite consciente qu'elle doit s'en écarter pour se construire elle-même. Paul Ricœur dit à ce sujet que « la mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l'imagination. »¹⁸⁹ Rappeler en vient à recréer le passé qui n'est plus ou n'est que souvenir, comme dans le fragment de *Half of a Yellow Sun* cité auparavant.

Dans *Becoming Abigail*, le lien entre la mémoire et le rituel de la noix de kola, qui rappelle l'hypotexte de *GraceLand*, est illustré à travers la phrase « We know this » (« Nous le savons ») : répétée trois fois page 59, comme une formule incantatoire qui souligne l'ordre des gestes rituels ; cette phrase révèle aussi l'expérience traumatique d'Abigail, impossible à oublier. Une fois de plus, mémoire collective et mémoire individuelle se confondent en une forme de lutte contre l'oubli.

Dans son ouvrage qui analyse les formes du devoir de mémoire au niveau social et culturel, Tzvetan Todorov fait une distinction entre une « bonne » et une « mauvaise » mémoire : traitant d'une part la « mémoire littérale », où l'événement « ne conduit pas au-delà de lui-même »¹⁹⁰, et qui ne permet pas de réfléchir de manière constructive au présent et à l'avenir, l'auteur poursuit par la « mémoire exemplaire », qui illustre un exemple à suivre et sert à construire le présent et l'avenir, une sorte de métaphore existentielle (« j'en fais un exemple et j'en tire une leçon »¹⁹¹). Toutefois, si pour Todorov « sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile »¹⁹², comment faut-il envisager la souvenir traumatisant de la disparition de Kainene dans *Half of a Yellow Sun*, dont les traces ne sont jamais retrouvées et dont il ne reste que le nom et le souvenir à travers les autres personnages ? À travers cette disparition, le roman d'Adichie met en œuvre une écriture du souvenir à plusieurs niveaux : par exemple, le souvenir de la Guerre du Biafra, qui change les relations entre les personnages, évoque aussi la nostalgie et la souffrance d'un temps perdu où Kainene occupe la place centrale. Si elle représente une réinvention du passé, cette écriture-souvenir n'est pas une simple reconstruction nostalgique d'un passé qui n'existe plus, mais plutôt une insistance sur

189 Ricœur, *La mémoire*, p. 5.

190 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2015, p. 29-30.

191 *Ibid.*, p. 30.

192 *Ibid.*, p. 32.

l'existence d'une fracture identitaire à la fois à l'échelle collective, ethnique ou nationale, et individuelle à travers l'écriture du trauma.

Si l'épisode de la Madone dans *GraceLand* évoqué auparavant met en scène une image de fin du monde, elle anticipe sur la scène de la destruction des ghettos de Lagos : « People, food, furniture- everything was trampled underfoot. The soldiers laid into everyone with tough cowhide whips, wooden batons and rifle butts, and the air heavy with screams and shouts. » (G : 288). Il s'agit d'une scène de démembrement géographique et axiologique, les ghettos étant des villes presque autonomes, des univers à part, qui traduit le chaos régnant sur la vie des personnages et qui correspond au moment où Elvis se décide enfin de quitter Lagos. Le substantif « everything » désigne indistinctement les humains et les objets, comme dans un geste d'anéantissement des formes et des contours. La fin du monde, dont le mouvement centrifuge des survivants, comme Elvis, est la première conséquence, garde pourtant un visage humain : sont mentionnés plus loin dans ce passage les visages de la femme et celui du danseur (« the woman by the roadside », « dancing man », G : 307), images des dernières traces d'humanité d'un monde déshumanisé.

La destruction de Maroko pages 303-306 est la source du trauma d'Elvis à la vue des décombres :

[Elvis] opened his eyes and glanced around him, taking in the wilderness of crumbled and derelict buildings. (...) All around, scavengers, human and otherwise, feasted on the exposed innards of Maroko. (...) Elvis took it in and tried to recall what had happened before he came to be there. He vaguely remembered the dreams and walking. He searched around for clues as to where he was, and then it dawned on him that he was lying in the rubble of what used to be his house. (...) Where was his father? Had he slept through all this destruction? When had it happened? (...) He recognized his father's lappa. He stood still for a long time before he approached it. Sunday's eyes were popping out and his mouth was forced open into a silent laugh. Elvis's glance took in the body of the policeman lying not far from his father's body. (...) What had killed him? (...) The entire back of the head was missing and there were claw marks all over his body. It looked like it had been mauled by some large predator. (...) He gazed at the bodies of his father and the policeman and then he took in the whole Maroko. What would he do now? (G : 304-305)

À la vue de ce paysage ravagé, l'effort de se souvenir (« he tried to recall ») peut être lu aussi comme un refus d'accepter cette réalité. Il y a dans le passage un réseau d'images autour du regard du protagoniste qui découvre la scène apocalyptique qui fait écho à et contraste avec l'incipit du roman, où le lecteur découvre Elvis comme une figure de demiurge en train de créer à travers son regard la ville de Lagos au lever du soleil : « opened his eyes », « shut his eyes », « opened them », « stared », « gazed ». De plus, les expressions « Sunday's eyes » et « Elvis's glance took in the body of a policeman » suggèrent clairement un jeu de regards entre le père et le fils et entre les deux mondes, la mort et la vie.

Dans cette représentation visuelle du trauma, le verbe prépositionnel « take in » est répété trois fois comme une tentative de maîtriser symboliquement la scène pour essayer de trouver un sens au carnage et à la destruction. Le passage contient d'ailleurs nombre de questions rhétoriques (« Had he slept...? ») comme pour insister sur l'absurdité de la mort et du démembrement du ghetto. Dans son ouvrage *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Caruth affirme à ce sujet que le trauma se définit comme un « état intermédiaire ou d'hésitation entre la vie et la mort »¹⁹³. En effet, dans ce fragment de *GraceLand*, le devoir de porter avec soi l'image post-apocalyptique de la ville et d'y survivre est centrale pour l'auto-reconstruction du protagoniste. La question finale de ce passage, « What would he do now ? » (« Que ferait-il maintenant ? »), peut aussi se lire comme « What would he be now ? » (« Que serait-il maintenant ? »). La perspective d'Elvis sur lui-même est centrale dans ce passage, car le protagoniste se retrouve sans moyens, sans effets personnels et sans parents. Cette crise sociale illustrée par la destruction du ghetto de Maroko est, finalement, le moteur d'une crise intérieure du protagoniste, comme l'affirme Caruth : « the trauma is related to the very identity of the self and to one's relation to another. »¹⁹⁴

Le sommeil et le rêve comme outils de mémoire, mentionnés dans le fragment de *GraceLand*, sont aussi des éléments relevés dans l'analyse de Caruth qui, en donnant des exemples tirés de la psychanalyse, les envisage comme des moyens de s'éloigner d'une réalité inacceptable et insupportable afin d'en retarder l'effet sur sa propre vie.¹⁹⁵ Le fait qu'Elvis doive faire face à la réalité de ce trauma de la destruction et de la mort de son père, dont la dimension visuelle très marquée dans le passage en montre le caractère incontournable, représente un éveil symbolique à l'âge adulte, un passage vers la maturité. Le sommeil et le rêve, dont on se réveille fatalement, sont ici des métaphores de l'oubli, essentiel dans le travail de mémoire des expériences traumatiques.

Le rôle de l'oubli

[his] mind refused to remember anything that had happened before the day he turned up in Keti. (...) Sometimes, mostly at night, bits of memory would come back to him, then at night he'd pace up and down in his room, talking loudly as if there were another person in the room with him, and then finally there would be silence. The doctor said he was losing his mind. After such recollections, he

193 « oscillation between a crisis of death and a crisis of life, between the unbearable nature of the *event* and its *survival* » (Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 7).

194 *Ibid.*, p. 92.

195 « the dream, as a delay, reveals the uneradicable gap between the reality of a death and the desire to overcome it except in the fiction of a dream. » (Caruth, *op. cit.*, p. 95).

hardly ate the next morning, he'd sit and stare into space, not smiling as usual, and everyone got used to his sporadic moodiness and learned to ignore it. (MT : 53)

Comme dans le fragment de *GraceLand* cité auparavant, les motifs du sommeil et du rêve réapparaissent dans *Measuring Time* : la double vie nocturne de Haruna, une parenthèse par rapport à sa vie et son apparence diurnes, est une métaphore de sa personnalité fracturée entre l'avant- et l'après-guerre. L'effet hallucinatoire du trauma de la guerre qui fait que Haruna perd sa raison entraîne aussi une tension entre l'action volontaire (« refused to remember ») et le flot inévitable des pensées et des images (« bits of memory would come back to him »), comme s'il ne pouvait pas échapper au passé. La mémoire et l'oubli sont ici deux visages de l'expérience traumatique, comme une transposition de la figure du *Janus Bifrons* latin. L'affirmation hypothétique (« as if there were another person in the room ») indique bien le vacillement entre réalité et hallucination, entre ce qui est et ce qui pourrait être, et ouvre une faille entre l'image de Haruna aux yeux des autres, qui le tolèrent en faisant semblant de ne pas le voir, et son image à ses propres yeux, à savoir un être déchiré entre l'avant- et l'après-trauma et incapable à la fois d'accepter le passé et d'avancer dans le présent.

Si dans l'extrait de *GraceLand* cité plus tôt Elvis ne peut détourner son regard du paysage lunaire des décombres du ghetto de Maroko, image de sa propre vie détruite qui doit être reconstruite, Haruna ne peut faire face aux souvenirs de la guerre qu'au prix de sa propre vie, son suicide étant évoqué deux pages plus loin. Le trauma rend l'oubli impossible et « condamne » le personnage à se souvenir de son passé sans véritablement l'accepter.

Toujours dans *GraceLand*, le trauma de la mort de la mère équivaut, pour Elvis, à une reconstruction du passé :

“She loved to dance, your mother. She danced all the time, and I would watch her spin like a leaf caught in tha wind. I was so afraid for her, she seemed to have no substance, you know ? Like she was made out of air, or a dream.”

[Elvis] tried to imagine his mother as made out of air. All of his memories of her were sketchy and had been supplemented by the fantasies he built around the things he read in her journal. (G : 104)

Lorsque la mémoire fait défaut, les histoires viennent remplir le vide et recréent une autre « version » du passé personnifié ici par Beatrice. L'immatérialité de ces souvenirs (« made of air », « dream »), qui rappelle la réplique de Prospero dans la pièce *The Tempest* de Shakespeare¹⁹⁶,

196 « Like a baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd towers, / The solemn palaces, the great globe itself, / Yea, all which inherit, shall dissolve, / And, like insubstantial pageant faded, / Leave not a reck behind. We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life is rounded with a sleep. » (William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare, The Tempest*, Wordsworth Editions, 1999, 1135- 1159, p. 1154).

souligne aussi le rapport étroit entre le souvenir de la mère et l'événement traumatique de sa mort caractérisée par la même inconsistance. Plus encore, la fragilité des choses et de la vie évoquée à la fois dans le fragment de *GraceLand* et par Prospero (« All which inherit, shall dissolve ») fait écho à la mort de Beatrice : à travers ce travail de mémoire, Elvis lutte contre l'oubli qui pourrait causer la véritable mort de sa mère. Par le biais des histoires de sa grand-mère Oye, le protagoniste tisse ici un réseau de souvenirs qui empêchent Beatrice de disparaître de sa mémoire et de son monde. Elle continue ainsi de vivre à travers la mémoire des autres, comme Kainene auparavant, et à travers son journal.

Marc Augé affirme à ce sujet que « la mémoire et l'oubli entretiennent en quelque sorte le même rapport que la vie et la mort. La vie et la mort ne se définissent que l'une par rapport à l'autre. (...) La vie des uns a besoin de la mort des autres »¹⁹⁷ Le rapport entre l'oubli et la mort peut être ainsi mis en parallèle avec le rapport entre la vie et la mémoire : tel un *Memento mori*, accepter la mort permet de continuer de vivre à condition de ne pas oublier. Augé théorise d'ailleurs trois formes de l'oubli : premièrement le retour, « retrouver un passé perdu en oubliant le présent »¹⁹⁸, tel qu'il apparaît dans les fragments déjà cités ou encore *Purple Hibiscus* à travers Kambili comme narrateur intra-diégétique qui déconstruit la chronologie narrative pour mieux illustrer le choc du passé et les effets du trauma ; deuxièmement vient le suspense qui signifie « retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur »¹⁹⁹. Dans la nouvelle « Tomorrow Is Too Far » d'Adichie, la narratrice fait un véritable travail d'« excavation » du passé, de déconstruction, puis de reconstruction de la mort de son frère Nonso :

You waited for that short moment when he was between motions. An open moment, a moment you saw the blueness of everything, of life itself—the pure azure of one of your father's paintings, of opportunity, of a sky washed clean by a morning shower. (« Tomorrow is Too Far », TAN : 196)

Dans cette scène qui décrit littéralement un moment de suspension entre deux mouvements, entre deux états, la vie et la mort, hors du temps et de l'espace, la narratrice éprouve ici un sentiment de toute-puissance, une expérience hors de soi-même : à ce moment de la narration, elle a encore la possibilité de sauver son frère au lieu de provoquer sa mort, mais choisit de ne pas le faire et en jouit.

197 Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 20.

198 *Ibid.*, p. 76.

199 *Ibid.*, p. 77.

Troisièmement, Marc Augé analyse le (re)commencement, qui signifie « retrouver le futur en oubliant le passé, créer les conditions d'une nouvelle naissance »²⁰⁰, comme dans les fragments déjà mentionnés de *GraceLand* ou de *Measuring Time* où les protagonistes trouvent les moyens d'avancer malgré les traumatismes de leur passé. Cette relation entre le passé traumatique et le présent instable est aussi mise sous le signe de l'oubli²⁰¹. Le roman *Purple Hibiscus* trace le chemin de la mémoire de Kambili en passant par le souvenir, l'oubli et la purge du passé traumatisant :

In my nightmares, [silence] mixes with shame and grief and so many other things that I cannot name, and forms blue tongues of fire that rest above my head, like Pentecost, until I wake up screaming and sweating. I have not told Jaja that I offer Masses for Papa every Sunday, that I want to see him in my dreams (...) I realize I cannot control even the dreams that I have made. (PH : 305-306)

Le passé qui hante le présent, évoqué à la fin du récit, illustre le fait que, malgré les conséquences indélébiles des expériences traumatiques de son enfance, Kambili voit dans ces cauchemars des outils de mémoire qui lui permettent ainsi de continuer à vivre avec, voire malgré, son passé.

Toutefois, l'oubli comme arme de survie devient indispensable dans le contexte carcéral : dans *Waiting for An Angel*, on lit dans le journal de Lomba : « Memory short-cut is an ally to be cultivated at all costs. » (WA : 8-9). L'oubli équivaut ici à une forme d'autoprotection contre le trop-plein causé par l'expérience traumatique de la détention, d'autant plus que Lomba sort d'un isolement de plusieurs jours, qui sert à préserver un espace de liberté et de résistance active. C'est l'espace de l'écriture qui opère un renversement de la relation de pouvoir entre Lomba et le geôlier Muftau, proche de la figure du dictateur et du persécuteur, à travers le statut d'intermédiaire de Lomba entre Muftau et sa petite-amie (« [The jailer] was offering me a chance to write. », WA : 15). Si ce statut est controversé, car Lomba est non seulement autorisé à devenir voyeur, mais a le devoir de se substituer au personnage de Muftau qui courtise sa bien-aimée, il lui offre toutefois la possibilité d'aspirer à la liberté, ce qui le place dans une position liminale : en anglais, le terme « entremetteur » (*go-between*) désigne aussi une personne qui franchit la limite et effectue des va-et-vients entre deux espaces et deux personnes.

C'est grâce à ce statut que Lomba peut aussi obtenir une forme de liberté transgressive qui lui donne accès à sa propre identité d'écrivain : la phrase de Muftau (« Enjoy yourself. ») qui signifie « Profitez bien de ce moment », répétée ironiquement trois fois page 15, peut s'entendre au

200 *Ibid.*, p. 78.

201 « L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps (...). Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle. » (Augé, *Les formes*, p. 122).

sens littéral de « Profite de la chance d'être toi-même. » Profiter de cette chance de vivre comme soi-même, qui désigne ici l'identité que l'on se donne selon ses propres règles et critères d'identification, est le résultat de plusieurs facteurs parmi lesquels l'oubli au sens d'acceptation du passé traumatique et a une place centrale. Cette acceptation du passé, qui implique un regard rétrospectif difficile non seulement sur son passé, mais aussi et surtout sur le soi d'avant, équivaut à un travail de mémoire à double sens orientée à la fois vers le passé et vers le futur afin d'atteindre la « nouvelle naissance » d'Augé.

c) La métaphore de laalebasse comme archive de la mémoire²⁰²

Olanna raised Arize's blouse and placed her face against the firm roundness of Arize's belly, against the stretched-tight skin, in the gentle ritual she had been doing since Arize became pregnant ; if she did it often enough, Arize said, the child would imbibe her features and look like her. (HYS : 129)

Quand Olanna place son visage sur le ventre d'Arize dans *Half of a Yellow Sun*, elle manifeste inconsciemment le désir de se projeter en tant que mère. Ce passage dépeint un geste de tendresse et de deuil envers un projet qui n'aboutira jamais, un mauvais présage à la fois parce que la protagoniste ne sera jamais enceinte et parce qu'Arize sera assassinée peu de temps après, pendant les massacres de Kano contre les Igbos.

Non seulement le ventre d'Arize, mais aussi laalebasse (page 71), le ventre des enfants malades de kwashiorkor (« pot belly »), les paniers et les sacs (« the raffia bag full of fruit », HYS : 73) ou les plateaux (« a hawker with a tray », HYS : 199) sont autant de symboles liés à la concavité qui créent un puissant réseau d'images tissées tout au long du roman. La concavité est analysée amplement par Françoise Ugochukwu dans son livre *Biafra, la déchirure : sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970* comme étant dépositaire de mémoire dans le contexte d'une écriture du souvenir et du trauma.

Le trauma est toujours présent dans ses évocations de la concavité : ainsi, la maternité frôle toujours la mort (« Arize (...) removed a translucent pale egg from inside the chicken. », HYS : 41), comme un clin d'œil au sort tragique de la jeune femme à qui la guerre enlèvera littéralement l'enfant. L'exemple pris par Ugochukwu dans son analyse est celui de l'épisode du train de retour d'Olanna à Nsukka :

202 Ugochukwu, *Biafra*, p. 152.

The woman with the calabash nudged [Olanna], then motioned to some other people close by. “*Bianu*, come,” she said. “Come and take a look.”
 She opened the calabash.
 “Take a look,” she said again.
 Olanna looked into the bowl. She saw the little girl's head with the ashy-grey skin and the plaited hair and rolled-back eyes and open mouth. She stared at it for a while before she looked away.
 Somebody screamed.
 The woman closed the calabash. “Do you know,” she said, “it took me so long to plait this hair ?”
 She had such thick hair.' (HYS : 148)

Ce fragment d'une remarquable force visuelle est centré sur l'insistance de la mère et le mouvement de dé(-)couverture littérale du visage de la mort dans la calebasse : Olanna se voit obligée d'affronter cette vision d'horreur, même si elle ne la comprend pas immédiatement. L'effet retardé surgit au retour à la maison d'Odenigbo à Nsukka page 156 et sera à nouveau mentionné dans l'expression « the rafia bag » (HYS : 317) utilisée par Harrison pour placer la tête d'Ikejide, tué par un obus lors d'un bombardement. L'insistance de la mère ainsi que son discours sur le nattage, qui semble complètement dissocié de la mort et de l'abjection, relèvent de l'impact du trauma qui lui fait presque « oublier », rejeter, repousser la réalité de la disparition violente de sa fille. La mère nie l'évidence parce qu'elle ne peut pas l'affronter, mais insiste trois fois pour qu'Olanna la regarde, tel un *Memento mori* involontaire. Si la mort de l'enfant est impossible à accepter pour la mère, s'agissant de franchir un tabou symbolique qui consiste au fait que les enfants, en tant que transmetteurs des valeurs familiales et communautaires, ne sont pas « censés » mourir avant les parents, elle l'est moins, pour une étrangère (Olanna), qui peut ainsi en témoigner de façon plus objective et en faire presque le deuil à sa place.

Bien entendu, il n'est pas anodin que ce soit Olanna qui affronte la mort et la douleur indicible de la mère : plus loin dans le roman, au retour à la maison dans le camp de réfugiés, quand Ugwu lui demande si elle a apporté de la nourriture, Olanna lui répond : « 'Can't you see my basket is empty?' » (HYS : 271). L'ambiguïté entre la pénurie pendant la guerre et son infertilité souligne le lien inextricable entre mort et naissance (Baby est présente dans la scène : « Olanna hugged her, smoothed her hair. », HYS : 271), entre nourriture (l'image de l'œuf, « egg yolk », réapparaît plus loin dans ce passage) et manque (le panier plein de vivres dans le rêve de Richard en temps de famine pendant la guerre page 403). La métaphore de la calebasse-ventre fait référence « [aux] personnages en mal d'enfant »²⁰³, comme dit Ugochukwu, qui implique que la maternité est le point central autour duquel gravitent leurs expériences.

Tout au long du roman, le motif de la calebasse renvoie essentiellement aux images

203 *Ibid.*, p. 152.

traumatiques dont Olanna refuse de se souvenir : le ventre de sa cousine Arize, tuée par les soldats pendant la guerre et le ventre enflé de l'enfant dans le camp biafraï²⁰⁴ sont des images qui renvoient Olanna à la fois à sa propre stérilité et à l'immédiateté de la guerre, réelle, obsédante, incontournable, comme dit à nouveau Ugochukwu : « L'évocation du passé revient constamment comme une tentation d'annihilation de soi, de refus de la réalité. »²⁰⁵

Un autre lien est tissé dans le roman d'Adichie entre l'impossibilité de concevoir d'Olanna et le travail d'écriture de Richard dont le livre est d'abord intitulé *In the Time of Roped Pots* puis *The Basket of Hands*. La métaphore de la calebasse met en lien un travail aussi laborieux et parfois douloureux que le travail des femmes enceintes. Ce langage, qualifié par Ugochukwu de « sensuel, évoquant un quotidien [où] les personnages sont guidés par le toucher, et s'expriment au contact du corps de l'autre »²⁰⁶, rappelle aussi que la mort n'est jamais loin : le pot entouré de cordes (« roped pot ») symbolise la création artistique et le ventre maternel aussi bien que le creux de la fosse tombale et la corde de la pendaison.

La métaphore du potier est utilisée aussi dans « The Headstrong Historian » : des expressions comme « the pot she was about to put in the oven » (TAN : 203), « carve designs in their pottery » (page 213) ou encore « the palm thickened from years of making pottery » (page 218) sont autant d'images du travail manuel de la protagoniste Nwamgba dont naissent symboliquement les histoires qu'elle raconte à Grace, sa petite-fille. Dans les deux œuvres d'Adichie, la calebasse est, selon Ugochukwu, « objet de mémoire (...) et lieu de mémoire (...), elle relie les personnages à leur passé »²⁰⁷ telle l'urne funéraire dépositaire des cendres du passé, de la même façon que les personnages sont dépositaires du passé constamment revisité.

Chez Habila, dans *Measuring Time*, on retrouve la même image de la concavité vers la fin du roman lors de l'arrivée de Bintou, l'épouse de LaMamo (« the calabash clutched tightly to [Bintou's] chest », MT : 352-353). Les consonnes occlusives / t / et / k / soulignent la violence de la scène des affrontements entre LaMamo et la police et sa mort mentionnée par son frère juste après : « “Tell him my brother has been shot.” » (MT : 353). Le ventre de Bintou enceinte (« her pregnancy making her move slowly and painfully », MT : 362) rappelle Arize dans *Half of a Yellow Sun*, mais, contrairement au sort tragique de cette dernière, le ventre de Bintou symbolise à la fois le deuil et le

204 « Breadfruit Belly » page 400 est le surnom donné à un enfant malade de kwashiorkor et qui mourra à la fin du chapitre.

205 *Ibid.*, p. 156.

206 *Ibid.*, p. 156.

207 *Ibid.*, p. 167.

transfert de l'héritage et de l'histoire familiale. La métaphore du ventre maternel dépasse ainsi la dimension tragique, à savoir l'impossibilité d'accepter un passé traumatique, et devient véhicule du passage vers l'avenir.

Toutefois, vers la fin de *Measuring Time*, les images des vestiges du passé et du travail de l'écrivain seront brûlées, tout comme les papiers de LaMamo ou le livre de Richard dans *Half of a Yellow Sun* :

[Mamo] pointed at the carton. "These are some of his papers—nothing important. Just childish jottings and sketches. I was going to burn them, but have a look first."

Later, they burnt the papers together, under the flame tree. [Bintou] knelt before the fire, watching the flames rise and fork in the air, send up bits of black, filmy sheets. He stood at the other side, watching the tears in her eyes, and he thought, *I hope someday, when I am gone, someone will mourn for me like this.* (MT : 369)

Ce geste est à la fois un acte de mémoire, de deuil et une tentative de purger le passé, à savoir la séparation des deux frères et la mort de LaMamo. La mise au feu du travail d'écriture en fait un dépositaire de la mémoire et du deuil de ce passé qui est nécessaire pour pouvoir envisager l'avenir. Dans *Half of a Yellow Sun*, le poème d'Okeoma intitulé « *If the sun refuses to rise we will make it rise.* » (HYS : 411) décrit l'image des urnes funéraires empilées pour former une sorte d'échelle permettant d'atteindre le ciel (« clay pot on top of clay pot to form a ladder to the sky », HYS : 411). À l'image d'un Phoenix, les urnes remplies des cendres du passé, où la répétition de l'expression « clay pot » est une transposition visuelle du maillage textuel, dessinent un mouvement ascendant vers l'avenir qui symbolise l'espoir.

Néanmoins, bien que la métaphore de laalebasse soit une image intermédiaire entre la mémoire et le deuil d'un côté et l'avenir qui se construit sur ses ruines de l'autre, il n'en demeure pas moins que ce symbole s'appuie sur une vision du passé difficile à accepter et à intégrer dans un présent reconfiguré afin d'envisager l'avenir. Ce passage peut être aussi lu comme une nouvelle configuration identitaire du passé, ici, l'histoire nationale de la république du Biafra, qui se réinvente à travers cette aspiration vers un idéal, vers l'absolu, vers une identité possible bien que non atteinte. Toutefois, le Biafra ne peut oublier l'expérience traumatique de la guerre, car c'est elle qui influence le plus le vécu des personnages et laisse ses marques sur le récit qui devient lui-même traumatique.

d) Les effets du trauma sur la narration : le récit traumatique

That night, Ugonna was restless and she let him stay up and play with his toy car while she read a

book. When she saw the three men burst in through the kitchen door, she hated herself for not insisting that Ugonna go to bed. If only—
“Ah, this sun is not gentle at all. These American Embassy people should at least build a shade for us (...)”, the man behind her said. (« The American Embassy », TAN : 138)

Dans la nouvelle d'Adichie, le tiret (« If only— ») est la marque typographique du silence et d'une communication impossible. La présence obsessionnelle du trauma de la mort d'Ugonna dont la protagoniste se libère seulement à la fin, lorsque cesse le va-et-vient entre présent et passé, est aussi marquée par le retour à la chronologie linéaire, symbole d'un retour à une vie plus sereine non pas parce que dépourvue de douleur, mais parce que cette douleur est enfin acceptée.

Comment le langage illustre-t-il les marques du trauma et quels en sont les effets sur la narration ? Dans *Waiting for An Angel* de Habila, les différents chapitres narrés à travers plusieurs focalisateurs qui prennent des repères temporels différents donnent au roman l'image d'un kaléidoscope narratif. Ainsi, la fragmentation du récit reflète d'un côté un effet d'éclatement, selon le terme de Julia Siccardi²⁰⁸ et, d'un autre côté, l'instabilité identitaire des sujets parlants ou des focalisateurs dans beaucoup des œuvres du corpus. Dans *Purple Hibiscus*, par exemple, dès le premier chapitre le temps est décalé, coupé et on ne peut plus véritablement parler de chronologie dans la structure de la narration, mais de ce que Gérard Genette appelle une anachronie ou l'illustration « [des] formes de discordance entre les deux ordres temporels »²⁰⁹, à savoir le temps présent de la narration et le temps où se déroulent les événements qui composent le récit. En faisant une analogie entre la mémoire et la métaphore dans son analyse de l'œuvre de Proust²¹⁰, Genette montre également qu'il s'agit d'un rapprochement des plans temporels. Dans *Purple Hibiscus*, cet élément déclencheur, équivalent de la madeleine proustienne, est représenté par les statuettes brisées et occasionne le flux de souvenirs de l'enfance de Kambili.

Les relations temporelles (analepse, prolepse, ellipse) sont rattachées à des événements traumatiques qui génèrent ce que Georges Letissier appelle des distorsions temporelles (« time distorsions »²¹¹), à savoir qui rompent avec la chronologie linéaire. Il s'agit ici de souligner le lien

208 Julia Siccardi, « De la divergence culturelle à la confluence transculturelle : rencontres de l'altérité dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie ». *Journal of the Short Story in English*, vol. 69 (2 / 2017), p. 181- 194.

209 Genette, *Figures 3*, p. 82.

210 « La mémoire involontaire constitue pour Proust le fondement-même du recours à la métaphore (...) [elle] est à l'art ce que la réminiscence est à la vie, rapprochement des deux sensations par une analogie » (*Ibid.*, p. 55).

211 « Time distorsions make it hard to the reader to stay out of diegesis and take the long view. », « Time distorsions, inducing the sense of disorientation and the impossibility of adopting a fixed, rational position » (Georges Létissier, « Ethics and Trauma in Ian McEwan's *Atonement* », p. 223-224, dans Onega et Ganteau, *op.*

inextricable entre la voix et la représentation du temps dans les romans qui abordent le thème du trauma car il illustre la primauté de l'événement traumatique et de son impact sur le personnage. L'enchaînement chronologique logique devient moins important car, comme dit Letissier, la position rationnelle du sujet parlant est abolie, et le récit devient ainsi un effet du trauma qui agit sur sa perception du temps éclaté. À la fin du roman, le prétérit de la narration est remplacé par le présent : les deux plans temporels se confondent, à l'image d'une acceptation du passé traumatique et de son intégration dans la vie des victimes, comme à la fin de la nouvelle « The American Embassy ». La définition de la voix de Genette inclut, d'ailleurs, ce rapport entre les temps grammaticaux (« la marque de la distance entre histoire et narration qui comporte inévitablement l'emploi du prétérit »²¹²). Les plans temporels se rapprochent ainsi en même temps que le sujet parlant ou le focalisateur acquiert une distance critique avec son passé traumatisant.

Si le rapport au temps est l'effet le plus marquant sur le langage, le comportement et les gestes des personnages victimes représentent aussi des preuves de leur souffrance :

“Please put in the Fela tape, Celestine,” I say, leaning back on the seat. (...) I turn to see if Mama minds, but she is looking straight ahead at the front seat ; I doubt that she can hear anything. (...) Mama usually says nothing, just shakes her head while rocking herself. (PH : 297-298)

Dans *Purple Hibiscus*, les gestes et les comportements sont grièvement affectés : le silence et l'absence de réaction de Beatrice (« Mama nods vacuously. », PH : 302) montre bien qu'après l'expérience traumatique il y a un vide qui ne laisse pas de place aux mots. Paradoxalement, ce vide est aussi représenté souvent dans le roman par des répétitions (« Kicking. Kicking. Kicking », PH : 211), des phrases elliptiques (« Godlessness. Heathen worship. Hellfire. », PH : 211), comme si la mémoire faisait défaut et refusait d'accepter la réalité de la violence du père. La parole tourne sur elle-même, incapable d'avancer, à l'instar de Kambili qui ne peut sortir de son état de victime.

Si dans *Becoming Abigail* les répétitions possèdent la plupart du temps la même fonction, elles représentent aussi une forme alternative de discours auto-référentiel :

And this was the shape of her desire :
To be a white bird beating its wings against night. Beating until that was all. To be. Yet not the bird.
Or night. Or the air. Or the beating.
To be a white bird. (BA : 73)

La reprise de certains mots qui sont réfutés par la suite, aussi bien que les répétitions,

cit.).

212 Genette, *Figures 3*, p. 231.

donnent une impression de parole à bout de souffle qui tait plus qu'elle ne dit la souffrance causée par l'exil d'Abigail à Londres. De même, dans l'épisode de la mort du père, les répétitions (« cut the line. Cut the line. Line. », BA : 82) et la syntaxe incomplète des phrases, par l'absence soit du sujet, soit de l'objet, soit du verbe à valeur prédicative, illustrent le fait que le langage lui-même se trouve dans une impasse, qu'il ne peut plus assurer la communication et même qu'il n'arrive plus à produire de sens. Ce tour de force de l'écriture d'Abani dit précisément le processus difficile de la construction de la voix du personnage-focalisateur que Susanne Gehrmann²¹³ voit comme une force qui résiste à l'agression, à l'horreur, à la violence, bien que le personnage soit victime du trauma. L'auteure parle de donner une voix poétique au trauma qui désigne par définition une expérience indicible. Écrire le trauma équivaut ainsi à une poétique de l'indicible.

L'incapacité de parler de la mort d'Ugonna est précisément ce qui hante l'esprit de la protagoniste dans la nouvelle « The American Embassy » :

“Can you go through your story again, ma'am ? You haven't given me any details,” the visa interviewer said with an encouraging smile. (...) She looked at the next window for a moment, at a man in a dark suit who was leaning close to the screen, reverently, as though praying to the visa interviewer behind. And she realized that she would gladly die at the hands of the man in the black hooded shirt or the one with the shiny bald head before she said a word about Ugonna to this interviewer, or to anybody at the American embassy. (...). Her son had been killed, that was all she would say. Killed. (« The American Embassy », TAN : 139)

Centrée sur cet épisode du meurtre, le récit devient un long processus de reconstruction de cet événement au début réprimé, ensuite accepté, et qui contribue à la décision finale de la mère : elle décide de quitter la queue formée devant l'ambassade américaine, espace liminal entre le pays natal et l'exil qui met en lumière son indécision entre rester et partir, pour retrouver ses racines auprès de son fils.

Dans le même recueil, la nouvelle « Tomorrow is Too Far » peut se lire de manière similaire comme une structuration suivie d'une déstructuration en plusieurs étapes d'un épisode traumatique. Est d'abord évoquée l'ambiguïté du souvenir et des sentiments de la sœur partagée entre la mort (Nonso), l'amour (Dozie) et la haine (la grand-mère), souvenir activé par la mémoire gastronomique (« avocados with salt », TAN : 192) qui rappelle l'analogie de Genette. Vient ensuite la reconstruction de la mort de Nonso dont l'instabilité est illustrée par le vacillement des temps du verbe. Enfin, le récit mentionne une juxtaposition progressive des détails (« You wanted to mar the

213 Susanne Gehrmann, « The Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing », *Études littéraires africaines*, vol. 32 (2 / 2011), p. 31–43 (texte en version numérique disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2011-n32-ela0836/1018640ar/>, consulté le 1 septembre 2018).

perfection of his lithe body, to make him less lovable, less able to do all that he did. », p. 195). Le factitif « make » suivi d'un verbe illustre le désir du pouvoir créateur de la sœur qui lui donne la mort.

Ce dévoilement temporisé a plusieurs explications : il représente soit un effet du trauma de la mort du frère, soit un souvenir refoulé et qui revient, soit il met en scène la peur de la sœur de ne pas se dévoiler en tant que coupable. Enfin, le récit traduit un désir d'embellir l'événement tragique dont la sœur est doublement créatrice. Elle met en scène la mort du frère et en raconte l'histoire. Whitehead définit également le trauma comme une révélation retardée : « Insufficiently grasped at the time of its occurrence, trauma does not lie in the possession of the individual to be recounted at will, but (...) is experienced for the first time only in its belated repetition. »²¹⁴ Non seulement il s'agit d'un effet de retardement de l'aveu de l'événement traumatique, mais il est aussi question d'en multiplier les perspectives, comme dans *Waiting for An Angel*. En étudiant le roman *Jazz* de Toni Morrison, Anne Whitehead²¹⁵ analyse comment la pluralité des voix narratives contribue à surmonter le trauma. Cela est le cas pour la disparition et la recherche de Kainene dans *Half of a Yellow Sun*, ainsi que la mort de Beatrice dans *GraceLand*, expliquée et remémorée par Oye, la grand-mère d'Elvis, Sunday son père, Elvis lui-même à plusieurs reprises dans le roman, qui aide finalement Elvis à se détacher de son image et à partir aux États-Unis. Cet éclatement des perspectives amplifie l'effet d'instabilité de la voix du narrateur ou du focalisateur afin de souligner la fracture identitaire.

Dans l'épisode de l'infidélité d'Odenigbo dans *Half of a Yellow Sun*, l'histoire ne donne pas au lecteur la cause de la relation entre lui et Amala : on n'a accès qu'à ce que le focalisateur Ugwu pense être cette cause, comme les sorts jetés sur Amala et les mets préparés par Mama censés envoûter Odenigbo, le chat noir dans la cour de la maison de Nsukka. Pareillement, Olanna, tout juste rentrée de Lagos, ne connaît pas la cause de cet épisode, mais est seulement intéressée par l'effet qu'il aura sur son couple : « what mattered was that it happened. » (HYS : 225). Pour Whitehead, le trauma est aussi la représentation d'une tension entre le fond et la forme²¹⁶, entre ce qui est et ce que l'on pense être, à savoir les hypothèses qui gravitent autour d'une réalité méconnue,

214 Whitehead, *op. cit.*, p. 5.

215 « the multiplicity of testimonial voices suggests that recovery is based on a community of witnesses. » (Whitehead, *op. cit.*, p. 88).

216 « The knowledge of trauma is composed of two contradictory elements. One is the traumatic event, which is registered rather than experienced. The other is a kind of memory of the event which takes the form of a perpetual troping of it by the split or dissociated psyche. », « trauma, like fiction, occupies an uncertain, but nevertheless productive, site or place between content and form. » (*Ibid.*, p. 161-162).

voire peu fiable, comme dans le fragment de *Half of a Yellow Sun*.

Toujours dans le même roman d'Adichie, l'épisode de la mort d'Arize (« a pregnant woman split open in Kano », HYS : 144) est reprise quelques pages plus loin (« [Olanna] thought about Arize's pregnant belly », HYS : 160). Dans la deuxième citation, le récit fait référence explicitement à cet épisode en donnant un nom (« Arize ») au personnage anonyme désigné par l'article indéterminé « une femme » (« a woman »). Toutefois, dans ces deux mentions du meurtre, il y a seulement des mentions lacunaires qui laissent comprendre par la suite que le meurtrier de la famille est Abdulmalik, le voisin de l'oncle Mbaezi qui habite à Kano. Cette fragmentation de l'évocation des événements tragiques est construite à l'image du temps nécessaire aux victimes du trauma de les énoncer et, ce faisant, de les accepter.

Le langage traumatique dit la crise identitaire profonde générée par cette expérience. Cela rappelle ce que Jean-Jacques Lecercle appelle « le reste »²¹⁷ de la langue. Il entend par cela l'excédent qui n'est pas analysable avec les moyens scientifiques de la linguistique²¹⁸ et qui traduit le dysfonctionnement causé par l'expérience traumatique. L'excédent représente ce que la langue dit en dehors du texte dans sa dimension ordonnée et rigoureuse dont le but est la construction consciente et rationnelle d'une communication avec autrui. En effet, le langage traumatique ne s'inscrit plus dans ce paradigme, s'opposant au concept saussurien du langage qui « a pour objectif de dire le vrai »²¹⁹. À travers les répétitions, les ellipses significatives, les pauses, les constructions temporelles anachroniques, le langage du trauma illustre plutôt ces « délire et désir » à l'image des expériences extrêmes traversées par les personnages. Si le langage saussurien a pour but de donner du sens au monde, le « reste » du langage a pour vocation d'exprimer la violence²²⁰ et de la surmonter afin de (re)tracer le cheminement d'une auto-construction post-traumatique profondément marquée par une crise identitaire.

Comme le trauma, la souffrance marque le passage irréversible vers autre chose, vers un espace et un temps littéralement étrangers. Dans *Half of a Yellow Sun*, au retour des personnages après la guerre, l'image de la maison d'Odenigbo d'Odin Street à Nsukka n'est plus que l'ombre, le

217 Jean-Jacques Lecercle, *La violence du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 7.

218 Lecercle définit la violence comme « un excès de délire et un excès de désir » (*Ibid.*, p. 6), car « la langue qui parle » (*Ibid.*, p. 6) met en lumière une communication impossible à maîtriser et à laquelle le locuteur est subordonné.

219 *Ibid.*, p. 25.

220 Lecercle affirme que « le vrai nom du reste est défaisabilité » car, dit-il, il obéit à des règles propres qui construisent « une théorie du reste » (*Ibid.*, p. 101) : l'exploitation ou violation, le paradoxe, la règle du rhizome, image empruntée à Deleuze et Guattari dans l'ouvrage *Mille Plateaux*, et la corruption ou « l'exclusion de diachronie » (*Ibid.*, p. 133).

spectre d'un temps passé :

[Ugwu] wanted to clean. He wanted to scrub furiously. He feared, though, that it would change nothing. Perhaps the house was stained to its very foundation and that smell of something long dead and dried would always cling to the rooms. (HYS : 419).

L'énumération illustre ici le flot des souvenirs qui envahit l'esprit d'Ugwu qui, comme le lecteur, a l'impression que le passé fait irruption dans le présent (« that smell of something long dead and dried »).

Toutefois, si le passé hante le présent, il existe aussi un moment de réconciliation entre ce qui fut et ce qui est, entre avant et après l'expérience traumatique. À la fin de la nouvelle « The American Embassy », la réplique de la protagoniste qui se définit comme la mère de l'enfant mort (« I am Ugonna's mother. », « The American Embassy, TAN : 140) traduit un processus de création identitaire qui prend racine dans la crise intérieure afin de donner une légitimité et une autorité aux voix narratives traumatisées. L'effet sur le récit est souvent un effet de chiasme avec le passé, le reste du monde, la famille, la tradition, ou avec soi-même. Ce floutage des lignes de démarcation entre les temps présent et passé, entre le soi présent et le soi d'avant, entre les destins réels et possibles des personnages est à même de générer une remise en question du binôme soi-autre.

2. Le soi et l'autre : l'effacement des différences

Sometimes after classes, [Ifemelu] would sit on a bench in the quad and watch the students walking past the large the large grey sculpture in the middle; they all seemed to have their lives in the shape that they wanted, they could have jobs if they wanted to have jobs, and above them, small flags fluttered serenely from lampposts. (A : 135)

Cette scène est une des nombreuses descriptions de la société américaine faites par Ifemelu, la protagoniste du roman *Americanah*. L'analyse semi-anthropologique des gestes ordinaires observés dans la rue, qui prennent une dimension hyperbolisée, met en lumière l'Amérique comme un lieu idéalisé. Toutefois, à travers le pronom « they » qui désigne les Américains comme une collectivité anonyme, le personnage-focalisateur se situe en dehors de ce groupe et crée ainsi une distance avec l'objet du regard et de l'analyse : le cadre familial, la ville de Lagos et la société nigériane pour Ifemelu, se voient effacés à travers cette mise en perspective suscitée par la rencontre avec l'autre, la société américaine.

Dans l'ensemble des œuvres du corpus, l'écriture du soi traverse des étapes diverses en concordance avec les expériences des personnages dont le dépaysement est récurrent. Dans la nouvelle « On Monday of Last Week » d'Adichie, où Kamara, une jeune femme nigériane arrivée aux États-Unis pour faire ses études universitaires travaille comme garde d'enfants, le même type d'observation apparaît :

[Kamara] had come to understand that American parenting was a juggling of anxieties, and that it came having too much food : a sated belly gave Americans the time to think that their child might have a rare disease that they had just read about, made them think they had the right to protect their child from disappointment and want and failure. A sated belly gave the Americans the luxury of praising themselves for being good parents, as if caring for one's child were the exception rather than the rule. (« On Monday of Last Week », TAN : 82)

Le ton ironique renforce le sentiment d'altérité et la distance que Kamara place entre elle et le pays d'accueil, mais crée en même temps un retour sur ses propres valeurs et repères culturels. Tel est le cas de la double identité de Josh, le fils du couple pour lequel elle travaille :

“[Josh] is very quiet, very sweet, a great kid, but I'm concerned that there aren't any biracial kids like him at school in the neighbourhood.”

“Biracial ?” Kamara asked.

Neil's cough was delicate. “My wife is African-American and I'm white, Jewish.”

“Oh, he's a half-caste.”

There was a pause and Neil's voice came back thicker. “Please don't say that word.”

His tone made Kamara say “Sorry,” although she was not sure what she was apologizing for. (« On Monday of Last Week », TAN : 76-77)

L'identité métisse de Josh est ici nommée de deux façons aux connotations très différentes : « biracial », le terme politiquement correct aux États-Unis qui renvoie à l'appartenance raciale, s'oppose à « half-caste », terme dont la connotation sociale (« caste ») est la marque d'un statut privilégié au Nigéria, car avoir un parent blanc signifie appartenir à une classe sociale plus aisée. Cette censure tacite imposée par Neil sur l'appellation des métis est révélatrice des tensions qui perdurent entre les communautés noire et blanche aux États-Unis et qui peuvent aussi être lues comme des formes de crises identitaires collectives aussi bien qu'individuelles.

a) Les tensions entre les identités pré-définies : les Noirs et les Blancs

Évoqué très souvent dans le blog d'Ifemelu, le poids culturel de la couleur de peau a une importance capitale dans *Americanah* :

“The only reason you say race was not an issue because you wish it was not. We all wish it was not. But it's a lie. I came from a country where race was not an issue ; I did not think of myself as black and I only became black when I came to America.(...)” (A : 290)

Ifemelu se découvre aux États-Unis une identité doublement différente de la majorité blanche, puisqu'elle est africaine et noire. Cette double mise en perspective du personnage-focalisateur a son origine dans le ressenti d'Adichie elle-même qui confie, lors de nombreux entretiens, avoir eu la même expérience au début de ses séjours aux États-Unis²²¹. L'utilisation des verbes être et devenir (« be » et « become ») est ici significative dans la mesure où ils font partie d'un processus d'auto-identification qui est, paradoxalement, opéré par les autres. Une grande partie du roman *Americanah* est centrée sur la construction de soi par soi-même, après avoir subi des identités imposées et qui ne sont pas en accord avec le ressenti profond de la protagoniste.

221 « When I get off the plane in Lagos, I completely forget that I'm Black. When I get off the plane in Atlanta, race is so present. ». L'auteure définit ensuite cette obligation de prendre en compte le facteur racial comme une source d'épuisement mental (« source of mental exhaustion ») (interview avec Chimamanda Ngozi Adichie, *TimesTalk* : *Chimamanda Ngozi Adichie*, 4 mai 2017, 39'32, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=W3WvBH0OPiI>, consulté le 15 novembre 2017).

La différence entre ce que l'on pense être et l'image de soi renvoyée par les autres a été amplement analysée dans le cadre du mouvement de la Négritude dans les années 1950 et 1960 en France, qui crée une identité panafricaine culturelle et spirituelle fondée sur la couleur de peau noire. Dans *Le discours sur la Négritude*, Césaire théorise la négritude en tant qu'identité que l'on pourrait associer au terme anglais *Blackness*, tel qu'il apparaît dans l'expérience américaine d'Ifemelu dans *Americanah* comme la découverte de sa « négritude » :

La Négritude, à mes yeux, n'est pas une philosophie.
La Négritude n'est pas une métaphysique. (...)
C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire.²²²

Elle est sursaut, et sursaut de dignité.
Elle est refus, je veux dire refus d'oppression.
Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.
Elle est aussi révolte (...) contre ce que j'appellerai le réductionnisme européen.²²³

Césaire oppose clairement ici deux modes d'être dans le monde, deux manières de vivre et de s'approprier un mode de vie dans l'Histoire. Il fait référence à une opposition historique entre les Blancs oppresseurs, colonisateurs et les Noirs colonisés. À certaines époques historiques, comme l'esclavage ou la ségrégation raciale aux États-Unis, affirmer une identité fondée sur la couleur de peau noire a été une question d'affirmation sociale et politique, ainsi qu'une demande de reconnaissance des droits et de l'égalité de cette communauté. Au fond, il s'agit de la création d'un cadre social et politique pour que cette communauté puisse exister pleinement et dignement dans une structure plus vaste, une nation ou un continent, aux yeux des communautés blanches comme des déclinaisons de la figure de l'Autre.

Néanmoins, bien que l'auteur le rejette, le terme « philosophie » employé par Césaire rappelle l'idée de démarche dynamique, parcours et devenir, à l'instar de la « philosophie de l'hybridité et des métissages » de Michel Serres évoquée dans l'introduction, associé au terme d'identité dans toute sa diversité et multiplicité. La Négritude est aussi une philosophie dans la mesure où toute identité et toute expérience identitaire représentent également des parcours, des manières d'être dans le monde autant que dans et avec soi-même.

Césaire associe la Négritude à une identité à part entière²²⁴ et met en avant l'expérience des

222 Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955 ; 2004, p. 82.

223 *Ibid.*, p. 84.

224 « C'est dire que la Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la

Noirs américains comme la première et l'essentielle expérience de la Négritude. Toutefois, l'auteur souligne une différence entre « appartenance ethnique » (« ethnicity ») et identité (« identity »): « ethnicity » renvoie à l'appartenance raciale, l'enracinement dans une communauté bien définie, tandis que le terme d'identité s'adresse à ce qu'il y a de plus intime en soi²²⁵. Il est question dans le discours de Césaire, comme dans certaines nouvelles du recueil *The Thing Around Your Neck* et dans *Americanah*, d'une écriture à l'image un parcours de découverte de ce noyau dur du soi qui se positionne nécessairement en fonction de l'autre (ici, l'autre racial), à savoir aussi l'autre social et culturel.

Si l'appartenance d'Ifemelu à l'identité africaine et nigériane semble évidente, elle découvre littéralement qu'elle est noire car cette identification a un poids culturel et historique important aux États-Unis compte tenu du passé esclavagiste long de trois cents ans et des politiques raciales ségrégationnistes et discriminatoires qui ont succédé entre 1865 et 1964. Selon le journaliste et écrivain américain Ta-Nehisi Coates, la création de la race est une composante de séparation entre deux communautés. En affirmant que « la race naît du racisme, et non le contraire »²²⁶ (affirmation qui fait écho au blog d'Ifemelu dans *Americanah* : « Race matters because of racism. », A : 337), Coates conclut que l'identité raciale elle-même est une invention socioculturelle, comme le dit Ifemelu: « Race is not biology, it is sociology. » (A : 337). Par exemple, la protagoniste parle de sa négritude (« blackness », A : 331) et devient elle-même « une sœur » pour les autres (« a sister », A : 311), ce qui signifie qu'elle est intégrée à la communauté culturelle noire-américaine, donc à une manière d'exister dans la société américaine différente de celle des Blancs.

Cette attitude d'Ifemelu vient en réaction à une identité culturelle imposée que les Noirs subissent en général car la couleur de peau noire est associée à la pauvreté, au déclassement et au passé esclavagiste : « [Race] is decided for you. » (A : 290). Inversement, Coates dit au sujet de certaines personnes de la communauté blanche qu'elles « se croient blanches » ou qu'elles ont été « éduquées pour être blanches »²²⁷. Il s'agit, donc, d'une construction de la communauté blanche qui fonde le mythe du Rêve américain, dont la communauté noire ne fait pas partie. Par opposition, la négritude transcende les frontières de la couleur de peau et désigne plutôt une catégorie sociale et

différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité. » (*Ibid.*, p. 83).

225 « Je dirais donc non pas ethnicity, mais identity (identité), et qui désigne bien ce qu'il désigne : ce qui est fondamental, ce sur quoi tout le reste s'édifie et peut s'édifier : le noyau dur et irréductible ; ce qui donne à un homme, à une culture, à une civilisation sa tournure propre, son style et son irréductible singularité. » (*Ibid.*, p. 89).

226 Coates, *op.cit.*, p. 23.

227 *Ibid.*, p. 28.

un mode d'identification par l'autre, blanc, comme l'affirmait déjà William Faulkner dans *The Sound and the Fury*²²⁸.

Dans *Americanah*, cette manière réductrice d'identifier l'autre à travers sa couleur de peau est déconstruite à travers les expériences d'Ifemelu : être Noire équivaut à une identité et une existence à part entière aux yeux de certains Américains blancs. De manière plus générale, la couleur de peau devient un critère de définition de la communauté noire, alors qu'il n'en est pas de même pour la communauté blanche. À travers son blog sont dénoncés beaucoup de stéréotypes sociaux et langagiers. Par exemple, lorsqu'elle critique les comportements racistes de certains Américains (« The manifestations of racism have changed, but the language has not. », A : 315), Ifemelu pointe du doigt une réalité dont le poids historique, culturel, politique et social pèse toujours très lourd aux États-Unis : « 'Racially charged' means we are uncomfortable saying 'racist.' » (A : 351). Ce constat reflète, encore une fois, celui d'Adichie elle-même qui affirme dans plusieurs interviews que la race est encore très présente dans l'esprit des Américains et qu'elle constitue le sujet le plus controversé dans le pays²²⁹.

Toutefois, si la couleur de peau mène à une identification imposée à la communauté noire, l'objectif de cette identité ainsi créée et qui transcende les cultures est, selon Stuart Hall, de « défendre le droit à la représentation pour modifier les “relations de représentation” »²³⁰. Ce dernier concept équivaut à un type de positionnement et à une manière d'identification qui doit être revendiquée car elle a trop souvent été confisquée par l'autre. Pour Hall, identifier signifie représenter et conduit ainsi à un positionnement par rapport à l'autre et à soi-même. Changer ce positionnement revient à devenir acteur de sa propre construction identitaire.

De manière générale, la communauté noire-américaine s'est retrouvée au centre de ce processus de représentation et d'identification qui a donné lieu au fil du temps à une double identité due à une double appartenance culturelle et historique, noire et américaine. Dans son ouvrage célèbre *The Soul of Black Folk*, W. E. B. DuBois l'analyse comme une dualité sociale et culturelle qui génère une dualité identitaire :

228 « A nigger is not a person so much as a form of behaviour : a sort of obverse reflection of the white people he lives among. » (William Faulkner, *The Sound and the Fury*, London, Chetto and Windus, 1961, p. 84).

229 « Race is America's original sin. (...) Race is the organizing principle of American history, of American life, and it's the one thing Americans are most uncomfortable about. » (interview avec Chimamanda Ngozi Adichie, *Chimamanda Ngozi Adichie-Americanah-International Author's Stage*, 20 mai 2014, 2'03-2'43, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=b8r-dP9NqX8>, consulté le 24 mai 2016).

230 Stuart Hall, « Diaspora culturelle et identité », *Identités et cultures*, ed. Maxime Cervulle, trad. Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 204.

It is a peculiar sensation, this colour-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on it with amused contempt and pity. One ever feels his twoness... The history of the American Negro is the history of a strife to merge his double self into a truer and better self.²³¹

Cette double conscience (« double consciousness »²³²) dont parle DuBois est très présente dans *Americanah*. Avant de se positionner, Ifemelu sent le poids de la double appartenance des Noirs, conséquence du regard de certains Blancs américains, qui conduit nécessairement à des crises identitaires. DuBois l'affirme à travers le terme « strife », qui indique le conflit intérieur qui accompagne ce devenir, conflit dont on s'efforce de se libérer en laissant de côté le regard extérieur qui le conditionne.

Dans *Americanah*, cette libération se fait surtout par le biais de la voix littéraire, à savoir à travers le blog d'Ifemelu. Le filtre de la littérature a été un important véhicule de la construction du soi, comme pour Ottobah Cugoano, auteur afro-américain du XVIII^e siècle dont parle Roxann Wheeler dans son article « Betrayed by Some of My Own Complexion » en affirmant que l'auteur considère la couleur de peau comme un facteur de construction identitaire²³³. La question de l'identification à des stéréotypes blancs par les écrivains afro-américains, parfois d'anciens esclaves, du XVIII^e siècle est ainsi remise en cause. En effet, il s'agit donc de création et non de mimétisme d'un modèle, à savoir du modèle dominant de la société majoritairement blanche. Finalement, ce que recherchent des auteurs comme Olaudah Equiano²³⁴, est surtout un moyen de se créer en tant que sujet parlant²³⁵. Il s'agit pour eux de retracer un parcours littéraire qui traduit une construction identitaire non dépourvue de tensions et de violence, car le terme « struggle » rappelle, d'ailleurs, le mot « strife » cité auparavant dans la citation de DuBois.

231 W. E. B. DuBois, *The Soul of Black Folk*, New York, American Library, (1903), 1982, cité dans Felicity Nussbaum, « Being a Man », eds. Caretta, Vincent et Gould, Philip. *Genius in Bondage: Literature of the Early Black Atlantic*. Kentucky, University Press of Kentucky, 2001, p. 56.

232 *Ibid.*, p. 56.

233 « [He] gives skin colour (...) a volatile place in contemporary discourse (...) from the superficial and the inconsequential to the very fabric of identity » (Roxann Wheeler, « Betrayed by Some of My Own Complexion », Caretta et Gould eds., *Genius*, p. 34.).

234 Olaudah Equiano est un ancien esclave yoruba contemporain d'Ottobah Cugoano ayant vécu aux États-Unis et en Grande-Bretagne, et auteur de l'autobiographie *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa the African, Written by Himself* publiée d'abord en 1789, puis en 1791.

235 « the struggle to form a consistent identity as a black man » (Felicity Nussbaum, « Being a Man », Caretta et Gould eds., *Genius*, p. 56.).

La quête identitaire souvent laborieuse et pénible est visible à travers les efforts que met Ifemelu dans son blog afin de lutter contre les identifications « toutes prêtes » dont les Noirs sont le plus souvent les victimes, qui équivaut à une standardisation des représentations de l'autre. Comme Equiano ou Cugoano, Ifemelu mène un combat pour l'affirmation de soi en tant que sujet. Cependant, ce combat est d'autant plus difficile que la nature-même de l'identité est instable et changeante. Hazel Carby affirme à ce sujet: « Identities are negociated not hermetically and in isolation, but in relation to others... and... those identities shore up, respond to, and react against the cultures that the operating individuals identify with *and against* »²³⁶. Il est question d'une perpétuelle négociation de l'identité surtout pour les personnages noirs, souvent en terre étrangère, en contact avec des Blancs. De plus, il y a dans cette citation l'idée d'une adaptation de l'identité des personnages en fonction de l'endroit où ils vont, des chocs culturels qu'ils subissent et des rencontres qu'ils font, le tout ayant des conséquences importantes sur leur identité.

De plus, l'expression « respond and react » met en évidence l'importance de l'autre dans la construction de soi. L'identité apparaît comme un effet de la confrontation d'entités, de formes, de corps, de relations contradictoires, comme cela apparaît dans l'ouvrage *History / Stories of India* qui analyse l'importance des récits dans la construction de l'identité indienne :

Identities are always relational and incomplete, in process. Any identity depends upon its difference from, its negation of some other term, even as the identity of the latter term depends upon its difference from, its negation of the former.²³⁷

Identity is always a temporary and unstable effect of relations which define identities by making differences.²³⁸

La construction de l'autre racial, social ou culturel et de la différence est l'équivalent d'une réaction à ce que Tshiala et Bieri appellent « [un] changement indésiré »²³⁹ qui vient en général de l'extérieur, l'expression d'un facteur ou d'un regroupement de facteurs, perçu(s) comme intrusifs. La découverte par Ifemelu de sa négritude peu après son arrivée aux États-Unis est celle d'une identité

236 Hazel Carby, « The Canon: Civil War and Reconstruction », *Michigan Quarterly Review* 28, 1989, cité dans *Genius*, Caretta et Gould eds., p. 42-43, nous soulignons.

237 Catherine Delmas and Chitra Krishnan eds. *History / Stories of India*, New Delhi, Macmillan, 2009, p. 114.

238 Lawrence Gossberg, « Identity and Cultural Studies : Is That All There Is ? », *American Cultural Studies : A Reader*, John Hartley et Pearson, Roberta Pearson eds., Oxford : Oxford University Press, 2000, 114-121, cité dans Delmas et Krishnan eds., *History*, p. 99.

239 Lay Tshiala et Armand Bieri, « Regard sur l'autre, critique de soi », *Nous autres*, Erica Dauber Ziegler et Geneviève Perret eds., Genève, M.E.G, 2005, 93-113, p. 108.

qu'elle n'a jamais considérée sienne mais à laquelle elle est assimilée à cause de son apparence. Toutefois, être noire sans être noire-américaine complexifie son statut :

“(…) We prove that the world can be like this room. It can be a safe and equal space for everyone. We just need to dismantle the walls of privilege and oppression.”
“(…) “You should blog about this, Ifemelu,” Grace said.
“You know why Ifemelu can write a blog, by the way ?” Shan said. “She's writing from the outside. She doesn't really feel all the stuff she's writing about. It's all quaint and curious to her.(…) If she were African American, she'd be labelled angry and shunned.” (A : 336)

Ifemelu se situe encore une fois au carrefour des identités raciales, géographiques, culturelles (« she's writing from the outside »). Symboliquement, sa position à la fois intérieure et extérieure à la société américains traduit la question de la distance dans l'acte de l'écriture du blog enchâssé dans le texte du roman : l'écrivaine est en même temps dedans et dehors par rapport à son travail artistique, elle est actrice et metteuse en scène de son histoire tout en étant observatrice.

La distance critique par rapport à l'autre est un trait récurrent dans l'œuvre d'Adichie. Dans la nouvelle « Jumping Monkey Hill », la description des autres participants à l'atelier d'écriture ressemble à la description des étudiants de Princeton dans le paragraphe du roman *Americanah* :

The Kenyan and the Tanzanian looked ordinary, almost undistinguishable—tall men with white foreheads who were wearing tattered beards and short-sleeved patterned shirts. (...) She wasn't sure about the South Africans : the white woman had too-earnest face, humorless and free of makeup, and the black looked patiently pious, like a Jehova's Witness who went from door to door and smiled when each was shut in her face. (« Jumping Monkey Hill », TAN: 98)

Le même type d'observation détaillée de la figure de l'autre, bien qu'il soit noir et africain comme Ujunwa, le personnage-focalisateur, apparaît dans « The Thing Around Your Neck » non seulement au sujet des Américains, mais aussi des Nigériens à travers la narration à la deuxième personne :

Sometimes you sat on the mattress of your twin bed and thought about home—your aunts who hawked dried fish and plantains, cajoling customers to buy and then shouting insults when they didn't ; your uncles who drank local gin and crammed their families and lives into single rooms ; your friends who had come out to say goodbye before you left, to rejoice because you won the American visa lottery, to confess their envy ; your parents who often held hands as they walked to church on Sunday mornings, the neighbours from the next room laughing and teasing them (...) (« The Thing Around Your Neck », TAN : 117-118)

Le pronom « you » désigne ici à la fois un avatar du personnage-focalisateur et du lecteur, une perspective à la fois proche et distante, familière et étrangère. À travers cet outil narratif, la remise en question concerne non seulement l'autre du pays d'accueil, l'autre racial ou culturel, mai

aussi le pays d'origine ainsi que l'entourage de la protagoniste Akunna. Le focalisateur se situe en dehors des scènes pourtant familières qu'elle observe, malgré son mal du pays, avec un ton équidistant qui montre une distance critique vis-à-vis des changements dans sa vie qui lui permettent d'agir plus librement. D'autre part, cette distance montre aussi le dépaysement d'Akunna à la fois par rapport à la terre d'accueil, où elle ne se sent jamais réellement acceptée, et à sa terre natale, qui fait maintenant partie de ses souvenirs. La séparation entre le familier et l'étranger se voit ainsi floutée et, bien qu'elle représente une étape vers l'auto-construction, elle illustre aussi un sentiment de non appartenance propre aux personnages qui vivent l'expérience de l'exil.

b) Identifier et redéfinir l'Autre : la figure de l'immigrant et la diaspora

If Port Hartcourt fell, [Richard] would lose the town he had come to love, the town in which he loved ; he would lose a bit of himself. But Madu had to be right.(...) If he said Port Hartcourt was not under threat, then it was not.

Richard looked at his reflection in the glass door. He had a tan and his hair looked fuller, slightly tousled, and he thought of Rimbaud's words : *I is someone else*. (HYS : 307)

Lorsque Richard prend conscience de l'imminence de l'attaque sur la ville de Port Hartcourt par l'armée nigériane pendant la Guerre du Biafra, c'est surtout la fragilité de la vie qu'il s'est construite en terre igbo qui lui paraît plus évidente que jamais. La guerre cristallise le sentiment d'insécurité de Richard et influence sa manière de voir le monde et de se voir lui-même : l'image floutée dans la porte vitrée symbolise sa transformation à fois physique et spirituelle. Le célèbre vers de Rimbaud²⁴⁰ opère un véritable déplacement, voire un dédoublement identitaire, car Richard regarde l'image reflétée comme si elle appartenait à un autre, comme si son expérience dans sa terre d'accueil, à savoir les découvertes professionnelles, sa relation avec Kainene et la guerre, l'avait changé. La dichotomie classique soi-autre est remise en question puisque les frontières entre ces deux concepts, entre sa propre image familière et l'évolution de cette image, s'avèrent instables. Ce qu'il voit dans cette image est, de fait, le reflet de la fragilité de l'existence devant la violence de la guerre et du passage du temps. Au contact de ces expériences inévitables, le vers de Rimbaud traduit un processus de dés-identification, de déconstruction de l'identité car Richard prend du recul par rapport à celui qu'il était avant afin de percevoir les changements apportés par l'ensemble de son expérience nigériane.

240 La citation « Je est un autre » apparaît dans une lettre écrite par le poète le 13 mai 1871 à Georges Izambard (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Le Livre de poche, coll. La Pochothèque, 1999, p. 237).

La même juxtaposition d'images à la fois familières et étrangères est également évoquée dans *Becoming Abigail*. Si, comme il a été analysé auparavant, l'identité est soumise à un processus de négociation dans lequel l'autre est sans cesse questionné, beaucoup d'œuvres du corpus finissent par remettre en question cette différence très clairement marquée. Dans le roman court d'Abani, le regard de l'autre, Derek, l'amant anglais d'Abigail, est fondamental dans ce processus :

None of the men who had taken her in her short life lifetime had seen her. (BA : 26)

She gave into the safety, the warmth, looking up into his eyes, eyes blue as the sea she had never seen except on television, eyes looking at her, wanting no more than was here. This was love ? To be seen. No turning away. No turning toward. Just there. (BA : 51-52)

Le passage de « had taken her », dont la forme passive rappelle le statut de subordonnée d'Abigail pendant son enfance et pendant sa détention dans la niche du chien lors du séjour chez son oncle et tante, à « she gave into the safety, the warmth » symbolise le processus de construction identitaire du personnage. Grammaticalement, cela est indiqué par le changement du pronom « her », situé en position d'objet, pour « she », sujet de la deuxième phrase. L'accent est mis sur le plus grand désir de la protagoniste qui est d'être vue : le caractère visuel du passage établit un rapport d'échange et d'égalité des regards entre les deux amants qui permet à l'amour d'exister véritablement. Si Abigail n'est pas vue et ne voit pas les autres hommes, cela devient possible dans sa liaison avec Derek : en la voyant réellement, son amant la reconnaît comme sujet, comme agent à part entière. Les deux amants, qui sont très différents de tous les points de vue et que tout sépare, se comprennent parfaitement et construisent une entente qui dépasse leurs différences.

Voir signifie en quelque sorte créer son identité car identifier l'autre est plus que nommer un individu dont l'existence est indépendante de notre volonté et précède le sujet : pour Abigail, voir et identifier l'autre signifient l'intégrer symboliquement dans son propre système de valeurs. Cette intégration devient ainsi reconnaissance de l'autre qui n'est plus une personnification de la différence, mais d'une véritable appartenance à son propre monde auquel il donne du sens. La dichotomie entre étranger et soi, comme la figure familière de Derek dans *Becoming Abigail*, ou Kainene aux yeux de Richard dans *Half of a Yellow Sun*, est ainsi remise en question.

Toutefois, si la figure de l'autre est parfois plus similaire à soi qu'on ne le pense, l'expérience de la diaspora qui provoque cette rencontre est souvent l'occasion d'un bouleversement identitaire important. Vivre l'exil comme forme de dépaysement géographique, culturel, familial, affectif, revient à vivre une forme d'aliénation.

L'expérience et l'écriture de l'exil

“This is business, innit, but I'm helping you. You can use my NI number and pay me forty per cent of what you make,' Vincent said. 'It's business, innit. If I don't get what wee agree on, I will report you.” (...)*Vincent's Igbo had a rural accent. He put the National Insurance card on the table and was already writing his bank account number on a piece of paper. (...) That evening, as dusk fell, the sky muting to a pale violet, Obinze became Vincent. (A : 250)*

Dans *Americanah*, Obinze traverse une période très sombre à son arrivée en Grande-Bretagne : dans une situation matérielle plus fragile que celle d'Ifemelu, il est obligé de changer littéralement d'identité en se procurant de faux papiers pour pouvoir travailler. Dans le fragment cité ci-dessus, la couleur changeante du ciel crépusculaire reflète bien le changement de nom et de statut apportés par cet accord qui revient à une transaction ou à une façon de « troquer » son identité. La séparation des deux vies du personnage est illustrée à travers les noms qu'il porte : Obinze-dit-Vincent (« Obinze-as-Vincent », A : 251) s'oppose au « vrai » Obinze (« This was his weekly treat : visit a bookshop (...), read as much as he could for free, and become Obinze again. », A : 256).

Ce faux nom entraîne une véritable crise identitaire chez le personnage : plus loin dans le roman, lorsqu'il se trouve dans un café, une conversation avec un petit garçon met en lumière son chagrin :

The little boy had a delightfully curious face. “Do you live in London ?” he asked Obinze. “Yes,” Obinze said, but that yes did not tell his story, that he lived in London indeed but invisibly, his existence like an erased pencil stretch ; each time he saw (...) anyone with the faintest slight of authority, he would fight the urge to run. (A : 257)

L'adjectif « invisible » résume ici le statut ingrat et précaire d'Obinze contraint de devoir devenir quelqu'un d'autre. Plus encore, lorsque son mariage blanc avec Cleotilde est déjoué par les autorités, l'avocat raye son nom sur le formulaire :

Obinze watched [the lawyer] leave. He was going to tick on a form that his client was willing to be removed. “Removed”. That word made Obinze feel inanimate. A thing to be removed. A thing without breath and mind. A thing. (A : 279)

La répétition du terme « thing » est très suggestive du statut d'intrus de l'immigrant, un statut qui, hormis sa dimension humiliante, est déshumanisant (« inanimate »). Ce rabaissement comme conséquence d'une situation fragile et précaire traduit le besoin de beaucoup de personnages des œuvres du corpus, ou encore celui d'Obi dans *No Longer at Ease* d'Achebe de s'adapter afin de réussir sa vie dans le pays d'accueil. Se plier aux réalités sociales, professionnelles et culturelles de

son pays d'accueil est une façon de vouloir s'intégrer dans le monde occidental qui équivaut à l'effort de connaître l'Autre, parfois malgré soi. Dans *Americanah*, Ifemelu en particulier perçoit ce désir de se conformer à la norme de la majorité comme une contrainte avoisinant la caricature : « a Nigerian couple visiting from Maryland, their two boys sitting next to them on the sofa, both buttoned-up and stiff, caged in the airlessness of their parents' immigrant aspirations. » (A : 215). L'ironie mordante de la description met en avant les compromis qui sont souvent synonymes de ces façons de s'adapter au nouvel environnement.

Toujours dans *Americanah*, les réunions des différentes communautés africaines auxquelles Ifemelu adhère peu après son arrivée aux États-Unis font l'objet d'un vaste paysage humain et culturel :

The meetings were held in the basement of Wharton Hall, a harshly lit, windowless room (...). Nigerians, Ugandans, Kenyans, Ghanaians, South Africans, Tanzanians, Zimbabweans, one Congolese and one Guinean sat around eating, talking, fuelling spirits, and their different accents formed meshes of solacing sounds. They mimicked what Americans told them (...). And they themselves mocked Africa, trading stories of absurdity, of stupidity, and they felt safe to mock, because it was mockery born of longing, and of heartbroken desire to see a place made whole again. Here, Ifemelu felt a gentle, swaying sense of renewal. Here, she did not have to explain herself. (A : 139)

Ce commentaire de facture anthropologique, comme ceux que fait la protagoniste au début du roman, jette une lumière sur le mal unanime du pays né d'un sentiment de déracinement. Le désir d'unité qui vient de la séparation avec le pays (« desire to see a place made whole again ») est aussi l'expression d'un malaise identitaire, d'une suspension entre deux repères géographiques, culturels, spirituels, d'un vide difficile à combler. Cette mosaïque culturelle représente aussi le cadre d'un travail d'initiation au mode de vie américaine, tous ces immigrés souhaitent s'intégrer malgré tout dans la société états-unienne, et une préparation à l'écriture du blog d'Ifemelu. Tiyambe Zeleza explique de manière sociologique le comportement paradoxal des communautés d'immigrés : « the diaspora spaces are complex negotiations and performances of racial, national, ethnic, and gender identities that are neither already fixed in the diaspora nor imported from Africa ».²⁴¹ Ifemelu, partie du Nigéria pour les États-Unis, ne s'adaptera jamais vraiment, ni ne le souhaitera, à son nouvel environnement. Quel est donc son statut, et celui des immigrés en général ?

Les différents noms que reçoivent les migrants dans les romans, identifiés en tant qu'Africains, Nigériens, Igbo, Noirs, relèvent, selon Erica Dauber Ziegler et Geneviève Perret, de

241 Paul Tiyambe Zeleza, « African Diasporas : Towards a Global History », *African Studies Review*, vol. 53 (1 / 2010), 8-20, p. 8.

l'idée plus générale d'« ethnicité », à savoir toute origine ou appartenance culturelle ou raciale qui ne correspond pas à la majorité, et représentent une « conséquence de la montée des conflits et des revendications ethniques »²⁴² aux yeux des autochtones. Cette opposition entre les deux communautés fait surgir le sentiment d'isolement et de non appartenance des exilés.

Dans son ouvrage *Reflections on Exile and Other Essays*, Edward Said analyse l'expérience de l'exil : « [there is] no return to the past without irony, or without a sense that a full return, or repatriation, is impossible. »²⁴³ À la fin du roman *Half of a Yellow Sun*, dans la scène du retour à Nsukka après la guerre, bien que le retour dans leur maison « d'avant » soit possible, les personnages savent qu'il est impossible de rattraper le temps perdu, car ils essayent sans succès de revivre un temps qui n'existe plus.

La crise identitaire est donc une conséquence de ce retour impossible, y compris d'un retour vers soi-même. Cette image d'une séparation entre avant et après la vie ailleurs est décrite amplement par Said dans le même ouvrage : « Exiles are cut off from their roots, their land, their past. (...) Exiles feel, therefore, an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. »²⁴⁴ Finalement, le passage du temps comme image d'une évolution identitaire irréversible semble être davantage ressentie par les personnages qui se retrouvent dans un ailleurs géographique et culturel²⁴⁵. Ce statut est donc synonyme de fracture culturelle, spirituelle, familiale, identitaire, comme dans la nouvelle « The Thing Around Your Neck » :

You locked yourself in the bathroom until [your uncle] went back upstairs, and the next morning, you left, walking the long windy road, smelling the baby fish in the lake. (...) You ended up in Connecticut, in another little town, because it was the last stop of the Greyhound bus you got on. (« The Thing Around Your Neck », TAN : 117)

Ces images du voyage et de la route mettent davantage l'accent sur un acte de fuite de la part d'Akunna qui, sans revenus et potentiellement victime d'agression par son oncle, préfère assumer les risques d'un départ pour être libre. Son expérience américaine prend fin lorsqu'elle apprend la mort de son père et lorsqu'elle comprend qu'elle ne s'adaptera jamais dans le pays d'accueil. Son départ à

242 Erica Dauber Ziegler et Geneviève Perret, « L'autre, une construction permanente », *op.cit.*, Erica Dauber Ziegler et Geneviève Perret eds., p. 23.

243 Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001, Introduction, p. XXXV.

244 *Ibid.*, p. 175.

245 Said analyse ceci comme un besoin d'unité : « [a] need to reassemble an identity out of the refractions and discontinuities of exile » (*Ibid.*, p. 179).

la fin de la nouvelle est une image de cette libération qui ne peut aboutir que dans son pays natal.

L'idée d'un assemblage de ces pièces éclatées, à l'image des expériences d'Akunna dans la nouvelle d'Adichie, représente ce besoin d'unité de la figure de l'exilé et sur qui cette différence à laquelle il est identifié pèse très lourd. L'expérience de l'exil est, enfin, éminemment négative aux yeux de beaucoup de personnages, comme l'affirme également Said : « Exiles are eccentrics who *feel* their difference (even if they frequently exploit it) as a kind of orphanhood .»²⁴⁶ Ce rapprochement entre le statut d'orphelin et d'exilé est très présent dans *Becoming Abigail* car la protagoniste, orpheline, mineure et sans aucun revenu à Londres, est complètement coupée de son pays et de sa famille du Nigéria.

Néanmoins, l'expérience éminemment négative de l'exil est nuancée dans l'incipit du roman *Americanah* :

Princeton in summer smelled of nothing (...). [Ifemelu] liked taking deep breaths here. (...) She liked, most of all, that in this place, of affluent ease, she could pretend to be someone else, someone specially admitted into a hallowed American club, someone adorned with certainty. (A : 3)

Le même désir de transformation et de libération personnelle dans un espace où tout semble possible, l'absence d'odeurs du campus universitaire de Princeton soulignant cette liberté de se réinventer, est présent à la fin de la nouvelle « The Arrangers of Marriage » :

That evening, while [my husband] showered, I put only the clothes he hadn't bought me, two embroidered boubous and one caftan, all Aunty Ada cast-offs, in the plastic suitcase I had bought from Nigeria and went to Nia's appartement. (« The Arrangers of Marriage », TAN: 184)

Même si elle retourne temporairement dans l'appartement de son mari (« I could not leave yet. », TAN : 186), Chinaza semble décidée à se reconstruire dans un environnement qui, bien qu'étranger, lui offre la possibilité de devenir autonome et de se réinventer.

Au sujet du statut et de l'identité culturelle de l'immigrant en tant qu'individu transplanté ailleurs, Salman Rushdie affirme :

La personnalité de l'immigré devient inévitablement hétérogène au lieu d'être homogène, elle appartient à plus d'un lieu, elle est multiple plutôt que singulière, adopte plus d'une façon d'être (...) Était-il possible d'être, de devenir *bon* en étant non pas déraciné, mais enraciné de manière multiple ? De ne pas souffrir d'un manque de racines mais de bénéficier d'un excès d'enracinement ?²⁴⁷

246 *Ibid.*, p. 182.

247 Salman Rushdie, *Joseph Anton. Une Autobiographie*, trad. Gérard Meudal, Paris, Plon, coll. Feux Croisés, 2012, p. 71-72.

L'enracinement multiple s'oppose ainsi à toute tentative ou forme d'identification qui figerait la figure de l'immigré dans un moule culturel, racial, linguistique l'empêchant d'évoluer. Autrement dit, l'expérience négative de l'exil comme déracinement souvent traumatisant de son milieu naturel évolue ici vers une expérience qui, au lieu de rechercher un retour impossible aux origines, cherche plutôt à se démultiplier dans son nouvel environnement. De la même façon, la figure de l'exilé se voit ainsi déclinée dans plusieurs images, dans plusieurs identités possibles. Plutôt que subir exclusivement la différence avec la norme de la majorité, l'exilé explore des possibilités d'être dans cet ailleurs géographique. La multitude de repères culturels mène ainsi à un enrichissement culturel et à une diversité et diversification identitaires.

C'est le sens que donne Lydie Moudileno au terme de « métis culturel » en parlant des écrivains africains francophones des années 1990 qui vivent et / ou qui sont nés en France : ils « ont conscience de leur position à l'intersection de plusieurs traditions littéraires »²⁴⁸. Plusieurs traditions littéraires signifient une multitude de formes d'écriture et de genres qui reflètent plusieurs expériences, comme c'est le cas des trois auteurs de mon corpus : Abani, né d'un père igbo nigérian et d'une mère anglaise, vit aux États-Unis, comme Adichie et Habila. L'enracinement multiple dont parle Rushdie devient ainsi une image de la littérature des auteurs postcoloniaux de la diaspora qui, tout en gardant des attaches dans leur pays d'origine, cherchent toujours à explorer de nouveaux horizons de l'écriture dans un ailleurs qui devient progressivement le leur autant que le pays natal. Si pour Said l'exil est par excellence l'état anormal des choses²⁴⁹, cette expérience hors normes est représentée dans certaines œuvres du corpus comme une porte ouverte vers d'autres identités possibles.

Diaspora et multiculturalité

On the day a plane crashed in Nigeria, the same day the Nigerian first lady died, somebody knocked loudly at Ukamaka's door in Princeton. (...) She opened the door. He half-smiled and spoke without meeting her eye. 'I am Nigerian. I live on the third floor. I came so that we can pray about what is happening in our country.'

(...) They prayed. He prayed in that particularly Nigerian Pentecostal way that made her uneasy (...)
(« The Shivering », TAN : 142-143)

248 Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003, p. 22.

249 « Exile is life outside habitual order. » (Said, *Reflections*, p. 186).

It was one of those Sundays when the priest blessed the congregation with holy water at the beginning of Mass (...). Ukamaka watched him and thought (...) how in Nigeria it would have been a vibrant green branch from a mango tree that the priest would dip in a bucket of holy water (...); how the people would have been drenched; and how, smiling and making the sign of the cross, they would have felt blessed. (« The Shivering », TAN : 166)

Dans cette nouvelle d'Adichie, la rencontre des deux personnages, deux Nigériens qui vivent aux États-Unis, a pour fonction de recréer dans le cadre de la chambre universitaire d'Ukamaka, qui, à l'exception de la visite à l'église à la fin, correspond au cadre narratif de la nouvelle, un espace familial dans un environnement étranger : la manière de faire connaissance de Chinedu, l'immigré clandestin, de prier ou de manger (« "Please give me a spoon." », TAN : 149, « "I'm used to eating pepper. I grew up in Lagos." », TAN : 151) sont typiquement nigérianes. Ils représentent autant d'éléments qui, bien que perçus avec le recul critique de la distance géographique, recomposent le souvenir nostalgique du pays natal lointain.

À travers la diaspora est ainsi (re)définie la notion de patrie dans le sens des termes anglais *homeland*, *motherland* employés par Robin Cohen dans son ample analyse des diasporas dans l'ouvrage *Global Diasporas* : il s'agit de déconstruire la notion de patrie comme un espace utopique de l'abondance : « the social construction of 'home' uses fears and passions that are deeply etched in human emotions and weaknesses »²⁵⁰. Cette construction socio-culturelle de la patrie est nuancée dans la nouvelle d'Adichie. En effet, loin d'être des figures définies seulement par l'appartenance au même pays, les deux personnages de la nouvelle « The Shivering » représentent des figures issues de milieux sociaux différents et qui ne partagent pas les mêmes opinions sur nombre de sujets, comme le rapport à la foi :

"God's ways are not our ways." (...)

"It doesn't make sense."

"God always makes sense but not always a human kind of sense," Chinedu said. (« The Shivering », TAN : 148)

Ce passage met en scène des personnages qui, bien qu'ils partagent l'expérience de la diaspora, sont des individualités distinctes. Cohen théorise ce passage des diasporas *stricto sensu* au sens de communautés à l'échelle individuelle (« identities and subjectivities »²⁵¹) qui créent de nouvelles diasporas (« deterritorialized diasporas »²⁵²) situés au carrefour des cultures, des sociétés

250 Robin Cohen, *Global Diasporas*, London and New York, Routledge, 2008, p. 104.

251 *Ibid.*, p. 124.

252 *Ibid.*, p. 124.

et des expériences dans un monde en pleine mondialisation²⁵³. Si Cohen utilise le terme d'identités collectives, il semble plus judicieux de parler des membres des diasporas comme de personnalités qui contribuent, chacune à sa façon, à un échange permanent entre les différents espaces. Ce faisant, les personnages des œuvres du corpus vivant cette expérience réécrivent sans cesse un monde protéiforme qui est à la fois leur pays natal et la terre d'accueil. La même idée d'interaction culturelle et sociale se trouve chez Butlin qui lui donne le terme trajectoire²⁵⁴, qui dit bien l'idée de mouvement interactif entre les différentes communautés.

Reconfigurer la notion de patrie va de pair avec la construction d'un langage pour dire la nostalgie du temps passé et irréversible, pour dire ce que l'on n'est plus, une identité perdue, l'origine, réelle ou imaginaire, impossible à rejoindre. Il s'agit d'un tissu, de la construction d'un imaginaire collectif et d'une géographie de la nostalgie visible dans la nouvelle « Ghosts » d'Adichie : « He seems curious, as if he is wondering just what kind of life I am leading here, alone, on a university campus that is only a withered skin of what it used to be. » (« Ghosts », TAN : 66).

Cette position liminale des membres de la diaspora, leur double statut et, parfois, leur double identité leur permet aussi de se positionner entre leur culture d'origine et leur culture adoptive tout en remettant en cause et en redéfinissant constamment les données et les normes culturelles et sociales de ces sociétés. Tel est le cas dans « On Monday of Last Week » :

“Tracy doesn't come up until the evenings. (...) You have to make sure you don't bother her for anything whatsoever.”

“I have not come here to bother anybody,” Kamara said, a little coldly, because [Josh] had suddenly started to be speaking to her as people spoke to housegirls back in Nigeria. (« On Monday of Last Week », TAN: 78)

Cette critique bilatérale des deux sociétés est l'expression du regard équidistant de la protagoniste. Ce positionnement illustre ce que Cohen appelle la fonction relative des diasporas²⁵⁵, car les personnages de la diaspora sont des exposants de ce statut entre-deux que représente la vie dans un ailleurs géographique et culturel.

253 « collective identities and homelands/ homes as a fluid, vibrant and frequently changing set of cultural interactions » (*Ibid.*, p. 104).

254 « Globalisation (...) is a making of spaces, an active reconfiguration and meeting-up through practices and relations of a multitude of trajectories. » (Doreen Massey, *For Space*, London, Sage, 2005 cité dans Butlin, *Geographies*, p. 83). « These trajectories may be those of people, objects, texts and ideas » (Lambert and Lester, *Colonial Lives Across the British Empire. Imperial Careering in the Long Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 13 cité dans Butlin, *Geographies*, p. 38).

255 « the bridging function of the diasporas. » (Cohen, *Global*, p. 148).

L'expérience de l'éloignement, qu'il s'agisse de l'exil forcé ou de l'immigration volontaire, implique donc le déracinement, l'errance et l'aliénation, mais aussi la réinvention et la découverte des multiples facettes du moi. Cette perspective paradoxale révèle toute la complexité de l'exil, comme le dit Edem Koku Awumey :

Poser l'exil, dans le cadre de cette analyse, comme reconstruteur d'une possible architecture du moi, d'une identité, revient à lever le paradoxe et la complexité d'un projet d'écriture qui se nourrit à la fois de l'*écart* et d'une permanente tentative d'*ancrage* au sein d'une communauté.²⁵⁶

Ainsi, cette structure paradoxale de l'expérience de l'exil et les conséquences sur la construction littéraire du soi vont ensemble.

Quel effet le déracinement et l'aliénation géographique ont-ils sur la notion d'identité ? Sont-ils susceptibles de renforcer une appartenance au groupe ethnique, à la nation ou à la communauté d'origine, au risque de devenir conservatrice et limitative, ou, au contraire, de forger une autre identité et une manière d'être et de s'affirmer dans le monde ?

Cette tension entre écart et ancrage que décrit Awumey est illustrée par la plupart des œuvres du corpus. En faisant une analyse du mythe archétypal du voyage dans l'œuvre de Ben Okri, notamment dans le roman *In Arcadia*, Olusola Ogunbayo affirme : « the journey archetype is about the hero in search of some truth to restore order and harmony to the land. »²⁵⁷ Ce que les personnages souhaitent regagner ne sont pas tellement des lieux mais des états²⁵⁸ : plus que la maison de Nsukka et le confort de leur vie d'avant, Olanna et Odenigbo veulent retrouver une première jeunesse et leur joie de vivre autour de leurs amis, le tout emporté par la guerre. Dans *GraceLand*, Elvis veut retrouver son enfance et la présence de sa mère, puis espère pouvoir la connaître *post mortem* à travers son journal.

Toutefois, ce sont précisément l'ordre et l'harmonie qui sont remis en cause au bout des pérégrinations : à la fin du roman *GraceLand*, Elvis ne parvient pas à comprendre qui est véritablement sa mère. Dans *Half of a Yellow Sun*, Olanna et Odenigbo espèrent regagner le lieu initial de leur départ, leur maison à Nsukka d'avant la guerre du Biafra, mais cela n'est plus possible car la guerre et le temps ont tout transformé. Ce désir de retrouver un temps perdu est la raison du

256 Awumey, *op.cit.*, p. 18.

257 Olusola Ogunbayo, « A Critical Analysis of Prophetic Myths in the Selected Fiction of Ben Okri », ed. Adeoti, Gbemisola A., *African Literature and the Future*, Dakar, CODRESIA (Council for the Development of Social Science Research in Africa), 2015, 89-103, p. 93.

258 « Arcadia is in the mind : it is not a place that can be reached physically. It is only attained through the process of evolving and constant re-birth. » (*Ibid.*, p. 93).

rapport problématique des personnages avec leur passé et leur géniteur qui rend le retour difficile à accepter.

L'écriture de l'errance, du retour et de la reconnaissance de l'exilé posent également la question de l'acceptation dans la communauté et de la ré-identification : c'est le drame de la disparition de Kainene dans *Half of a Yellow Sun* car personne ne peut la trouver et donc reconnaître et valider son retour « à la vie » dans la communauté. Il en est de même pour le fantôme d'Ebere dans « Ghosts », présente dans la vie de son mari James Nwoye bien qu'elle ne soit pas identifiable physiquement. Awumey affirme d'ailleurs à ce sujet : « En un mot, le regard de l'Autre qui vous reconnaît, légitime d'une certaine manière la démarche du retour. »²⁵⁹ Identifier celui qui revient est aussi valider son existence. Un renvoi peut être fait ici au mythe de l'éternel retour, pour reprendre le syntagme de Mircea Eliade du livre éponyme, et au fait que re-connaître équivaut aussi à rétablir un ordre initial des identités dans et de la communauté, même si un rétablissement parfait n'est jamais possible et l'ordre initial est perdu à jamais.

Néanmoins, dans *Americanah*, Ifemelu qui revient au Nigeria après treize ans d'absence est à la fois une autochtone et une étrangère aux yeux de son amie compte tenu de ses premières réactions aux changements dans la ville de Lagos en son absence :

At first, Lagos assaulted her ; the sun-dazed haste, the yellow buses full of squatted limbs, the sweating hawkers racing after cars, the advertisements on hulking billboards (...) And the air was dense with exaggeration, conversations full of protestations.
(...) "Americanah !" Ranyinudo teased her often. "You are looking at things with American eyes. But the problem is that you are not even a real Americanah. At least if you had an American accent we would tolerate your complaining !" (A : 385)

Adichie écrit cette évolution identitaire à travers ses multiples expériences pour marquer que cet exil presque volontaire du moi dans un autre espace est en soi un acteur de la création identitaire, que l'identité « ancienne » est en permanente mutation et que, même si les personnages renouent avec leur culture ou pays d'origine, leur identité est à jamais en mouvement. Le mot *Americanah* désigne une personne ayant vécu aux États-Unis et qui se distingue par son accent américain, qui lui donne du prestige, mais qui peut aussi la rendre quelque peu caricaturale. L'éternel retour n'est donc un retour qu'à moitié, le lieu de départ est lui-même différent car il est vu à travers le prisme des expériences accumulées. Le retour d'Ifemelu à Lagos met en scène une ville nouvelle par rapport à celle qu'elle avait quittée ; le verbe « assaulted » illustre l'impact des changements qui font qu'elle décrit Lagos avec presque les mêmes mots employés pour décrire les États-Unis. Il est donc question d'une re-création car le lecteur découvre la ville re-créée à travers le

259 Awumey, *op.cit.*, p. 168.

regard renouvelé de la protagoniste.

Toutefois, la réaction ironique de Ranyinudo traduit la difficulté d'adaptation d'Ifemelu à la vie nigériane : sa perspective sur le pays quinze ans après son départ initial illustre son double statut, d'autochtone et d'étrangère. Ayant baigné dans deux cultures différentes, l'expérience d'Ifemelu acquiert une dimension universelle, comme l'affirme Cohen : « Diasporas score by being able to interrogate the universal with the particular and by being able to use their cosmopolitanism to press the limits of the local. »²⁶⁰ À travers le paragraphe cité auparavant, la ville de Lagos apparaît dans une nouvelle lumière aussi parce que la perspective d'Ifemelu est à la fois nigériane et américaine, ou du moins américanisée.

Ce double ancrage géographique et culturel est une des spécificités du début du XXI^e siècle pour nombre de pays et de populations du continent africain. Si la migration comme synonyme de déracinement et d'exil a été un fait très répandu dès la moitié du XX^e siècle pour beaucoup de pays africains, elle évolue vers le début du siècle suivant en une double ou multiple appartenance des émigrés qui intègrent ainsi les repères culturels du pays d'accueil. Dans son article « Bye-Bye Barbar »²⁶¹, l'écrivaine Tayie Selasi analyse le concept d'« afropolitain » (*Afropolitan*), mot composé à partir des termes « africain » et « métropolitain » et qui désigne l'identité des Africains qui sont nés et vivent dans la diaspora. Dans l'analyse critique de l'article de Selasi, Vanessa Guignery conclut en disant : « whether that is enough to fulfill the Afropolitan commitment to complicate West Africa, engage with it, critique it, and celebrate it, is still open to discussion. »²⁶² La position de Selasi, à la fois engagée et critique, illustre bien cette diaspora africaine qui non seulement accepte, mais se construit à partir d'identités multiples à l'image de ses expériences et de ses aspirations. À travers ces perspectives multipliées, c'est bien l'Afrique comme univers géographique, culturel et spirituel qui est redéfinie dans les œuvres du corpus.

c) La construction de l'Afrique

Aunt Elizabeth had said that Susan (...) had been in Nigeria for a while and could show him round.

260 Cohen, *Global*, p. 150.

261 Tayie Selasi, « Bye-Bye Babar », *LIP Magazine*, vol. 6, March 3 (1 / 2005) (texte en version numérique disponible sur <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>, consulté le 21 août 2016).

262 Vanessa Guignery, « Tayie Selasi : To Be or Not to Be Afropolitan », *Études Britanniques Contemporaines*, « Recent British Literature. Concluding Panel of the 2015 SEAC Conference », 51 / 2015 (texte en version numérique disponible sur <https://journals.openedition.org/ebc/3478#tocto1n2>, consulté le 12 octobre 2017).

Richard did not want to be shown round he had managed well on his past trips abroad. But Aunt Eizabeth insisted. *Africa* was nothing like Argentina or India. She said *Africa* in the tone of repressing a shudder (...) [Susan] spoke with authority about Nigeria and Nigerians. (...) She told him the Hausa in the North were a dignified lot, the Igbo were surly and money-loving, and the Yoruba were rather jolly, even if they were first-rate lickspittels. (HYS : 55)

Dans ce fragment de *Half of a Yellow Sun*, le terme « Africa » en italiques traduit l'ironie avec laquelle Richard se souvient des affirmations infondées de sa tante et de Susan, son ancienne compagne. Cela illustre aussi une notion mal comprise parce que mal assimilée et méconnue, l'Afrique étant considérée comme un pays compte tenu de l'énumération « Argentina or India », et renvoie à des clichés culturels répandus dans la communauté des expatriés européens. Aussi, cela montre que, méconnaissant cet endroit, Susan n'est pas plus « à sa place » que Richard. Finalement, « Africa » devient l'espace que Richard va découvrir, à savoir un espace culturel complexe et correspondant aussi à l'espace narratif du roman que le lecteur découvrira en même temps que lui.

Dans *Americanah*, le terme « Africa » est aussi mentionné par une des coiffeuses du salon pour désigner un pays (et non pas le continent) pour contrecarrer les idées reçues des Américains :

“Where is [your sister] ?”

“In Africa.”

“Where ? In Senegal ?”

“Benin.”

“Why do you say Africa instead of just saying the country you mean ?” Ifemelu asked. (A : 15)

Dans l'espace culturel et narratif du salon de coiffure, l'Afrique désigne un repère familier plus qu'une entité géographique : « They looked at Ifemelu for her agreement, her approval. They expected it, in this shared space of their Africanness. » (A : 103). Afrique et africanité sont mises sur le même plan, mais, aux yeux d'Ifemelu, les deux notions sont trop réductrices. Elle refuse de prendre cette idée pour acquise, comme elle le fait avec tous les stéréotypes qu'elle déconstruit dans le roman : « but Ifemelu said nothing and turned a page of her novel. » (A : 103).

Qu'est-ce que l'Afrique veut dire et à quoi cette référence culturelle et géographique correspond-elle ? Une possible réponse est donnée par l'auteure Wumi Raji :

In my view, Africa remains important to all Black people (dis)located in different parts of the world, (...) it is an Africa that has become transformed in different ways,... translated into different languages but which nonetheless remains the point of origin, *not* in the literal (...) but *only* in the inspirational sense.²⁶³

263 Wumi Raji, « *Tornadoes Full of Dreams* : Paul Gilroy's *Black Atlantic* and African Literature of the Transatlantic Imagination », 173-194, p. 182 dans *New Perspectives on The Black Atlantic : Definitions, Readings, Practices, Dialogues*, eds. Pilar Cuder-Dominguez et Bénédicte Lédent, Berne, Peter Lang, 2012.

Si Ifemelu refuse l'esprit communautariste des coiffeuses du salon et les clichés, comme l'idée de donner une définition et d'enfermer l'africanité et l'Afrique dans des clichés rassurants pour les émigrés, cela traduit une attitude qui préfère observer et analyser plutôt que de catégoriser. D'ailleurs, l'attitude qu'elle méprise chez les coiffeuses est la même qu'elle déteste chez les Blancs américains.

La scène, déjà évoquée, de la réunion des étudiants africains d'ASA (African Students Association) dont fait partie Ifemelu au début du roman *Americanah* rappelle la réunion des écrivains africains dans la nouvelle « Jumping Monkey Hill », mais avec comme sujet une solidarité culturelle qu'ils essaient de défendre en terre américaine : « They mimicked what Americans told them (...) And they themselves mocked Africa, trading stories of absurdity, of stupidity » (A : 139). En dehors de la nostalgie et du manque que traduit ce fragment, cette mise en parallèle des deux univers culturels, l'Afrique et l'Amérique, est censée montrer le fait qu'ils sont tous les deux le résultat d'une construction culturelle. Le sujet de cette moquerie est l'image construite d'un assemblage de clichés sur l'Afrique : ce qu'Adichie appelle « le danger du récit unique » (« the danger of a single story »²⁶⁴) renvoie à l'autorité d'une histoire qui, du fait d'être la seule qui soit véhiculée, transforme et oriente la perception de la réalité. Si les étudiants africains adoptent une attitude condescendante envers l'Afrique, ils le font dans le but de combattre la vision réductrice que les Américains ont de leur continent, d'autant plus qu'ils connaissent davantage les réalités de leurs pays respectifs. Dans la conférence intitulée « The Danger of a Single Story », Adichie affirme à ce sujet : « Show a people as one thing, as only one thing over and over again, and that is what they become. »²⁶⁵ Il s'agit ici de briser la toute-puissance de l'histoire unique afin de multiplier les perspectives sur une notion, une idée, un espace culturel (l'Afrique, en l'occurrence). C'est précisément ce que la voix narrative dans *Americanah* réclame à travers cette scène du roman, à savoir la nécessité de posséder plusieurs visions, images et histoires de l'Afrique ou des Afriques.

À l'instar de l'orientalisme d'Edward Said, qui définit cette notion comme une construction occidentale du monde moyen-oriental, et qui, loin de représenter la réalité, illustre la projection d'un fantasme sur cet univers²⁶⁶, l'idée d'Afrique est déclinée selon les œuvres et les personnages : dans

264 Chimamanda Ngozi Adichie, (conférence TED Talks) « The Danger of a Single Story », *Youtube*, 7 octobre 2009, (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>, consulté le 30 octobre 2016).

265 *Ibid.*, 9'29.

266 « Taking the eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it : in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. », « To speak of Orientalism therefore is to speak more although not exclusively of a British and French cultural enterprise, a project whose dimensions

Americanah, Ifemelu refuse d'intégrer une image stéréotypée de cette construction culturelle, tandis que les personnages américains en ignorent la pluralité et la complexité. Toutefois, si l'Afrique est une construction littéraire et culturelle à travers les œuvres du corpus, il en est de même pour l'Amérique et/ ou l'Occident qui, perçus en général comme des représentations de la Terre promise, sont souvent déconstruits et démythifiés.

d) L'Amérique (dés)enchantée, une construction ambivalente

“States is de place where dreams come true, not like dis Lagos dat betray your dreams,” Redemption said. 'It is full of blacks like us, you know, American Negroes wearing big Afros, walking with style, talking anyhow to the police ; real gangsters,” he continued. (G : 26)

Elvis stared at the colored stamp inside it, unable to fathom its importance. Redemption saw the lack of comprehension on his face and explained.

“With dis stamp inside my passport, I can go to the United States, act inside films and make millions.” (G : 54)

Dans ces fragments de *GraceLand*, l'image idéalisée de l'Amérique, dont la réalité se perd derrière les représentations que lui donne Redemption, est une des constructions les plus complexes du roman d'autant plus qu'elle ne constitue jamais la toile de fond de la narration et qu'elle est uniquement imaginée par les personnages. Plus encore, l'Amérique apparaît dans une lumière d'autant plus favorable qu'elle vient s'opposer à la ville de Lagos, image en miniature d'une Afrique urbaine rongée par la pauvreté, le chômage et la criminalité : si Lagos trahit les rêves de ses jeunes, comme l'affirme Redemption, l'Amérique, elle, donne du sens à leur existence en la projetant dans un espace littéralement utopique. Dans son commentaire sur l'œuvre d'Abani, Matthew Omelski affirme à ce sujet que le trope de l'Amérique se définit dans le roman à travers sa fonction narrative : « this 'idea of America' begs a critical question : to what extent does this euphoric image empower—or, disempower youth in *GraceLand* ? Does this utopian 'idea of America' provide youth with a sense of agency ? »²⁶⁷.

Comment cette construction de l'Amérique agit-elle comme catalyseur identitaire, ou comme agent identitaire en ce qui concerne le personnage d'Elvis ? La séparation entre les bas-

take in such disparate realities as the imagination itself (...). » (Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 3 et 4).

267 Matthew Omelski, « Chris Abani and the Politics of Ambivalence », *Research in African Literatures*, vol. 42 (4 / 2011), 84-96, p. 86 (texte en version numérique disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/454509/pdf> , consulté le 3 août 2016).

fonds de Lagos et l'idyllique Amérique opère une distinction claire entre une identité qu'Elvis et ses amis, des jeunes pauvres non diplômés et sans emploi, souhaitent quitter au plus vite, et une identité rêvée marquée par un changement radical de statut : si Elvis ne peut réellement vivre de son art à Lagos, il est convaincu que cela est possible aux États-Unis (« I can become very famous in America doing what I do' », G : 168). Plus encore, l'image des États-Unis acquiert une dimension religieuse dans le roman au moment où la tante d'Elvis, Felicia, lui montre une photographie d'une chapelle de Las Vegas :

She reached into her bag and pulled out a postcard. Elvis took it and stared at it for a long time. It had four panels on the front. (...) The third pannel featured an Elvis impersonator, while the fourth was a photo of the Graceland chapel. This is an omen, he thought. This is it. (G : 167)

L'isotopie religieuse illustre l'importance que cette image aura sur le destin du protagoniste : signe divin et prédestination sont réunis dans ce passage pour justifier le désir d'Elvis de partir de Lagos afin de réaliser son rêve. L'équivalence entre le titre *GraceLand* et le nom de la chapelle, Graceland, est très révélateur dans la mesure où Elvis et ses amis attendent un miracle de cette Terre promise, à savoir la délivrance d'une vie sans avenir et sans issue. La réplique finale du roman, lorsque Elvis se trouve à l'aéroport pour enfin partir aux États-Unis (« “Yes, this is Redemption.” », G : 321), confirme le fait que l'Amérique représente la rédemption et un nouveau commencement dans un univers nouveau.

Toutefois, aussi idéalisée soit-elle, l'image de l'Amérique n'est pas toujours décrite dans une lumière entièrement positive : dans une discussion avec ses amis, Elvis et King analysent la dépendance du Nigéria en rapport avec ses dirigeants politiques et les superpuissances mondiales: « “De majority of people are honest, hardworking people. But dey are at the mercy of dese army bastards and dose thieves in the IMF, de World Bank and the U.S,' the King said.” » (G : 280). Cette ambivalence de l'image de l'Amérique est également illustrée dans *Americanah*, où, au début du roman, Ifemelu incarne l'étrangère idéaliste qui voit l'Amérique comme une Terre promise : « she felt, also, a *frisson* of expectation, an eagerness to discover America. » (A : 106).

Cette perspective sera néanmoins déconstruite tout au long de son expérience dans le pays au moment où elle rencontre des difficultés pour trouver du travail (« 'You can't work with your student visa, and work-study is rubbish, it pays nothing. (...) Me, you can see I am working three jobs and it's not easy. », A : 106) ou lorsqu'elle voit les efforts et les compromis d'Aunty Uju afin de mieux s'intégrer dans la société américaine, comme la modification de son accent (« with the accent emerged a new persona, apologetic and self-abased. », A : 108 ; « America had subdued her. », A :

110). Le même constat est fait sur la façon de parler de Bartholomew, l'agaçant mari de sa tante qui imite le parler américain (« his American affectation, his *wannas* and *gonnas* », A : 115). D'ailleurs, Ifemelu adopte aussi l'accent américain pour les mêmes raisons qu'Aunty Uju, mais le rejette rapidement afin de ne pas devoir faire semblant d'être quelqu'un d'autre.

Son désir de découvrir ce lieu enchanté que lui semble être l'Amérique, qu'elle ne connaît pas mais qu'elle construit comme une projection de ses rêves n'est pas couronné de succès surtout parce que cette projection est petit à petit dépeinte dans des couleurs contradictoires : il s'agit d'un mouvement permanent entre les termes « familier » et « étranger » (« familiar » et « unfamiliar ») qui deviennent les repères de son séjour aux États-Unis. Au début, Ifemelu cherche dans l'espace américain la familiarité afin de se l'approprier et construire une vie ailleurs. Cette tentative est présente à travers la répétition du mot « familiar » : « without (...) the familiar landmarks that made her who she was. » (A : 111), « home itself [was] a distant place » (A : 169), « Obinze's familiar handwriting » (A : 160).

Le manque de familiarité dans l'espace américain signifie à la fois un déracinement et une (re)découverte de soi : au début de son séjour américain, Ifemelu se sent dans un environnement complètement étranger, voire hostile (« nothing was familiar », A : 109). Plus loin, elle parvient à comprendre les efforts de sa tante, critiqués auparavant, de s'intégrer et de réussir dans la société américaine, dans le but d'offrir un meilleur avenir à son fils Dike (« she understood Aunty Uju's anxieties, making her way in unfamiliar terrain as she was. », A : 215). En dehors de sa connotation positive et réconfortante, le terme « familier » présente aussi l'idée de résignation : « It saddened [Ifemelu] that Aunty Uju had settled merely for what was familiar. » (A : 118).

Si, au début, le familier et l'étranger sont totalement opposés, leur séparation est parfois moins nette. Au moment de sa rencontre avec Obinze treize ans plus tard, celui-ci apparaît à la fois familier et étranger : « He felt familiar and unfamiliar at the same time. » (A : 438). Le personnage d'Obinze devient ainsi un entre-deux entre le passé perdu et l'avenir incertain. Si le familier est contradictoire et vacillant, suivant les expériences d'Ifemelu, l'étranger (« unfamiliar ») l'est aussi : lorsqu'elle passe son premier été à Brooklyn, elle apprécie son manque de repères familiers et son exotisme (« She enjoyed the unfamiliar. », A : 113). Finalement, la signification du terme « unfamiliar » se rapproche du familier (« the aching nostalgia for the Brooklyn summer that had become familiar. », A : 119). Les deux notions s'entrecoupent pour démontrer toute leur polysémie lexicale et conceptuelle. En effet, leur sens change parce que les personnages changent au fur et à mesure de leur expériences : si pour Ifemelu Brooklyn finit par devenir familier, cela s'explique par l'expérience qu'elle y a accumulée et par le fait qu'elle a réussi en quelque sorte à se sentir chez elle aux États-Unis.

Ce changement de repères entre familial et non-familial s'explique dans *Americanah* par la codification sociale américaine: « There were codes Ginika knew, ways of being she had mastered. » (A : 124), « 'You're supposed to pretend you don't notice certain things.' » (A : 127). Aux États-Unis, Ifemelu observe comment ce maillage social et culturel crée les repères qui composent son espace familial. C'est donc à son retour à Lagos qu'Ifemelu retrouve ses ancrages :

Ifemelu was laughing. She caught herself in mid-laughter, and looked at her present, an orange jacket strapped around her, a ship in the greying distance, her friends in their sunglasses (...). She thought : "I'm really home. I'm home." (...) Now she awoke to the sound of peacocks, and got out of bed, the shape of her day familiar and her routines unthinking. (A : 411)

Le sens du terme « familial » (« familiar ») dans l'expression « the shape of her day familiar » indique un rapport enfin apaisé avec son pays natal, son passé et ses amis grâce, entre autres, à son expérience américaine. L'affirmation « 'I'm home' », aussi simple soit elle, indique un positionnement enfin stable pour la protagoniste qui a été si longtemps ailleurs et en quête d'expériences aussi bien qu'en quête de soi-même. En effet, ce retour aux sources n'est pas seulement un retour vers un lieu, mais aussi vers un soi transformé de par les expériences et les lieux qu'elle a intériorisés. La narration évolue ainsi du déracinement et de la dés-identification vers un re-positionnement et une ré-identification.

Les termes « familial » et « étranger » représentent des repères qui ne sont pourtant pas stables et qui changent au fur et à mesure des expériences des personnages. Dans la nouvelle « The Arrangers of Marriage », ce va-et-vient entre les deux notions est illustré par le réseau d'images autour de l'expression « getting used to », qui désigne le fait de s'habituer à quelque chose, utilisée par Dave, le mari de Chinaza la protagoniste: « "I got used to the way things are done here a long time ago." » (TAN : 171), « "Look around, don't lower your eyes like that. (...) You get used to things faster that way." » (TAN : 173), « "You have to speak English at home, too, baby. So you can get used to it." » (TAN : 178). Pour Dave, l'effort conscient de s'habituer à la vie américaine est un moyen de se fondre dans la masse pour réussir dans cette société. Le masque qu'il met ne l'encombre pas beaucoup et on peut même se demander si son personnage ne représente pas un masque lui-même, tel le personnage de Nkem dans la nouvelle « Imitation » analysée dans le premier chapitre, d'autant plus que, jusqu'à la fin de la nouvelle, Chinaza ignore tout de sa vie avant leur mariage.

D'ailleurs, c'est précisément son désir de tout faire pour être accepté qui, au lieu de lui valoir l'admiration de son épouse, le rend encore plus étranger à ses yeux : « He held the hamburger with a concentration that furrowed his eyebrows, tightened his jaw, and made him look even more

unfamiliar. » (TAN : 178). Ainsi, ce qui signifie un effort de réussite pour Dave représente pour Chinaza un compromis trop grand car il équivaut à une perte de l'identité et de ses repères :

“You have to use your English name here.”

“I never have, my English name is just something on my birth certificate. I've been Chinaza Okafor all my life.” (« The Arrangers of Marriage », TAN : 172)

Il est intéressant de voir que l'obligation (« you have to ») et / ou l'impératif des verbes (« Look around. ») accompagnent systématiquement les « conseils » de Dave et son désir de commander le même comportement mimétique à son épouse, même malgré elle, car il suppose que tout le monde veut et doit *a priori* s'adapter. La familiarité pour Dave est synonyme de mimétisme afin de se fondre dans la masse et de plaire aux autres, tandis que pour Chinaza cette notion est liée à ses propres repères culturels et sociaux. Au cours de la narration, c'est bien Dave qui s'éloigne de plus en plus de ces repères et qui devient l'étranger par excellence car il incarne tout ce qui est étranger aux yeux de son épouse, à savoir les États-Unis et ses codes sociaux et culturels et son statut de femme mariée auquel elle n'a jamais réellement adhéré de plein cœur et dont elle échappe à la fin de la nouvelle.

Le brouillage des frontières entre familier et étranger apparaît aussi dans « A Private Experience » du même recueil à travers l'image de la femme haussa qui partage le même abri que la protagoniste Chika : si l'origine de la femme haussa est facile à deviner de par son apparence physique (« the unfamiliar rise of the cheekbones », TAN : 44), il s'agit dans cette scène d'un renversement du regard : « [Chika] wonders if the woman is looking at her as well, if the woman can tell, from her light complexion and the silver finger rosary her mother insists she wear, that she is Igbo and Christian. » (TAN : 44). Sont remis ici en question les critères pour reconnaître l'autre ainsi que leur fiabilité. Dans un contexte de tension extrême, comme les violences dans les rues et le conflit entre Igbo et Haussas, la rencontre non conflictuelle entre les deux femmes et leur échange relèvent d'un moment suspendu au cours de ces événements où le familier et l'étranger, voire l'hostile, l'ennemi, ne sont plus clairement séparés car leur différence ne possède plus une importance capitale dans l'économie des relations humaines décrites dans la narration.

Dans *Becoming Abigail*, la familiarité a parfois une connotation négative dans la mesure où elle renvoie une image réductrice de la femme. Par exemple, Abigail voit dans les yeux des hommes qui souhaitent profiter d'elle un regard familier, mais qui la rabaisse : « This was the familiar look of men wanting her to be something they wanted. » (BA : 53). C'est contre cette image, malheureusement trop familière, de la condition féminine, dépourvue de dignité et réduite au statut d'objet, qu'Abigail se rebelle.

Enfin, la séparation entre familier et étranger est réduite jusqu'à se confondre dans ce fragment de *Purple Hibiscus* :

Aunty Ifeoma was silent as she ladled the thick cocoyam paste into the soup pot ; then she looked up and said that Papa-Nnukwu was not a heathen but a traditionalist, that sometimes what was different was just as good as what was familiar. (PH : 166)

À travers les trois adjectifs juxtaposés (« different », « good », « familiar »), c'est la dichotomie soi-autre qui est abolie dans ce passage : le conflit concernant le paganisme de Papa-Nnukwu et le catholicisme fanatique de Eugene se voit annulé par tante Ifeoma qui donne un nouveau nom au statut de Papa-Nnukwu en lui redonnant sa juste place dans la famille en récupérant de manière symbolique ce qui est considéré non familier par Eugene afin de le repositionner dans la sphère du familier.

Dans cette sous-partie sur la construction de l'autre à travers les différences raciales, culturelles et sociales, l'analyse a porté surtout sur l'ambivalence de la figure de l'autre. À travers la déconstruction de la notion de race, de la figure de l'exilé et de l'immigrant, de l'image de l'Afrique et, enfin, de l'Amérique et / ou de l'Occident, ce sont les notions de familier et d'étranger ou d'exotique qui sont remises en question. En effet, leur ambivalence et leur instabilité se traduisent aussi par un mouvement géographique constant qui est présent dans les œuvres du corpus, par une oscillation entre deux espaces et par la création d'un entre-deux d'abord spatial qui illustre aussi un entre-deux identitaire. Dans son analyse du roman *Our Mutual Friend* de Charles Dickens, Siri Husvedt dit à ce sujet : « the geography of the self and the other (...) reverberates strongly with ideas of both psychoanalysis and neurobiology that seek answers to fundamental questions about human identity. »²⁶⁸ Dans le processus d'effacement des différences entre soi et autre en tant que limites souvent artificielles, le familier et l'étranger sont intimement liés à la notion de limite spatiale et d'entre-deux géographique.

268 Husvedt, *op. cit.*, p. 178.

3. De la limite : l'entre-deux spatial

« When you've been here [in America] long enough, you're not the same. You're not like the people there. How can my children blend in ? And Nkem (...) had understood. » (« Imitation », TAN : 29). Le discours indirect libre de ce personnage anonyme dans la nouvelle « Imitation » d'Adichie traduit un mal-être propre aux personnages issus de la diaspora et qui, malgré leur double expérience, américaine et nigériane, ne parviennent pas toujours à trouver leur place. Cette citation évoque-t-elle une double appartenance culturelle et sociale, un sentiment de déracinement ou une vie construite dans un espace intermédiaire, un entre-deux ?

Dans les œuvres du corpus, cette hésitation entre deux espaces est générée pratiquement toujours par le mouvement géographique qui, en dehors du déplacement spatial, illustre un changement de perspective et une identité sans cesse changeante, elle-même en mouvement. Presque tous les personnages du corpus se déplacent soit d'un pays à l'autre (Richard entre la Grande-Bretagne et le Nigéria, Ifemelu entre les États-Unis et le Nigéria, Abigail et Obinze entre le Nigéria et la Grande-Bretagne, ou encore LaMamo entre le Nigéria, le Tchad et le Libéria), soit d'une région ou d'une ville à l'autre (Olanna va de Nsukka à Kano, à Lagos, à Abba pour revenir à Nsukka). En permanente pérégrination, les personnages finissent par ne pas toujours habiter un seul espace, mais plutôt par créer des échanges et des liens entre les espaces par leur mouvements.

Toutefois, les pérégrinations des personnages ne sont pas toujours à même de créer de nouvelles trajectoires spatiales et culturelles. Il s'agit parfois dans les œuvres qui évoquent la Guerre du Biafra non pas d'une création, mais d'une destruction de l'espace comme lieu d'ancrage des personnages qui deviennent des réfugiés. Si on pense au Biafra, à la fin de la guerre civile, les identités créées par ce conflit politique et militaire sont supprimées lorsque le pays n'a plus d'identité géopolitique. Quelle identité et quels critères d'identification ses habitants utilisent-t-ils, quel est leur repère géographique, culturel, social, lorsque leur pays n'est plus ? Dans *Half of a Yellow Sun*, la disparition de Kainene se traduit aussi comme une incapacité symbolique à retourner chez soi, dans un espace familier : si son pays natal (la région igbo correspond au Biafra) n'existe plus, son existence est remise en question en l'absence d'ancrage. Elle se trouve ainsi dans un espace

liminal. Edward Casey²⁶⁹ affirme que la limite est ce qui donne naissance, qui définit l'espace. Exister signifie avoir un limite, vivre dans et avec la limite de l'espace. Le personnage de Kainene, sorti de la scène narrative, est ainsi prisonnier dans les limbes d'un espace entre-deux, ni le Biafra, ni le Nigéria de l'avant-guerre, qui est l'espace affectif de la mémoire des autres personnages.

Plus que de simples destinations ou lieux de passage, les nouvelles configurations spatiales créées par le mouvement acquièrent ainsi une dimension temporelle à travers laquelle elles se placent au-delà des frontières géographiques réelles : c'est ce que Dennis Walder appelle par « espace transnational » (« transnational space »²⁷⁰), dimension essentielle de la négociation et de la réconciliation du présent avec le passé souvent traumatique. Espace transnational signifie aussi espace transculturel, à savoir qui crée un lien et un mouvement entre les lieux, les sociétés et leurs propres modes d'identification et les personnages. Comment ce caractère transnational et transculturel de l'identité est-il illustré dans les représentations spatiales de la géographie littéraire nigériane contemporaine ?

a) Les espaces liminaux comme déclinaisons de la périphérie géographique postcoloniale

« Giving up on the reading, [Elvis] let his mind drift as he stared at the the city, half slum, half paradise. How could a place be so ugly and violent yet so beautiful at the same time ? he wondered. » (G : 7). Dans *GraceLand*, la ville de Lagos représente un espace de contrastes et de contradictions : à mi-chemin entre l'abjecte et le sublime, à la fois violente et rayonnante de beauté, cette ville est un creuset culturel, social, politique et identitaire. L'image des bus urbains illustre le mieux cet « assemblage » :

Molues were buses unique to Lagos, and only that place could have devised such a hybrid vehicle, its 'magic' the only thing keeping it from falling apart. The cab of the bus was imported from Britain (...) The chassis of the body came from surplus Japanese army trucks trashed after the Second World War. The body of the coach was built from scraps of broken cars and discarded roofing shelves (G : 8-9)

269 « Boundary is the limit that allows place (and, therefore, people) to exist, to have an identity. » (Casey, *Getting*, Preface, p. XV).

270 Dennis Walder, *Postcolonial Nostalgias : Writing, Representation, and Memory*, New York and London, Routledge, 2011, p. 119.

Bariolés et dysharmoniques dans leur construction, les bus, miroirs de la métropole et de la société nigérianes, soulignent l'idée de contraste comme mot d'ordre dans la représentation de la ville. En effet, la métropole déploie des images et des facettes différentes aux yeux de chaque personnage : si, pour Redemption, elle est un espace tentaculaire et sous-terrain régi par le trafic de drogues et d'organes, où l'argent est la seule certitude dans un monde instable, pour le personnage de King, ou King of Beggars, Lagos est la ville de l'art et de la culture par excellence. Quant à Elvis, sa perspective sur la métropole représente une synthèse des visions des autres personnages, mais une synthèse qui ne fait qu'accentuer les contrastes qui régissent ce micro-univers :

The motorways were the only means of getting across the series of towns that made up Lagos. Intent on reaching their own destinations, pedestrians dodged between the speeding vehicles as they crossed the wide motorways. It was dangerous, and every day at least ten people were killed trying to cross the road.

(...) "Why can't we cross with the bridges ? Why do we gamble with our lives ?"

"My friend, life in Lagos is a gamble, crossing or no crossing." (G : 56-57)

Cette image de la ville constamment en mouvement (« speeding vehicles ») révèle son côté extrême puisque la vie y côtoie la mort en permanence. Dans les œuvres du corpus, et surtout dans *GraceLand*, Lagos apparaît toujours dans une lumière extrême sans jamais trouver un équilibre. La même image de Lagos est présentée dans *Americanah* où Ifemelu redécouvre la ville après treize ans d'absence : dans le passage cité précédemment, les réactions et les attitudes exagérées font partie du paysage urbain : « the air was dense with exaggeration, conversations full of over-protestation. » (A : 385).

Plus encore, ce que le focalisateur Elvis donne à lire et à voir au lecteur-spectateur est plutôt une vision littéraire de la ville : « Elvis pulled a Dickens out, *A Tale of Two Cities*, his favourite, and read the first line : 'It was the best of times, it was the worst of times.' (...) That was the perfect definition of life in Lagos, he thought. » (G : 111). Il est ainsi difficile de donner une quelconque définition à cette ville car le propre du microcosme qu'elle représente est d'échapper aux tentatives de définition et d'encadrement. Ce que le protagoniste appelle « une définition » n'en est pas une, elle représente plutôt l'expression de l'impossibilité de définir et de « contenir » cette ville tellement vaste, complexe et toute en contrastes. Il n'est évidemment pas anodin que l'expression utilisée par Elvis soit une citation de Dickens : lecteur passionné, Elvis doit aux livres une grande partie de sa vision sur la vie et sur le monde. Le lien entre la littérature et la représentation de la ville de Lagos fait de cette métropole ce que Chris Dunton appelle « une ville de mots »²⁷¹, une ville créée à

271 Chris Dunton, « Entropy and Energy : Lagos as a City of Words », *Research in African Literatures*, vol. 39 (2 / 2008), p. 68-78.

travers la parole et les images poétiques.

Lagos n'est pas seulement une ville de mots, elle est aussi construite comme un personnage littéraire à part entière : dans *Americanah*, précisément dans la scène évoquée plus tôt, la confusion de la protagoniste est justifiée par son absence et par les changements subis à la fois par la ville et par elle-même : « She no longer knew what was new in Lagos and what was new in herself. » (A : 387). La juxtaposition entre la ville et le personnage d'Ifemelu illustre bien leur lien profond.

De façon similaire, dans *GraceLand*, la ville de Lagos est connue sous le surnom d'« Une Copie » : « Name it and Lagos had a copy of it, earning it the nickname 'One Copy'. » (G : 8). La dualité entre mimétisme et originalité fait écho, non sans ironie, au personnage d'Elvis lui-même qui porte le nom du célèbre chanteur américain Elvis Presley et qui, de plus, gagne sa vie en donnant des représentations de danse inspirés de son idole (« He's doing an Elvis impersonation », G : 13). Le lecteur découvre ainsi un monde où le succès, l'affirmation dans la société, voire la quête identitaire, se font à travers l'imitation, la reproduction, la représentation. Toutefois, l'idée de représentation est à prendre au sens littéral car il ne s'agit pas simplement de copier un modèle, mais de le réinterpréter et de l'adapter au contexte lagotien. Le personnage d'Elvis est, par conséquent, bien plus qu'une modeste « copie » de son homonyme américain, il est son propre personnage enrichi de toutes ses expériences et rencontres, bien qu'elles soient souvent des expériences qui le délocalisent plus qu'elles ne l'aident à se positionner et à s'ancrer dans un espace géographique et intérieur.

Toujours dans *GraceLand*, il est dit d'Elvis : « he was a mess of conflicting emotions. » (G : 51). Plus loin sur la même page, le bidonville lagotien d'Aje est décrit comme « un labyrinthe d'allées étroites » (« a mess of narrow alleys », G : 51). Le même terme, « mess », qui signifie désordre, est employé pour décrire le personnage et le microcosme du bidonville : à travers l'isotopie de la dualité entre espace intime et espace public, le désordre représente aussi la difficulté du protagoniste à se positionner clairement dans cet espace dont la comparaison avec un labyrinthe révèle le manque de systématisation urbaine qui rend l'orientation difficile. Le désordre spatial touche ainsi symboliquement aux limites géographiques qui situent le personnage dans un espace « entre-deux », ou, plutôt, qui le dé-place littéralement dans le sens d'une dé-localisation géographique et intérieure. En effet, à cause de sa situation familiale, du manque de perspectives et de revenus, Elvis est un personnage qui n'est jamais vraiment en paix avec lui-même et qui, par conséquent, se situe constamment dans le roman dans un non-lieu géographique : il aime Lagos, mais ne s'y sent pas réellement chez lui car il n'y est pas en sécurité, et il rêve d'aller aux États-Unis bien que, jusqu'à la fin du roman, ce lieu représente une simple projection.

Dans presque toutes les oeuvres du corpus, la ville est non seulement le décor de la

narration, mais aussi le témoin de la transformation des identités, ainsi qu'un véhicule de cette transformation. Homi K. Bhabha définit la ville comme suit : « [the city is] the space in which emergent identifications and new social movements of the people are played out. »²⁷² Lagos comme image emblématique de la métropole africaine contemporaine devient ainsi non seulement un cadre, mais un agent identitaire de cette mutation sociale et culturelle en mesure de générer des crises identitaires profondes, comme dans le cas d'Elvis dans *GraceLand*, mais qui offre également aux personnages des possibilités de se réinventer comme le suggère le surnom « One Copy ».

Dans *GraceLand*, le bar de Madam Caro (ce personnage est une version de Madam Koto d'Okri dans *The Famished Road*) est un endroit de rencontres, de détente, mais aussi un espace qui « accumule » la détresse des personnages. Vanessa Guignery analyse l'image du bar dans le roman *The Famished Road* de Ben Okri en l'appelant « une image emblématique de la modernité » (« an epitome of the modern world »²⁷³) par opposition avec le trope de la forêt (« a middle space... where Azaro [le protagoniste] meets both inhabitants of the real world and spirits »²⁷⁴). Dans le roman d'Abani, on retrouve le bar de Madam Caro ce creuset de la modernité dans la mesure où, comme la ville de Lagos, il représente un des véhicules du changement et de la crise identitaire car il « rassemble » les personnages comme dans une parenthèse spatio-temporelle de la vie quotidienne.

À l'image du trope du marché, véritable lieu d'initiation selon Françoise Ugochukwu²⁷⁵, le bar dans *GraceLand* est pourtant assez proche du symbolisme de la forêt dans *The Famished Road* : il est à la fois un espace d'accumulation d'énergies, de tensions, d'échanges, d'identités, et un espace liminal puisqu'il est un lieu de passage par excellence. En effet, dans la scène du début du roman Elvis se promène dans le marché pour mieux comprendre le fonctionnement de son monde : « He wandered aimlessly through the jostling crowd of people, wondering if they were all human ; markets were supposed to be crossroads of the living and the dead. » (G : 14). Le marché se rapproche ainsi de l'image de la ville de Lagos elle-même, qui représente aussi un lieu liminal de rencontres.

La métropole lagotienne est aussi souvent évoquée dans les œuvres du corpus à travers sa position de ville côtière. Ainsi, la plage est une de ses images les plus fréquentes :

272 Bhabha, *Nation*, p. 320.

273 Guignery, *Seeing*, p. 51.

274 *Ibid.*, p. 50.

275 La critique définit ce trope comme « un microcosme du monde » (Françoise Ugochukwu, « L'organisation et la gestion de l'espace dans la langue et la culture igbo du Nigéria », *Journal des africanistes*, vol. 79, 1 / 2009, 45-70, p. 54) considérant que ce lieu est un lieu d'apprentissage de la vie.

I went to the beach before I left. I stood there with my feet in the warm water and stared intently into the thick mist—as if expecting it to part and reveal Joshua standing on some shore in America. After all, the world isn't as big and impossible as we have been taught to believe. (WA : 184)

La fin du chapitre six de *Waiting for An Angel* met en scène Kela sur une plage de Lagos, la même que son ami Joshua mentionne quelques pages plus tôt. Comme Elvis, Kela est un personnage situé symboliquement entre les deux rives comme dans un espace qui est à l'image de son dilemme et de son désarroi. La plage est souvent une parenthèse par rapport au tumulte de la ville, mais aussi par rapport au modèle occidental qui cherche à s'y imposer à travers le rythme de la vie, les médias. L'espace extra-urbain sans en être complètement isolé de la plage est une des images spatiales de la limite, de la marge, comme l'affirme Featherstone : « the postcolonial beach is (...) an evasion of this urban colonial modernity. »²⁷⁶. La plage et l'océan, tous les deux des espaces liminaux par excellence, dessinent ainsi des lieux d'initiation et de confrontation avec le monde :

[Joshua and Kela] sat by the water margins, our legs dipped in the frothy wash. In front of us the water was pale blue, but further in it was a deep indigo, stretching on and on until it disappeared in a white, smoky mist that hung like a curtain between heaven and earth. Its infinite vastness, its restless heaving and roar overwhelmed me. Joshua pointed straight at the misty horizon and said somewhere on the other side lay America. (WA : 125)

La description de cet espace infini, qui rappelle le sublime évoqué lors de l'analyse du motif du trauma, car il attire, impressionne et suscite la peur en même temps, illustre une image floutée de l'Amérique qui se confond dans cette immensité. Ce monde tant rêvé paraît davantage idéalisé qu'il est dépeint sur la toile de fond de l'océan aux couleurs changeantes. Bien que rêvé, l'espace utopique de l'Amérique, car aucun des personnages du roman de Habila ne s'y rendra, laisse entrevoir la dimension liminale de l'existence qu'il pourrait offrir, à savoir une vie d'incertitudes et de dangers à l'image de l'horizon aux contours floutés et dont les deux personnages n'ont finalement qu'une vague impression depuis leur position sur la plage.

Dans *Becoming Abigail*, l'isotopie de l'eau est très présente : « The cigarette burnt her finger as it smoked down to the filter. She threw it in the river. Following its glowing path, she imagined the hiss of its extinction as it hit the thick wet blackness. » (BA : 33). La cigarette jetée dans la Tamise fonctionne comme une métaphore méta-narrative, car le lecteur suit la chemin de la cigarette au fur et à mesure que l'histoire se déroule, qui anticipe la mort d'Abigail. L'image du

276 Featherstone, *Postcolonial*, p. 169.

fleuve londonien apparaît souvent dans le roman : « the flow and the intent, hers and the river's. » (BA : 49), « 'Abigail', she called softly to the dark. The cold. The water. 'Abigail' » (BA : 54). Dans cette dernière citation, le lecteur ne sait pas exactement si la protagoniste conjure l'esprit de sa mère décédée ou si elle anticipe sa mort dans un monologue. Plus loin, le rapprochement avec la mort devient évident (« To see herself reflected would be to see the dead. », BA : 83), comme un écho de la page 37 : « Abigail stared at her mother in the mirror. » Dans toutes ces images, l'eau devient un espace liminal entre la mort et la vie, un espace-miroir où les frontières entre le reflet et l'objet reflété sont abolies, ou du moins floutées. Dans le roman court d'Abani, l'eau est souvent associée à la mort et au passage dans l'au-delà, comme une image moderne de l'infernal fleuve Styx de la mythologie grecque qui sépare le monde des vivants du monde des morts.

Ces deux mondes sont délimités de façon plus ou moins nette par des lignes de démarcation, ou « lines », lesquelles font office d'images clé dans *Becoming Abigail* :

Then, plunging the knife into the flames licking the hearth's edge, [the medicine woman] brought it up and cut Abigail twice on the face. On the left side, a straight line. On the right, a wave. (...)
She thought of her father hanging from a ceiling. The taut rope cutting the world into two : the moment before life and the moment before death. And in that rope, she wondered, was there the memory of her mother ?
And what would be the line for her ?
Derek ?
Abigail ?
A line is a lie. Who can tell what it will open onto ? (BA : 112-113)

L'allitération en / l / dans « line » et « lie » et la diphtongue / ai /, qui créent une sonorité liquide imitant le mouvement de l'eau, rappellent en même aussi la mort qui rôde toujours autour. Le nom « line », ou ligne, fait directement référence à la corde à laquelle est pendu le père de la protagoniste : ainsi, au lieu de tracer des contours fixes et clairs, la ligne, comme la corde, abolit les frontières entre la vie et la mort, entre l'amour et la mort. Ce paragraphe joue ainsi sur l'image des frontières mouvantes dessinées par les lignes comme Abigail elle-même joue avec les limites : ces lignes dessinent un non-espace, une délimitation. Est mis en scène un jeu des extrêmes entre la vie et la mort, entre le désir qui élève et la descente aux enfers :

And how many kingdoms had been lost for sugar ? Or taken. The English knew all about that. About the slavery of desire. And so it was that the cocoa that Derek made to help Molly sleep (...) led her downstairs.
Before death. And certainly before hell, there is always descent. Going. Down. Then death. And hell. Hardly a breath apart. (BA : 115)

Le sucre et le cacao comme marchandises rares et précieuses sont directement liés au côté

sensuel du désir amoureux et au risque auquel est soumise la relation des deux amants. En effet, la scène d'amour décrite dans l'extrait sera abruptement interrompue au moment où Molly découvre la trahison de Derek : les phrases elliptiques de la fin du fragment montrent bien cette frontière instable entre l'amour, point culminant de la vie, et la mort, à l'image de la ligne / corde mentionnée précédemment (« A line is a lie. », BA : 112-113). La scène de cette découverte correspond au moment charnière entre l'extase et la douleur qui résume l'existence de la protagoniste. Les ellipses de la dernière partie de la citation coupent le rythme de la lecture, donnant une impression de parole à bout de souffle racontant cette expérience des limites.

Plus que l'espace, l'entre-deux spatial est le point focal dans le roman court d'Abani : les lignes et les cartes sont des métaphores de la vie de la protagoniste et du monde dans lequel elle est contrainte de vivre, un monde sans valeurs profondes et sans repères. D'ailleurs, les cartes que la protagoniste dessine et cherche partout (« the business of reading maps. Her favourite thing. The only thing she read. », BA : 29) représentent un moyen de trouver son chemin vers un lieu familier d'autant plus qu'elle se trouve dans un pays étranger.

Déracinement veut aussi dire dés-identification : une des raisons de l'égarement de Abigail est le fait qu'elle perd le contact avec son pays d'origine : « she had forgotten so much, lost so much. » (BA : 101). Ce qui dans *Americanah* équivaut à « cartographier l'éloignement et l'aliénation » (« map the boundaries of their own estangement », A : 235) illustre l'entre-deux comme rapport entre exotisme et familiarité, un rapport brouillé, tendu, conflictuel. Véronique Costa affirme dans son article que « l'entre-deux conteste la logique binaire sur laquelle se sont construites la plupart de nos représentations, générant cloisonnements, hiérarchie et discrimination. »²⁷⁷. Cette notion met en lumière un lieu de rencontre des extrêmes, des contradictions, un lieu de méditation et de (re)construction. L'entre-deux est, donc, une notion instable qui est à la fois, dit Costa, « ni l'un, ni l'autre », une définition par le négatif, une négation identitaire, et « l'un et l'autre »²⁷⁸ possédant une dimension inclusive. Cette hypothèse est illustrée dans *Becoming Abigail* dans la citation citée précédemment où les lignes à la fois délimitent, voire emprisonnent, l'esprit dans un espace clairement déterminé et créent d'autres espaces. Plus tôt dans le roman court, les brûlures et les marques sur sa peau font voyager la protagoniste dans son passé :

The cigarette burnt her finger as it smoked down to the filter. She threw it in the river. (...) Sucking her finger she watched a train rumble across a bridge flickering light from its coaches into the water,

277 Véronique Costa, « L'exploration lexicale de 'l'entre-deux' », *L'imaginaire et l'entre-deux. IRIS-Centre de recherches sur l'imaginaire*, 37/ 3016, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 17-25, p. 17.

278 *Ibid.*, p. 17.

back and forth over the Thames (...). It was like the reassurance of blood. That life would go forwards and backwards, but never stop. Not unless the tracks were snowed over. She pulled up her left sleeve and absently traced the healed of ther burning. They had the nature of lines in a tree trunk : varied, different, telling. Her early attempts were thick but flat noodles burned into her skin by cashew sap. With time came finer lines, from needles, marking an improvement. But there were also the ugly whip marks of cigarette tips. Angry. Impatient. (...)
 This burning wasn't immolation. Not combustion. But an exorcism. Cauterization. Permanence even. (BA : 33-34)

Dans ce passage, l'isotopie des lignes, sous la forme des marques et des traces (« lines », « noodles », « rumble across [the Thames] »), reconfigure l'existence d'Abigail et retrace son parcours à travers non seulement différents pays et continents, mais aussi à travers les expériences extrêmes, comme le trauma de la mort de ses parents, l'exil en Grande-Bretagne. Les brûlures de cigarettes et les scarifications mettent en lumière l'obsession d'Abigail pour les lignes comme le signe de son besoin de repères, de points d'appui et de soutien. En se scarifiant, Abigail devient elle-même l'auteure de son corps-carte en se fixant ses propres repères. Plus encore, la brûlure, qui rappelle le passage de l'immolation de Jeremiah dans *GraceLand*, évoquée pages 227-228, ou encore l'épisode similaire dans *Waiting for An Angel* dont un policier est la victime, mentionné pages 40 et 73²⁷⁹, acquiert une dimension différente : l'image de l'exorcisme est associée à la purification et au besoin de se libérer des contraintes et des traumatismes du passé. Loin d'être seulement une victime, comme les personnages de Jeremiah chez Abani ou du policier chez Habila, Abigail n'est jamais dépourvue de moyens et, donc, jamais complètement passive en train de subir un traitement sans essayer de se rebeller et de revendiquer sa liberté. Au vu de l'importance des lignes et des cartes dans l'ensemble de l'œuvre, on peut dire que *Becoming Abigail* est un roman sur la limite et sur la fluidité des frontières à la fois spatiales et symboliques. L'évolution des termes « immolation » et « combustion » à « permanence » illustre bien le désir de stabilité non pas dans le sens d'inflexibilité, mais dans ce qu'il a de rassurant. La permanence, la pérennité, associées au terme « cauterization », signifient ici attaches affectives et émotionnelles, qui soignent et réparent l'esprit et le corps meurtris, plutôt que spatiales. En effet, l'expression citée auparavant « A line is a lie. » (BA : 113) vient illustrer toute l'instabilité des lignes de démarcation qui ouvrent autant qu'elles bornent.

L'espace entre-deux est donc aussi propice à la création de nouveaux territoires et formes. Julia Siccardi fait une analyse du recueil de nouvelles d'Adichie sous l'angle de l'écriture de l'altérité et de la divergence et de l'éclatement, deux notions qu'elle décline en éclatement textuel, narratif et identitaire du recueil de nouvelles. Par exemple, dans « The American Embassy » l'aller-

279 Les deux passages sont analysés dans le premier chapitre (pages 93-94).

retour entre le passé hanté par la mort d'Ugonna et le présent raconté à travers la focalisation de la protagoniste qui est dans la file d'attente devant l'ambassade américaine met en lumière une forme de déracinement temporel et spatial. D'ailleurs, la file d'attente, qui fait écho au motif de la ligne dans *Becoming Abigail*, vient illustrer la même idée de frontière entre deux espaces, mais aussi entre deux périodes de la vie de la mère, l'avant- et l'après-mort d'Ugonna. Ainsi, au moment de se remémorer la mort de son fils, la protagoniste se situe hors du temps et de l'espace qui s'explique au vu de cet épisode traumatique dont l'effet sur l'écriture est la fragmentation temporelle :

The air hung heavy with moist heat. It weighed on her head, which made it more difficult to keep her mind blank, which Dr. Balogun had said yesterday was what she would have to do. (...) It was easy enough for him to say that, as though she knew to go about keeping her mind blank, as though it was in her power, as though she invited those images of her son Ugonna's small, plump body crumpling before her, the splash on his chest so red she wanted to scold him about playing with the palm oil in the kitchen. (...)

The man behind her tapped her again. She jerked around and nearly screamed from the sharp pain that ran down her back. (« The American Embassy », TAN : 128-129)

Lorsque la protagoniste se laisse entraîner dans le flot des pensées qui convergent toujours vers le même épisode, c'est à travers la répétition de certaines expressions (« as though ») que le lecteur comprend l'explication de ce retour vers le passé. Bien que physiquement présente dans la file d'attente, la mère d'Ugonne ne l'est pas complètement : le signe de l'homme qui est à côté d'elle symbolise ici le retour au présent de la narration, non dépourvu de douleur (« the sharp pain ») car elle est désormais condamnée à vivre sans son fils.

S'il est présent sous la forme d'une déconstruction temporelle dans la nouvelle d'Adichie, l'éclatement dont parle Julia Siccardi est aussi présent dans *Becoming Abigail* et de plus, dans l'extrait cité auparavant, sous la forme des structures elliptiques (« This burning wasn't immolation. Not combustion. But an exorcism. Cauterization. Permanence even. »). Celles-ci sont représentatives, d'une part, de l'expérience traumatique de la protagoniste et, d'autre part, de la délimitation spatiale. En effet, il y a dans la représentation des espaces (géographiques et symboliques) chez Abani une forme de suspension par rapport à toute forme d'ancrage dans un territoire géographique précis, une forme de « non-lieu ». Cette notion²⁸⁰, qui illustre le déracinement de Chinaza dans « The Arrangers of Marriage » ou dans « On Monday of Last Week », ouvre une nouvelle perspective sur les représentations de l'entre-deux. Cette notion du non-lieu est une négation du lieu ou un lieu autre, qui pourrait éventuellement être une image d'un

280 Julia Siccardi. « De la divergence culturelle à la confluence transculturelle : rencontre de l'altérité dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie », *Journal of the Short Story in English*, vol. 69 (2 / 2017), 181-194, p. 187.

l'espace intérieur « éclaté », sans repères, à un « en soi » que les personnages doivent ordonner.

La notion de confluence transculturelle est définie comme une sortie de sa propre personne pour combler un besoin d'intégration sociale dans un contexte migratoire. Tel est le cas dans « On Monday of Last Week » ou encore dans « A Private Experience » où Chika et la femme haussa se retrouvent ensemble par hasard lors de l'éclatement des violences dans les rues de Kano et doivent se protéger au milieu d'une situation dangereuse qui les rend très vulnérables :

Later, Chika will learn that, as she and the woman are speaking, Hausa Muslims are hacking down Igbo Christians with machetes, clubbing them with stones. But now she says, "Thank you for calling me. Everything happened so fast and everybody ran and I was suddenly alone and I didn't know what I was doing. Thank you."

"This safe place," the woman says, in a voice that is so soft it sounds like a whisper. (...)

She and the woman stand silently in the store for a while, looking out of the window they have just climbed through, its squeaky wooden shutters swinging in the air. (« A Private Experience », TAN : 44-45)

Cet espace hors du temps qui isole les personnages des agressions, mais aussi de la réalité, extérieures est aussi l'image de la notion de non lieu. Plus encore, cet espace a une dimension transculturelle, reflétée par l'origine ethnique et les religions différentes des deux femmes, une Igbo chrétienne et une Haussa musulmane, qui met en avant plus qu'un simple espace de rencontre de deux personnages venant d'horizons différents : le magasin abandonné dans la nouvelle d'Adichie crée un espace « entre » des expériences, des identités, des cultures, l'espace de la lecture qui assemble et « mutualise » les textes sans pour autant les niveler. L'identité-même peut être définie, selon les mots de Walder²⁸¹, comme espace et projection transculturels, c'est-à-dire comme une notion protéiforme qui, sans ignorer l'origine nationale, religieuse, ethnique ou familiale, va au-delà toute forme d'appartenance et s'enrichit des influences extérieures qui la modifient sans cesse.

L'éclatement multiplie et fait changer la perspective et donne de la distance au regard : ainsi, Chinaza dans « The Arrangers of Marriage » utilise les deux termes « biscuits (cookies) » (lorsque son mari la corrige pour lui faire comprendre qu'elle doit s'intégrer dans la société américaine) pour montrer, en dehors de son désaccord et de son inconfort, une certaine ironie vis-à-vis de l'attitude d'Ofodile / Dave. Ironie signifie distanciation et critique, car elle traverse une crise suite à son mariage et à son déménagement aux États-Unis. Les parenthèses qui isolent le nouveau mot créent un nouvel espace narratif qui donne au personnage une nouvelle perspective sur sa vie, sur son couple et sur soi-même. Dans cette nouvelle, les parenthèses et les tirets correspondent à une parenthèse spatiale et intérieure, l'idée d'altérité spatiale. Dans l'essai « Yonder », Siri Husvedt

281 Walder, *Postcolonial*, p. 119.

analyse cet espace littéraire : « [it is a space] between here and there (...). It identified a new space—a middle region that was neither here nor there—a place that simply didn't exist for me until it was given a name. »²⁸² Dans « The Arrangers of Marriage », il s'agit donc de créer un espace à soi qui est « enchâssé » dans l'espace littéraire de la nouvelle, un espace qui est une projection de sa manière de s'identifier qui soit libéré des diktats socioculturels américains et nigériens.

Trouver son propre espace dans cet espace-parenthèse illustre également l'idée de déracinement. Ce concept, proche du non-lieu de Julia Siccardi et que Tim Cresswell appelle « out-of-place »²⁸³, fait évoluer la notion d'identité et l'écriture du soi en la projetant au-delà de l'espace d'ancrage dans un espace possible qui dépasse la stabilité et le familier : ainsi, le non-lieu renvoie à ce qui est étrange et étranger, aussi bien qu'au déplacement et au non familier. Dans l'article « Le déplacement dans la littérature postcoloniale anglophone. Le discours littéraire comme lieu de redéfinition du territoire », Florence Labaune-Demeule affirme :

Les cultures du déplacement, les mobilités et requalifications des lieux et des territoires sont sans nul doute une préoccupation majeure des littératures postcoloniales, qui ont toujours questionné la nature même du territoire, de la nation, de la frontière, ainsi que, parfois, le désir ou la nécessité de dépasser les limites du territoire à travers la migration, le voyage, l'exil, ou la diaspora.²⁸⁴

Cette reconfiguration spatiale de l'identité rappelle le concept fondamental d'« espace interstitiel »²⁸⁵ qui est la traduction de Labaune-Demeule du concept homonyme de Bhabha (« in-between space »²⁸⁶). L'au-delà (dans le sens du terme anglais *beyond*) impose le franchissement de la limite, de la frontière, des normes spatiales. Dans « The Arrangers of Marriage », l'écriture crée cet espace au-delà la mesure où la protagoniste « se retire » progressivement de l'espace social et culturel américain pour se créer son propre espace personnel (en dehors de l'espace géographique) afin de vivre librement. La représentation de l'espace et de revalorisation, voir de redéfinition, du lieu et de la limite ont ainsi des incidences sur la notion d'identité.

Ce lieu personnel non-géographique, dont la création commence par la distance ironique que

282 Husvedt, *A Plea*, p. 1.

283 Cresswell, *Place*, p. 103.

284 Florence Labaune-Demeule, « Le déplacement dans la littérature postcoloniale anglophone : le discours littéraire comme lieu de redéfinition du territoire », *Les cultures du déplacement* Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner, Dominique Crozat et Laurent-Sébastien Fournier eds., Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-en-Provence, 2014, 93-106, p. 93.

285 *Ibid.*, p. 95.

286 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 38.

Chinaza prend par rapport à son mari et aux normes sociales et culturelles américaines, fait aussi appel au concept de dis(-)location. Florence Labaune-Demeule l'envisage comme source d'aliénation : « le discours colonial est aussi le lieu où se manifeste le déplacement de soi qui peut conduire à la dépossession de soi lorsque la dis-location (dont le trait d'union marque visuellement un changement spatial) se fait aussi dislocation. »²⁸⁷ La notion de lieu de naissance, d'espace familial et d'ancrage, mentionné auparavant lors de la comparaison entre familial et étranger ou exotique, subit des changements, car cet espace familial s'envisage différemment à travers le prisme des expériences et d'un soi qui est lui-même sans cesse changeant. La dis(-)location géographique, culturelle, sociale devient ainsi le lieu d'existence de la plupart des personnages du corpus qui, à travers leurs périples, habitent plusieurs espaces et plusieurs identités.

b) Le « tiers espace » de Homi K. Bhabha²⁸⁸

[Derek] ran his hands over [Abigail], stopping as his fingers encountered the bubbles of Braille. (...) She held his fingers against her. Against her dots. "This one," she said, touching the ones on each breast, first one, then the other. "This one is you, this, me. In the middle there is Greenwich. (...). These dots. Me, Abigail."

And he retraced her in that moment, the map of her, the skin of her world, as she emerged in pointillism. (BA : 53)

Cette description poignante du corps-carte de la protagoniste de *Becoming Abigail* projette son désir de s'octroyer un espace créé de toutes pièces comme si elle souhaitait faire table rase de son passé pour tout reconstruire. Le corps, sanctuaire de l'intimité, est ici envisagé comme le seul espace que l'on peut réellement habiter librement et le seul qui est en dehors des configurations géographiques et culturelles du monde extérieur. Le passage illustre le lien entre le personnage et l'auto-cartographie, presque la création d'un personnage-univers (« the map of her, the skin of her world »). Personnage sans attaches par excellence, Abigail habite pleinement son corps car il est le seul espace qui lui appartienne véritablement.

Comme elle, d'autres personnages, tels Elvis ou Beatrice dans *GraceLand*, ou encore Mamo dans *Measuring Time* habitent, d'une manière ou d'une autre, plus que des « simples » espaces géographiques, des lieux imaginaires et symboliques, des lieux qui sont nécessairement des carrefours culturels, spirituels, langagiers. Tous les personnages du corpus, à travers leurs

287 Labaune-Demeule, *op.cit.*, p. 99.

288 Bhabha, *Location*, p. 36.

mouvements géographiques, font l'expérience du dépaysement et de la dislocation, se retrouvant ainsi souvent dans des lieux intermédiaires ou encore dans des tiers espaces. Bhabha donne une définition de ce dernier concept : « Third space (...) represents both the general conditions of language and the specific implications of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot *in itself* be conscious. »²⁸⁹. Ces observations critiquent la rigidité des catégories culturelles et même la notion d'identité culturelle dans la mesure où elle est utilisée pour figer et donc réduire des pratiques culturelles au lieu d'ouvrir des possibilités de dialogue. Bhabha théorise ensuite ce tiers espace comme un espace langagier²⁹⁰ : on remarque ici le terme « utterance », ou énonciation, qui rappelle l'analyse du langage et qui renvoie à l'espace langagier comme espace familier d'ancrage. Le langage et l'écriture représentent pour ces personnages un lieu de libération, qui constitue un écho aux cartes et aux poèmes lus par Abigail, et d'expression du soi, même si, et surtout si, les deux espaces sont en conflit, voire incompatibles et, qui plus est, veulent imposer chacun son autorité et son identité culturelle qu'Édouard Glissant définit comme suit : « [it is] an identity on its guard, in which the relationship with the Other shapes the self without fixing it under an oppressive force. That is what we see everywhere in the world : each people wants to declare its own identity. »²⁹¹

La notion d'identité revient, une fois de plus, au cœur de cette « revendication », de cette affirmation : Abigail dans *Becoming Abigail*, Ifemelu et Obinze dans *Americanah* ainsi que la plupart des personnages du recueil de nouvelles d'Adichie évoluent en terre étrangère et éprouvent tous un fort sentiment de dés-appartenance, de déracinement. Leur désir de se rattacher à une terre et une culture d'origine équivaut à un désir, voire un besoin, d'être identifiés par cet ancrage. Toutefois, dans ce contexte d'exil, de mouvement, de globalisation, que signifie encore identité culturelle ?

Le philosophe François Jullien rejette cette notion qu'il juge figée et « non négociable » car il l'estime utilisée d'une manière dominatrice et obtuse par rapport à d'autres cultures. En revanche, l'auteur théorise l'écart par opposition à la différence : selon lui, la différence est « classificatrice », déterminante et déterministe, elle « range » en catégories et « case » les choses et les notions. L'écart, d'autre part, « dé-range »²⁹², remet en question les deux éléments au lieu de les séparer.

289 *Ibid.*, p. 36.

290 « the split-space of enunciation » (*Ibid.*, p. 38).

291 Édouard Glissant, *Caribbean Discourse : Selected Essays*, trans. Michael Dash, Charlottesville, University of Virginia Press, 1989, p. 169.

292 François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle (mais nous défendons les ressources d'une culture)*,

Tandis que la différence établit des règles, l'écart dé-règle. En créant cette tension entre les deux termes, choses, notions, cultures qui s'opposent, l'écart, dit Jullien, « crée de l'*entre* »²⁹³, c'est-à-dire un espace autre, ou le tiers espace de Bhabha, un lieu où les deux éléments ne sont pas réellement opposés, mais cohabitent, collaborent et se stimulent mutuellement.

Plus encore, Jullien affirme que « l'*entre* n'est pas l'"être" »²⁹⁴, en d'autres termes il rejette le caractère classificateur, donc d'identification, de la différence entre A et B aussi bien que sa neutralité. Comme dans la citation de « The Arrangers of Marriage » analysée plus tôt, l'*entre-deux* linguistique ou typographique n'est pas un espace « vide » mais opérant et opérationnel qui produit du sens, car il crée un effet miroir en contenant le reflet des deux éléments en tension. Ainsi, il est le résultat de leurs représentations, de leurs projections respectives et non pas leur essence, leur être. Il s'agit ici donc d'un processus non pas d'identification tel qu'il est opéré par la différenciation, mais de dés-identification dans le sens d'un décloisonnement des identités figées.

Comme Julien, Bhabha affirme : « it is the 'inter'—the cutting edge of translation and negociation, the *in-between* spaces—that carries the burden and the meaning of culture. »²⁹⁵. Dans les œuvres du corpus, ces tiers-espaces sont nombreux : le salon de coiffure dans *Americanah*, le magasin abandonné dans la nouvelle « A Private Experience », le marché dans *GraceLand*, la cellule de prison dans *Waiting for An Angel*. Ils illustrent tous un lieu qui, par son isolement du monde extérieur, génère une forme d'errance, d'égarement et d'aliénation des personnages car ils se situent dans un *entre-deux*. La distance, la tension, l'*entre-deux* représentent donc ce qui « alimente » activement l'identité et l'écriture du et de soi. Plutôt que de parler d'un conflit d'identités culturelles ou plutôt de conflit entre les différences culturelles dans le sens donné par Jullien, Bhabha soulève la question d'un abus de catégorisation : à l'exception de Derek dans *Becoming Abigail*, les autres personnages ne voient pas et ne considèrent pas Abigail comme elle se considère elle-même, car ils la « rangent » trop vite dans d'autres catégories, car, le plus souvent, elle est vue comme la copie conforme de sa mère ou comme un objet sexuel. À l'instar de l'abus de pouvoir, cet acte de violence devient un abus de perception et de classification.

Ce qui se produit dans cet *entre* dépasse donc les frontières de l'identification et illustre le fait que cette notion est atomisée, déstabilisée, multipliée. Si la dislocation géographique et culturelle

Paris, Éditions de l'Herne, 2016, 2017, p. 33.

293 *Ibid.*, p. 37.

294 *Ibid.*, p. 37.

295 Bhabha, *Location*, p. 38.

dont il a été question auparavant est souvent perçue comme négative, le but de cette analyse n'est pas de démontrer sa validité ou son invalidité mais d'insister sur la complexité et même l'impossibilité de définir l'appartenance des personnages à une identité culturelle définitive qui se voudrait un havre de stabilité et d'ancrage dans une culture spécifique.

Si l'identité culturelle ne représente pas, ou pas vraiment, un dessein dans l'économie des œuvres du corpus, l'individualisation l'est, elle, beaucoup plus. Jullien définit ce concept comme « [un] procès inverse à celui de classification » car « on n'individualise que si on a conceptualisé et individualisé en vue de décrire davantage. »²⁹⁶. Il faut s'attarder sur l'expression « décrire davantage » qui illustre le processus continu de l'écriture identitaire dans les œuvres du corpus, car le soi ne correspond pas à quelque chose de stable ou d'homogène. Au contraire, il est d'autant plus vaste et plus instable qu'il s'enrichit au contact des autres. Ce qu'Abigail souhaite, au fond, c'est que les regards des autres résonnent avec son propre regard sur elle-même, au lieu de la classer d'emblée, de l'identifier trop vite à un existant et non à un sujet agissant. Le roman court d'Abani représente, de ce point de vue, une écriture de l'individualisation comme reconnaissance, dans le sens anglais du terme *acknowledge*, qui signifie être vu en tant qu'être digne doué de libre arbitre et non seulement en tant que simple existant. C'est précisément ce que Derek parvient à faire dans l'extrait cité au début de cette sous-partie et qui souligne davantage l'existence d'Abigail dans son propre corps comme dans son propre univers dé-localisé qui lui offre, plutôt qu'une identité pré-établie dans un monde cruel, des possibilités d'être.

Doreen Massey affirme à ce sujet dans son ouvrage *Space, Place and Gender* : « It is not possible for a sense of place to be progressive, not self-enclosing and defensive but outward-looking. »²⁹⁷ Ceci rappelle la notion d'entre-deux culturel analysé par Jullien, car la culture est souvent ancrée dans un lieu spécifique. C'est pour cela que les grandes métropoles, ou les villes-monde, comme Lagos, dé-centralisent l'espace et la culture et créent une configuration de l'identité qui se détache, au lieu de s'ancrer, de son lieu d'origine : il s'agit de ce que l'auteure appelle « le sentiment de la dis-location » (« a sense of dis-location »²⁹⁸). Plus loin, elle ajoute : « A 'sense of place', of rootedness, can provide—in this form and on this interpretation—stability and a source of unproblematical identity. »²⁹⁹ L'accent étant mis ici sur le terme « unproblematical », qui ne soulève pas de questions et de résistances, il faut souligner que c'est précisément ce que les œuvres

296 Jullien, *op.cit.*, p. 40.

297 Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Blackwell Publishers Ltd., (1994) 2003, p. 147.

298 *Ibid.*, p. 147.

299 *Ibid.*, p. 151.

du corpus remettent en question : l'identité telle qu'elle apparaît dans son évolution et ses mutations permanentes est toujours problématique, entre autre parce que le rapport avec l'espace et sa stabilité, voire sa fixité, évolue vers une dé-localisation.

D'ailleurs, la délocalisation et le mouvement géographique se reflètent aussi dans la structure fragmentée des œuvres qui illustrent souvent des aller-retours temporels et spatiaux : tel est le cas dans *Americanah* ou dans *GraceLand* où les personnages (Obinze et Elvis) se voient obligés de changer de lieu de vie (le Nigéria pour les États-Unis et la Grande-Bretagne) afin de chercher une vie meilleure. Ces déplacements de populations engendrent l'hybridité que Bhabha définit comme suit :

[It is] never simply the admixture of given essences or essences (...), [it] is the perplexity of the living as it interrupts the representation of the fullness of life ; it is an instance of iteration, in the minority discourse [...] through which all the forms of cultural meaning are open to translation because their enumeration resists totalization.³⁰⁰

À travers la translation culturelle et la répétition (« iteration ») qui font résistance à la norme (« admixture of given essences ») et à toute forme de catégorisation et de réduction du sujet, l'hybridité, expression de la pluralité des origines, des expériences, des cultures, vient se positionner dans un espace qui est lui aussi en mutation.

Dans *Half of a Yellow Sun*, Richard trouve, au bout de ses expériences de déracinement, sa place dans la relation avec Kainene : « It was the first time in his life he felt as if he could belong somewhere. » (HYS : 82). Bien que le Nigéria soit sa terre d'accueil et non pas son pays d'origine, c'est dans cet espace affectif, plus que dans un lieu géographique, que Richard se sent chez lui. Orphelin, enfant adopté par sa tante, ayant vécu une relation sans beaucoup de satisfaction avec Susan, sa première compagne et sans trouver de vraies attaches en Grande-Bretagne, Richard se construit lui-même des attaches au moment où sa relation avec Kainene devient solide. Si Richard est apparemment partiellement inadapté au mode de vie et aux réalités nigérianes, il parvient à se trouver une place dans cet espace affectif de son histoire d'amour, donc dans une expérience qui se situe au carrefour des cultures et des espaces géographiques.

La nouvelle « Tomorrow is Too Far » d'Adichie est construite dans un espace-temps à mi-chemin entre deux expériences : « the summer that your hate for your brother Nonso grew so much you felt squeezing your nostrils and your love for your cousin Dozie ballooned and wrapped around your skin. » (« Tomorrow is Too Far », TAN : 188). La haine et l'amour correspondent aux deux mouvements contradictoires, mais complémentaires mentionnés (« squeezed » et « ballooned »). La

300 Bhabha, *Nation*, p. 314.

figure masculine a un double visage qui rappelle aussi la rivalité entre sœur et frère dans la nouvelle « Cell One ». L'épisode traumatique de la mort de Nonso se situe ainsi comme une parenthèse entre la haine et l'amour, mais aussi entre deux saisons : « August nestled between the rainy season and the harmattan season » (« Tomorrow is Too Far », TAN : 189). Cette temporalité intermédiaire et suspendue anticipe sur la liminalité de l'expérience de la mort qui est dévoilée petit à petit dans la nouvelle.

c) Les expériences liminales

La dépression et la maladie

Comme les épisodes traumatiques, il existe dans les œuvres du corpus nombre d'expériences qui font connaître, et parfois dépasser, aux personnages leurs propres limites. Au début de son séjour aux États-Unis dans *Americanah*, seule et sans revenus, Ifemelu souffre de dépression :

She woke up torpid each morning, slowed by sadness, frightened by the endless stretch of day that lay ahead. Everything had thickened. She was swallowed, lost in a viscous haze, shrouded in a soup of nothingness. Between her and what she should feel, there was a gap. She cared about nothing. (...). Her days were stilled by silence and snow. (A : 156)

La répétition de « nothing(ness) » et l'allusion à la mort (« shrouded »), ainsi que l'évocation de la sensation de lourdeur (« thickened », « slowed ») et l'allitération en /s/ dans la dernière phrase qui suggère un bruit de fond monotone, illustrent un mal-être similaire à l'expérience carcérale de Lomba dans *Waiting for An Angel* : il s'agit dans les deux romans de descendre au plus profond de soi-même comme dans une prison et d'y rester prisonnier pendant quelque temps. Descente en soi signifie aussi descente aux Enfers.

La même expérience de la dépression est illustrée dans *Measuring Time*. Zara, la petite amie de Mamo, en souffre aussi :

“She is suffering from acute depression, nothing too dangerous in itself, but if allowed to go on, it will intensify and cause injury to the mind. She is highly unstable and most of the time she is either speechless or crying.” (MT : 371)

Le personnage est face à un dilemme existentiel vers la fin du roman, elle souhaite trouver

son image d'elle-même parmi les images de soi que lui renvoient les autres. Son mal-être a de multiples causes : après un divorce compliqué, elle est seule à élever son fils et ne s'entend pas avec sa famille. Son mal-être s'explique aussi par son manque de repères : « I don't even know what my expectations of myself are... » (MT : 316). Lorsque Mamo lui rend visite chez sa famille dans le chapitre « The Woman in The Back Room » (qui fait écho au personnage de Bertha Mason, l'épouse d'Edward Rochester enfermée dans la tour du manoir, dans le roman *Jane Eyre*, et qui est nommée par Susan Gilbert « the mad woman in the attic »³⁰¹), elle est absente de la scène. Enfin, son journal que le docteur fait parvenir à Mamo (page 373) n'est pas cité comme celui de Hannah Drinkwater, par exemple, ce qui illustre l'absence de sa voix qui est étouffée par sa famille. C'est la dépression de Zara qui va amplifier le sentiment de solitude de Mamo : « [he felt] a sense of unreality, as if he were in some underwater cave, or in a dream. » (MT : 376) Le terme « unreality » met en avant la réalité devenue absurde par l'absence de Zara, tandis que le mot « cave », écho à la caverne de Platon³⁰², illustre l'image déformée de la réalité.

Lui-même seul après le départ de son frère et la mort de son père, Mamo est souvent prisonnier de sa maladie. Dans le chapitre « A Walk in The Night » (dont le titre illustre bien l'errance dans le noir comme métaphore du manque de repères), son mal-être est illustré par l'expérience mystique du passage à l'église et de la prière, une sorte de vertige mystique suggéré par la répétition : « The screams and chants had now descended into low hums and moans and groans. » (MT : 325). Il fait l'expérience d'une sortie du corps, d'un dédoublement symbolique : « his body acting almost independently of his mind » (MT : 324), « detachedly he watched his spirit leave his body to hover over him » (MT : 326).

Le seul ancrage spatial dans le chapitre est le ciel que Mamo regarde avant de perdre connaissance : « He propped his back against the trunk, staring up into the clear sky above him. And all he could think of was how beautiful the stars looked » (MT : 326). Comme dans la nouvelle « Tomorrow is Too Far », lorsque la protagoniste fait le même constat avant la mort de son frère³⁰³, il s'agit d'un moment de grâce, de révélation presque mystique de la mort ou, dans *Measuring Time*, la perte de connaissance. Ce détachement illustre un regard extérieur sur soi-même qui permet de voir au-delà de sa propre vie, de son monde et de soi-même et qui ouvre sur d'autres possibilités d'être.

301 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar eds., *The Madwoman in the Attic—The Woman Writer & the Nineteenth-Century Literary Imagination, Second Edition*, Yale University Press, 1979; 2000.

302 Platon, *La République, VI*, trad. Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. LX -CXLVI.

303 « You waited for that moment when he was between motions. An open moment, a moment you saw the blueness of everything, of life itself. » (« Tomorrow is Too Far », TAN : 196).

La mort et ses mises en scène

“This is the hour of your death. Go out and fight for your honor.”

“You deaf ? I say move before I move you !” the policeman yelled again advancing on Sunday, and cocking his rifle.

“Well, or at least die like a man,” the leopard said with a bored yawn. (G : 287)

Dans le chapitre 27 de *GraceLand* qui décrit la destruction du ghetto Maroko, l'épisode de l'apparition du spectre de Beatrice et du léopard qui prédit la mort de Sunday illustre un rapport complexe aux croyances traditionnelles igbo : l'esprit du léopard est ambivalent, car il incarne la tradition aussi bien qu'il la critique. Le ton ironique de la fin de la citation est un contre-poids de la gravité de la mort de Sunday qui survient dans le paragraphe suivant, reflétant son mépris envers la tradition (« 'In those days, people were close to their totems (...) 'Go and tell your story elsewhere' », G : 287).

Le paragraphe de la mort de Sunday révèle sa transformation :

Beatrice, already fading into the shadows, watched tearfully as the 'dozers approached. They were almost upon him and the vibrations were coming from everywhere. (...) Sunday sprang with a roar at a 'dozer. (...) Sundat roared, leapt out of his body and charged at the back of policeman, his paw delivering a fatal blow to the back of the policeman's head. With a rasping cough, Sunday disappeared into the night. (G : 287)

L'atmosphère fantastique de ce passage met en scène la mort comme la transformation d'un personnage humain en animal : l'isotopie du monde animal (« roar(ed) », « paw », « sprang », « leapt ») indique que la séparation entre les deux identités est abolie. D'ailleurs, lorsque Elvis trouve le corps du policier dans les décombres le lendemain, il découvre une blessure faite par un animal : « [the policeman's body] had been mauled by some large predator » (G : 305).

La mise en scène de la mort dans un contexte inspiré de l'imaginaire traditionnel des cultures du Nigéria, notamment de l'ange de la mort, dont l'image du léopard comme animal totem dans *GraceLand* est très proche, apparaît aussi dans *Waiting for An Angel* dans le chapitre intitulé « The Angel » : « But when I turn it is not a soldier standing there. It is an angel. It opens its enormous wings and closes them again in a clapping motion. The air from the wings lifts me up and carries me through the door. » (WA : 43-44). L'ange comme l'allégorie de la mort est une référence à la tradition coranique mais aussi à la mort comme une sortie du corps. Ainsi, l'espace d'un moment, le personnage mourant peut jeter un dernier regard sur lui-même. L'ange de la mort est aussi

mentionné dans *Measuring Time* lors du mariage de Lamang et Tabita : « Lamang was certainly looking for Saraya. And Tabita ? Her old, foolish father, perhaps—or the angel of death, whose ominous wings were even then already circling over her. » (MT : 23). Plus tard dans le roman, il est dit page 220 : « how like a wing-beat the sheet sounded descending over the body, the wings of the angel of death. » (MT : 220).

Dans les œuvres du corpus, la mort n'est jamais loin, elle rôde dans l'ombre de la vie, elle est présente dans le doute, la maladie, la souffrance, la peur. Dans *Waiting for An Angel*, le leitmotif du roman est le verbe « waiting » qui apparaît pages 6, 37, 90, 160, 191, deux fois page 195, 200, 204, 207, 212. Le verbe suggère ainsi l'attente de la mort (« waiting for the Angel of Death », WA : 37) ou d'une figure sublime, terrifiante, fascinante, comme Alice, la petite amie de Lomba, comparée à la figure de la Méduse : « *You were the Medusa. I turned into stone.* » (WA : 82).

D'ailleurs, d'autres verbes ayant une terminaison en *-ing* illustrent la même idée d'inachevé évoquent l'image d'une antichambre de la mort : la citation « 'You were going to be a writer.' » (WA : 90) fait écho à la page 106 : « I was trying to write a novel. » ou encore page 190 : « We are going to have a demonstration. » (WA : 190), ou encore page 195 dans le terme « sleeping » lorsque James parle du musée de l'esclavage sur la plage. En anglais, la mort est aussi connue sous le nom « the Big Sleep », ou le Grand Sommeil, et « dormir » est ici une autre manière de dire « mourir ». C'est dans cette incertitude, dans cet espace intermédiaire que la mort se « prépare » : lorsque la mère d'Alice agonise à l'hôpital (« She was dying. », WA : 93-94), cette attente est construite comme l'image d'une pause avant le passage vers un autre monde. Dans *Waiting for An Angel*, l'isolement et la prison en général en sont des images claires qui font aussi écho à la cellule de Nnamabia dans la nouvelle « Cell One ».

Enfin, dans la nouvelle « A Private Experience », cette image de l'antichambre est illustrée à travers la pièce qui sert d'abri aux deux personnages, Chika et la femme haussa. En effet, des affrontements violents se déroulent dehors mais les deux personnages ne perçoivent que des échos du monde et du temps extérieurs, isolées dans un espace-temps a-historique.

La femme haussa est elle-même une apparition fantomatique : compte tenu de la manière dont elle entre et sort par la fenêtre de l'abri où se cache Chika la protagoniste (« climbs out of the window », « A Private Experience », TAN : 56), et qui fait écho au début et à la fin du récit, la femme est décrite comme un personnage fantastique des contes de fées capable de « voler ». Ses mouvements entre l'extérieur et l'intérieur sont aussi les mouvements du temps qui se contracte et se dilate, soulignant sa présence littéralement extraordinaire.

La présence extraordinaire de la mort est au cœur de la nouvelle « Tomorrow is Too Far » où le serpent *echi eteka* mentionné page 188 est l'équivalent de l'ange de la mort. Absent de la

nouvelle, Nonso hante et domine d'autant plus l'espace narratif, telle la mort qui n'est jamais littéralement présente, mais dont les traces et le caractère inévitable la rendent omniprésente. Son corps devient une préoccupation presque incomprise pour la sœur (« Grandmama and your mother were more focused on Nonso's body, rather than his death. », « Tomorrow is Too Far », TAN : 195) car le corps du défunt est, de fait, la seule preuve concrète, physique du passage de la mort, car elle n'« existe » et n'est visible qu'à travers les marques qu'elle laisse sur le corps.

D'ailleurs, le titre de la nouvelle porte en lui la marque de la mort, mais aussi son caractère littéralement artificiel dans le sens d'une mise en œuvre : le serpent à la morsure fatale n'apparaît pas non plus dans l'histoire, la seule trace qu'il laisse est sa peau (« the molt (...) on the lawn, unbroken, and sheer like see-through stockings », « Tomorrow is Too Far », TAN : 188). Ce détail insignifiant qui passe presque inaperçu représente pourtant un élément crucial du récit car il « provoque » la mise en scène de la mort de Nonso par sa sœur :

You suggested to climb to the top of the avocado tree. (...) You asked him to go first (...) You waited for that short moment when he was between motions. (...) Then you screamed : “A snake ! It's the *echi eteka* ! A snake !” (« Tomorrow is Too Far », TAN : 195)

Dans cette nouvelle qui explore plusieurs niveaux de cette expérience traumatique, la mort est aussi vue à travers la focale du metteur-en-scène dont elle devient presque la « création littéraire ». À travers sa faute restée inavouée, la sœur de Nonso se situe elle-même dans un espace « entre-deux » qui correspond à l'expression « between motions » : elle est prisonnière entre présent et passé, entre la haine et l'amour, entre les États-Unis et le Nigéria. Pourtant, son plus grand désir est d'être la favorite de sa mère et sa grand-mère à la place de son frère. Pendant ses vacances chez sa grand-mère et à travers la mort de son frère, la narratrice fait l'expérience d'une descente symbolique après l'extase que lui procure son « succès ». En pensant pouvoir capter davantage d'attention, la mort de Nonso génère chez sa sœur une « autre » mort car non seulement elle ne devient pas la favorite, mais elle se rend compte de sa faute (« And you are weeping, standing alone under the avocado tree. », « Tomorrow is Too Far », TAN : 197). Cette image, qui décrit une forme de descente proche de la mort, suggère un chemin souterrain menant aux recoins sombres de soi-même.

Les expériences souterraines

Comme la dépression et la maladie, toutes les deux proches de la mort, la culpabilité de la

sœur de Nonso illustre une forme de descente en soi que l'on retrouve dans d'autres œuvres du corpus. Dans la nouvelle « On Monday of Last Week », Kamara la protagoniste travaille pour une famille américaine comme garde de l'adolescent Josh dont la mère artiste, Tracy, passe la majorité de son temps à travailler au sous-sol : ce lieu (« the basement ») est présent pages 88, 93 et 94 et désigne son espace privé strictement interdit aux autres, mais que Kamara découvre à la fin de la nouvelle : « The door that led to the basement opened, Kamara's excitement brought a dull throbbing to her temples, and the throbbing intensified when Tracy appeared in her leggings and her paint-stained shirt. » (« On Monday of Last Week », TAN : 93). Curieusement, l'espace de la cave n'est pas vraiment décrit dans la nouvelle, ce qui a pour effet d'insister sur l'élément central, à savoir Tracy elle-même, comme si sa présence suffisait à le « remplir » et le faire vivre. Ce personnage incarne la femme libre de toute contrainte, qui néglige sa famille et choisit de consacrer son temps à son travail, qui s'isole du monde pour vivre à son propre gré, et confiante que Kamara rêve d'être :

Tracy appeared, curvy in leggings and a tight sweater, smiling, squinting, pushing away long dreadlocks from her face with paint-stained fingers. It was a strange moment. Their eyes held and suddenly Kamara wanted to lose weight and wear makeup again. (« On Monday of Last Week », TAN : 79).

Comme dans les fragments qui mettent en scène la spectralité, le verbe « appear » est utilisé à nouveau : plus qu'un personnage, Tracy est, au yeux de Kamara, la projection d'un idéal qu'elle voudrait atteindre. Descendre au sous-sol représente pour la protagoniste un voyage au plus profond de ses aspirations et désirs : la manière de décrire Tracy, qui insiste sur les courbes de son corps, laisse entendre que Kamara est peut-être en train de découvrir son homosexualité ou sa bisexualité, une ancienne relation avec un homme étant mentionnée au début de la nouvelle.

Plus encore, l'image de la cave représente aussi la tentation de l'interdit : Tracy propose sans détours à Kamara de poser pour elle : « “Would you take your clothes off for me ?” » (page 89). Cette demande se transforme en affirmation et presque en ordre à la fin de la nouvelle : « “You *will* take your clothes off for me.” » (page 92). Si Kamara n'a pas de réaction devant Tracy, pour qui elle semble subjuguée, la fin de nouvelle, qui ne mentionne aucune suite à cette rencontre entre les deux femmes, met l'accent sur la transformation de Kamara : Tracy fait la même proposition de poser pour elle à une autre femme, Maren, et la protagoniste se retrouve à l'écart de cette conversation. Si aucune suite n'est donnée à la rencontre avec Tracy, l'expression « on Monday of last week », qui donne le titre de la nouvelle, représente un moment charnière dans la vie de Kamara. Repère temporel crucial dans la nouvelle, cette expression, présente aussi dans « that day » page 79, est mentionnée pages 64, 79, 80 et 91 et représente le véhicule de la prise de conscience de Kamara par

rapport à ce qu'elle pourrait être. La fin de la nouvelle laisse planer le doute sur ce que Kamara découvre réellement qu'elle se situe encore entre deux moments cruciaux dans son existence, avant et après la rencontre avec Tracy.

Un autre type d'expérience souterraine beaucoup plus dramatique est mentionnée dans *Half of a Yellow Sun* : lorsque Ugwu est porté disparu pendant quelque temps, comme pour anticiper la disparition définitive de Kainene, il est considéré mort par les autres personnages et il est question que, en l'absence de sa dépouille, un enterrement symbolique soit organisé pour lui. Ainsi, le personnage fait une descente symbolique aux Enfers pour y revenir plus tard. Cette cérémonie n'aura pourtant pas lieu (« 'Thank heavens there actually hadn't been a symbolic burial, although there was some sort of memorial service before Umuahia fell.' », HYS : 395), comme pour anticiper un retour éventuel du personnage. D'ailleurs, à son retour au village natal, une des épouses de son père lui jette de la poussière, comme dans la nouvelle « Ghosts », pour s'assurer qu'il est bien vivant et non pas un esprit : « Ugwu stood still as Chioke, his father's second wife, threw sand at him. 'Are you real, Ugwu ?' she said. 'Are you real ?' » (HYS : 419).

En effet, pendant un temps, Ugwu est symboliquement « prisonnier » entre deux espaces, entre deux états, la vie et la mort. Cette suspension dans cet entre-deux est davantage mise en lumière à travers le geste de Chioke qui marque le doute sur son identité. La présence des croyances et des pratiques traditionnelles souligne leur importance dans la société nigériane quelles que soient l'époque et les influences extérieures, majoritairement occidentales. Dans l'ouvrage *The Betweenness of Place : Towards a Geography of Modernity*, Entrikin³⁰⁴ affirme que ces expériences qui relèvent du fait religieux, du surnaturel ou du magique illustrent encore mieux la complexité de l'identité dans le monde contemporain. Loin d'appartenir à un monde révolu, la présence des traditions dans les œuvres du corpus vient appuyer le fait que l'identité évolue à travers plusieurs espaces, à l'image du personnage d'Ugwu qui revient symboliquement d'un espace suspendu entre la vie et la mort.

[Mama] unwrapped a small packet and sprinkled something in the soup bowl. Suspicion flared in Ugwu's mind ; he remembered the black cat that appeared in the backyard after her last visit. And the packet was black, too, like the cat. (HYS : 213)

“Those flies in the kitchen, sah, they are a sign of bad medicine from the dibia. Someone has done bad medicine.” (HYS : 215)

304 « Religions and mythical world views did not disappear with the rise of modern science, but rather became one among many views which have become components of the fragmented identity of the modern subject. » (Entrikin, *Betweenness*, p. 63).

L'épisode de l'ensorcellement présumé d'Odenigbo par Mama à l'aide des herbes magiques est un des moments clé de *Half of a Yellow Sun* : la présence de la mère, dominatrice et déterminée à briser le couple des protagonistes est une métaphore du poids de la tradition qui représente un rappel que le passé, en général le passé précolonial, est toujours présent et ne peut être ignoré. En effet, cet épisode décrit comme un acte de magie³⁰⁵ a une conséquence majeure sur la vie d'Odenigbo et Olanna: Amala tombe enceinte après qu'Odenigbo a bu une boisson préparée par sa mère et donne naissance à Baby / Chiamaka qui marquera à jamais l'histoire de leur relation et le cours du roman.

La tradition n'est donc pas uniquement un agent fédérateur d'identité, mais représente aussi un poids sur le présent et un véhicule de conflits et de crises identitaires. Dans la nouvelle « Tomorrow is Too Far », la rivalité revient, pour la sœur de Nonso, à un désir d'occuper l'espace (spirituel, sentimental, géographique, narratif) et de le dominer (« You wanted to make [Nonso] (...) Less able to take up your space. », « Tomorrow is Too Far », TAN : 195). Au-delà de ce besoin, la protagoniste veut être davantage aimée par sa mère et sa grand-mère : « Eat a little more, she would say often. Who do you think I made it for ? As though you were not there. » (p. 195), « you waited (...) for your mother to notice you had a voice pure like water » (p. 196). La haine et la rivalité, toutes les deux des facteurs déclencheurs de crises d'identité dans la nouvelle, illustrent non seulement une conscience de soi en crise, mais aussi une transformation identitaire qui interroge et critique la filiation comme rattachement à la famille, à la tradition et au passé.

305 L'expression « bad medicine », qui évoque la sorcellerie, est mentionnée par Ugwu trois fois aux pages 215 et 216 dans le roman.

4. La crise de la filiation

The stinging was raw now, even more like bites, because the metal landed on open skin on my side, my back, my legs. Kicking. Kicking. Kicking. (...) A low voice was saying, "Please, *biko*, please." More stings. More slaps. A salty wetness warmed my mouth. I closed my eyes and slipped away into quiet. (PH : 211)

"*Kedu*? I will be here all night. Sleep. Rest," Mama said. She got up and sat on my bed. She caressed my pillow. I knew she was afraid to touch me and cause me pain. "Your father has been by your side every night these past three days. He has not slept a wink." It was hard to turn my head, but I did it and looked away. (PH : 214)

Le dernier épisode de *Purple Hibiscus*, qui met en scène la violence de Eugene envers sa fille qu'il manque de tuer, représente un tournant dans l'évolution de la protagoniste : si, au début du roman, Kambili craint son père autant qu'elle l'aime et l'admire, et finit ainsi par lui pardonner ses actes, ce moment d'une extrême violence n'a pourtant pas pour résultat le repentir de l'héroïne. Au contraire, l'issue est ici la prise de conscience de l'injustice de Eugene dont Kambili se rend compte pendant le temps qu'elle a passé dans la maison d'Aunty Ifeoma. L'éloignement géographique de la maison de ses parents génère l'éloignement progressif de son père et la distance critique avec l'attitude passive et complice de sa mère (« I looked away »).

Comme Kambili, beaucoup de personnages du corpus traversent des moments de remise en cause de l'autorité parentale. Cette attitude représente un tournant souvent douloureux (« It was hard to turn my head »), mais qui s'avère inévitable dans la mesure où les personnages découvrent les failles de cette autorité et doivent, par conséquent s'en détacher.

a) La crise des liens familiaux

Filiation et affiliation

Lamang, for his part, never took much interest in his children : he left them in the care of aunt Marina, who had been staying with them since the breakup of her marriage, and the village widows

who occasionally dropped in to help with the housework and to generally advertise their availability to the once again eligible Lamang. (MT : 19)

Dès le début du roman *Measuring Time*, on voit que Lamang n'établit aucune véritable relation paternelle avec ses fils. Plus encore, la relation père-fils ne demeurera que purement biologique. Ce manque d'attachement entre les membres d'une même famille est récurrent dans les œuvres du corpus, où les personnages sans attaches familiales abondent : certains sont orphelins, comme Richard dans *Half of a Yellow Sun*, d'autres vivent loin de leurs familles, comme Abigail dans *Becoming Abigail* ou Ifemelu dans *Americanah*, d'autres encore se sentent mal aimés : toujours dans *Measuring Time*, Mamo évolue constamment dans l'ombre de son frère, plus charismatique, plus sociable, plus sportif et le favori de leur père (« [Mamo's] brother is a strong, healthy boy. He takes after me,' Lamang argued. », MT : 21). Cette distanciation par rapport à Mamo traduit les remords de Lamang vis-à-vis de ce fils qui, de sa ressemblance avec Tabita (« "His mother had [the sick-cell disease],” Lamang said gruffly. », MT : 21), lui rappelle ses manquements dans son mariage et sa responsabilité, jamais vraiment assumée, envers ses enfants.

Cette configuration familiale n'est pas nouvelle dans le paysage littéraire nigérian : dans la « trilogie africaine » de Chinua Achebe, le personnage d'Isaac/ Nwoye est en conflit avec son père Okonkwo : dans *Things Fall Apart*, le jeune Nwoye quitte la maison familiale suite à sa conversion au christianisme qu'Okonkwo ne peut accepter :

It was late afternoon before Nwoye returned. He went into his *obi* and saluted his father, but he did not answer. Nwoye turned to walk into the inner compound when his father, suddenly overcome with fury, sprang to his feet and gripped him by the neck.
“Where have you been ?” he stammered. (...)
“Answer me,” roared Okonkwo, “before I kill you !”
“Answer me !” he roared again. Nwoye stood looking at him and did not say a word.³⁰⁶

Outre la violence d'Okonkwo, qui rappelle celle de Eugene dans *Purple Hibiscus*, ce qui est flagrant dans cette citation est le manque de communication entre les deux personnages. Les accès de colère, le verbe « roar », rugir, étant répété deux fois, et le bégaiement du protagoniste ne laissent aucune place au discours. Quant à Nwoye, sa résistance pacifique aggrave le conflit avec son père. Plus tard, dans *No Longer At Ease*, Nwoye reniera son père et deviendra autoritaire envers son fils en inaugurant la tradition des noms chrétiens dans sa famille : son nom chrétien, Isaac, souligne à la fois son appartenance spirituelle et la distance avec Okonkwo. Il s'inscrit ainsi dans la longue lignée des conflits entre pères et fils : Okonkwo et Unoka, puis Nwoye et Okonkwo dans *Things Fall*

306 Achebe, *Things*, p. 141.

Apart, ensuite Obi et Isaac / Nwoye dans *No Longer at Ease*, les personnages se définissent en opposition avec leurs pères. Cette fracture familiale contribuera par la suite aux crises et aux évolutions identitaires des fils.

Comme dans les romans d'Achebe, il existe dans *Measuring Time* le même type d'antagonisme. Toutefois, malgré le conflit entre le père et ses fils, pendant que Mamo écrit la biographie du Mai et qu'il découvre son passé obscur et la manipulation du Waziri, il doit prendre une décision en accord avec son métier et l'intégrité de sa famille :

Back to his office he slowly tore up the resignation letter. It would be stupid to resign now. The best thing was to stay and find a way of either blackmailing the Waziri to do the right thing, or if he wouldn't, to expose him ; only by doing that would Mamo be able to clear his own name. (MT : 302)

Ce que Mamo souhaite n'est pas uniquement une forme d'auto-protection en se positionnant en dehors des malversations du Waziri, mais aussi une récupération symbolique de l'intégrité du nom et de l'héritage familial aussi bien que de son métier d'écrivain. Cela souligne le fait que son rapport à l'autorité paternelle ne se réduit pas à une relation purement dichotomique, le bon fils et le père indigne, mais est bien plus complexe puisque le fils-écrivain a besoin de la figure de l'autorité afin de se positionner et de se construire.

Le même type de conflit existe également entre Sunday et Elvis dans *GraceLand* : « “Dat's why I don't want you to be a dancer. It will ruin your name.” » (G : 188). Il s'agit d'un véritable « combat » d'identités entre père et fils, entre l'obsession de l'honneur familial pour Sunday et le désir de poursuivre sa vocation pour Elvis, entre l'attachement au passé qui devient mortifère et l'élan vers l'avenir et vers une identité possible. Si le nom a été analysé dans le premier chapitre comme élément fondateur de l'identité de l'individu au sein d'une communauté, il devient ici véhicule de tension et de rupture de la cohésion familiale au moment où il n'est plus en adéquation avec le devenir profond des personnages et non avec l'identité reçue en héritage.

La question de l'héritage est très présente chez d'autres auteurs contemporains d'origine nigériane : dans le roman *The Icarus Girl* de Helen Oyeyemi, la protagoniste Jessy (Jessamy), née d'une mère nigériane d'ethnie yoruba et d'un père britannique, voyage avec sa famille au Nigéria pour rencontrer ses grands-parents. Lors de ce séjour, elle fait la connaissance d'une fille yoruba, TillyTilly, qu'aucun autre personnage ne peut voir, mais dont l'influence sur la protagoniste et le cours du récit est de plus en plus grande au fur et à mesure du récit.

Le séjour au Nigéria est également le moment où la question de l'appartenance devient aiguë pour Jessy, compte tenu de son double héritage culturel : ses grands-parents et les autres membres de la famille l'appellent par son prénom yoruba, Wuraola. Sarah, sa mère, a aussi deux prénoms :

« she allowed some people to call Sarah and others to call her Adebisi. »³⁰⁷. La double filiation par le nom s'avère d'autant plus problématique pour la protagoniste qui traverse une véritable crise identitaire. TillyTilly lui présente une « alternative ». Elle subordonne la question de l'origine comme « agent stabilisateur » d'identité à la multitude des identités possibles : « “That's your problem ! You always want to know where you belong, but you don't need to belong. Do you ? Do you ?” »³⁰⁸. Séparer la question de l'identité de l'idée d'appartenance non pas pour ne pas en tenir compte, mais afin d'envisager d'autres modalités d'enracinement est une modalité de distanciation et de remise en question des valeurs traditionnelles et des impératifs culturels imposés par l'autorité familiale.

Dans son article « Who Needs Identity ? », Stuart Hall affirme que l'identité est le produit des représentations de soi-même et, donc, des possibilités d'identification : « Identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being : not 'who we are', or 'where we come from' so much as what we might become, (...) how we might represent ourselves. »³⁰⁹ Le questionnement de l'héritage culturel familial et/ ou communautaire, souligné par la répétition du modal « might », est aussi un des axes fondamentaux de cette thèse et met en lumière le fait que, dans les œuvres du corpus, la configuration de l'identité se fait plus par rapport à l'avenir, au possible et aux possibilités d'être que par rapport au passé.

Nnamabia looked just like my mother, with that honey-fair complexion, large eyes, and a generous mouth that curved perfectly. (...) I don't know whether Nnamabia felt remorse for stealing her jewelry. I could not always tell from my brother's gracious, smiling face what he really felt. (« Cell One », TAN : 6-7)

Dans la nouvelle « Cell One » d'Adichie, le personnage de Nnamabia se construit sur le paradoxe de la ressemblance physique avec la mère et la distanciation la plus radicale avec sa famille, puisqu'il braque plusieurs fois sa propre maison pour voler et revendre des objets de valeur. C'est précisément l'étrangeté créée par un physique plaisant, mais trompeur, cachant un caractère sombre qui rend Nnamabia littéralement méconnaissable aux yeux de ses parents. Au fond, il s'agit d'un personnage qui, par le manque de liens profonds avec sa famille, incarne une fracture avec ses parents et donc avec la génération précédente.

307 Helen Oyeyemi, *The Icarus Girl*, London, Bloomsbury, (2005) 2006, p. 20.

308 *Ibid.*, p. 248.

309 Stuart Hall, « Who Needs 'Identity'? », *Questions of Cultural Identity*, Hall, eds. Stuart and du Gay, Paul, London, Sage Publications, 1996, 1-17, p. 4.

Cette fracture s'accroît dans *Measuring Time* :

He thought of his childhood, of the feeling of abandonment he and his brother always felt, after waiting for weeks for their father to return from one of his trips, he'd walk in only to pass them on the veranda with barely a glance. (MT : 217)

L'amour paternel est absent de la relation entre Musa Lamang et les jumeaux à tel point que la filiation est symboliquement rompue : les jumeaux sont d'abord adoptés par Uncle Ilyia, ensuite par Auntie Marina et intégreront ultérieurement le foyer de leur père. Cette relation remet en question le respect et l'amour inné pour son géniteur comme postulats culturels. L'absence d'amour et d'attachement paternels de Musa Lamang entraîne l'hostilité de ses fils : « "I hated him so much I could have killed him. Now I just feel sorry for him." » (MT : 214).

Comme dans la trilogie d'Achebe, les tensions entre Mamo et Lamang reflètent le conflit qui existait déjà entre Ilyia, le frère de Musa et de Haruna, et son père (comme les deux jumeaux, Ilyia a fuit sa maison familiale) dans ses dimensions cependant plus accrues. De manière générale dans les œuvres du corpus, le rapport au géniteur évolue sur un territoire souvent « miné », fragilisé car il représente symboliquement la filiation et l'autorité textuelles qui engendrent du sens. L'éclatement narratif de beaucoup d'œuvres du corpus, notamment celles dont la structure temporelle est achronique, est le reflet d'une déconstruction de linéarité. Par conséquent, la relation conflictuelle qui donne lieu à des incompatibilités au sein de la famille rend le processus de naissance de la narration difficile. Dans *Becoming Abigail* et *Purple Hibiscus*, le va-et-vient entre le présent et le passé de la narration reflète la difficulté du processus de remémoration d'événements traumatiques et de leur écriture ultérieure, mais suggère aussi une rupture avec le passé et la famille ou la communauté.

À ce sujet, Derrida affirme que, si ce qu'il appelle la « sémination » est synonyme d'enracinement, d'origine et de filiation, la dissémination illustre le détachement des relations d'appartenance entre père et fils. Le philosophe opère une transposition entre cette relation filiale et le plan textuel en arguant que le logos serait un « être vivant et animé (...), un *organisme* : un corps propre différencié »³¹⁰. L'idée de paternité du texte et de son message est ainsi mise en avant : c'est le « père » du texte qui lui confère l'autorité et le pouvoir d'engendrer du sens. Au contraire, la dissémination représente la rupture avec cette dépendance du géniteur, et l'écriture elle-même serait « orpheline ».

Dans *GraceLand*, après la destruction du ghetto de Maroko et la mort de Sunday, Elvis, maintenant orphelin, essaie de trouver un sens aux catastrophes qui l'accablent :

310 Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1972, p. 98.

Elvis traced patterns in the cracked and parched earth beneath his feet. There is a message in it all somewhere, he mused, a point to the chaos. But no matter how hard he tried, the meaning always seemed to be out there somewhere beyond reach, mocking him.

He found a quiet spot that didn't seem to have a claim staked on it. Curling up, he covered himself with the torn bit of cloth he had been wrapping his father's corpse in, and settled down to sleep. (G : 307).

En l'absence de ses parents, le protagoniste essaie de trouver des points d'ancrage dans l'espace environnant. Le lieu, les ruines de Maroko, et le corps, car Elvis se couvre avec le même tissu que le corps de Sunday, soulignent ici une perte des repères originels : le protagoniste se retrouve déconnecté à la fois du milieu où il a grandi et qui a été détruit, et de son père. La scène représente la mort symbolique d'Elvis mais qui, à travers sa position fœtale, annonce aussi une renaissance rendue possible uniquement par la rupture avec la famille et la destruction du lieu d'appartenance, le ghetto de Maroko. Cette rupture est aussi présente dans l'image de la terre craquelée (« cracked and parched earth »), métaphore du tissage narratif qui, par les allers-retours entre le présent et le passé, perd sa linéarité temporelle. Pour Elvis, cette image de la terre-carte, dont les craquelures sont à la fois des fractures et des fils conducteurs, métaphore des textes et des livres qu'il aime lire, est le dernier repère qui lui reste. L'espace du texte devient ainsi espace de l'affiliation. Par conséquent, lorsque la filiation à toutes les échelles, sociale, familiale, communautaire, nationale, est rompue, comment les personnages se rattachent-ils à une identité qu'ils doivent créer ou chercher ? Ceci vient illustrer le concept d'affiliation théorisé par Edward W. Said dans l'ouvrage *The World, the Text, and The Critic* :

What I am describing is the transition from a failed idea or possibility of filiation to a kind of compensatory order that, whether it is a party, an institution, a culture, a set of beliefs, or even a world-vision, provides men and women with a new form of relationship, which I have been calling affiliation. (...) The filiative scheme belongs to the realms of nature and of 'life', whereas affiliation belongs exclusively to culture and society.³¹¹

Le texte et le monde de l'imagination deviennent ainsi des substituts des liens familiaux et de l'enracinement dans une communauté et une culture « adoptive ». Dans *Measuring Time*, Mamo reste seul et trouve petit à petit un refuge dans la lecture et l'écriture de son histoire biographique, comme pour se créer lui-même les liens affectifs familiaux qui lui manquent³¹². On peut même

311 Edward W. Said, *The World, the Text, and The Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 19-20.

312 Cet aspect a été développé dans une communication intitulée « L'écriture comme archivage et mesure du temps dans le roman *Measuring Time* de Helon Habila » faite à Aix-en-Provence le 27 septembre 2019 dans le

parler d'une auto-affiliation dans la mesure où, en l'absence de sa mère, dépourvu de l'affection de son père et loin de son frère, Mamo a un statut d'orphelin. Il essaie, par conséquent, de se reconstruire à travers l'évasion dans le travail et les livres, de s'offrir d'autres possibilités d'être en dehors du cadre familial. Les seules personnes avec qui il conserve des liens profonds sont Aunty Marina, sa petite amie Zara et son frère jumeau LaMamo. Parmi ses relations, la jumeauté représente un des thèmes les plus complexes du roman, thème qui se retrouve d'ailleurs dans presque toutes les œuvres du corpus. De plus, cette représentation est ambivalente puisqu'elle est agent à la fois de la construction et de la crise identitaire des personnages.

La jumeauté revisitée

[Mamo] missed his brother. They had been two parts of the same thing : LaMamo had been the leader who always came up with the wild, edgy ideas, which would be then reviewed and tempered by Mamo's less assertive, reflective nature. But now Mamo had to do everything by himself, and he was finding it hard to cope with. (...) Sometimes, when he was unable to sleep at night, he'd cross the room to lie on his brother's bed, and somehow that soothed him. (MT : 78-79)

Tout au long du roman de Habila, le thème de la jumeauté est central non seulement aux parcours individuels très différents des deux frères, mais aussi à la construction identitaire plus générale. Bien qu'accompli professionnellement, Mamo ressentira toujours l'absence de LaMamo, parfois physiquement. La jumeauté acquiert un sens différent : ce n'est pas l'identité ou la très grande ressemblance physique qui représente le trait caractéristique principal des deux jumeaux, car, de fait, ils ne se ressemblent pas, et leurs destins sont aussi très différents. LaMamo a l'esprit d'initiative, est vigoureux et sportif, tandis que Mamo est malade, introverti et chétif. Bien qu'il devienne écrivain et qu'il s'accomplisse dans son travail, ce dernier restera toujours un personnage « incomplet » : « 'My fantasy is to have [LaMamo's] body, with my mind, and then I'll be the perfect person.' » (MT : 120). Comme le montre aussi le préfixe manquant dans le prénom de Mamo, métaphore de sa nature fragile et de son énergie défaillante, Mamo ressent en permanence l'absence de son frère, comme le montre la scène de la mort de ce dernier : « Later, in his book *Lives and Times*, Mamo would write that he knew the instant when his brother was shot ; he felt something go out of him at that moment, as if his vitality had been halved instantly. » (MT : 351).

Si la jumeauté est une caractéristique héréditaire dans leur famille, car leur mère Tabita a eu

elle aussi une jumelle mais est la seule qui a survécu (« She had been born a twin, but her sister had died at birth, then her mother had died when she was only five. », MT : 16), elle oscille constamment entre ressemblance et différence : lorsque Bintou, la veuve de LaMamo, lui demande de lui raconter leur enfance, Mamo lui dresse le portrait d'une parfaite dualité :

He was not particularly fond of talking about himself, and to talk about LaMamo would definitely be to talk about himself. (...) 'You could say we were the perfect twins, almost. We complemented each other—what I did not have my brother had, and what he did not have I had. (MT : 365)

L'utilisation des pronoms personnels dans ce fragment est très suggestive de la relation des jumeaux : la troisième et la première personnes du singulier se juxtaposent comme dans un effet de miroir et d'identification des deux jumeaux. Ce n'est donc pas à travers la ressemblance physique que leur gémellité est mise en avant, mais à travers leur complicité et leurs aspirations, lesquelles rendent cette relation presque parfaite : « Despite our dissimilarities, we had the same dream, which was to leave home as soon as we could. » (MT : 365). Par conséquent, ce ne sont pas les « données initiales », les traits et les capacités physiques, qui définissent leur identités de jumeaux, mais leurs projets : une fois de plus, dans le roman l'accent est mis davantage sur leurs possibilités de devenir, sur ce qu'ils aspirent à être plutôt que sur ce qu'ils sont, sur leurs identités possibles.

La gémellité n'étant pas synonyme d'identité physique entre deux frères ou sœurs, dans *Measuring Time* elle est parfois déclinée à travers les liens très forts entre les autres frères et sœurs : la relation des sœurs Drinkwater, les filles de Reverend Nathan Drinkwater, en est l'exemple le plus suggestif. Bien qu'elles ne soient pas jumelles, leur ressemblance et leur attachement, voire leur interdépendance, illustrent une forme de gémellité :

Apart from the squint the sisters looked so much alike, almost identical : they had the same matronly figure, the same wrinkled, tanned-leather skin, the same color of hair, which must have been originally brown but was now burned white by sun and age. They would be in their sixties. They straightened up and began to remove their gloves. (MT : 246-247)

The sisters had lived together all their lives, and they had never married. (MT : 248)

Le pronom « they » qui les désigne dans ces passages crée un personnage collectif presque non individualisé. Néanmoins, le passage vers une distinction progressive des deux personnages, est ensuite indiquée à mesure que Mamo poursuit son dialogue avec les sœurs au cours de son travail de biographe officiel et d'historien pour en rassembler des documents primaires. Agnes et Heather, appelées Kai et Malai par les habitants de Keti, deviennent ainsi des personnages individualisés :

Mamo admired and handled them—all the time observing the sisters, who had now begun to assume individuality : Kai was the stern, no-nonsense one, the one with a bad case of erythema, the one with chin wisps, the one with the glasses. Malai must have been the beauty once ; she had the girlish laughter and showed more enthusiasm in bringing out the old stuff. (MT : 250)

Comme dans le cas de Mamo et LaMamo, ce paragraphe met en lumière la complémentarité des deux sœurs, illustrant ainsi le thème du double :

[Mamo] wondered if they had dual personalities : an American Agnes—Heather—Ms. Hyde that they only brought out when they were together at home and an African—Kai—Malai—Dr. Jekyll that came out when they played the organ in church and drank tea with the pastor on Sundays. (MT : 248)

Les deux visages du « couple » des sœurs Drinkwater correspondent à leurs deux identités, américaine et africaine, et aux deux mondes auxquels elles appartiennent. La comparaison avec le roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson³¹³ souligne à la fois leur complémentarité et le côté duel de leurs personnalités : cette nature double correspond à une double existence mais, au contraire du roman de Stevenson, il ne s'agit pas chez Habila de révéler la nature sombre et insoumise aux contraintes sociales de l'être humain, mais plutôt de revisiter la relation de jumeauté. Ainsi, leur fraternité renvoie à Mamo et LaMamo, mais seulement pour en constituer le contrepoint : les personnages des deux sœurs, caricaturales dans leur construction (« they addressed each other by name with every statement. They had a way of asking each other for confirmation of even the most obvious things. », MT : 248), ne se définissent pas par leurs aspirations car elles semblent stagner dans le même type d'existence depuis toujours. Les « données initiales » dont il était question auparavant concernant la jumeauté entre Mamo et LaMamo ne sont pas ici les traits physiques, mais sont illustrées par l'héritage familial des sœurs Drinkwater qui constitue toujours le centre de leurs vies et dont elles ne souhaitent nullement se séparer. Si leur départ pour les États-Unis à la fin du roman représente l'événement central du village de Keti (et auquel est dédiée la pièce de théâtre jouée tous les ans à Noël), celui-ci n'est pas le fruit de leur initiative, mais de la volonté de leur frère Michael. Le noyau familial est donc simplement déplacé dans un autre cadre géographique sans que ce changement entraîne la véritable autonomie des deux personnages, comme c'est le cas de Mamo et LaMamo.

313 Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Penguin Book, coll. Penguin Popular Classics, (1886) 1994.

Depuis l'époque de l'indépendance, le thème du double est présent dans la littérature nigériane³¹⁴ des jumeaux bannis de la communauté dans *Things Fall Apart* à la nature schizoïde de Eugene, déchiré entre sa violence et sa fragilité, dans *Purple Hibiscus*, le double et la dualité viennent nuancer la notion d'identité. Dans *Half of a Yellow Sun*, la gémellité est illustrée à travers Olanna et Kainene qui, comme les jumeaux mentionnés auparavant, sont on ne peut plus différentes : « "Kainene and Olanna. Her name is the lyrical *God's Gold*, and mine is the more practical *Let's watch and see what next God will bring.*" », HYS : 58). Cette différenciation immédiate, reflétée dans leur apparence, Kainene étant décrite comme excessivement mince, contrairement à l'allure très féminine d'Olanna, fait écho au statut des jumeaux au sein des communautés igbo traditionnelles. Si l'ostracisation et l'abandon n'apparaissent pas dans le roman d'Adichie, la tension entre les deux sœurs est présente pendant une bonne partie du récit : « Olanna realized just how distant they had become. (...) They used to be friends. (...) It was Kainene who now anchored herself in a distant place so that they could not drift back together. » (HYS : 36-37). Plus encore, malgré son tempérament flegmatique et sarcastique, Kainene se sent involontairement mise à l'écart par Olanna, plus belle et plus avenante : « "There she is, my sister," Kainene said. "Shall I introduce you ? Everybody wants to meet her." » (HYS : 59).

Paradoxalement, leurs différences semblent remises en question au moment où Susan demande à Richard des nouvelles de sa vie personnelle : « "I heard about your lady love, Chief Ozobia's daughter,' Susan said, lady love in the comic caricature that she assumed was an uneducated accent. 'Her name is Kainene.'" » (HYS : 26). La confusion entre les deux sœurs est d'autant plus troublante que la brève liaison de Richard avec Olanna vient d'avoir lieu. La précision apportée par la réponse est donc nécessaire à la fois pour Susan et pour le lecteur. Malgré leurs tempéraments opposés, les deux sœurs sont donc indissociables dans les yeux des autres.

De plus, comme dans le cas des jumeaux dans *Measuring Time*, leurs différences sont surtout des traits illustrant leur complémentarité : malgré sa beauté, Olanna envie le franc parler et le courage de Kainene. D'ailleurs, leurs rapports plutôt froids et le manque de communication subiront des changements radicaux pendant la guerre : « "*Ejima m,*" [Kainene] said. Their embrace was close, their bodies pressed warmly against each other. » (HYS : 345). L'appellatif « *Ejima m* », « ma jumelle » en igbo, est ici la marque de leur profond attachement qui se retrouve renforcé en temps de guerre et que même la trahison d'Olanna, à travers son aventure avec Richard, ne peut diminuer : « "There are things so unforgivable, that they make other things easily forgivable." » (HSY : 347).

314 L'article « Half and Half Children : Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel » de Jane Bryce est un exemple d'analyse critique sur cette nouvelle génération d'écrivains (Bryce, *op. cit.*).

La gémellité ainsi représentée dans la littérature contemporaine illustre, de fait, la relation complexe, tendue, fragile des personnages avec une autre image d'eux-mêmes ; puisque les jumeaux ne sont jamais identiques, leurs rapports sont toujours le fruit des conflits et des négociations, de la distanciation et du rapprochement, des crises et de reconstructions identitaires. Tel est le cas dans le roman *The Icarus Girl* de Helen Oyeyemi où TillyTilly illustre la figure du double de la protagoniste Jessamy. Le fait d'avoir eu une sœur jumelle, Fern, qui est décédée à la naissance confère à Jessamy un statut particulier :

“Jess lives in three worlds. She lives in this world, and she lives in the spirit world, and she lives in the Bush. She's *abiku*, she always would have known ! The spirits tell her things. Fern tells her things. We should've... we should've d-d-done *ibeji* carving for her !”³¹⁵

Cette expérience diachronique et géographique de Jessy, qui vient presque illustrer une forme d'ubiquité symbolique des métis, a son origine dans la tradition yoruba où un enfant mort-né, ou *abiku* (comme Fern), continue à vivre parmi les humains en ayant une présence « partagée » entre le monde des vivants et l'au-delà. Il assure ainsi une communication entre les deux mondes auxquels il n'appartient pourtant pas. Le trope de l'*abiku* est un classique de la littérature nigériane, présent chez Achebe à travers le personnage d'Ezinma dans *Things Fall Apart*, ou dans le roman *The Famished Road* de Ben Okri, où il est incarné par le protagoniste Azaro qui voit le monde changer. Il en est de même pour le personnage de Jessy chez Oyeyemi dont l'identité représente non seulement un espace de métissage culturel, mais aussi de croisement de coordonnées géographiques et temporelles.

Similairement, dans la scène finale de *Half of a Yellow Sun*, déjà évoquée dans le premier chapitre, après la disparition de Kainene, Olanna est dans la même position que Mamo, après la mort de son frère, et ressent un manque qui ne sera jamais comblé. Olanna choisit de croire que sa sœur est encore en vie et renforce ses liens avec elle : « “Our people say that we all reincarnate, don't they ?” she said. “*Uwa m, uwa ozo*. When I come back in my next life, Kainene will be my sister.” » (HYS : 433). En réaffirmant ainsi son attachement vis-à-vis de sa sœur, Olanna le projette au-delà d'une « simple » relation familiale dont elle a hérité : elle la projette dans un au-delà spatial et temporel, dans un avenir incertain dont Kainene représente la seule certitude. En faisant de leur relation un choix personnel, d'autant plus que les deux sœurs ne sont pas proches de leurs parents, Olanna se projette aussi elle-même dans l'au-delà, *uwa ozo* en igbo, et inscrit sa propre identité dans l'univers des possibles détaché du temps « ordinaire ». À travers les épreuves de la guerre, de la

315 Oyeyemi, *Icarus*, p. 174.

pénurie et de la perte des proches et des amis, cette projection dans un autre espace-temps est aussi le signe d'une séparation avec le passé et avec sa communauté.

b) Les liens avec la communauté et le passé

With a defeated sigh, he turned to the small tin of talcum powder stuck in one of the pockets of his bag. He shook a handful and applied a thick layer, peering into the mirror. He was dissatisfied ; this was not how white people looked. If only he could use makeup, he thought, the things he could do. But makeup was a dangerous option, as he could be mistaken for one of the cross-dressing prostitutes that hung around the beach. (...) Besides, Oye, his grandmother, used to say in her Scottish accent, "Dinna cry about tha' things you canna change." (G : 11)

Dans cette scène, le maquillage représente l'image de la liberté pour Elvis de choisir sa propre identité tout en risquant de tomber dans la trivialité et d'avoir ce que Sunday et Oye voient et abhorrent comme un côté de paraître transsexuel, ou ne pas être un assez bon imitateur. Le maquillage d'Elvis équivaut à une mise en scène de soi-même (le costume et la perruque en font partie : « clothes and wig », G : 13) ; la théâtralité prend petit à petit la forme d'un rituel amplement décrit plus loin aux pages 77-78 (« Opening the box, (...) with an air of ritual, he laid down the contents. », G : 77). Ce rituel devient une soupape pour le protagoniste car le maquillage opère aussi une transformation, bien que temporaire, sur sa personne. Le garçon acquiert ainsi le pouvoir d'être celui qu'il veut être, d'accéder à une identité autre que celle que sa situation précaire ou son père Sunday lui imposent. Finalement, le but du maquillage est similaire au masque dans la nouvelle « Imitation » d'Adichie, à savoir non pas de cacher, mais, au contraire, de dévoiler certains traits caractéristiques de la personnalité du héros.

Le fait que le maquillage et son désir de devenir danseur ne soient pas approuvés par Sunday vient accroître le conflit des générations. Le roman d'Abani peut d'ailleurs se lire comme le processus de séparation entre Elvis et sa famille, ses repères et son pays, processus que l'on retrouve aussi dans *Measuring Time* :

LaMamo picked up the bag and was out the door in a second. Mamo hung back a little longer, looking around the small room, at LaMamo's paintings and sketches (...), the few novels on the table against the wall, the two identical wooden boxes (...), a carton in the corner filled with old books and other odds and ends. A twinge of panic gripped him, but it passed and he joined his brother in the hallway. Outside, it was tar-black (...) the wind was fiercer. (MT : 57)

L'épisode de la fuite des jumeaux met en scène l'hésitation de Mamo face à l'inconnu illustré par la tempête : le contraste entre dedans et dehors, entre l'univers familier des objets qui

composent le cadre de leur vie et le monde extérieur sombre et terrifiant (« tar-black », « the wind was fiercer ») met en lumière un moment charnière dans leur vie. La tentative de départ, échouée pour Mamo, réussie pour LaMamo, marquera leur séparation aussi bien qu'un passage vers une autre étape. L'hésitation de Mamo rappelle la peur d'Elvis devant les dangers potentiels de la vie d'artiste, comme la mauvaise réputation et la pauvreté, et met en scène une relation problématique non seulement avec la famille, mais avec son passé aussi bien qu'avec l'avenir incertain. Cette incapacité à se positionner s'explique par le fait que beaucoup de personnages du corpus sont à la fois désireux et réticents quant à la séparation de leur passé et de ses fantômes que représente leur ancrage familial. Néanmoins, bien que cet attachement puisse être rassurant par moments, le conflit avec la famille illustre, plus généralement, un rapport tendu avec ses origines et son héritage culturel.

Si Ricœur parle de traditionnalité pour désigner la continuité et la transmission des contenus du passé³¹⁶, dans les œuvres du corpus il est plutôt question de déconstruction de la traditionnalisation, à savoir de prendre une distance critique nécessaire afin de procéder à une réelle adhésion, consciente et choisie, aux valeurs que l'on souhaite embrasser. C'est, au fond, la pertinence des pratiques traditionnelles qui est remise en cause ou même réfutée. Ce rapport conflictuel au lignage et au passé est incarné par la figure du père autoritaire dans *Measuring Time* : « [Mamo] took long walks not only to kill time, but also to avoid his father's constant looming presence in the house. » (MT : 138). Si le titre du chapitre « Hate Thy Father » est très suggestif, la construction du conflit entre Lamang et Mamo mène vers un déclin de la figure paternelle : « Lamang died in degrees. » (MT : 215). Comme Sunday dans *GraceLand*, le déclin de Lamang a, en dehors de la dégradation physique causée par l'accident vasculaire paralysant, une dimension spirituelle :

Lamang was dying because his sun, around which the whole world had once revolved, had suddenly lost its shine. His vanity was now a knife, stuck in his back, twisting and torturing, making his mouth more crooked as he contemplated his helplessness and all the ill fortune that recently dogged him. (MT : 216)

Si Mamo est celui qui prend soin de son père jusqu'à sa mort, la pitié et la compassion ne résussissent pourtant pas à combler les ressentiments anciens. Lorsque Lamang lui avoue avoir une part de culpabilité dans l'accident d'Asabar, son neveu, Mamo ressent davantage de colère envers lui :

316 Ricœur, *Temps*, p. 328.

Mamo stood up and went to his father's room and came back with LaMamo's letters, which he quickly gave to his father. He watched the shock on his father's face as he opened the letters and saw the name and then the dates on them.

“All this while...” Lamang whispered hoarsely.

How does it feel? Mamo wanted to scream. He wanted to reach out and grab his father's heart and break it into bits. (MT : 219-220)

Le conflit entre le père et le fils est donc prolongé au-delà de la mort de Lamang qui n'a pas le don de lisser les aspérités de leur relation et d'apporter la réconciliation. Sa mort devient aussi une mort symbolique du père comme figure de l'autorité d'autant plus que, bien que Lamang demande pardon à sa façon en se confessant à Mamo la veille de sa mort, le pardon est possible de la part du fils qui ne reconnaît ni ne valide pas cette autorité ; son envie de briser le cœur de son père fait écho à l'absence d'amour et d'affection dont Lamang a toujours fait preuve dans la relation avec ses fils. Son comportement au fil du temps n'est donc pas légitimé par son autorité ou par son repentir final.

Comme la figure du père, la mère représente l'autre référent de la relation problématique au géniteur : « Ifemelu had grown up in the shadow of her mother's hair. » (A : 41). En dehors du jeu de mots dans ce fragment d'*Americanah*, est illustrée ici une figure maternelle dont la coquetterie et le charisme intimident la protagoniste et qui, même lorsqu'elle subira des transformations importantes, car elle devient presque bigote pendant l'adolescence d'Ifemelu, sera toujours en décalage avec sa fille :

“Mummy, [Blaine] is a Christian.”

“Then no problem,” her mother said. “When will he come to introduce himself? You can plan it so that we do everything at the same time—door-knocking, bride price and wine-carrying—it will cut costs and that way he does not have to keep coming and going. America is far...”

“Mummy, please, we are taking things slowly for now.”

(...) Ifemelu hung up, still amused (...). (A : 314-315)

Bien qu'anecdotique, cette scène met en lumière non seulement la différence de vision amplifiée par la distance géographique, mais aussi la pression de se marier à laquelle Ifemelu résiste. Le conformisme social de sa mère est le facteur qui éloigne le plus les deux personnages dans la mesure où, plus qu'un « simple » conflit générationnel, ce rapport traduit aussi le fait qu'ils ne peuvent jamais véritablement être sur la même longueur d'onde.

Cette distance croissante entre géniteur et enfant est beaucoup plus visible dans la scène finale de *GraceLand* lorsque Elvis se rend à l'aéroport pour aller aux États-Unis :

Reaching instinctively for the Fulani pouch around his neck, Elvis felt a momentary panic when he realized it wasn't there. Remembering that Redemption had made him take it off, he relaxed. It was bound to attract unwelcome attention in both Nigerian and American customs. It was good advice, and he ditched it, after transferring his mother's Bible and journal to his bag. Reaching into the bag, he pulled out the journal and flipped through it. It had never revealed his mother to him. Never helped him understand her, or his life, or why anything had happened the way it had. What was the point ? Nothing is ever resolved, he thought. It just changes. (G : 320)

Si le rituel de la noix de kola, métaphore de l'attachement aux valeurs traditionnelles, est un fort ancrage identitaire de la communauté igbo et du protagoniste dans le roman, il sera néanmoins remis en question par l'abandon de la bourse peule qu'Elvis n'a jamais quittée jusqu'à ce moment, et par l'abandon symbolique du journal de Beatrice. Plus encore, il est dit du rituel de la noix de kola : « [The eldest guest] then passes [the kola nut] to the next in line by seniority. *Yet there is a deeper philosophy to this, a connection to land and history that cannot be translated.* » (G : 230). La dernière partie de la phrase est intéressante non seulement pour son rapport avec la tradition culturelle et historique des Igbo, mais aussi parce qu'elle fonctionne aussi comme une prolepse pour la scène finale du roman : le verbe « translate » est ici l'équivalent du français « traduire » et souligne la caractéristique unique et originale du rituel ainsi que son importance au sein de la communauté. Toutefois, « translate » peut également être traduit par le verbe français « translater » qui signifie « opérer une translation ou un transfert ». Dans ce cas, on peut comprendre que le lien avec la terre ancestrale et avec l'histoire de son peuple ne peut être transférée ni vers une autre langue et culture, ni vers un autre temps, comme le temps présent, ni vers un individu extérieur la communauté.

Si cette translation vers un ailleurs spatial, temporel et culturel n'est pas possible, comme l'indique la citation, cela signifie que l'ancrage d'Elvis lui-même dans cette culture traditionnelle, dont le rituel est la métaphore, est remis en question vers la fin. Le roman dessine ainsi un chemin de déracinement. Comme dans *Americanah*, il ne s'agit pas d'un simple conflit entre géniteur et enfant, ou d'un acte de rébellion, mais d'une véritable distanciation avec sa famille et son passé. La répétition de « never » insiste sur l'impossibilité pour Elvis de comprendre réellement la vie de Beatrice à travers son journal. De la même manière, abandonner la bourse peule, qui est un des signes distinctifs du personnage tout au long du roman, n'est pas un simple renoncement à sonder un passé qui demeure cryptique. Ce geste illustre plutôt une prise de conscience du fait que le passé a aussi un rapport tendu et problématique avec le présent, dont Elvis est la personnification, dont il ne constitue pas toujours l'explication ou la solution (« Nothing is ever resolved. »). Si l'ancrage et l'enracinement dans la tradition sont des facteurs essentiels pour la construction identitaire dans

nombre d'œuvres du corpus, il n'en demeure pas moins que ces deux éléments sont souvent critiqués jusqu'à la rupture de la relation entre le passé et le présent.

Dans *GraceLand* et *Americanah*, les deux types de relation avec le géniteur sont, plus généralement, des extensions des relations des personnages avec la communauté et avec le passé. À travers le décalage avec la mère, l'attitude d'Ifemelu dans *Americanah* met en lumière la volonté de s'affranchir des impératifs sociaux essentiellement liés à sa condition de femme : on attend d'elle qu'elle présente un futur mari à sa famille et qu'elle se « range » au bout de ses pérégrinations aux États-Unis. Toutefois, l'expérience de la protagoniste se concentre surtout sur son devenir, sur le fait d'évoluer constamment. Le fragment de *GraceLand* cité plus tôt le dit également : « Nothing is ever resolved, It just changes. » (G : 320). Dans les œuvres du corpus, cet état de changement correspond sur le plan narratif aux mouvements spatiaux et temporels et génèrent, certes, des crises intérieures profondes, mais contribuent, néanmoins, à la construction du parcours et du devenir du protagoniste. Les pérégrinations des personnages rappellent ainsi le *Bildungsroman*, ou le roman d'apprentissage, dont la forme et les éléments caractéristiques sont revisités et parfois remis en question par les auteurs nigériens contemporains.

5. Ré-écritures du *Bildungsroman*

This is a journey to manhood, to life ; it cannot be easy.

The old Igbo adage is : Manhood is not achieved in one day. (G : 284)

L'introduction du chapitre vingt-sept de *GraceLand* annonce, par le biais du rituel de la noix de kola, le drame de la destruction de Maroko et la mort de Sunday. Il représente l'épisode le plus sombre vécu par Elvis, mais aussi le moment où ses projets de partir aux États-Unis se concrétisent. Le déictique « this » est à la fois rétrospectif et prospectif : il renvoie tantôt aux événements traumatiques survenus dans la vie du protagoniste, tantôt au voyage à venir, comme l'illustre le terme « journey », qui occasionnera non seulement le changement de l'identité nominale d'Elvis (« “Yes, this is Redemption.” », G : 321), mais aussi son détachement et son envol, à la fois concret et symbolique, de son milieu d'origine afin de devenir quelqu'un d'autre.

Le voyage menant le jeune protagoniste vers la maturité est un topos littéraire classique ; son périple géographique et intérieur est le thème central du roman d'apprentissage, ou *Bildungsroman*, tel qu'il est défini par Karl Morgenstern pour la première fois en 1819 :

We may call a novel a *Bildungsroman* first and foremost on account of its content, because it represents the development of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion, but also, second, because its depiction promotes the development of the reader to a greater extent than any other kind of novel.³¹⁷

Dans la scène de *GraceLand* étudiée précédemment, lorsque le protagoniste enlève la bourse fulani et abandonne le journal de Beatrice, on peut lire : « Nothing is ever resolved, he thought. It just changes. » (G : 320). Le postulat du changement et de l'instabilité comme seule certitude remet alors en cause l'idée d'achèvement dont il est question dans la définition de Morgenstern.

317 Karl Morgenstern, « On the Nature of the *Bildungsroman* » (1819), trad. Tobias Boes, *PMLA*, vol. 124 (2 / 2009), 647-659, p. 654 cité dans Cédric Courtois, « *Everything Good Will Come* (2005) de Sefi Atta : un *Bildungsroman* féminin (trans)national », *Nouveaux Imaginaires*, 2017, Nice, 1-19 (texte en version numérique disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665791> , consulté le 1 juin 2019), p.1.

L'évolution narrative qui suit le parcours du protagoniste vient illustrer la construction de l'identité comme processus et démarche, indiquée aussi par le terme « journey » du rituel de la noix de kola dans la citation de *GraceLand*, et donc comme une construction « en cours » qui contredit le terme « completion », ou achèvement, utilisé par Morgenstern. Dans nombres d'œuvres du corpus, la construction du parcours du protagoniste représente le principal fil conducteur de sa configuration identitaire. La forme classique du *Bildungsroman* devient ainsi une matière façonnée par les expériences des personnages en accord avec les réalités de l'époque contemporaine.

a) Les éléments du *Bildungsroman*

He hadn't known about the poverty and violence in Lagos until he arrived. (...)
[Elvis] had been fourteen when he arrived in Lagos two years before, miserable and unable to fit into school, where his small-town thinking and accent marked him. (G : 7-8)

C'est à Lagos que commence l'étape la plus importante et la plus complexe de l'apprentissage d'Elvis dans *GraceLand*. La métropole nigériane est non seulement la toile de fond de la plupart de ses expériences, mais aussi l'image emblématique du monde contemporain : métissée, contrastée et dysharmonique, du moment où le sublime et l'abject y cohabitent, en perpétuel mouvement, la ville est un creuset culturel, sociologique, littéraire de personnages et d'expériences qui aideront Elvis à se construire.

Toutefois, la vie bouillonnante qui fait l'attraction de Lagos va de pair avec la violence, la délinquance et l'insécurité :

Bridge City was a dangerous place (...). Young children who had been out all day begging were prime targets for the scavengers spawned by this place. There were beaten, raped, robbed and sometimes killed. So they came up with the idea of 'care-takers'. The children paid one set of scavengers to protect them against the others—simple and effective. Just thinking about the degradation made Elvis's skin crawl. (G : 309)

À travers son ami Okon qui l'introduit dans le ghetto de Bridge City, qui lui servira d'abri après la destruction de Maroko, Elvis contemple la vie sombre des bas-fonds : plus loin dans le même chapitre, la scène du viol d'une petite fille par Okon, qui est aussi son protecteur, rappelle au protagoniste son propre viol par son oncle. Cette descente symbolique aux enfers de Lagos fonctionne comme une projection de la vie possible d'Elvis, de ce qui pourrait l'attendre s'il y restait encore dans la ville et s'il cédait à cette vie interlope.

Comme les enfants de Bridge City, le protagoniste se retrouve dans cette ville-jungle malgré lui et doit y survivre. De manière plus générale, la figure de l'enfant dans la littérature de la troisième génération d'écrivains est assimilée, du moins en partie dans les œuvres du corpus, à l'image de l'individu perdu dans le chaos des jeunes États africains postcoloniaux³¹⁸. La nécessité de se frayer un chemin dans ce monde rappelle le *Bildungsroman* si l'on considère la postcolonie africaine comme l'image d'un monde où la violence et l'injustice sont exacerbées. Le périple du protagoniste est alors d'autant plus difficile qu'il ne mesure pas l'ampleur et la gravité de cette réalité, bien qu'il doive assumer la responsabilité de réussir sa vie malgré tout.

Le mouvement ascendant du chaos des bas-fonds de Lagos vers une vie plus ordonnée est inversé dans *Purple Hibiscus* : au moment où elle voyage à Nsukka pour rendre visite à sa tante et à ses cousins, Kambili, pour la première fois hors de sa maison et loin de ses parents, fait l'expérience d'un déplacement spatial et symbolique : « Perhaps we all changed after Nsukka—even Papa—and things were destined not to be the same, not to be in their original order. » (PH : 209). L'ordre établi par Eugene illustre l'état initial du monde que Kambili a toujours connu :

Papa liked order. It showed even in the schedules themselves, the way his meticulously drawn lines, in black ink, cut across each day, separating study from siesta, siesta from family time, family time from eating, eating from prayer, prayer from sleep. He revised them often. (PH : 23-24)

La sortie de ce monde est donc une sortie vers un monde du désordre :

“We're entering the town of Nsukka,” Kevin said. (...) We were driving past the market. The crowded roadside stores with their sparse shelves of goods threatened to spill over onto a thin strip of road already full of double-parked cars, hawkers with trays balanced on their heads, motorcyclists, beggars looking up from their mats and waving. (PH : 111)

Les deux descriptions, où le plus saillant est l'effet catalogue des éléments énumérés, mettent en lumière des rapports différents à l'idée d'ordre : dans la première citation, la longue liste des activités des enfants est, de fait, une juxtaposition d'éléments parfaitement organisés qui ne laisse aucune place à l'imprévu et à la créativité. La vie des membres de la famille de Eugene est régie afin de protéger le père contre toute intervention et toute perturbation extérieures. La répétition de l'élément précédent de l'énumération (« separating study from siesta, siesta from family time ») vient illustrer l'obsession pour la routine rassurante mais mortifère, qui étouffe toute initiative et toute prise de position.

En revanche, le désordre de la deuxième citation possède une fonction très différente :

318 Madelaine Hron, « Ora-na-azu nwa : The Figure of the Child in the Third-Generation Nigerian Novels », *Research in African Literatures*, Vol. 39 (2 / 2008), 22-27.

l'image de la pauvreté et de la souffrance, mais aussi de la vie foisonnante qui défie les règles trop strictes, est celle que les deux enfants, Kambili et Jaja, voient à travers les vitres sombres de la voiture (« I looked out the window », PH : 110), dernier rempart dressé par Eugene contre le monde extérieur. Ce mouvement centrifuge involontaire de la part de Kambili traduit le besoin inconscient de désordre comme un besoin de vivre, de sortir de la prison que représente son foyer familial. Si le mouvement ordre-désordre est ici inversé par rapport à *GraceLand*, il vient illustrer le même besoin de quitter son milieu d'origine. La sortie dans le monde équivaut à une initiation à ce qui est étranger à soi afin de se l'approprier et l'intégrer, et donc de s'en enrichir. S'initier au monde signifie élargir son propre univers en opérant un mouvement d'inclusion de l'extérieur, le monde environnant, étranger à soi, vers l'intérieur.

Si le voyage vers la maison de sa tante et ses cousins à Nsukka représente le premier pas vers le *Bildungs* comme auto-construction et écriture du soi de Kambili, l'arrivée à destination en constitue un autre. En effet, la maison d'Aunty Ifeoma est tout le contraire de celle de Kambili :

The dining table was made of wood that cracked in dry weather. The outermost layer was shedding, like a molting cricket, brown slices curling up from the surface. The dining chairs were mismatched. (...) The plates, too, were mismatched. (PH : 119)

La surprise de Kambili est provoquée par plusieurs éléments dans cette scène : d'abord, la répétition du modificateur « mismatched », ou dépareillé, vient contrarier l'habitude de Kambili de vivre dans un environnement parfaitement rangé et qui impose une certaine conduite de vie, à savoir ne pas dépasser les limites. Le bois craquelé de la table de la cuisine, signe de son l'état de dégradation, illustre bien plus qu'un simple objet : la description minutieuse de la forme en relief du crépi fait écho au réseau d'images autour des surfaces lisses dans *Americanah* comme métaphore d'une certaine préoccupation de sauvegarder les apparences et de ne pas sortir du lot afin de mieux s'intégrer et/ ou réussir dans la société. De façon similaire, les séjours dans la maison de Nsukka représentent, dans la vie lissée de Kambili, le relief symbolique des éléments qui bousculent ses habitudes et ses idées reçues.

Plus encore, la couleur marron du bois de la table sera mentionnée à nouveau pour décrire la couleur de la peau de Papa-Nnukwu (« the loose, soil-coloured skin on his legs », PH : 167). L'image du corps nu du grand-père est une des scènes les plus marquantes dans l'apprentissage de Kambili :

When Papa-Nnukwu rose and stretched, his entire body, like the bark of the gnarled gmelina tree in our yard, captured the gold shadows from the lamp flame in its many furrows and ridges. (...) I did not look away, although it was sinful to look upon another person's nakedness. (...) Between his legs

hung a lump cocoon that seemed smoother, free of the wrinkles that crisscrossed the rest of his body like mosquito netting. He picked up the wrapper and tied it around his body, knotting it at his waist. His nipples were like dark raisins nestled among the sparse gray tufts of hair on his chest. (PH : 169)

Le corps du grand-père devient ici une toile qui rappelle les cartes dans *Becoming Abigail*, traversée par des contours et des lignes qui retracent la vie du personnage. Cette image fait écho au tissage textuel ; plus encore, la comparaison avec les éléments de la nature environnante (« the bark of the gmelina tree », « raisins », « cocoon ») ancre davantage le personnage dans la terre de ses ancêtres. Sa nudité est observée presque en cachette et le regard de Kambili est toujours furtif (« it was sinful to look upon another person's nakedness. », PH : 168), d'autant plus qu'il s'agit d'un double tabou, sexuel et incestueux.

Plus loin, lorsque Amala peint le portrait de Papa-Nnukwu, la narratrice fait une comparaison entre les tons chauds et profonds de la terre (« earth-tone colours », PH : 210) et la couleur de sa peau (« soil-coloured skin on his legs », PH : 167). Le portrait interdit est donc celui du corps du grand-père, et cela représente la plus grave transgression des règles de Eugene : en dehors du tabou de la nudité et de la vue du corps, il s'agit de la découverte de la périssabilité humaine et de la mort : le corps du grand-père qu'on devine sous son linceul (« Papa-Nnukwu's sheathed frame », PH : 184) renvoie nécessairement à la confrontation avec sa propre mort ; c'est bien la raison pour laquelle Kambili ferme les yeux (« touching Papa-Nnukwu in death », PH : 184). La crise identitaire de la protagoniste se voit ainsi intensifiée par ce tiraillement entre les règles très strictes qui régissent la maison de Eugene et le trauma de son traitement, d'un côté et, de l'autre, l'ouverture vers le monde, dont l'image est la maison d'Ifeoma et l'ensemble des expériences qu'elle vit à Nsukka.

L'initiation est représentée sous des formes différentes dans les œuvres du corpus : si elle représente symboliquement un mouvement du chaos vers l'ordre dans *GraceLand*, elle se construit plutôt comme la sortie d'un milieu étouffant afin de connaître et agir dans le monde. Kambili devient un sujet parlant dans la maison d'Ifeoma, bien qu'incapable de surpasser complètement ses traumas jusqu'à la fin du roman.

Une « sortie dans le monde » quelque peu similaire est illustrée dans *Waiting for an Angel* où l'apprentissage d'un des protagonistes, Kela, prend d'autres formes. Dans le chapitre éponyme du roman, le personnage, envoyé à Lagos par son père pour « devenir un homme » et gagner en maturité (« be shocked back to my senses », WA : 143) pendant ses études, se heurte à un climat bien sombre où la dépression et les blessures du passé sont très présentes dans son entourage : Auntie Rachael est alcoolique, Joshua est hanté par son amour impossible pour Hagar et Lomba est

constamment en train de penser à son roman inachevé. Ce climat est aussi marqué par le vice : Brother, un autre personnage, est dépendant de marijuana et est souvent décrit en train d'en fumer, comme si cet état avoisinant le délire était son état normal. De plus, la répétition du mot « revolution » page 160 illustre la montée de la tension qui éclate dans les affrontements de rue et atteint ensuite son paroxysme lors de l'accident et la mort de Hagar, le grand amour de Joshua. Comme Kambili qui frôle la mort sous les coups de Eugene pour avoir désobéi aux interdits liés à Papa-Nnukwu dans *Purple Hibiscus*, Kela voit la mort en face lors des manifestations violentes contre le gouvernement qui ont lieu dans la rue :

But before we could congratulate ourselves on our narrow escape, the tear gas reached us. I closed my eyes, I felt trapped. Now I realized how small animals feel in a bush fire. (...) My eyes and mouth ran with fluid, my sweaty skin was pepperish with dissolved tear gas. (...) Others, mainly women and children, attempted to run across the road, only to be knocked down by speeding vehicles. I closed my eyes. I felt like a whimpering child. I couldn't help it. (WA : 174)

La sensation d'impuissance générée par l'emprisonnement dans un système politique ou idéologique, dont les règles de Eugene font symboliquement partie, déclenche une prise de conscience de la fragilité humaine et de l'imminence de la mort. Ainsi, la transgression de l'interdit (qui, dans le roman de Habila, prend ici la forme de la manifestation contre la dictature militaire) est un des véhicules principaux de l'évolution des personnages.

Toutefois, la forme du *Bildungsroman* comme construction du passage de l'innocence, synonyme de rêverie, vers la dure réalité de la maturité chargée de responsabilités est remise en question dans *Waiting for An Angel*. Au début de la partie « Kela », Joshua dit : «“(...) people become dreamers when they are not satisfied with their reality, and sometimes they don't know what is real until they begin to dream.” » (WA : 119). Entre le rêve, rappelé plus loin à travers le mot « hallucination » (WA : 119), et la réalité s'établit une relation d'identification plus que d'opposition. Cela est d'autant plus vrai que la suite d'événements violents dans la rue et les victimes, dont Hagar, font sortir Kela de sa vie et de sa « réalité » habituelles en lui faisant découvrir d'autres possibilités d'existence. La fin de la partie souligne d'ailleurs cette ouverture vers d'autres mondes et d'autres expériences :

I went to the beach the day before I left. I had the foolish hope that I might see Joshua there. I stood with my feet in the warm water and stared intently into the thick mist—as if expecting it to part and reveal Joshua standing on some shore in America. After all, the world isn't as big and impossible as we have been taught to believe. (WA : 184)

La séparation entre ce que Kela voit réellement et ce qu'il attend ou espère est floutée par la

présence de la brume (« mist ») qui met en suspension ce que l'on pense être la réalité. De plus, les mots de Joshua, reformulés plus tôt (« "All we need is a little imagination to discover that things are not as fixed or as impossible as we believe." », WA : 183), renforcent le brouillage des contours entre réalité et imagination, entre concret et immatériel, entre ce qui est et ce qui pourrait être. Il en va de même pour le parcours de Kela qui est, finalement, une construction qui prend en compte les « données initiales » et les possibilités qui s'offre à lui après cette étape de sa vie.

Au cours de cette expérience, la présence de Joshua est cruciale pour l'évolution de Kela. Figure du mentor, comme Aunty Ifeoma dans *Purple Hibiscus*, Redemption et King dans *GraceLand* ou encore Aunty Uju dans *Americanah*, Joshua n'est pas pour autant un modèle irréprochable. Par exemple, son comportement vis-à-vis de Hagar est décrit par le narrateur-protagoniste comme assez immature :

“Maybe I should just go away. Quietly.”

“What'll happen to Hagar ?” I asked before I could stop myself. (...)

“What about Hagar ? She is not joined to me at the spine, is she ?” He picked up a stone and threw it in the water with all his might. (WA : 160)

Les failles du mentor apparaissent dans les autres formes de *Bildungsroman* du corpus : Aunty Uju dans *Americanah*, comme Aunty Ifeoma dans *Purple Hibiscus*, assume sa condition de mère célibataire dans une société patriarcale. Toutefois, malgré sa détermination de bâtir une carrière de médecin aux États-Unis, Aunty Uju met temporairement ses ambitions professionnelles au second plan au profit d'un mariage de raison :

“You're leaving New York and go to a village in Massachusetts ? Can you leave residency just like that ?”

“Of course. (...) It's true my programme is highly ranked, but sometimes job opportunities are better in smaller places. Besides, I don't want Bartholomew to think I'm not serious. I'm not getting any younger. (...) Once we move, we'll go to court and get married, so he can act as Dike's legal parent.” (A : 142)

Dans *GraceLand*, Redemption, le meilleur ami et le conseiller d'Elvis, est également décrit comme un personnage aussi bienveillant que dangereux surtout après l'épisode du trafic d'organes :

[Elvis] chain-smoked, thinking about the children he almost led to their deaths. He kept hearing Kemi's voice, begging not to be killed. (...) How could Redemption lead him down such a path ? (...) But going with the King also presented him with another opportunity to dance. The Joking Jaguars, the King's performance troupe, was composed entirely of musicians and dancers. (G : 260-261)

Tout au long du roman, Elvis hésite entre ces deux figures du mentor, King et Redemption, qu'il fréquente à égales mesures, mais dont il perçoit les failles et les vices. De fait, le protagoniste est constamment tiraillé entre la passion pour la danse, pour laquelle King peut lui offrir une chance de réussir, et son désir de s'en sortir financièrement, pour lequel Redemption semble être le seul espoir.

La figure du mentor est revisitée dans les œuvres du corpus puisqu'elle apparaît non pas comme un modèle auquel aspire le protagoniste pendant ses années d'apprentissage, mais plutôt comme un agent servant à exposer le monde avec ses ombres et ses lumières découvert par le personnage-apprenti. En guidant le protagoniste, le mentor n'est pas pour autant un « enseignant », ce qui impliquerait une forme de didactisme visant aussi sur le lecteur (comme le confirme la définition de Morgenstern : « its depiction promotes the development of the reader to a greater extent than any other kind of novel. »³¹⁹), mais plutôt un accompagnateur sur son chemin de formation et de construction. Enfin, sur ce parcours, Aunty Uju, Aunty Ifeoma ou encore Redemption sont des facteurs qui aident le protagoniste à se séparer du passé, assurant sa transition vers l'avenir, le devenir et son, ou ses, identité(s) possible(s).

Toutefois, cette transition vers l'avenir s'avère fragile et non dépourvue de dangers, comme l'illustre la fleur d'hibiscus pourpre, leitmotiv qui donne le titre au roman d'Adichie :

Closer to the house, vibrant bushes of hibiscus reached out and touched one another as if they were exchanging their petals. The purple plants had started to push out sleepy buds, but most of the flowers were still on the red ones. They seemed to bloom so fast, those red hibiscuses, considering how often Mama cut them to decorate the church altar and how often visitors plucked them as they walked past to their parked cars.

It was mostly Mama's prayer's group members who plucked flowers (...). But even the government agents, two men in black jackets who came some time ago, yanked at the hibiscuses as they left. (PH : 9)

Dans l'économie du roman, cette fleur est le correspondant végétal de la protagoniste elle-même : l'isotopie du taillage des fleurs (« cut », « yanked », « plucked ») comme tentative de stopper leur libre croissance (la sonorité métallique du son / k/ anticipe le bruit de la ceinture de Eugene frappant les membres de sa famille) met en lumière l'évolution de Kambili dans un environnement hostile. En effet, tout le monde arrache les fleurs d'hibiscus : la famille (« Mama »), le groupe de prière (« Mama's prayer's group members »), représentatif de l'intolérance religieuse de Eugene et de toute la communauté, et enfin les membres du gouvernement, symboles du régime de dictature responsable du climat de tension nigérian de l'époque. Les deux personnages en noir (« two

319 Morgenstern, *op.cit.*, p. 654.

men in black jackets ») rappellent les deux hommes, dont un vêtu de noir³²⁰, dans la nouvelle « The American Embassy » qui font intrusion dans la maison de la protagoniste et assassinent son fils Ugonna.

Cependant, le symbolisme de la fleur d'hibiscus va au-delà de la fragilité de la protagoniste :

Jaja's defiance seemed to me now like Aunty Ifeoma's experimental purple hibiscus : rare, fragrant with the undertones of freedom, a different kind of freedom from the one the crowds waving green leaves chanted at Government Square after the coup. A freedom to be, to do. (PH : 16)

L'image de la fleur devient ici, à travers la résistance de Jaja à l'autoritarisme du père, le contrepoids de la violence et de l'oppression en général. Sa fonction proleptique quant à l'épisode du coup d'État, lorsque Eugene deviendra *persona non grata* et que l'éditeur-en-chef de son journal, Ade Coker, sera assassiné, anticipe aussi la libération, bien que partielle, de la voix de la protagoniste. En effet, le fait que l'hibiscus pourpre soit une fleur expérimentale (l'adjectif « experimental » apparaît à nouveau page 128) illustre aussi l'incapacité de Kambili de s'adapter dans la société : par exemple, au début du roman, ses camarades de classe la considèrent comme étrange et arrogante parce qu'elle s'enfuit après la fin des cours : « “Maybe you should try to talk to [Chinwe]. Maybe after school you should stop running off like that and walk with us to the gate.” (...) “If you stay and talk to people, maybe it will make them know that you are really not a snob.” » (PH : 51).

L'hibiscus est pour Kambili ce que les étagères, brisées dès l'incipit du roman, sont pour Beatrice (« three delicate étagères », PH : 35). L'adjectif « delicate », qui vaut également pour la fleur, souligne la fragilité des deux personnages traumatisés et dont la libération, bien que partielle, viendra en fin de roman. Cette fragilité est analysée par Cynthia R. Wallace qui s'intéresse à l'écriture de la souffrance : « [it is] a broader sense of suffering as undergoing—or actively allowing oneself to be affected by—some outside force, most often pain or distress. »³²¹. Chez Adichie, la souffrance va de pair avec le silence : dans *Purple Hibiscus*, la langue brûlée de Kambili (« the burned tongue ») est l'expression de sa voix tue par l'autorité du père, une autorité qui suscite pourtant la douleur et l'amour (« whose power mixes pain and love. »)³²². Par opposition avec cette langue brûlée, Wallace emploie l'expression « coming into language »³²³, qui fait écho à « coming-

320 « the one wearing a black hooded shirt » (« The American Embassy », TAN : 132).

321 Cynthia R. Wallace, *Of Women Borne : A Literary Ethics of Suffering*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 19.

322 *Ibid.*, p. 173.

323 *Ibid.*, p. 176.

of-age », l'arrivée à maturité, pour désigner la voix libérée de Jaja, qui, lui, résiste à l'autorité du père qui lui impose d'aller à la messe au début du roman, et sa capacité de dire les choses que Kambili tait pendant longtemps.

À son tour, la voix de la protagoniste atteindra une forme de maturité et d'indépendance, sans pour autant s'affranchir complètement. De fait, la maturation de la voix et le récit lui-même sont construits en miroir : d'un côté, le processus de cette évolution est au centre du récit et, d'un autre côté, le récit est lui-même le fruit d'une délivrance de sa voix, dont Cynthia R. Wallace souligne la perspective critique et engagée (« with an engaged perspective »)³²⁴. Cette distanciation par rapport au trauma, qui est le signe d'une séparation de Kambili de son passé, aussi imparfaite soit-elle, représente aussi un des traits caractéristiques des réécritures du *Bildungsroman* dans les œuvres du corpus. Plutôt que de viser « le degré d'achèvement » dont parle Karl Morgenstern, le parcours du protagoniste, comme Kambili dans *Purple Hibiscus* ou Elvis dans *GraceLand*, retrace le chemin de la séparation progressive du passé et des règles qui le régissent. Pour les personnages féminins, notamment, les règles imposées par la famille et la communauté, souvent plus sévères, représentent des étapes à franchir afin d'explorer d'autres possibilités d'être.

b) Écritures féminines du *Bildungsroman*

Kosi became a touchstone of realness. If [Obinze] could be with her, so extraordinarily beautiful and yet so ordinary, predictable and domestic and dedicated, then perhaps his life would start to seem believably his. (...) She did not share his interests—she was a literal person who did not read, she was content rather than curious about the world—but he felt grateful for her, fortunate to be with her. Then she told him relatives were asking what his intentions were. “They just keep asking,” she said and stressed the 'they', to exclude herself from the marriage clamour. He recognized, yet disliked, her manipulation. (A : 459-460)

Cette description du personnage de Kosi, l'épouse d'Obinze dans *Americanah*, illustre un jeu de voiles et de miroirs qui cachent autant qu'ils ne montrent son vrai visage. En effet, le faire-semblant et le paraître (« seem », « believably »), ainsi que la superficialité (sa grande beauté physique), sont ses traits caractéristiques principaux, comme pour souligner le fait qu'elle n'est que cette apparence agréable et docile (« content ») dépourvue de profondeur ou d'initiative.

Adichie expose ici un stéréotype féminin construit de manière presque caricaturale. Derrière des expressions ou des jeux de mots (« a literal woman who did not read ») qui dressent un portrait de cette femme incapable d'exister par elle-même (« so ordinary, predictable and domestic and

324 *Ibid.*, p. 176.

dedicated », « a homely woman of virtue ») ou en dehors de ce qu'elle pense être son rôle de femme au foyer, le lecteur ne peut que sentir l'ironie mordante de la critique du sexisme. Dans le roman, Kosi est le seul personnage qui ne souhaite pas dépasser la condition imposée par la société et que, d'ailleurs, elle s'impose à elle-même. Lorsqu'elle apprend la relation d'Obinze avec Ifemelu, sa réaction est pour le moins surprenante aux yeux de son époux :

“Obinze, this is a family,” Kosi said. “We have a child. She needs you. I need you. We have to keep this family together.”
She was kneeling and begging him not to leave and he wished she would be furious instead. (A : 464)

La divergence des valeurs dont il est question dans cette citation souligne l'appartenance exclusive de Kosi à la sphère domestique. Le personnage est ainsi construit en opposition avec Ifemelu qui, elle, n'est jamais préoccupée par le mariage et le conformisme social, comme dans l'épisode où Curt apprend sa brève liaison avec un voisin :

“You gave him what he wanted,” Curt said. (...) It was an odd thing for Curt to say, the sort of thing Aunt Uju, who thought of sex as something a woman gave a man at a loss to herself, would say. In a sudden giddy fit of recklessness, she corrected Curt. “I took what I wanted. If I gave him anything, then it was incidental.” (A : 288)

Le caractère actif et plein d'initiative d'Ifemelu est un de ses traits caractéristiques tout au long du roman. La protagoniste, à travers laquelle le lecteur entend parler Adichie elle-même, déconstruit tour à tour par son attitude nombre de clichés liés aux femmes, voire à la femme générique : par exemple, l'écrivaine affirme que l'infidélité féminine reste un sujet tabou car les standards sociaux pour les femmes sont différents³²⁵. Cela explique l'attitude de Curt dans *Americanah*, que la protagoniste juge rétrograde et injuste par rapport au désir sexuel des femmes, mais aussi l'incompréhension de Ginika, l'amie d'Ifemelu, lorsqu'elle apprend leur séparation :

After Ifemelu broke up with Curt, she told Ginika : “There was a feeling I wanted to feel that I did not feel.”
“What are you talking about ? You cheated on him !” Ginika shook her head as though Ifemelu were mad. “Ifem, honestly, sometimes I don't understand you.” (A : 287)

Puisque les standards sont différents, y compris de la part des femmes vis-à-vis des femmes,

325 « Ifemelu doesn't shy away from her sexuality, she is a character who is not reactive, who's pro-active : she is in a good relationship with a man, but she cheats on him. And these are not things that we expect of women. (...) We don't forgive women easily, we forgive men. » (interview avec Chimamanda Ngozi Adichie, *Chimamanda Ngozi Adichie-Americanah - International Author's Stage*, 20 mai 2014 (47'42-48'03, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=b8r-dP9NqX8> , consulté le 24 mai 2016).

les formes du *Bildungsroman* retracent dans les œuvres du corpus des parcours de vie différents pour les personnages féminins. Cédric Courtois analyse les spécificités du *Bildungsroman* féminin contemporain³²⁶ en affirmant que les expériences féminines, comme le mariage non désiré, bien que non forcé, offrent une image plus vaste et plus nuancée de ce genre littéraire. L'auteur prend ensuite l'exemple du roman *Little Women : and Good Wives* (1868) de Louisa May Alcott³²⁷, un des classiques du *Bildungsroman* qui met en scène des personnages féminins, et mentionne notamment Elaine Hoffman Baruch qui affirme : « But unlike the male *bildungsroman*, the feminine *bildungsroman* take place in or on the periphery of marriage. That is the most striking characteristic. »³²⁸. En somme, tandis que les *Bildungsroman* « masculins » illustrent le parcours du héros dans la société, le roman d'apprentissage féminin se concentre, quant à lui, sur l'expérience du mariage comme aboutissement de la « mission » du personnage qui, par ailleurs, évoluera essentiellement dans l'espace du foyer.

La focalisation sur l'expérience domestique et familiale (le titre *Little Women : and Good Wives* est d'ailleurs très parlant) est un des points les plus nuancés et les plus controversés, voire contestés, dans nombre d'œuvres du corpus. En effet, dans *Purple Hibiscus*, Beatrice et Ifeoma ont des points de vue radicalement opposés sur le statut des femmes :

“A woman with no husband and no children, what is that ?”

“Me.”

Mama shook her head. “You have come again, Ifeoma. You know what I mean. How can a woman live like that ?” (...)

“*Nwunye m*, sometimes life begins when marriage ends.” (PH : 75)

Dans « The Arrangers of Marriage », les personnages de Chinaza et de Nia sont aussi construits en opposition : si Chinaza est une figure docile qui, de par son éducation, incarne le stéréotype de la bonne épouse, Nia, elle, est une femme qui n'obéit pas à ces impératifs :

The first time I met Nia (...) I thought she was the kind of woman Aunty Ada would disapprove of. (...) Aunty Ada would base her prostitute judgment on Nia's lipstick, a shimmery orange, and the eye shadow—similar to the shade of her lipstick— that clung to her heavy lids. (« The Arrangers of Marriage », TAN : 180)

“You can wait until you get your papers and then leave,” Nia said. “You can apply for benefits while

326 Courtois, *op. cit.*

327 Louisa May Alcott, *Little Women : and Good Wives*, New York, Spark, (1868) 2002.

328 Elaine Hoffman Baruch, « The Feminine Bildungsroman : Education Through Marriage », *The Massachusetts Review*, vol. 22 (2 / 198), 335-357, p. 335.

you get shit together, and then you'll get a job and find a place and support yourself and start afresh.”
(« The Arrangers of Marriage », TAN : 186)

Dans la première citation de *Purple Hibiscus*, le personnage d'Ifeoma déconstruit systématiquement le rôle et le devoir de la femme au foyer tels que les exposent Beatrice sans que ces idées soient réellement les siennes, mais plutôt l'écho des impératifs et des attentes des générations précédentes qui résonne à travers elle. De plus, outre la simple critique de ce stéréotype du mariage et de la vie familiale comme les sommets de l'accomplissement de l'existence d'une femme, il faudrait évoquer plusieurs types de conditions féminines, comme dans les deux citations de la nouvelle. Alison Blunt parle dans son ouvrage *Writing Women and Space* de plusieurs « féminismes ». Elle explique que toutes les femmes ne sont pas pareilles dans leurs façons de vivre la féminité et même dans leur revendication de l'égalité des droits et du traitement par rapport aux hommes³²⁹. Ainsi, Nia incarne un type de comportement qui reflète une façon d'agir et de réclamer son indépendance face à la domination masculine qui prend en compte sa propre expérience et environnement socioculturel.

Plusieurs types de féminités et de féminismes signifient, en définitive, plusieurs manières de voir et d'agir dans le monde. Les personnages du corpus, notamment dans les œuvres d'Adichie, sont construits comme des reflets multiples de l'existence et du devenir féminins dans toute leur diversité. Enfin, multiplier les regards sur la féminité signifie aussi explorer les possibilités d'être en tant que femme. Le mariage comme centre de gravitation de l'expérience féminine générique est ainsi déconstruit car, dans *Americanah*, Ifemelu n'en est jamais réellement préoccupée. En somme, le mariage et la vie domestique ne sont jamais les seules priorités pour les personnages féminins des *Bildungsroman* du corpus.

Plus encore, la vocation dite féminine du mariage est d'ailleurs absente dans *Becoming Abigail*. Si dans *GraceLand* le parcours d'apprentissage de la vie et du monde du héros est plus évident, dans *Becoming Abigail* il s'agit plutôt de construire un chemin inverse du devenir de la protagoniste : d'une existence dominée tour à tour par des hommes violents et dominateurs jusqu'à la libération et l'amour, le parcours d'Abigail s'achève avec son suicide dans la Tamise. On peut ainsi considérer ce roman court un contre-*Bildungsroman* dans la mesure où il est néanmoins question de tracer le chemin d'une adolescente qui découvre aussi l'amour malgré les traumatismes causés par la mort, la violence, la solitude. Plus encore, ce qui est au centre du périple de la protagoniste

329 « The central task to many feminisms today is to articulate the extraordinarily complex and simultaneous interaction of gender, class, race and sexuality (...) that create difference between women. » (Alison Blunt and Rose Gillian eds., *Writing Women and Space : Colonial and Postcolonial Geographies*, New York, The Guilford Press, 1994, p. 14).

est l'auto-exploration et la libération de sa voix, qu'elle parvient à réaliser dans son histoire d'amour avec Derek.

En parlant des deux œuvres lors d'un entretien, Chris Abani fait un rapprochement entre les deux protagonistes, Elvis et Abigail, en affirmant qu'ils illustrent « un instant de devenir » (« a moment of becoming »³³⁰). La mort d'Abigail peut être lue comme le résultat tragique des traumatismes qu'elle a vécus et de la perte de Derek, mais aussi comme un instant de révélation où elle parvient à atteindre un moment de grâce (aussi contradictoire soit-il) qui lui permet l'accès à une autre dimension de son existence et de la conscience de soi (« the realization that she could not live without Derek », BA : 121). Le but de sa vie est, donc, d'avoir vécu cette histoire d'amour qui est, au fond, l'expression de son libre arbitre et de son indépendance, de sa voix libérée.

La question de la voix est ainsi centrale dans les formes du *Bildungsroman* du corpus : plus qu'une écriture du devenir féminin, il s'agit d'une écriture qui construit et crée la voix d'un personnage et, dans les récits à la première personne comme *Purple Hibiscus*, d'une voix narrative. Comme dit Elaine Scarry dans son analyse du lien entre la douleur, le trauma et le langage³³¹, il est question d'une reconstruction de la voix post-traumatique dans les œuvres qui représentent des formes du *Bildungsroman*. Finalement, au bout de ce cheminement de leur formation, les personnages deviennent des sujets ayant des voix post-traumatiques valides et audibles.

c) La construction de la voix comme outil narratif

“In Abba, we have the best wine tappers in the whole of Igboland. Is that not so, Amala ?”
“It is so, Mama.”
“Wash that bowl for me.”
“Yes, Mama.” (HYS : 213)

Lorsque Mama, la mère d'Odenigbo, fait son entrée dans *Half of a Yellow Sun*, Amala, la jeune femme qui l'accompagne, apparaît comme un personnage effacé et dépourvu d'initiative. Ses répliques quasi-monosyllabiques ne sont que l'écho des paroles de sa maîtresse. Plus encore, Amala est toujours vue à travers la focale des autres personnages : par exemple, dans le passage dont est extraite la citation ci-dessus, c'est le personnage-focalisateur d'Ugwu qui donne à voir et à entendre cette scène au lecteur : « Amala began washing the bowl. Her shoulders and arms shook as she

330 Interview avec Chris Abani sur *Becoming Abigail*, Claremont Colleges Digital Library, 2006 (disponible sur <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/cmt/id/328> , consulté le 30 octobre 2016).

331 Scarry, *op.cit.*, p. 19.

scrubbed. Ugwu had not really looked at her and now he noticed she was slender, dark arms and face were shiny-wet (...). » (HYS : 213). Le fait qu'Amala ne soit pas visible et audible au début, surtout par comparaison avec l'imposante mère d'Odenigbo qui la manipule, en dit long sur son statut de subalterne.

Son statut et son attitude qui manquent en tout point d'initiative agacent Ugwu d'autant plus qu'il est le personnage à travers lequel est racontée la scène d'adultère entre Odenigbo et Amala (qui n'est que sa version des faits, puisque le lecteur, comme Olanna plus tard, n'en connaît pas d'autre) :

“If you eat plenty of hot peppers, they will remove pregnancy.” She was huddled in the mud like a pathetic animal, chewing slowly, tears streaming down her face. (...) Her face was slick with the moisture of tears and mucus, and once in a while she opened her mouth and extended her pepper-burned tongue to pant like a dog. (HYS : 240)

La description interpelle par le ton sarcastique et les images visuelles : Amala est comparée deux fois à un animal, dont un chien, ce qui la rabaisse davantage. Paradoxalement, Ugwu, issu comme elle d'un milieu rural modeste, semble avoir pris beaucoup de distance critique. Dans cette description, le focalisateur accuse indirectement Amala de ne pas se rebeller contre la situation qui lui a été imposée. La comparaison avec le chien rappelle l'humiliation d'Abigail dans le roman court d'Abani et met en lumière une relation de domination de type maître-animal dans laquelle le sujet humain donne des ordres au chien exécutant. Dans *Half of a Yellow Sun*, l'animalité symbolique d'Amala est représentée par l'absence de sa voix et de sa parole qui ne lui permettent pas de résister aux abus et de s'affranchir de la condition à laquelle elle est réduite. De même, la langue brûlée rappelle l'incapacité de parler de Kambili dans *Purple Hibiscus*. En revanche, si Kambili est la victime des traitements violents de son père, Amala est ici illustrée comme ayant eu l'initiative d'avorter, d'où le fait qu'elle se brûle volontairement la langue en mangeant des piments. Dans les deux romans, l'incapacité de parler, associée à la douleur, est une image assez commune du trauma qui fait taire la voix et bloque, du moins temporairement, l'évolution du personnage.

Le statut de victime d'Amala est le plus visible dans la scène de la maternité, où elle refuse de reconnaître Baby / Chiamaka comme sa fille :

Amala mumbled something. (...) Olanna looked at her : a poor village girl curled up on the bed (...) She never once looked at Odenigbo. What she must feel for him was an awed fear. Whether or not Mama had told her to go to his room, she had not said no to Odenigbo because she had not even considered that she could say no. (...) He was the master, he spoke English, he had a car. It was the way it should be. (HYS : 250)

La description faite à travers le personnage-focalisateur d'Olanna donne au lecteur une

image quelque peu différente d'Amala : bien que toujours sans voix (le verbe « mumbled », ou marmonner, ne représente qu'un rudiment de langage), on découvre ici une tentative visant à expliquer la situation. C'est le regard orienté, voire engagé, d'Olanna, femme, éduquée à l'étranger, sociologue, qui remet les faits dans un contexte afin d'établir une causalité pour l'attitude d'Amala, mais aussi de rendre l'infidélité d'Odenigbo plus facile à accepter. À travers le regard d'Ugwu, on accuse le comportement d'Amala, bien qu'elle soit digne de pitié, alors que la perspective d'Olanna, qui nuance son attitude, en constitue un travail de récupération de la figure de cette victime. Il n'en demeure pas moins que, bien que le regard des autres personnages soit toujours biaisé, Amala illustre l'image d'une femme dont on veut taire la voix.

Comme *Half of a Yellow Sun*, certaines œuvres mettent en lumière la substance d'une volonté de taire les voix féminines encore présente dans les années 2000. Néanmoins, la plupart de ces personnages féminins parviendront à s'affranchir de cette condition et littéralement trouver leur voix : au début de la nouvelle « Imitation » d'Adichie, la protagoniste Nkem n'a pas une voix autonome car ses propos ne sont que l'ombre des opinions de son mari Obiora (ils sont toujours accompagnés de la formule « Obiora said... »). À partir de cet étouffement, le processus narratif construit un parcours d'acquisition de sa propre voix qu'elle récupère à la fin :

“I want to know when a new houseboy is hired in my house,” Nkem says. “And the children need you.”
“If that is what you want,” Obiora says finally. “We'll talk about it.”
(...) There is nothing to talk about, Nkem knows ; it is done. (« Imitation », TAN : 42)

Le pronom personnel « I » en position de sujet (« I want to know ») et le possessif « my » (« my house ») accentuent davantage dans ce passage la prise de position de la protagoniste qui s'est pendant longtemps laissée dominer par son mari. La fin de la nouvelle, « It is done », souligne la détermination et la radicalité de son propos, qui traduisent une volonté de reprendre en mains sa propre vie dont la voix est le principal véhicule.

C'est d'ailleurs le personnage de la domestique, Amaechi, qui lui fait prendre conscience de l'infidélité d'Obiora :

“You think Obiora has always had girlfriends, don't you ?”
(...) “But, madam, you know, too.”
“I know ? I know what ?”
“You know *oga* Obiora has girlfriends. You don't ask questions. But inside, you know.”
(« Imitation », TAN : 35)

Ce personnage qui fait comprendre à Nkem sa situation et qui l'aide à aller vers cette auto-

affirmation a la même fonction que les personnages des tantes. Présentes dans *Measuring Time* à travers Aunty Marina et surtout dans les œuvres d'Adichie, elles sont des personnages dont les attitudes et les gestes contribuent à l'affirmation des autres personnages féminins. Elles offrent l'image d'un lien familial à mi-chemin entre la mère et la sœur qui permet des relations privilégiées avec les neveux : par exemple, dans *Half of a Yellow Sun*, lorsque Olanna vient à Kano après l'épisode de l'infidélité d'Odenigbo, Aunty Ifeka lui dit : « “Do you not have your own flat and your own job ? (...) You must never behave as if your life belongs to a man.” » (HYS : 226).

Cette affirmation représente, *in fine*, une déclaration d'indépendance, illustrée par la répétition du pronom possessif « your own », qui sera exacerbée dans *Becoming Abigail* : le processus d'auto-affirmation d'Abigail se fait souvent à travers la répétition de son prénom, répété deux fois pages 54 et 95, comme pour opérer la transition entre la présence obsédante de la mère décédée et sa propre construction. Le reflet dans le miroir, mentionné plusieurs fois dans *Becoming Abigail*, est contrebalancé par l'absence d'image de la protagoniste dans *Purple Hibiscus* : l'image d'Amaka dans le miroir pendant sa toilette contraste avec l'absence de reflet de Kambili (« my eyes focused on the desk », PH : 117). Kambili semble sans réaction car elle n'est pas encore réellement consciente de sa propre image et de sa propre personne. Il n'y a donc littéralement pas d'auto-re(-)connaissance de la part du personnage à ce stade de la narration.

À travers les expériences dans la maison d'Ifeoma, Kambili traverse plusieurs stades d'évolution : son devenir est le cheminement d'un personnage sans voix et sans autorité (« I forgot myself », PH : 25) à une jeune femme qui découvre l'amour, comme Abigail (dans *Purple Hibiscus*, la sexualité explicite est absente, mais l'éveil romantique, associé à la figure du père Amadi, est, lui, assez évident) et qui laisse libre cours à ses sentiments (« I no longer ask myself if I have the right to love Father Amadi ; I just go on and love him. », PH : 303). Plus encore, l'auto-affirmation de Kambili est aussi marquée par la distance prise avec les commandements du père, lorsque Aunty Ifeoma demande à Eugene de laisser les enfants passer plus de temps chez elle : « 'I could not let them stay an extra day,' Papa said, looking around the living room, toward the kitchen and then across the hallway, as if waiting for Papa-Nnukwu to appear in a puff of heathen smoke. » (PH : 188). Cette pointe d'humour dans la description de la narratrice intra-diégétique détourne le sérieux des propos de Eugene et montre ainsi l'évolution de Kambili.

De fait, tous les exemples d'écritures féminines du *Bildungsroman* qui critiquent et transgressent parfois l'image stéréotypée de la femme au foyer (comme Kosi dans *Americanah*), ou la condition de la femme dont le statut est encore inférieur à celui des hommes, comme Amala dans

Half of a Yellow Sun, reflètent l'aspiration vers une « condition individuelle »³³² selon l'expression de Marc Augé. Si, comme dit Robert Young dans l'ouvrage *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*, le désir sexuel est au cœur du pouvoir colonial qui est lui-même au cœur de la culture³³³, et qu'il reflète d'abord d'une fascination pour l'Autre et un désir d'aller vers lui (même si c'est pour le dominer), il en résulte, selon Marc Augé, que les personnages masculins du corpus veulent refuser aux femmes leur « condition individuelle et minimiser leur rôle social »³³⁴. Dans *Americanah*, le rôle d'Ifemelu sera non seulement de déconstruire la figure de la bonne épouse et de la femme au foyer incarnée par Kosi, qui est aussi sa rivale, donc ce rôle social inférieur dont parle Augé, mais aussi d'accéder à une forme de pouvoir dont seuls les hommes jouissent. D'ailleurs, Kayode, un ami du lycée, la présente pour la première fois à Obinze comme le bras droit de son amie Ginika (« Ginika's right-hand man », A : 56), assimilant le fort caractère d'Ifemelu à celui d'un homme.

Cette revendication d'égalité de traitement et de statut pour les femmes est détaillée par Adichie dans son essai *Dear Ijeawele : A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*³³⁵. Le choix du mot « manifesto », ou manifeste, indique plusieurs directions d'analyse : il s'agit, d'abord, d'une véritable réclamation des droits des femmes. L'accent sur le genre explique, d'ailleurs, un désir d'égalité pour les hommes et les femmes, car Adichie met toujours en avant la nécessité d'éduquer les filles et les garçons de la même façon.

Ensuite, la redéfinition des droits des femmes³³⁶ possède également une dimension politique. L'auteure, dont l'engagement féministe est connu mondialement depuis plusieurs années, insiste sur le fait que cette lettre est un manifeste d'éducation, la clé d'une libération *de facto* de la femme. Par ailleurs, la forme littéraire, plus ancienne, de la lettre a une dimension didactique : par exemple, dans la littérature sud-américaine contemporaine, l'essai *Lettres à un jeune romancier* de l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa³³⁷, à l'instar d'autres auteurs du même genre littéraire, est une initiation à l'écriture, un apprentissage du métier dans le sens du terme anglais *craft*. Ainsi,

332 Marc Augé, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 171-172.

333 « Colonization rests at the heart of culture. » (Robert Young, *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York, Routledge, 1995, p. 30-31).

334 Augé, *Pouvoirs*, p. 171-172.

335 Chimamanda Ngozi Adichie, *Dear Ijeawele. A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, London, Fourth Estate, (2016) 2017.

336 « Your feminist premise should be : I matter. I matter equally. Not 'if only', not 'as long as'. I matter equally. Full stop. » (*Ibid.*, p. 8).

337 Mario Vargas Llosa, *Lettres à un jeune romancier*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard coll. Arcades, (1996) 2000.

comme dans l'essai de Llosa, l'écriture dans l'essai d'Adichie représente un exercice de liberté et d'affirmation identitaire féminines.

Enfin, la dimension esthétique de ce manifeste est tout aussi importante. Il représente, comme le blog enchâssé dans *Americanah*, un instrument d'analyse des mots et des comportements sociaux ; on y déconstruit surtout la question du genre³³⁸ comme facteur déterminant des rôles et du statut des hommes et des femmes. En refusant les justifications biologiques des normes sociales, Adichie se propose de déconstruire le sexisme en nommant les réalités, ce qui les rend plus visibles et donc plus urgentes. Ainsi, des syntagmes comme « un comportement de garçon »³³⁹ deviennent la cible d'une analyse plus profonde qui accuse l'éducation limitative des filles et, donc, le conditionnement de leur devenir qui correspond au *Bildungs* littéraire.

Éducation et esthétique vont de pair : éduquer une femme signifie faire surgir une nouvelle voix, une nouvelle vision du monde. Ainsi, le but de cette lettre est de contribuer au devenir des femmes en tant que sujets dans le monde sans devoir se comparer aux autres et se plier à leurs attentes³⁴⁰. Enfin, ce manifeste envisage l'éducation comme l'acquisition du pouvoir d'agir, de (se) construire et de nommer les choses afin de mieux les comprendre et les juger selon ses propres critères. Ainsi, l'essai d'Adichie revêt une dimension littéraire dans la mesure où il représente une forme d'écriture du soi. Plus encore, puisque la dimension esthétique est centrale dans cet essai, l'acquisition de la voix est le principal outil de cette entreprise sociale, politique, spirituelle et esthétique.

Si certains critiques comme Madelaine Hron dressent un lien direct entre la forme du *Bildungsroman* et la situation sociopolitique postcoloniale des états africains telle qu'elle apparaît chez la troisième génération d'écrivains nigériens, en affirmant que cette forme littéraire est l'image artistique d'un parcours d'initiation et de l'acquisition de la voix individuelle³⁴¹, il est tout aussi vrai que cette construction est de nature esthétique. En analysant la question du trauma dans *Purple*

338 « Teach her that the idea of 'gender roles' is absolute nonsense. Do not ever tell her that she should do or should not do something because she is a girl. 'Because you are a girl' is never a reason for anything. Ever. » (Adichie, *Dear*, p. 15).

339 L'expression « behaving 'like a boy' » (*Ibid.*, p.19) fait écho à la réplique de la mère d'Ifemelu dans *Americanah* : « it would be better if she was a boy, behaving like this » (A : 52).

340 « Do not measure her on a scale of what a girl should be. Measure her on a scale of being the best version of herself. » (Adichie, *Dear*, p. 19).

341 Hron, *op.cit.*, p. 22-27.

Hibiscus, Brenda Cooper parle de la « culture matérielle »³⁴², les objets de la vie quotidienne comme les statuettes brisées, le portrait de Papa-Nnukwu ou encore la fleur d'hibiscus, qui ancre et donne corps au langage du récit et aux changements radicaux qui s'opèrent dans le personnage de Kambili ainsi que dans sa famille. Cette matérialité renvoie aussi au corps et à la voix brisés de la protagoniste qui seront « soignés », réparés par le langage.

L'importance du travail d'écriture non seulement comme acte de mémoire, mais aussi comme remède, libération ou encore recherche de sa voie tient une place très importante dans *Half of a Yellow Sun* où il représente un des outils principaux de l'arrivée à maturité d'Ugwu en tant qu'individu et écrivain :

Mr Richard took photographs, wrote in his notebook, and asked questions, one after another—what was called and what did they say and who were those men holding back the *mmuo* with a rope and what did it mean—until Ugwu felt irritable from the heat and the questions and the noise and the enormous disappointment of not seeing Nnesinachi. (HYS : 211)

Paradoxalement, ce sont les questions pointues de Richard, dont le flot est ici illustré par l'énumération, qui anticipent les questions qu'Ugwu posera lui-même à Olanna pendant la guerre :

Olanna placed her comb down. “I keep thinking about the hair of that child's head I saw on the train ; it was very thick. It must have been work for her mother to plait it.”

“How was it plaited ?” Ugwu asked.

Olanna was surprised, at first by the question and then she realized that she clearly remembered how it was plaited and she began to describe the hairstyle, how some of the braids fell across the forehead. Then she described the hair itself, the open eyes, the greying skin. Ugwu was writing as she spoke, and his writing, the earnestness of his interest, suddenly made her story important, made it serve a larger purpose that even she was not sure of (...). (HYS : 410)

La parole enfin libérée d'Olanna et l'écriture d'Ugwu sont ici complémentaires : écrire après la guerre devient une tentative de rapiécer la vie mutilée et de la sublimer. Pour Ugwu, l'écriture frénétique, dont l'énumération très longue en est l'image, est aussi un moyen de surmonter la crise existentielle et identitaire causée par le trauma, ainsi que d'exorciser ses propres démons. Plus encore, le langage, oral et écrit, donne un but à la vie de l'après-guerre et la rend supportable.

Bien que le contexte soit très différent, dans *Americanah*, lorsqu'elle commence son blog, Ifemelu doit non seulement trouver comment se construire lors de ses expériences aux États-Unis, qui sont des sources de crises identitaires, mais aussi le langage pour le faire : « The more she wrote, the less sure she became. Each post scraped off yet one more scale of self until she felt naked

342 « naked things, broken things, living things, things with the spirits of old gods still living in them. » (Brenda Cooper, *A New Generation of African Writers : Migration, Material Culture and Language*, Oxford, James Currey, 2008, p. 132).

and false. » (A : 5, nous soulignons). L'écriture devient ainsi un à la fois un parcours d'auto-découverte et de construction de soi dans les formes du *Bildungsroman* du corpus.

Toutefois, cette auto-écriture n'en est pas moins vacillante et instable. Dans *Americanah* il y a de nombreuses mentions d'un soi nuancé et éclaté : « whith the next customer who came, she would become, again, a faultless version of her American self. » (A : 188), « [Ifemelu's] new American selves » (A : 191). Le but de ces métamorphoses est de se construire, non pas d'arriver à un résultat précis et stable, mais de connaître et d'explorer des identités possibles, des possibilités d'être.

Cette pluralisation du soi à travers de nombreuses expériences vient appuyer l'idée d'universalisation ou de globalisation de l'expérience adolescente et d'initiation pour des personnages comme Ifemelu, Elvis dans *GraceLand*, Kambili dans *Purple Hibiscus* ou encore Mamo dans *Measuring Time*. Dans son article sur le *Bildungsroman* féminin, Cédric Courtois cite Eileen Julien au sujet de ce qu'elle appelle le « roman nigérian extroverti » : « [The extroverted novel] physically crosses borders and thematizes border crossings [and] is perhaps the most powerful literary form today in that it reaches more people beyond material boundaries. »³⁴³. Cette expérience extra-nigériane que traversent les personnages de par leur mobilité, notamment Ifemelu dans *Americanah*, correspond à un parcours qui illustre, en plus du dépassement des frontières géographiques et culturelles du *Bildungsroman* comme construction du soi, une dimension trans-, voire méta-, identitaire : le personnage ne s'identifie pas à « quelque chose », mais, chemin faisant, se construit en internalisant nombre d'identités et d'expériences afin d'élargir le spectre des possibles.

Dans ce chapitre qui analyse la crise de l'identité, les œuvres du corpus opèrent une distanciation avec les tentatives pour construire et unifier cette notion. Ainsi, le trauma se veut un des points centraux de cette fracture que provoquent toutes les formes de violence physique et psychologique qui traduisent la volonté de nier l'humanité et la qualité de sujet parlant des victimes. Toutefois, c'est bien le rapport de domination entre la victime et l'agresseur qui est remis en cause, car les deux rôles sont parfois interchangeables.

Cela mène à la question des différences entre soi et autre, dichotomie déconstruite à travers l'analyse des identités prédéfinies, notamment entre Blancs et Noirs. L'écriture de l'exil et de la diaspora dessine des configurations identitaires qui reflètent les crises existentielles profondes des personnages qui se retrouvent, volontairement ou non, loin de leurs pays d'origine. Mettant en scène des représentations d'une identité en crise, car elle est déracinée et confrontée à la discrimination,

343 Eileen Julien « The Extroverted African Novel », *The Novel : History, Geography and Culture*, Franco Moretti ed., vol. 1., Princeton, Princeton University Press, 2006, p.610 cité dans Courtois, *op. cit.*, p. 15.

les écritures du soi construisent et déconstruisent tour à tour la notion d'espace et de spatialité.

Ces constructions spatiales toujours changeantes ouvrent la voie sur l'entre-deux comme image de la limite et de la liminalité des expériences : ce concept s'apparente aux déclinaisons spatiales de la périphérie postcoloniale, mais aussi au « tiers espace », selon le terme de Homi K. Bhabha, qui représente, outre un espace créé par les limites et les frontières, l'espace de la création langagière. Ainsi, non seulement la limite spatiale a fait l'objet de l'analyse, mais aussi les expériences liminales. En effet, c'est la proximité de la mort qui remet en cause la question des rapports entre identité, appartenance et enracinement dans la communauté et la famille.

À l'issue des expériences liminales, souvent traumatiques, la relation avec la communauté est envisagée, à l'inverse de sa dimension fédératrice analysée dans le premier chapitre, comme une distanciation et comme une critique de cette appartenance. Dans les œuvres du corpus, les « données initiales » que représentent les liens familiaux font l'objet d'une crise qui est, de fait, l'image d'une relation problématique, voire conflictuelle, avec le passé et l'Histoire. À travers cette distanciation avec ce qui est communément nommé « les origines », la notion d'identité elle-même n'entretient plus une relation « à sens unique » avec le passé, mais se construit aussi comme une projection vers l'avenir, vers les identités possibles et les possibilités d'être.

Enfin, cette construction identitaire ainsi orientée appelle de nouveaux modes d'écritures de la forme du *Bildungsroman* qui s'intéresse notamment aux personnages féminins. En effet, la question du genre exige des perspectives nouvelles car les écrivains du corpus critiquent et déconstruisent les stéréotypes autour de la féminité. En effet, il s'agit d'une (re)construction du devenir des personnages et des voix féminines en tant que sujets. Plus encore, les réécritures du *Bildungsroman* revisitent le genre en y ajoutant une dimension trans-, ou même méta-, identitaire aux expériences des personnages. Cette dimension universalise, comme l'affirme Cédric Courtois, leur parcours et leur devenir.

C'est donc à travers l'écriture et le langage que les œuvres du corpus conçoivent l'identité qui sort de ses carcans communautaires, raciaux et / ou génériques pour devenir une construction en permanente mutation. Les crises de l'identité contribuent au mouvement d'éclatement et de pluralisation. La question des langues et du langage de façon plus générale est ici centrale car il y a autant de personnalités et d'identités que de façons dont les langues sont parlées et parlent en chacun des personnages. Le langage s'envisage comme un lieu de pouvoir, comme l'affirme Jean-Jacques Lecercle en analysant la thèse de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* : « Le but du langage n'est pas informatif et communicatif (...), mais d'exiger une réponse, d'instaurer un rapport

de pouvoir entre questionneur et questionné. »³⁴⁴ Les philosophes mettent ici en avant le rapport de forces, en faisant abstraction de sa dimension de transmission de messages, qui pousse finalement le langage à s'autorégénérer. C'est donc cette exigence envers l'interlocuteur qui entretient le langage en tant qu'« organisme » vivant. Cette tension entre les interlocuteurs est également visible dans les œuvres du corpus à travers le dialogue des langues (le pidgin nigérian chez les trois auteurs, l'anglais et l'igbo chez Abani et Adichie), ainsi qu'à travers les représentations du corps-texte et de l'intertextualité qui ouvrent la voie vers une pluralité d'identités et des identités plurielles.

344 fragment cité dans Lecercle, *op. cit.*, p. 55.

CHAPITRE III :
VERS UNE IDENTITÉ PLURIELLE

There is only one history : Igbo.

But there are things that cannot be contained, even in ritual.

The Igbo have a saying : Oya bu uto ndu. That is the joy of life. (G : 299)

Ce dernier texte du rituel de la noix de kola de *GraceLand* fonctionne dans l'ensemble du roman comme une chambre d'écho : orienté à la fois vers le lectorat igbo, à travers le proverbe et la première phrase qui clôt le rituel, et non igbo dans l'explication du rituel, ce texte illustre également un effet de miroir entre les deux langues qui y sont présentes. Le mélange d'igbo et d'anglais crée un réseau de significations au-delà du contexte du rituel traditionnel : la voix derrière ces phrases est l'expression de cette dualité des langues, des cultures et des mondes qui coexistent dans le roman d'Abani. Si la narration se fait à travers le personnage-focalisateur d'Elvis, le texte de la noix de kola qui ouvre chaque chapitre introduit non seulement une autre langue, l'igbo, mais aussi une autre voix et une autre perspective sur le parcours et l'évolution du protagoniste. Au carrefour des cultures igbo et états-unienne, dont rêvent la grande majorité des personnages et qui infusent leur quotidien surtout à travers le cinéma, les médias et la littérature, le roman d'Abani se lit aussi comme un dialogue non dépourvu de tension entre les langues et les voix.

Tel qu'il apparaît dans *GraceLand*, le rituel de la noix de kola est le reflet d'une résonance aussi bien entre ancien et nouveau, traditionnel et moderne, qu'entre deux types de réception, ou les deux lectorats, d'un des textes fondateurs de la culture igbo. Cependant, dans le fragment évoqué plus tôt, bien qu'elle renvoie à cette culture dans laquelle elle s'enracine, la voix qui parle est aussi bien familière aux lecteurs non igbo par sa fonction explicative. Il est donc possible d'y voir, à travers cette double orientation vers les deux lectorats différents, une forme d'hybridité dont les échos qui résonnent à travers le roman sont l'expression d'une forme d'interculturalité ou de vocalité interculturelle. Au sein du texte de la noix de kola chez Abani se recourent ainsi deux voix qui communiquent au-delà des frontières culturelles bien définies bien que ses racines igbo soient évidentes. À travers ce dialogue interculturel des voix, le texte du rituel introduit une forme de réverbération entre deux univers culturels qui sont des représentations réciproques de l'altérité, mais qui sont aussi complémentaires, malgré leur rapport de tension. Finalement, la communication entre

l'igbo et l'anglais dans *GraceLand*, comme dans les autres œuvres du corpus, multiplie les points de vue et les modalités d'écriture et de construction de l'identité.

1. Pluralité des langues, pluralité des discours

a) Les langues entre symboles de l'altérité et brouillage des différences

Langues et altérité

The stairs curved elegantly in an S shape, and I was halfway down when I saw Jaja standing in the hallway. (...)

“*Ke kwanu* ?” I asked, although I did not need to ask how he was doing. I had only to look at him. (PH : 11)

Dans ce fragment de *Purple Hibiscus*, la traduction de l'expression igbo « “*Ke kwanu*” ? » qui signifie « Comment vas-tu ? » n'est pas nécessaire à la compréhension du sens global ; dans le roman d'Adichie comme dans les autres œuvres du corpus, le contexte suffit la plupart du temps, parfois à tel point que le lecteur peut presque ne pas s'apercevoir de la différence entre les deux langues. L'idée d'altérité dépaysante que représente l'igbo dans un texte en anglais n'est pas toujours soutenue, car elle vient illustrer la dimension sociolinguistique du Nigéria en tant qu'espace culturel où, comme dit Adichie³⁴⁵, plusieurs langues sont utilisées souvent dans la même conversation. Outre l'image d'un monde cosmopolite, cette pluralité linguistique reflète des manières diverses et complexes de dire et de construire une identité kaléidoscopique.

La relation entre l'anglais et l'igbo, qui est la langue nigériane la plus présente dans le

345 « I grew up quite proud of being an Igbo woman. (...) But in school you weren't supposed to speak the vernacular except in Igbo class. And I remember thinking even then that this was ridiculous. (...) I wanted my work to also be a kind of resistance to that kind of idea. So I threw in Igbo words in my novels because I want to create the texture of the world I was writing about, because in my world I speak Igbo and English often at the same time, often in the same sentence. » (interview avec Chimamanda Ngozi Adichie, « Chimamanda Adichie in Conversation at City, University of London », 20 avril 2018, 21'28-22'24, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=W0KXRGNIUpQ>, consulté le 15 novembre 2016.).

corpus, retrace les configurations linguistiques des œuvres et les liens entre langue(s) et identité(s) : « [Papa's] buttocks quivered and shook like akamu, properly made akamu, jellylike. » (PH : 41). Les mots igbo qui peuplent le récit en anglais du roman *Purple Hibiscus* créent des images poétiques spécifiques à l'univers culturel illustré par cette langue³⁴⁶.

Toutefois, c'est parfois à travers la présence des mots igbo qu'est véhiculée une forme de changement, de mutation, comme dans la scène de la mort de Papa-Nnukwu :

“I will clean where the *ozu* lay, Mom,” Obiora said. He let out sporadic choking sounds, crying deep in his throat. I knew that the reason he did not cry out loud was because he was the nwoke in the house, the man Auntie Ifeoma had by her side.

“No,” Auntie Ifeoma said. “I will do it.” She stood up then and hugged Obiora, and they held on to each for a long time. Papa-Nnukwu was an *ozu* now, a corpse. (PH : 184-185, nous soulignons)

La différence typographique du mot « *ozu* » de la police italique à la police normale représente le véhicule de ce passage littéral et littéraire du personnage de Papa-Nnukwu dans l'au-delà, son passage d'un être vivant à un corps inanimé. Ce changement reste cependant mystérieux, à l'image de la mort comme l'expérience qui transfigure par excellence sans pour autant révéler sa vraie nature. L'insertion du igbo « *ozu* » dans le texte signale ainsi cette présence autre de la mort, mais de la perspective de la culture igbo. Dans *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft affirme d'ailleurs que cette langue opère un changement de codes culturels qui dessinent la vision du monde : « The retention of an Igbo word perpetuates the metonymic function of the cross-cultural text by allowing the word to stand for the latent presence of Igbo culture. »³⁴⁷

Par ailleurs, la présence de l'altérité ne se fait pas uniquement par l'intermédiaire de l'igbo : dans la nouvelle « The Arrangers of Marriage », Ofodile impose à son épouse Chinaza d'utiliser des mots américains à la place des mots britanniques auxquels elle est habituée. Cette différence entre les deux variétés linguistiques est rendue explicite trois fois : « biscuits (cookies) » et « lift (elevator) » (page 174), puis « jug (pitcher) » (page 183). Si dans le deuxième chapitre nous avons analysé les parenthèses comme des images de la distance et de l'ironie avec laquelle Chinaza acquiert son autonomie, elles reflètent aussi à la fois la synonymie des termes et leurs différences. Les parenthèses mettent en lumière les particularités sociolinguistiques comme des obstacles à franchir dans le processus d'acquisition de nouveaux repères et d'adaptation du couple au nouvel

346 Akamu en igbo (ogi en yoruba) est « une substance blanchâtre et farineuse faite de maïs moulu et vendue sous forme de blocs solides. Dissoute et arrosée d'eau, elle devient une bouillie, consommée le plus souvent au petit déjeuner. » (Françoise Ugochukwu et Peter Okafor, *Dictionnaire français-igbo*, Paris-Ibadan, IFRA-Karthala, 2004, p. 41).

347 Bill Ashcroft, G. Griffiths and Helen Tiffin eds., *Theory and Practice in Post-colonial Literatures : The Empire Writes Back*, London, Routledge, 1989, p. 62.

environnement. Plus encore, elles représentent aussi le reflet des incompatibilités des deux époux qu'ils ne parviendront jamais à surmonter. Par conséquent, ce n'est pas uniquement la présence de l'igbo qui crée cet effet d'altérité, mais aussi les différences lexicales et socioculturelles entre l'anglais britannique et l'américain.

Les deux variétés linguistiques sont ainsi les véhicules de deux discours opposés qui se font écho, se remettent en question réciproquement pour, finalement, se disputer la place de l'autorité. À travers les mots non anglais, le tissu narratif devient, comme dit Adichie dans l'entretien cité auparavant, une mosaïque de langues et de voix en mesure de créer des passages vers d'autres cultures ou vers d'autres états, comme la mort dans le passage de *Purple Hibiscus*. Néanmoins, ce monde est une projection à grande échelle du soi qui, bien qu'ancré dans une culture spécifique, l'igbo pour les personnages de la nouvelle « *The Arrangers of Marriage* », ne lui appartient jamais exclusivement et se voit sans cesse modelé, « brouillé » par les échos extérieurs pour en devenir lui-même la chambre d'écho.

Les langues et le brouillage des différences

De façon générale, dans *Half of a Yellow Sun* l'anglais et l'igbo sont utilisés dans des situations et avec des connotations différentes. Par exemple, Kainene appelle souvent Olanna « *Ejima m* », ou « ma sœur jumelle », pour lui montrer davantage son affection et son soutien, comme dans la scène où elle lui apprend la mort supposée d'Ugwu : « Kainene came up and held her firmly by the shoulders and said, "*Ejima m*, hold your heart, be strong. Ugwu has died." » (HYS : 381).

Cependant, quand Olanna apprend la relation extraconjugale de son père et essaie de le convaincre d'y mettre fin, leur conversation a lieu en anglais et en igbo :

"Dad," she said again. She would speak mostly in English. It was easy to be formal and cold in English. "I wish you had some respect for my mother." (...) Because she hardly spoke English with him, it sounded cold, distancing. (...)

"*Anugo m*, I have heard you," he said. His Igbo was low, conspiratorial, as if she had asked him to go ahead and cheat on her mother but do it considerately. (...)

"Is that all you have to say, that you've heard me?" Olanna asked, raising her voice. (...)

"I will do something about it," he added. He stood up and came towards her. "Thank you, *ola m*," he said.

She was not sure what to make of his thanking her, or of his calling her my gold, something he had not done since she was a child and which now had a contrived solemnity about it. (HYS : 218-219)

Dans ce dialogue, l'anglais apparaît comme la langue officielle qui sert à communiquer des faits objectifs, tandis que l'igbo véhicule des sentiments plus nuancés (« His Igbo was low, conspiratorial. ») et qui laisse la place aux doutes et aux interprétations. Comme le montre la première citation, l'igbo est la langue du cadre familial, de l'intimité et des secrets.

Malgré ces différences, les deux langues s'entrelacent et se complètent jusqu'à ce que le message de cet échange dépasse la barrière linguistique. En effet, l'igbo et l'anglais sont souvent en miroir dans nombre d'œuvres du corpus : « “*Ekene nke udo—ezigbo nwanne m nye m aka gi.*” “The greeting of peace—my dear sister, dear brother, give me your hand.” » (PH : 241), « *Ije uwa, as the Igbo would say. One's walk in life.* » (BA : 111), « *The Igbo have a saying : Oya bu uto ndu. That is the joy of life.* (G : 299). Ce rapport de réflexivité est illustré par la traduction qui, bien qu'imparfaite, illustre une façon de parler et d'écrire qui brouille presque les barrières linguistiques. Par ailleurs, nous remarquons que, si dans les deux premières citations les deux langues se distinguent typographiquement, l'igbo étant en italiques, dans le dernier fragment du rituel de la noix de kola dans *GraceLand* elles sont toutes les deux écrites en italiques. Bien que la présence du lectorat non igbo soit la principale raison de la traduction, la ressemblance visuelle remet en question les différences entre les deux langues.

Parfois, la présence de la langue igbo dans le texte anglais se fait aussi par des traductions littérales : « “We're going to arrange [a van] for you, fast-fast.” » (A : 87). Ici, « fast-fast » est la traduction littérale de l'expression igbo *ngwa ngwa* ou *osiso-osiso*, et donne une musique particulière au texte anglais. Une traduction similaire en est donnée dans *GraceLand* : « “I can make de placards quick quick.” » (G : 256). Faisant écho au pidgin nigérian, langue née du métissage entre l'anglais et les langues locales, igbo, yoruba, haussa ou autres, l'anglais s'enrichit d'images et de comparaisons en langue igbo ou appartenant à l'univers culturel igbo. De façon similaire, dans *Purple Hibiscus*, le nom « *Nwunye m* » (PH : 72), « mon épouse » en igbo, donné par Aunty Ifeoma à Beatrice est le signe de l'inclusion de sa belle-sœur dans la famille. Le personnage d'Ifeoma accepte et se fait accepter en tant que sujet parlant dans la famille de Eugene et aussi dans l'espace narratif du roman. Ainsi, l'interpénétration des langues, qui véhiculent deux univers différents, a pour résultat une interpénétration culturelle comme forme d'inclusion de deux formes d'identités dans le sens de deux essences différentes, mais complémentaires.

Sur l'effet de l'utilisation permanente de deux langues, Chiara Piazzini affirme dans un article sur les jeunes Italiens et Canadiens québécois qui ont appris le français en France : « On arrive à une phase de l'apprentissage et de la naturalisation dans laquelle on peut jouer avec la pluralité

identitaire que le processus même a engendrée. »³⁴⁸ Si le contexte de l'étude mené sur l'apprentissage des jeunes mentionnés dans l'article n'est pas tout à fait similaire aux personnages des œuvres du corpus (qui sont bilingues pour la plupart et habitués à l'usage quotidien des deux langues, igbo et anglais), les conséquences sur la construction et l'évolution identitaires sont, elles, similaires. Dans le fragment cité plus tôt de *Half of a Yellow Sun*, Olanna et son père parlent les deux langues en fonction à la fois du message qu'ils souhaitent transmettre et de sa charge émotionnelle (« “Thank you, *ola m,*” he said. She was not sure what to make of his thanking her, or of his calling her my gold, something he had not done since she was a child and which now had a contrived solemnity about it. », HYS : 218-219). Chiara Piazzzi affirme également : « On est en condition de jouer avec les différentes possibilités que les différentes langues offrent, à chaque langue peut correspondre alors la maîtrise d'une forme de vie différente. »³⁴⁹ Il est bien question ici d'une ouverture à la fois culturelle et identitaire favorisée par l'utilisation de deux langues. En apprenant deux idiomes, le locuteur est amené aussi à faire une introspection et à réapprendre, encore et encore, à se découvrir lui-même.

Néanmoins, si la critique affirme ensuite que cette diversité linguistique et culturelle peut devenir un piège, voire une malédiction, car les jeunes en question peuvent sentir ne plus appartenir à leur propre langue et culture d'origine, donc à leur environnement familial et, finalement, à leur identité initiale³⁵⁰, ceci n'est pas toujours le cas dans les œuvres du corpus. Au contraire, dans *Purple Hibiscus*, Kambili, obligée d'utiliser l'anglais dans la maison de ses parents, découvre, à travers le séjour chez sa tante à Nsukka, un monde qui s'ouvre à elle aussi par l'intermédiaire de l'igbo : « “Nsukka has its charms,” Father Amadi said, smiling. (...) I did not fully understand his English-laced Igbo sentences at dinner because my ears followed the sound and not the sense of his speech. » (PH : 135). Ce n'est pas seulement l'inédit de l'igbo aussi souvent présent dans les conversations qui interpelle la protagoniste, mais surtout l'effet que les deux langues ont sur son autodécouverte et son évolution. La musicalité de cette interpénétration linguistique et culturelle au sein du même discours, non dépourvue d'émotions, illustre bien la dimension non informative, voire même irrationnelle, du langage au profit de la dimension poétique, émotionnelle que Kambili ne connaît pas jusqu'alors. La présence de l'igbo musical dans le discours en anglais du père Amadi vient ainsi montrer à la jeune fille un autre visage du monde et de ses propres émotions.

348 Chiara Piazzzi, « Sur l'expérience de l'apprentissage d'une langue étrangère à l'âge adulte », Céline Denat et Patrick Wotling eds., *Transferts linguistiques, hybridations culturelles*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims (EPURE), coll. « Langage et pensée », 6, 2014, 277-302, p. 300.

349 Piazzzi, *op. cit.*, p. 301.

350 *Ibid.*, p. 301-302.

Parmi les trois auteurs du corpus, Abani et Adichie sont ceux qui utilisent le plus l'igbo que l'on ne retrouve que de manière très isolée chez Habila. Au sujet de la variété linguistique dans leurs œuvres, Bakhtine affirme qu'elle est une des caractéristiques principales du genre romanesque : « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois des langues et des voix individuelles, diversité littérairement organisée. »³⁵¹ Il appelle ce type de communication le « polylinguisme dialogisé »³⁵² qu'il définit comme le « dialogue intérieur du discours... [qui] vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui. »³⁵³ Le dialogisme, selon le terme du critique, illustre chez les auteurs du corpus cet effet de chambre d'écho qui permet de nuancer constamment le discours à travers le bilinguisme.

Cette question est abordée par John Edwards dans l'ouvrage *Language and Identity : An Introduction*³⁵⁴. Comme chez Adichie dans l'entretien cité antérieurement au sujet de l'usage des deux langues au Nigéria, ce phénomène apparaît chez Edwards comme fondateur d'identité du locuteur, identité qui se voit ainsi « démultipliée ». Être bilingue signifie aussi se situer au carrefour de deux voix, deux discours, deux univers culturels et spirituels. Ce double écho crée ce que Bakhtine appelle « le discours d'autrui dans le langage d'autrui », ou « bivocal »³⁵⁵. Le bilinguisme des écrivains du corpus peut ainsi se lire comme une expression de la bivocalité qui traduit une double image et une double expression de l'identité du locuteur.

La bivocalité comme forme de communication interculturelle, pour rappeler l'idée du début du chapitre, influe aussi sur la question du genre. John Edwards liste deux composants essentiels de l'identité, à savoir ses « marqueurs » (religion, genre, langage) et « les attributs de l'esprit de groupe » (« identity markers and attributes of 'groupness' »³⁵⁶). L'exemple du genre est pertinent : d'une part, si l'adjectif est invariable en anglais, les pronoms masculin *he* et féminin *she* renvoient au sexe du locuteur ou de l'interlocuteur. D'autre part, la langue igbo n'a pas de genre grammatical. Le même pronom *o* est donc utilisé pour désigner un sujet ou un objet féminin ou masculin³⁵⁷,

351 Bakhtine, *Esthétique*, p. 88.

352 *Ibid.*, p. 96.

353 *Ibid.*, p. 106.

354 « The importance of being bilingual is, above all, social and psychological rather than linguistic. Beyond types, categories, methods, and processes is the essential animating tension of identity. » (Edwards, *op. cit.*, p. 255).

355 Bakhtine, *Esthétique*, p. 144.

356 Edwards, *op. cit.*, p. 13.

357 Ugochukwu et Okafor, *op. cit.*, p. 16.

menant à une forme de transgénérité, transgression des genres pour ne se concentrer que sur le sujet en tant que locuteur, comme dans ce fragment de *Half of a Yellow Sun* : « 'Omalicha !' [Uncle Mbaezi] said to [Olanna]. It was what he called her mother too – Beautiful. » (HYS : 37). À travers l'exclamation « *Omalicha !* » (qui se traduit par « Tu es / Elle est belle ! », « Que tu / Qu'elle es(t) belle ! » ou encore « Voici la belle ! »), l'oncle Mbaezi reconnaît dans la personne de sa nièce un attribut humain plus qu'une femme, et le personnage d'Olanna devient ainsi une image de la Beauté.

Le passage d'une langue à l'autre engendre un processus de traduction et une nécessaire adaptation. Dans l'introduction de l'ouvrage *Transferts linguistiques, hybridations culturelles*, Patrick Wotling met en avant l'idée d'« ajustement » : « Les passages de langue à langue sont aussi faits d'ajustements, plus encore d'hybridations – culturelles avant tout, mais dans bien des cas aussi, linguistiques. »³⁵⁸ Ceci souligne l'importance de l'adaptation culturelle et identitaire du locuteur et du message dans le processus de transfert qu'est la traduction (dans le sens de l'anglais *translation* qui renvoie au terme français « translater » qui signifie transposition, transfert, mutation). Le critique ajoute que « les locuteurs reformulent fréquemment dans leur langue et en fonction de leur culture un énoncé proféré dans un autre idiome ; l'approximation participe à cette collaboration plurilingue et interculturelle. »³⁵⁹ Il s'agit bien d'un acte d'interprétation de cette matière « instable », en permanente mutation qu'est la langue, voire de (re)création, nécessairement imparfaite, donc « approximative », comme dit Wotling, de langue à langue, comme dans *GraceLand* dans le texte du rituel de la noix de kola :

There is one history : igbo.

But there are things that cannot be contained, even in ritual.
The Igbo have a saying : Oya bu uto ndu. That is the joy of life. (G : 299)

Dans la phrase « But there are things that cannot be contained, even in ritual. », l'impossibilité de faire correspondre parfaitement le message d'une langue vers l'autre est mise en avant afin de souligner la complexité des réalités propres au rituel traditionnel. Ainsi, la voix narrative ne fait pas que traduire l'igbo vers l'anglais, mais présente et commente en même temps le contexte historique et culturel nécessaire à la compréhension de ce texte construit en miroir par rapport à l'hypertexte du roman d'Abani. Le bilinguisme chez les auteurs du corpus peut ainsi se lire comme une forme d'imbrication de deux langues et des deux identités, il est l'équivalent d'un

358 Patrick Wotling, « Introduction », Céline Denat et Patrick Wotling eds., *op. cit.*, p. 9.

359 *Ibid.*, p. 9, nous soulignons.

enrichissement identitaire autant que culturel.

Le mélange des langues et son influence sur le locuteur sont aussi évoqués dans *The Icarus Girl* de Helen Oyeyemi lorsque Sarah, la mère de la protagoniste Jessamy, une fois arrivée au Nigéria, dévoile un visage que sa famille ne lui connaissait pas auparavant :

(...) Her mother (...) suddenly took charge and began to outshout them all, speaking rapidly in a mixture of Yoruba and English.

“Wetin you be wanting, now ? You no go want us to chop ?... 10,000 naira, sae everything is OK, or ori e ti darun ?”

Both [Jessamys] mother and the people surrounding her began to laugh – mysterious laughter, like a liquid, bubbling wall, leaving Jess and her father drenched with it, but still outside. (...) [She] seemed to be transformed by her bargaining, bantering tone.³⁶⁰

Le mélange de yoruba, anglais et pidgin met en lumière une nouvelle image de ce personnage qui, une fois (re)plongé dans son environnement originel, devient presque méconnaissable. Toutefois, il est possible de remettre en question le fait que Sarah devienne réellement une étrangère aux yeux de son époux et de sa fille: en effet, ce qui est mis en avant dans ce fragment est un visage qui, bien que jusqu’alors méconnu, n’en annule pas les autres. Sarah est une artiste d’origine nigériane qui vit en Grande-Bretagne et parle aussi bien le yoruba que l’anglais. Ses multiples visages refont ainsi surface dans cette scène à travers la présence, dépaysante pour Jessamy et son père, du yoruba et du pidgin qui, par ailleurs, ne sont pas traduits. Jacques Hassoun affirme à ce propos : « Au moment où Je parle, Je ne traduit pas, Je ne se traduit pas. »³⁶¹ Le critique met ici en avant le fait que l’acte de la parole souligne le caractère insaisissable du sujet (« Je ») malgré l’éventuelle compréhension du message linguistique qu’il émet si les interlocuteurs parlent la même langue. Le langage ne sert donc pas à comprendre la complexité du sujet parlant, au contraire, il l’accroît davantage par le manque de transparence que désigne l’impossibilité de la traduction dont parle Hassoun.

Dans cette citation, traduire représente une forme de translation, de communication, voire d’interprétation, d’une langue et d’une culture vers une autre. Non seulement le message est toujours imparfaitement traduit, parfois par le même personnage, comme dans *Half of a Yellow Sun*, mais le sujet parlant lui-même reste toujours intraduisible et protéiforme, comme Sarah dans *The Icarus Girl* dont les langues qu’elle parle reflètent ses différentes identités.

Si nous pensons comme Michel Foucault que « le langage semble toujours peuplé par

360 Oyeyemi, *Icarus*, p. 14-15.

361 Hassoun, *op. cit.*, p. 49.

l'autre, par l'ailleurs, par le lointain »³⁶², il est alors possible d'y voir le signe d'une présence autre à l'intérieur de soi-même. Par conséquent, si le langage se définit comme « l'autre du soi », car il représente à la fois un moyen d'expression, dont un élément passif dont le sujet se sert, mais aussi un élément actif car il parle également en nous et à travers nous, il s'agit alors de voir dans le langage une forme d'autorité et un moyen d'expression, de communication avec les autres, de transmission. Cette présence autre à l'intérieur de soi (car le locuteur apprend le langage comme on apprend les événements du passé comme d'un temps qui nous précède et qui est plus vaste que sa propre individualité) revient à acquérir une forme d'autorité et de pouvoir qui dépend du degré dont on arrive à l'utiliser. Le locuteur apprend ainsi à se servir du langage afin de l'individualiser, de se l'approprier pour mieux s'exprimer, communiquer, convaincre. Dans le roman *Things Fall Apart* d'Achebe, le protagoniste Okonkwo est un exemple de personnage qui ne maîtrise pas bien le langage (il est bègue³⁶³) et en a peur. Bien que respecté par les autres et jouissant d'une grande influence dans la communauté, il abuse au lieu d'user du pouvoir (il est violent envers ses épouses et ses enfants, il tue Ikemefuna, son fils adoptif³⁶⁴) afin de cacher son incapacité à communiquer efficacement. Ainsi, son tourment intérieur peut se lire comme la conséquence d'un défaut d'utilisation du langage qui génère un véritable manque d'autorité et de crédibilité aux yeux des autres.

Cette crise d'autorité renvoie au lien avec l'idée de patriarcat analysée par Simone de Beauvoir dans l'ouvrage *Le deuxième sexe*. L'auteure analyse le désir de domination des hommes sur les femmes et la structure patriarcale de nombre de sociétés en prenant des exemples de la littérature, de la philosophie et des religions :

Législateurs, prêtres, philosophes, savants se sont acharnés à démontrer que le statut de subordonnée de la femme était voulu dans le ciel et profitable à la terre. Les religions forgées par les hommes reflètent cette volonté de domination.³⁶⁵

Toutefois, si de Beauvoir met l'autorité et le patriarcat dans une relation inextricable, les deux notions ne sont pas toujours assimilables chez certains auteurs nigériens : le défaut de langage d'Okonkwo engendre un discours bancal et, donc, une remise en question de son pouvoir. Ceci

362 Foucault, *op. cit.*, p. 153.

363 « He had a slight stammer and whenever he was angry and could not get his words out quickly enough, he would use his fists. » (Achebe, *Things*, p. 4).

364 « [Okonkwo] heard Ikemefuna cry, "My father, they have killed me !" as he ran towards him. Dazed with fear, Okonkwo drew his machet and cut him down. He was afraid of being thought weak. » (*Ibid.*, p. 57).

365 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, (1949) 1976, p. 24.

vient nuancer l'univers patriarcal du roman et l'excès d'autorité exercé par les hommes dans les sphères publique et privée : ainsi, le héros d'Achebe apparaît aux yeux du lecteur comme un dirigeant que la mauvaise maîtrise du langage et de la communication rend presque caricatural par son bégaiement et ses accès injustifiés de colère.

La remise en question de la société patriarcale chez Achebe se concrétise à travers le changement de point de vue illustré dans l'œuvre d'Adichie : dans la nouvelle « The Headstrong Historian », l'écriture par une auteure femme et la focalisation féminine, à travers la protagoniste Nwamgba, puis par sa petite-fille Grace, apportent une nouvelle perspective qui, au-delà du simple lien intertextuel avec le roman d'Achebe, le réinterprète et le réactualise. L'idée de paternité du texte comme forme de génération littéraire, dans le sens d'autorité créatrice, peut ainsi se décliner en « maternité » puisque les deux notions renvoient à l'autorité narrative qui, dans le texte d'Adichie, appartient à Nwamgba, à Grace et enfin à Adichie. L'incipit de *Purple Hibiscus* (« Things started to fall apart at home. », PH : 4) illustre le témoignage de la voix d'une narratrice qui, à son tour, devient une chambre d'écho pour la multitude des voix et des expériences qui parlent en elle et qui la construisent pendant l'acte-même du discours.

En effet, la construction de soi de Kambili se fait, paradoxalement, à travers ce que Stuart Hall appelle l'identité culturelle, à savoir « les différentes parties de nous-mêmes et de nos histoires [afin de] construire des points d'identification et de positionnement. »³⁶⁶ Il ne s'agit pas de construire dans le sens d'une unification, d'une fédération d'éléments ou d'expériences dans le but d'obtenir un « résultat », mais de créer une manière de regarder, un point de vue sur les différentes facettes qui existent dans ce que l'on appelle « le soi ». L'idée de (re)positionnement implique un changement de place et de perspective, qui génère à son tour une évolution du discours. Tel est le cas dans *Becoming Abigail* dont la position sans cesse changeante de la protagoniste, d'un continent et d'un pays à l'autre, illustre une forme d'absence d'ancrage spatial, de déracinement qui lui permet de mieux observer l'univers culturel dans lequel elle se retrouve :

She had been trying to perfect her English accent. She realized pretty quickly, from the way she was treated at the shops and in the doctor's office, that the English would forgive you anything except a foreign accent. (BA : 69)

À travers les différentes langues et / ou accents présent(e)s dans l'espace narratif du roman court et des œuvres du corpus de manière générale, il est donc nécessaire d'envisager la notion d'identité comme une notion plurielle à l'image de la diversité des voix et des discours qui la

366 Stuart Hall, « Diaspora culturelle et identité », *Identités et cultures*, Maxime Cervulle ed., trad. Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 241.

construisent, comme elles construisent, d'ailleurs, la langue littéraire elle-même.

b) La création de la langue littéraire

As the film opened, Elvis read the title under his breath. *The Good, The Bad, and The Ugly*. (...) Running the length of the motor park was a low cement wall where Elvis and his friends usually sat smoking and trying out conversations from the films. American English was exotic and a treat for the tongue, unlike the stricter grammar of England's English, which they learnt at school. (...)

"Elvis, enjoy the film?" Hezekiah asked (...).

They puffed and squinted into the night, afraid of being caught smoking by the adults.

"If you want to shoot, shoot, don't talk," Obed said, getting up and walking off.

"Yup," Hezekiah agreed.

Somehow it all made sense to them, like some bizarre pig latin. And there was a power in the words that elevated them, made them part of something bigger. (G : 148-150)

Dans ce fragment de *GraceLand*, aller au cinéma représente une des principales distractions d'Elvis et son groupe d'amis ; ce loisir crée un espace de liberté non seulement à travers l'absence des adultes et de leurs règles, mais aussi par le contexte social, culturel et linguistique qu'il construit. Le pidgin nigérian (« de film ») se mélange à l'américain que les jeunes affectionnent beaucoup : par l'allitération en / t /, l'expression « a treat for the tongue » imite un chant d'oiseau qui donne à la phrase une musicalité particulière. En effet, c'est l'exotisme de l'américain qui fascine les jeunes Lagotiens qui, en dehors du côté cinéophile, se plaisent tout autant à construire leurs propres langue et langage.

Ce phénomène de création des langues dans les grandes métropoles africaines à partir de langues vernaculaires urbaines fait l'objet de l'article « Urban Languages in Africa » de Rose Marie Beck qui dresse un lien important entre les villes et leurs langues : « the local media pick up on this popular culture in their productions, thus providing models of representation of people's identification with their Afro-American 'brothers' and the latter's culture. »³⁶⁷ En effet, l'identification génère un processus d'appropriation du modèle choisi, comme les personnages des films américains dans *GraceLand*, non pas afin de l'imiter mais afin de l'adapter à son propre contexte socioculturel. Linda Hutcheon souligne à son tour : « In the workings of human imagination, adaptation is the norm, not the exception. »³⁶⁸. Si l'adaptation³⁶⁹ est un concept qui,

367 Rose Marie Beck, « Urban Languages in Africa », *Africa Spectrum*, vol. 45 (3 / 2010), 11-41, p. 25.

368 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 177.

369 Linda Hutcheon analyse amplement ce concept auquel elle attribue trois caractéristiques principales : « an acknowledged transposition of a recognizable other work or works », « a creative and an interpretive act of

chez Hutcheon, fait référence aux œuvres d'art (peinture, cinéma, littérature), il peut aussi s'appliquer au domaine du langage et du discours. Il peut ainsi constituer un véritable travail d'introspection et de mémoire qui vise à créer quelque chose de nouveau à partir de ce qui existe déjà. Par exemple, la protagoniste Nkem dans la nouvelle « Imitation » est moins intéressée de découvrir la « vraie » histoire derrière le masque béninois dans son salon³⁷⁰ que d'en inventer ses propres histoires³⁷¹. Elle essaie ainsi de comprendre sa propre vie que ce masque lui évoque. Par conséquent, en dehors de l'image d'une vie artificielle et incomplète, analysée dans le premier chapitre, la copie du masque original représente également pour la protagoniste un véhicule d'autoanalyse et de réinterprétation, voire de réappropriation, de sa propre vie et de sa propre identité.

De façon similaire, la langue américaine des films hollywoodiens imitée par Elvis et ses amis dans *GraceLand* est le point de départ d'une création linguistique originale à l'image des identités plurielles de ses locuteurs et de l'univers socioculturel lagotien. Plus encore, en mettant en scène le langage cinématographique dans le fragment mentionné au début de cette sous-partie (« “If you want to shoot, shoot, don't talk,” Obed said, getting up and walking off. », G : 149), les amis d'Elvis mettent aussi en œuvre une langue qui n'est plus la langue « originale » du film, mais sa version revisitée par le filtre littéraire de la narration (« there was a power in the words that elevated them, made them part of something bigger. », G : 150). L'idée de pouvoir véhiculée par cet acte d'interprétation s'explique à travers le rapport complexe avec le modèle occidental (les États-Unis dans *GraceLand*, *Americanah* et certaines nouvelles d'Adichie, la Grande-Bretagne dans *Becoming Abigail*) qui est fondé sur l'attraction, la fascination, mais également sur une forme d'assimilation : le pidgin nigérian (« de film ») fait souvent irruption dans le discours des personnages de *GraceLand* afin d'instituer une forme alternative d'autorité. Si la langue est un véhicule de l'affirmation du pouvoir, l'hybridité linguistique représente donc une remise en question du discours du pouvoir occidental et, donc, du modèle qu'il représente et de l'autorité dont il est investi.

Il est ainsi question d'un renversement du pouvoir par le langage postcolonial ; lorsque le personnage de Redemption dans *GraceLand* dit à Elvis « “One-way trip to heaven !” » (G : 192)

appropriation / salvaging », « an extended intertextual engagement with the adapted work » (*Ibid.*, p. 8, nous soulignons). Ainsi, le concept illustre un processus complexe de construction : « Adaptation as adaptation, for its knowing audience, an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing. » (*Ibid.*, p. 139).

370 « [Obiora] told her that the British had stolen the original masks in the late 1800s during what they called the Punitive Expedition. » (« Imitation », TAN : 25).

371 « She had come forward to the art pieces, touching them (...), imagining the lives behind them ». (« Imitation », TAN : 25-26).

pendant une balade en motocyclette, cette réplique a un écho plus profond par sa fonction proleptique au voyage du protagoniste aux États-Unis, qui, à ses yeux, est la destination paradisiaque par excellence, à la fin du roman et lorsqu'il devient lui-même Redemption afin de quitter le Nigéria.

Comme la salle de cinéma dans *GraceLand*, le salon de coiffure dans *Americanah* représente un micro-univers multinational et multiculturel, car il s'agit de femmes venant surtout des pays francophones et qui parlent un anglais mélangé au français :

After [the customer] left, Mariama said, "Very small girl and already she has two children."
"Oh oh oh these people," Halima said. "When a girl is thirteen already she knows all the positions. Never in Afrique!"
"Never!" Mariama agreed. (A : 103)

Le salon représente un univers féminin décliné en plusieurs langues et histoires, tout comme le tissage des cheveux et la coiffure sont des métaphores du texte et de la trame narrative qui prend forme. Comme dans l'œuvre d'Achebe, les mots en français (« Afrique ») ou leur discours traduit mot à mot du français ne sont pas standardisés dans le contexte général du roman. De façon similaire, les mots en igbo et le pidgin nigérian chez Abani et Adichie ne sont pas toujours traduits : par exemple, dans *Half of a Yellow Sun*, Ugwu appelle systématiquement Odenigbo et Olanna « Sa » et « Ma », qui sont les transcriptions phonétiques des mots *Sir* et *Madam*. En dehors de la fresque socioculturelle, il s'agit ici d'une marque sociale : chez Adichie, Ugwu est le principal personnage dont l'origine modeste constitue une caractéristique fondamentale sans qu'elle le définisse pour autant, car il parviendra à sortir de ce milieu en devenant la figure centrale de l'écrivain dans le roman.

À travers le métissage linguistique, le langage devient ainsi à la fois le lieu d'accueil de l'autre, selon la citation de Foucault mentionnée précédemment, et de la remise en question de son autorité. Michel Foucault dit encore à ce sujet : « [Le langage] n'est-il pas le lieu d'apparition d'autre chose que de soi, et en cette fonction, sa propre existence ne semble-t-il pas se dissiper ? »³⁷². Dans *Purple Hibiscus*, par exemple, ce métissage a pour résultat une langue littéralement déliée, déracinée : « 'Eugene will not let the children go to a heathen festival,' Mama said. 'Heathen festival, *kwa* ? Everybody goes to Aro to watch the *mmuo*.' » (PH : 74). Cette langue, dont le locuteur principal est Ifeoma, est libérée des conventions, elle exprime, déclare et s'affirme. Le personnage de la tante ne fait pas que parler un idiome hybride riche en images poétiques

372 Foucault, *op. cit.*, p. 153.

empruntées de l'igbo (« “I wanted to stuff sand in their mouth.” », PH : 74), mais l'agrément d'un rire qui lui est spécifique et qui appuie davantage ses propos : « That night, I dreamed I was laughing. (...) It was cackling and throaty and enthusiastic, like Aunty Ifeoma's. » (PH : 88). La manière de parler d'Ifeoma s'avère ainsi libératrice et provocatrice puisqu'elle s'oppose clairement au silence et aux tabous de la famille de Eugene.

Plus encore, le personnage de la tante résiste à l'idée de prestige social symbolisé par l'anglais, un héritage de l'époque coloniale britannique. En effet, une forme de tension entre anglais et igbo se retrouve dans la plupart des œuvres d'Abani et d'Adichie. Dans *Americanah*, Aunty Uju dit à Ifemelu au sujet des deux langues qu'elle parle avec son fils Dike : « Two languages will confuse him. » (A : 141). Si Ifemelu s'étonne que son neveu ne parle pas l'igbo avec sa famille, elle comprend que cela fait partie d'un processus plus complexe d'adaptation et de réussite sociale dans la société américaine. Dans la nouvelle « The Headstrong Historian », le désir de Nwamgba est que son fils Anikwenwa apprenne l'anglais afin de résister à la famille de son mari : « All that mattered was that he learn enough of the language to fight his father's cousins. » (« The Headstrong Historian », TAN : 208). Il s'agit ici d'un accès au pouvoir et au prestige, mais aussi de rendre justice à la mémoire de son père décédé, que seule la langue des colons semble garantir aux yeux de la protagoniste, bien que son rapport personnel à l'anglais reste purement formel et pragmatique.

De façon similaire, dans *Measuring Time* l'anglais standard de Mamo se situe à l'opposé des lettres qui abondent en fautes de grammaire, de syntaxe et d'orthographe de son jumeau LaMamo : « I am outside Liberia now, and things are more better than they have been so far. », « Their were families mostly women and children with their bundles of things on their heads. » (M : 231). Le degré de maîtrise de l'anglais dans leurs discours vient aussi illustrer une différence sociale. Ce décalage est une des marques principales de l'héritage colonial qui impose l'usage de l'anglais comme une condition indispensable de la réussite sociale et professionnelle.

Cependant, à travers le discours de LaMamo, c'est précisément la norme linguistique et sociale qui est remise en question : l'anglais soutenu de l'intellectuel Mamo, biographe et enseignant, trouve son contre-poids dans l'anglais plus oralisé de LaMamo, soldat sur différents fronts africains. Cette langue non standard illustre la notion de licence poétique définie par Landeg White dans le premier chapitre de la thèse. Il s'agit ainsi d'un acte de subversion de cette norme imposée par l'anglais, mais qui est valable seulement s'il en constitue la *lingua franca*. C'est précisément ce que la langue littéralement déliée d'Ifeoma dans *Purple Hibiscus*, et, plus généralement, le mélange des langues dans les œuvres d'Abani et d'Adichie, essaie de remettre sans cesse en question, dans la mesure où les sociétés nigérianes sont des communautés polyglottes par excellence afin d'illustrer des normes linguistiques sans cesse en (dé)construction, à l'image de leurs

identités également en permanente mutation.

Si dans l'ensemble des œuvres du corpus la référence linguistique est l'anglais, la présence des autres langues, l'igbo non traduit ou le pidgin nigérian, sert à la fois à défamiliariser le lecteur anglophone à travers la diversité linguistique et rendre l'univers narratif familier au lecteur bilingue. De cette diversité linguistique naît la langue littéraire comme catalyseur des mondes et des cultures. Si, comme dit Bakhtine, « les langues sont des conceptions du monde, non pas abstraites mais concrètes, sociales »³⁷³, leur cohabitation entraîne nécessairement la fusion de deux univers imagés. En lien avec la notion d'« entre » et d'espace-tampon entre deux éléments spatiaux, temporels et culturels, analysée dans le deuxième chapitre et que François Jullien appelle « écart »³⁷⁴, il est intéressant de dresser un parallèle avec le brouillage des langues et l'entre-deux de la langue littéraire qui devient un espace de dialogue de plusieurs langues. De plus, Jullien affirme que cette langue littéraire, qu'il considère l'avenir de l'humanité³⁷⁵, devient aussi un lieu de tension et de rencontre. Ainsi, dans les fragments cités auparavant de *Purple Hibiscus*, le personnage d'Ifeoma incarne cette voix hybride qui défie les normes culturelles en se faisant l'écho des deux langues qu'elle emploie (anglais et igbo) tout en créant un discours qui vient illustrer, par sa complexité et sa richesse, l'idée de la chambre de réverbération linguistique, culturelle et identitaire qui devient la langue littéraire.

De plus, le discours d'Ifeoma représente non seulement la remise en question, voire la subversion, d'une norme linguistique, reflété par l'usage exclusif de l'anglais qu'impose Eugene au sein de sa famille, mais aussi une critique des stéréotypes socioculturels.

c) Le langage et la déconstruction des stéréotypes

The phone rang. [Kamara] knew it was Neil.

“Hi, Kamara. Is everything alright ?”

“Everything is fine.”

“How's Josh ? Is he scared about tomorrow ?”

“He's fine. We just finished the practice.”

“Great.' A pause. 'Can I say a quick hi ?”

(...) “Okay. I'll see you soon. I just literally pushed my last client out of the office. We've managed to

373 Bakhtine, *Esthétique*, p. 88.

374 Jullien définit ce terme comme « permettant l'ouverture en tension, une confrontation sans séparation » (Jullien, *op. cit.*, p. 71) qui met en avant le dialogue indispensable aux cultures et se rapproche ainsi du dialogisme bakhtinien.

375 . « Le monde à venir doit être celui de l'entre-langues. » (*Ibid.*, p. 89).

get her husband to agree to settle out of the court and she was starting to linger too much.” He laughed shortly.

“Okay then.” (« On Monday of Last Week », TAN : 81)

Peu après son arrivée aux États-Unis et une fois dans la famille de Josh, le jeune adolescent qu'elle garde pour financer ces études, Kamara commence à utiliser souvent des formules toutes faites et des phrases dont le seul but est de combler le vide quotidien des conversations de convenance qu'elle a avec la famille de Josh. Au-delà du contenu informationnel réduit, des expressions comme « Okay then. », « He's fine. » ou « Everything is fine. » illustrent une forme d'aliénation véhiculée par le langage. Ainsi, cette manière de parler, sans véritable interaction ou message, que Kamara apprend aux États-Unis équivaut à une forme d'adaptation au consumérisme langagier de la société où elle vit. À travers ce langage préconstruit, le processus d'adaptation du personnage à la nouvelle vie fait l'objet d'une critique indirecte, d'autant plus que la protagoniste est celle qui intériorise ce mode de fonctionnement sociétal où le langage devient petit à petit un bien consommable.

La même critique sociale, mais cette fois-ci de la communauté nigériane de Lagos, est faite dans *Americanah*, au moment où Ifemelu rencontre des Nigériens récemment revenus de l'étranger lors d'une soirée au Nigerpolitan Club :

The Nigerpolitan meeting : a small cluster of people drinking champagne in paper cups, at the poolside of a home in Osborne Estate, chic people, all dripping with savoir faire, each nursing a self-styled quirkiness (...). They were the sanctified, the returnees, back home with an extra gleaming layer. (...) Other people joined them, all encircled by a familiarity, because they could reach so easily for the same references. Soon they were laughing and listing the things they missed about America.

“Low-fat soya milk, NPR, fast Internet,” Ifemelu said.

“Good customer service, good customer service, good customer service,” Bisola said. “Folks here behave as if they are doing you a favour by serving you. The high-end places are okay, but the regular restaurants ? Forget it. (...)”

“Oh, there's this new place that opened on Akin Adesola,” Bisola said. “The brunch is really good. There have the kinds of things we can eat. We should go next Sunday.”

They have the kinds of things we can eat. An unease crept up on Ifemelu. She was comfortable here, and she wished she were not. (...) She loved eating all the things she had missed while away, (...) but she longed, also, for the things she had become used to in America (...). This was what she hoped she had not become but feared that had : a 'they have the kinds of things we can eat' kind of person. (A : 408-410)

Si le personnage de Kamara dans le fragment de la nouvelle « On Monday of Last Week » éprouve un sentiment d'aliénation à travers le langage qu'elle emploie et ne se sent jamais vraiment appartenir à la société américaine, Ifemelu, elle, l'a intégrée petit à petit en reproduisant un type qu'elle critique pourtant, à savoir la Nigériane américanisée. Le fragment cité met en scène un

paysage humain marqué par les stéréotypes culturels, sociaux et langagiers comme le parler américain, et dont l'incapacité à se réadapter à leur milieu d'origine souligne davantage leur statut entre-deux qui définit des existences partagées entre deux espaces culturels et géographiques différents.

Toutefois, si ce statut, similaire à celui de James Nwoye dans la nouvelle « Ghosts » qui erre sur les lieux de sa jeunesse d'avant la Guerre du Biafra, représente un masque, leur identité ne fait pas tant l'objet d'une fracture, de par leur expérience transocéanique et leur incapacité de s'adapter au Nigéria natal, que d'une « démultiplication » des facettes identitaires ainsi déclinées en identités possibles : à la fin de la citation, le verbe « become » est utilisé deux fois pour appuyer le fait qu'Ifemelu n'essaie pas de cacher ses origines. En effet, la conjonction « but », qui marque une rupture avec sa vie au Nigéria (« She loved eating all the things she had missed while away, (...) but she longed, also, for the things she had become used to in America. »), est suivie de l'adverbe « also » qui illustre un processus continu de construction de soi. L'identité d'Ifemelu est faite de « couches » superposées, qui donnent une vision plus nuancée du devenir du personnage. À travers la focalisation d'Ifemelu, la scène de Nigerpolitan Club de l'extrait mentionné auparavant fonctionne aussi comme un instrument d'analyse à la fois extérieur et intérieur, car, en observant le microcosme des Nigériens revenus au pays, elle s'observe aussi elle-même. En effet, la remise en question des réactions et du comportement des autres reflète aussi une autocritique de la protagoniste qui se voit changer au fil de ses expériences.

Ifemelu a recours au même type d'analyse en observant les comportements et les manières de parler des autres : par exemple, le personnage de Doris, sa collègue dans la rédaction du journal *Zoe*, est également la cible de son regard critique. Presque toutes ses répliques, même les affirmations, sont suivies d'un point d'interrogation : « “I thought you could, like, just spend this week getting used to things? See what we do? And then next week you can start some assignments?” Doris said. » (A : 402). Cette marque typographique suggère l'ironie d'Ifemelu envers la façon de parler de ce personnage qui imite l'intonation ascendante de l'américain et qui, selon elle, souhaite montrer ainsi sa supériorité.

D'autres images stéréotypées sont déconstruites ou critiquées dans le roman, comme « les filles de Lagos » (« the *Lagos Girls*, those sophisticated monsters of glamour who swallowed husbands whole, slithering them down their jeweled throats. », A : 34), dont les italiques dans la citation marquent une distance avec une réalité sociale pour souligner le caractère littéralement artificiel, factice de cette catégorie socioculturelle.

Toutefois, derrière le ton ironique qui décrit « les filles de Lagos » il y a la pression sociale qui conditionne l'adaptation à la société nigériane. En effet, elle est en mesure de transformer

Obinze qui, lorsqu'il devient riche et acquiert une certaine notoriété, se voit changer aussi bien à ses yeux qu'aux yeux des autres :

It had startled him, too, how easy many other things had become, how even just the semblance of wealth oiled his paths. He had only to drive to a gate in his BMW and the gateman would salute and open for him, without asking questions. (A : 27)

Cette transformation contraste d'autant plus que le personnage s'est vu refuser son visa en Grande-Bretagne auparavant et parcourt, dans cette citation, le chemin d'une situation matérielle difficile, qui entraîne des difficultés administratives, au statut privilégié que lui confère l'argent. Pourtant, l'aisance matérielle semble encombrer plus qu'elle n'aide véritablement Obinze, qui a l'impression de s'éloigner de ses convictions profondes : « He felt a hollow space between himself and the person he was supposed to be. » (A : 26-27). Comme Ifemelu, son sens d'observation aigu lui permet de prendre de la distance et de voir sa transformation en un stéréotype social (« the person he was supposed to be »).

Cette analyse de facture sociologique vient illustrer la même manière d'identifier les Nigériens et le Nigéria en général, à savoir les associer aux clichés qui leur sont attribués à l'étranger : « Nigerians are exceptionalized and constructed as objectified spectacles that both attract and repel gazes, in big flashy cars, bold dresses and lively speech. »³⁷⁶. Ce double visage des Nigériens renvoie à l'image donnée par les films produits par Nollywood, l'industrie cinématographique nigérienne, que regarde Mariama, une des coiffeuses dans *Americanah* : « "Before too much voodoo. Very bad. Now Nigeria film is very good. Big nice house !" » (A : 13). À travers ces images stéréotypées, le roman d'Adichie met en avant la construction par le discours médiatique des personnages et des spectacles sociaux. En effet, ce discours utilise le processus réducteur d'identification comme un outil de construction de l'autre critiqué dans *Americanah* à travers les adjectifs qualificatifs : « Ifemelu thought little of Nollywood films, with their exaggerated histrionics and their improbable plots. » (A : 13, nous soulignons).

Le salon de coiffure représente ainsi non seulement une mosaïque de typologies humaines, mais aussi un espace d'observation du langage dans sa dimension sociale. John Edwards analyse ceci comme suit : « Most discussions of what could be termed 'the social life of language' are, in their, essence, not really about language at all. They are about identity. »³⁷⁷ Cette affirmation met en lumière la capacité du langage à créer et à modeler les relations sociales, ainsi que le fait que sa

376 Aghogho Akpome, « What is Nigeria? Unsettling the Myth of Exceptionalism », *Africa Spectrum*, vol. 50 (1 / 2015), 65-78, p. 74.

377 Edwards, *op. cit.*, p. 63.

« vie sociale » est créatrice d'identité. Kosi dans *Americanah* est un exemple de personnage dont le langage est entièrement dicté par les conventions sociales auxquelles elle obéit :

“Darling, your secretary should not let any of these bank marketing girls come into your office !” Kosi had said as though she seemed no longer to see him, Obinze, and instead saw blurred figures, classic types : a wealthy man, a female banker who had been given a target deposit amount, an easy exchange. Kosi expected him to cheat, and her concern was to minimize the possibilities he might have. (A : 34)

Les expressions « classic types » et « expected [him to cheat] » mettent bien en évidence le carcan des attentes au sein duquel évolue Kosi : n'exprimant jamais d'opinions personnelles, ce personnage vient illustrer elle-même un type social plutôt qu'un caractère affirmé et un esprit libre. Contrairement à Ifemelu ou à Obinze, son langage qu'elle ne s'approprie pas véritablement ne saurait représenter un moyen d'exprimer sa propre personnalité, mais un exposant de diktats sociaux qui représentent son univers et sa raison d'exister.

Contre-poids du conformisme langagier et social de Kosi, le blog d'Ifemelu dans *Americanah* représente un véritable laboratoire d'analyse des mots. Par exemple, au début du roman, un passant commente sur le fait que la protagoniste mange une glace à l'arrêt du métro : « 'Fat people don't need to be eating that shit.' (...) this stranger had decided she was fat. (...) She was fat. » (A : 6). Plus tard, en publiant ces mots sur son blog, Ifemelu dénonce leur capacité à stigmatiser les autres et à les juger par rapport à des critères sociaux stricts. Le passage de la police normale à l'italique met en lumière le pouvoir performatif des mots sur l'image et la construction de soi, car, en effet, Ifemelu pense être en surpoids aussitôt qu'elle entend ces remarques.

Son blog, conçu comme une réaction de résistance à la pression sociale américaine, devient ainsi une plate-forme de réflexion sur les comportements, le langage et les mots. En effet, l'œil d'Ifemelu, telle une caméra qui filme cette société, observe d'abord la manière d'« estampiller » les individus et de les « ranger » dans les catégories socioculturelles toutes faites : « The longer she spent in America, the better he had become at distinguishing, sometimes from looks and gait, but mostly from bearing and demeanor, that fine-grained mark that culture stamps on people » (A : 176). Son sens de l'observation, aiguisé par le temps et l'expérience, devient un moyen d'entrer dans le monde américain comme dans un univers régi, si nous pouvons utiliser ici ce terme, par l'euphémisation de la réalité.

Plus tard, son analyse cible surtout le langage politiquement correct et le terme « Nigger », que la protagoniste appelle « the N-word » (A : 137), fait l'objet d'un débat pendant un cours qu'elle suit à l'université :

“Let's talk about historical representation in the film,” Professor Moore said.

A firm, female voice from the back of the class, with a non-American accent, asked, “Why was 'nigger' bleeped out ?”

And a collective sigh, like a small wind, swept through the class.

“Well, this is a recording from network television and one of the things I wanted us to talk about is how we represent history in popular culture and the use of the N-word is certainly an important part of that,” Professor Moore said.

“It makes no sense to me,” the firm voice said. (...) “I mean, 'nigger' is a word that exists. People use it. It is part of America. It has caused a lot of pain to people and I think it is insulting to bleep it out.”

“Well,” Professor Moore said, looking around, as though for help.

(...) “But it's like being in denial. If it was used like that, then it should be represented like that. Hiding it doesn't make it go away.” The firm voice. (A : 137-138)

Le discours du professeur met ici en lumière le poids du politiquement correct que le personnage de Wambui, l'intervenante à la voix ferme, juge hypocrite. Le politiquement correct est, selon le linguiste Geoffrey Hughes, une forme de diktat qui reflète « une attitude radicale envers un aspect social »³⁷⁸. Il est important, donc, pour les auteurs, à travers des personnages comme Ifemelu, de subvertir ce diktat, cette forme d'intolérance et même d'hypocrisie à travers une analyse minutieuse des mots et de leur impact dans la société.

Par exemple, le terme « Nigger » renvoie aux périodes de l'esclavage, puis de la ségrégation raciale aux États-Unis qui ont profondément marqué la société américaine contemporaine et dont les traces sont visibles tout au long du roman d'Adichie. La position d'Ifemelu dans ce passage est celle d'une spectatrice extérieure à cette réalité complexe qu'elle analysera par la suite dans son blog à la fois dans un souhait de déchiffrer le langage codé de la discrimination raciale, qui, à son avis, est toujours présente aux États-Unis, et de résister au caractère politiquement correct du discours officiel.

Ainsi, « Nigger » vient illustrer un tabou social et culturel et aussi le tournant de l'expérience américaine de la protagoniste du roman, car elle devient beaucoup plus consciente des codes socioculturels. Par exemple, des expressions courantes comme « I'm not Black » (« Je ne suis pas Noir(e). ») sont analysées en détail dans le but de déconstruire le comportement raciste des Blancs :

Dear Non-American Black, when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. Stop saying I'm Jamaican or I'm Ghanaian. America doesn't care. So what if you're not black in your country ? You're in American now. (...) And admit it—you say 'I'm not black' only because

378 « Political correctness has in the past decade or so emerged as a major expression of radical attitudes towards a whole variety of social matters, such as culture, politics, education, the curriculum, gender and ethnic issues, especially the way they are articulated and defined. (...) Intervention in language is thus crucial, since the aim is to achieve a whole series of redefinitions of roles, attitudes and programmes. It is, in effect, a form of semantic engineering which involves kinds of lexical substitution. » (Geoffrey Hughes, *A History of English Words*, Oxford : Blackwell, 2000, p. 389).

you know black is at the bottom of America's race ladder. (A : 220)

Ce commentaire d'Ifemelu représente aussi une déconstruction de la notion de race, analysée dans le deuxième chapitre, car il est aussi l'image d'un démembrement du comportement raciste qui provoque la réaction de rejet de la part des Noirs non Américains. La place des Noirs dans la société américaine (« at the bottom of America's race ladder ») souligne la discrimination dont ils sont encore victimes au début des années 2000. Par conséquent, le refus des immigrés d'être considérés Noirs ne fait qu'accroître ce fossé social. La race est d'ailleurs une des trois notions clichés ciblées par Ifemelu au début de de son blog, outre la diversité et la culture :

1. Of all their tribalisms, Americans are most uncomfortable with race. If you are having a conversation with an American, and you want to discuss something racial that you find interesting, and the American says, 'Oh, it's simplistic to say it's race, racism is so complex,' it means they just want you to shut up already. (...)
2. Diversity means different things to different folks. If a white person is saying a neighborhood is diverse, they mean nine percent black people. (...) If a black person says diverse neighborhood, they are thinking forty percent black.
3. Sometimes they say 'culture' when they actually mean race. They say a film is 'mainstream' when they mean 'white folks like it or made it.' (...) 'Racially charged' means we are uncomfortable saying 'racist.' (A : 350-351)

La dimension euphémisante de ces trois notions est attaquée de façon directe car la protagoniste veut décoder les déclinaisons de ce langage discriminant qui régit le quotidien de la communauté noire pour les immigrés noirs. Si le personnage d'Ifemelu est un alter ego d'Adichie elle-même, son blog est l'équivalent d'un manifeste contre la norme sociale, raciale et linguistique, qui représente aussi une démarche pour remettre en question la perspective de la majorité à travers le regard de l'Autre, à savoir l'immigré noir d'un pays plus pauvre. Le terme « tribalism » employé par la protagoniste est synonyme d'un mot créé pour et utilisé par une communauté spécifique, les Blancs états-uniens. Le tribalisme fait ainsi partie d'un processus plus ample d'encodage de la discrimination raciale comme une forme de communication à part.

Comme le manifeste de l'éducation féministe *Dear Ijeawele* d'Adichie, le blog d'Ifemelu se veut un décodeur des comportements sociaux qui passent d'abord par le langage. Il faudrait, d'ailleurs, parler de plusieurs langages et plusieurs discours qui se « mélangent » dans le blog : le discours officiel majoritairement accepté et le discours à contre-courant qui critique les stéréotypes. Que signifie donc la coexistence de ces deux langages ? Selon Bakhtine, « la dialogisation intérieure ne peut devenir cette force créatrice de forme que là où dissensions et contradictions

individuelles sont fécondées par un plurilinguisme social. »³⁷⁹ La dimension sociale du dialogisme, centrale dans le commentaire du critique, est renforcée par la nature parfois conflictuelle des échanges et des échos. Ceci vient appuyer le fait que, dans le blog d'Ifemelu dans *Americanah*, la voix de la protagoniste est un contre-poids nécessaire à l'autorité institutionnelle du langage officiel. Les deux discours fonctionnent ainsi dans une logique dichotomique qui élargit et complexifie davantage le paysage socioculturel américain.

Les stéréotypes langagiers sont également illustrés dans *GraceLand* à travers l'extrait du roman sentimental *Mabel the Sweet Honey That Poured Away* :

*My Sweet Honey,
No tongue can speak what I have suffered this afternoon. Despite the fact that we were disturbed,
the way you delayed and teased me, while I suffered and burned like a flame inside me, it was so
painful. Oh ! I don't think I can forgive you.
(...) Please reply this letter through the bearer.
I am longing terribly for you.*

Gilbert

*My Sugar,
You think you are suffering more than I do. But you are wrong. The thing is this : my heart is strong
for you, but my body is weak. (...)
Don't blame me for what you say you suffered for I was not free from agony.
I wait for you.*

*Your Sweet Honey,
Mabel (G : 123)*

Le roman³⁸⁰, publié en 1960, fait partie de la culture populaire très répandue au Nigéria connue sous le nom de la littérature du marché d'Onitsha, analysée dans le premier grand chapitre. Bien que l'extrait cité dans *GraceLand* ne soit commenté par aucun des personnages, il peut se lire à la fois comme une parodie de l'image idéalisée des relations amoureuses, qui fait écho aux films américains qu'Elvis et ses amis regardent et qui leur donnent une fausse idée de l'Amérique, et d'un langage qui véhicule des clichés et des formules stéréotypées censés cacher les allusions sexuelles hors du contexte conjugal, qui constituent un des tabous de l'époque.

Néanmoins, ce fragment du roman ne fait pas l'objet d'une simple critique socioculturelle,

379 Bakhtine, *Esthétique*, p. 107.

380 Eric Speedy, *Mabel, the Sweet Honey that Poured Away*, Onitsha, Membership Bookshop, 1960.

car c'est la réaction d'Elvis au moment d'acheter le livre sur le marché qui mérite d'être analysée : « Paying for the book, he hid in between the Dostoyevsky and the Baldwin and headed deeper into the market. » (G : 113). Son geste peut se lire de deux façons différentes : il a honte d'aimer lire de la littérature populaire, souvent jugée « inférieure », et ne veut donc pas être vu en train d'acheter ce roman. D'autre part, Elvis intercale le roman entre deux livres écrits par des auteurs faisant partie du canon littéraire comme dans un geste d'inclusion de *Mabel...* dans le patrimoine culturel universel. Ainsi, les littératures classique et populaire se font écho et contribuent en égale mesure à l'apprentissage du protagoniste. Karin Barber affirme à ce sujet :

'Popular' is used (...) to indicate an area of exploration, rather than to attempt to classify a discrete category of cultural products. The point is not to demarcate, but to find a standpoint from which we can actually see the great variety and intensity of cultural productions (...) in African cities.³⁸¹

Ainsi, la dimension populaire de cette littérature du marché d'Onitsha fait plutôt référence à un point de vue ou une perspective qu'à un jugement sur sa qualité ou son statut. Bien que le langage stéréotypé soit mentionné dans le roman d'Abani et que les tabous de l'époque soient critiqués, même indirectement, c'est bien l'œil du personnage-focalisateur Elvis, qui explore le marché comme un espace d'initiation culturelle, qui est au centre de cette scène.

Son désir d'explorer cette « vie sociale du langage », selon l'expression d'Edwards citée plus tôt, implique une découverte de la production culturelle. y compris les stéréotypes langagiers, qui en résulte. Comme l'affirme l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, « le texte naît de la collision entre les mots de la vie courante et l'utilisation qu'en fait l'écrivain. »³⁸² C'est donc à travers cet écho permanent entre différentes formes littéraires et différentes voix, collision souvent génératrice de tensions, que naît et évolue le tissu narratif chez Abani dont l'identité est nécessairement plurielle.

Si ce tissu narratif naît du dialogue et / ou de la confrontation entre les langues et les discours, donc s'il a une « vie sociale », comme dit Edwards, il a aussi une vie « spirituelle » et « sensorielle ». En effet, la contestation du politiquement correct ne vise pas que les réalités américaines. Dans *Americanah*, par exemple, quand Ifemelu souffre de dépression au début de son séjour, son trajet vers la guérison implique aussi une acceptation de cette affection comme une vraie

381 Karin Barber ed., *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 7, nous soulignons.

382 L'écrivain a fait cette affirmation lors d'une conférence organisée dans le cadre des Assises Internationales du Roman (AIR) par la Villa Gillet (Boubacar Boris Diop, « Langue orale, langue écrite : du français au wolof », Théâtre des Subsistances, Lyon, 4 juin 2017).

maladie qu'il faut nommer afin de guérir : « It was not even called by another name, it was simply not called at all. Did things begin to exist only when they were named ? » (A : 158). À la fonction de décodage du langage s'ajoute ainsi celle de guérir les blessures de l'esprit de l'individu autant que les blessures sociales et historiques.

Le même rapprochement entre le langage et le corps est présent dans la nouvelle « Tomorrow is Too Far ». Lorsque la narratrice veut avouer sa faute à son cousin Dozie, elle se retrouve incapable de l'exprimer avec des mots : « You wanted to tell him about the pain in your chest and the emptiness in your ears (...), but he is walking away. And you are weeping, standing alone under the avocado tree. » (« Tomorrow is Too Far », TAN : 197). Entre la tentative de dire (« wanted to tell ») et les pleurs (« weeping ») s'établit un rapport d'équivalence, presque de fusion qui souligne le lien intime entre le langage et le corps « parlant » de la protagoniste. De plus, l'allitération en / w / dans « wanted » et « weeping », qui fait penser à une lamentation ou à une litanie, rappelle le souvenir de la mort de Nonso qui hante sa sœur.

Silence et parole vont donc de pair avec l'écriture des gestes et du langage du corps (« the pain in your chest, the emptiness in your ears ») comme une alternative au langage verbal et à la voix à travers lesquels les personnages du corpus se construisent et évoluent.

2. Le corps littéraire, ou l'évocation des sens dans la construction narrative et identitaire

“Do you want to go to Nsukka ?” I asked when we got to the landing.

“Yes,” [Jaja] said, and his eyes said that he knew I did, too. And I could not find the words in our eye language to tell him how my throat tightened at the thought of five days without Papa's voice, without his footsteps on the stairs. (PH : 108)

Bien que cet extrait représente la retranscription du dialogue entre le frère et la sœur dans le roman *Purple Hibiscus*, il met en avant non pas le poids de leurs mots, mais de leurs gestes, comme langage des regards, le son de la voix et les pas de Eugene. L'extrait se concentre sur les messages non verbaux échangés par Kambili et Jaja, qui ne parviennent jamais à se parler réellement (la fin du roman le dit également : « There is so much that is still silent between Jaja and me. », PH : 306). Le langage des regards et l'importance des gestes physiques dans l'articulation du discours et de l'évolution de Kambili, d'autant plus qu'elle est souvent silencieuse et n'arrive souvent pas à s'affirmer autrement que par les gestes, construisent le tissu narratif du roman qui devient ainsi un corps de mots et de langages à la fois verbaux et non verbaux.

Adichie explore l'univers des gestes également dans *Half of a Yellow Sun* : « Kainene came up and held her firmly by the shoulders and said, “Ejima m, hold your heart, be strong. Ugwu has died,” and it was not the news but the tight grip of Kainene's bony fingers that Olanna recognized. » (HYS : 381). Dans ce fragment, Kainene parle à Olanna avec les gestes (« held her firmly », « tight grip ») comme pour accompagner ses paroles et la préparer à l'impact de cette nouvelle. Corps et discours se complètent et tissent les liens verbaux et physiques entre les personnages, d'autant plus que les deux sœurs ne sont pas très proches et que, donc, ces gestes sont parfois plus importants dans leur rapprochement, survenu à la fin du roman, que les paroles.

Le langage des corps s'avère très « parlant » dans le roman, car il représente souvent la manière dont les relations entre les personnages se construisent et évoluent. De Kambili et Jaja à Kainene et Olanna, ce langage se construit dans les œuvres du corpus comme une forme alternative de discours. Ainsi, il complète et complexifie les mots, afin d'élargir le spectre des possibilités d'être et des identités possibles des personnages.

a) Langage du corps et langage des mots

Dans *Half of a Yellow Sun*, l'épisode de la liaison d'Odenigbo avec Amala n'est pas littéralement raconté au lecteur, mais présenté à travers ses échos postérieurs et ses conséquences. En voyant Amala sortir de la chambre d'Odenigbo, Ugwu est le premier qui « lit » les signes de leur liaison :

It was Amala who walked out of the room. The corridor was dim and her startled eyes met Ugwu's more startled eyes and she stopped for a moment before she hurried on to the guest room. Her wrapper was loose around her chest. (...) Amala, quiet, plain, ordinary Amala, had slept in Master's bedroom ! (HYS : 216)

Le jeu des regards, décrits par le même adjectif modificateur « startled » de façon à souligner la surprise, voire le choc, vis-à-vis de la trahison d'Odenigbo, remplace le dialogue dans ce fragment. L'attitude d'Amala est vue d'un œil accusateur. En effet, Ugwu voit cet acte comme une tentative trop audacieuse de grimper l'échelle sociale : les adjectifs « quiet, plain, ordinary » représentent le contre-poids de la condition sociale et intellectuelle supérieure d'Odenigbo qui, lui, n'est pas soumis aux mêmes critiques du personnage-focalisateur. Ainsi, le nom « Master » utilisé par Ugwu indique l'admiration et le respect qu'il lui voue.

Plus tard, au retour d'Olanna de Kano, c'est l'attitude de la mère d'Odenigbo, d'habitude hostile envers elle, qui parle de cette infidélité : « It was Mama who initiated the hug », « she had a speculative look on her face. » (HYS : 222). Petit à petit, Olanna se doute de la trahison en observant les gestes de son compagnon : « When they hugged, his body did not relax against hers and the brief press of his lips felt papery. » (HYS : 222). Il essaie ainsi de communiquer l'indicible, à savoir son infidélité, d'autant plus que son corps et celui d'Amala parlent aussi de cette liaison :

Odenigbo moved towards Amala, but stopped a little way away so that he had to stretch out and lengthen his arm to give her the key. She took it carefully from his fingers ; they did not touch each other. (...) Olanna noticed how scrupulously they avoided any contact, any touch of skin, as if they were united by a common knowledge so monumental that they were determined not to be united by anything else. (HYS : 223)

Une fois de plus, le langage des corps, plus exactement l'absence de contact physique, qui en dit long sur le sentiment oppressant de culpabilité qui pèse sur Odenigbo, illustre l'impact de ce point charnière dans le roman, car, à ce moment, tout bascule dans l'évolution de la narration.

Olanna comprend donc le message de cette gestuelle qui se veut rassurante dans le but de cacher la vérité : « She knew from the jerky movements he made, from the panic on his face, from the hasty way that he was trying to look normal again, that something that should not have happened had happened. » (HYS : 224). Le verbe « know » est sans équivoque, car il indique clairement un fait indéniable et irréversible : Olanna ne pourra jamais éloigner le souvenir de cette trahison construite comme un signe précurseur des drames à venir et, plus généralement, comme un symbole de l'incertitude et de l'inconstance de la nature humaine³⁸³.

L'architecture de ce langage corporel dans cette scène du roman d'Adichie est centrée sur la sexualité comme un des facteurs déterminants des relations humaines. Maurice Merleau-Ponty affirme à ce sujet dans sa *Phénoménologie de la perception* que

la vie sexuelle (...) est le pouvoir général qu'a le sujet psychophysique d'adhérer à différents milieux, de se fixer par différentes expériences, d'acquérir des structures de conduite. (...) Dans la sexualité de l'homme se projette sa manière d'être à l'égard du monde, c'est-à-dire à l'égard du temps et à l'égard d'autres hommes.³⁸⁴

Deux points essentiels sont abordés dans cette citation : le pouvoir et la fixation. Il s'agit d'abord d'envisager la sexualité et ses représentations comme des formes de pouvoir. Cependant, Odenigbo dans *Half of a Yellow Sun* et Abigail dans *Becoming Abigail* n'ont pas le même but dans cette entreprise des sens : si Odenigbo exerce, à travers l'épisode de son infidélité, une forme de domination sur Amala, le personnage le plus vulnérable dans le roman et son inférieure d'un point de vue social, le désir d'Abigail, est, d'autre part, d'être vue et d'exister aux yeux des autres par elle-même, c'est-à-dire à travers son propre corps qui devient l'espace de l'amour partagé entre elle et Derek.

Deuxièmement, Merleau-Ponty parle de la sexualité en tant que facteur stabilisateur du sujet dans le monde environnant. Cela vient illustrer l'instabilité intrinsèque de la nature humaine, comme le constate Olanna dans le fragment de *Half of a Yellow Sun* évoqué auparavant. L'instabilité est ici à comprendre dans le sens plus vaste d'inconstance, dans le contexte de l'infidélité

383 Elle soupçonnera plus tard Odenigbo d'avoir eu une liaison avec Alice dans le camp de réfugiés pendant la guerre : « Odenigbo came out of the room then and went over and picked Alice and held her, and she stayed still and began to weep. (...) Olanna watched them. There was a familiar melding to the curve of Odenigbo's arms around Alice. He held her with the ease of someone who had held her before. » (HYS : 384). Elle lui pose ensuite directement la question, mais la réaction d'Odenigbo rend la réponse ambiguë : « "Did you do anything with Alice?" Odenigbo did not answer, looking straight ahead. « "I asked you a question, Odenigbo." "Mba, I didn't do anything with Alice." He glanced at her and then looked ahead at the road. They said nothing else to each other until they arrived in Orlu. » (HYS : 386). Le lecteur, comme la protagoniste, ne saura donc jamais ce qui s'est réellement passé.

384 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 185.

amoureuse, mais aussi de l'imprévisibilité et la fragilité de la vie en général, compte tenu de la guerre qui modifiera les paramètres de la vie de tous les personnages du roman dans *Half of a Yellow Sun*. On peut ainsi lire dans les représentations de la sexualité dans le corpus des formes de communication avec l'autre afin de se fixer davantage dans le monde, c'est-à-dire dans l'espace et dans le temps.

Les personnages connaissent et s'approprient ainsi le monde à travers la sexualité et, plus généralement, à travers leurs corps, comme l'ajoute ensuite Merleau-Ponty : « Le rôle du corps est d'assurer cette métamorphose. Il transforme les idées en choses, la mimique du sommeil en sommeil effectif. »³⁸⁵ Cette transformation *de facto* vient illustrer le discours gestuel d'Odenigbo sur son infidélité indicible, mais dont l'aveu est inévitable. Le corps devient ainsi le véhicule de la communication, de l'évolution et de la construction identitaires puisque les personnages existent pleinement dans le monde à travers leurs corps et leurs sens, comme l'affirme Françoise Ugochukwu dans son analyse du roman *Half of a Yellow Sun* : « Le style est profondément sensuel, évoquant un quotidien (...) [où] les personnages sont guidés par le toucher, et s'expriment au contact du corps de l'autre. »³⁸⁶ Cela est illustré aussi dans *GraceLand* à travers le rituel de la noix de kola composé autant de gestes et de paroles : « With your finger on the King's head, trace the star. » (G : 24), « *There is a strict protocol to hospitality. The guest is first offered a glass of water. Next, he is presented with the nzu, or white chalk spoon.* » (G : 154). Le langage qui met l'expression du corps au premier plan enrichit le message véhiculé par les mots et ancre davantage le discours dans le réel.

Plus qu'un simple ajout aux paroles, le langage du corps est aussi une marque distinctive des personnages. Dans *Purple Hibiscus*, la maison d'Ifeoma à Nsukka est un espace de liberté de la voix :

Laughter floated over my head. Words spurted from everyone, often not seeking and not getting any response. We always spoke with a purpose back home, especially at the table, but my cousins seemed to simply speak and speak and speak. (PH : 120)

Ce passage fait découvrir à Kambili le fait que le message d'un dialogue peut se subordonner à sa musicalité. Les mots se muent ainsi en une vague, un flot qui submerge la protagoniste, qui remplit la maison d'Ifeoma où la musique des paroles l'emporte sur sa visée informative et

385 *Ibid.*, p. 191.

386 Ugochukwu, *Biafra*, p. 156.

rationnelle. Cela fait aussi écho à la façon de parler du père Amadi : « He had a singer's voice. » (PH : 135), « Father Amadi's musical voice echoed in my ears until I fell asleep. » (PH : 139). Ainsi, la scène du dîner dans la maison d'Ifeoma est comparée à une chorale régie par une harmonie que les personnages-chanteurs tissent ensemble comme une toile sonore. Cette harmonie repose surtout sur une forme de communication fondée sur l'entente et l'intuition que Kambili ne connaissait pas auparavant : « Amaka and Papa-Nnukwu spoke sometimes, their voices low, twining together. They understood each other, using the sparest words. » (PH : 165).

Dans tout ce tableau mouvant créé par les gestes, le rire d'Ifeoma est individualisé comme une forme particulière de communication (« cackling and throaty and enthusiastic », PH : 88), surtout en contraste avec le silence mortifère qui règne dans la maison d'Eugene et qui pétrifie les membres de sa famille. Ifeoma est reconnaissable à ce rire qui donne littéralement plus de « corps » à ses propos à travers sa sonorité onomatopéique (« cackling »). Dans l'analyse de l'œuvre de Rabelais, Bakhtine analyse amplement le motif du rire qu'il met en rapport avec la liberté (« [il y a un] lien indissoluble et essentiel du rire avec *la liberté* »³⁸⁷). En effet, Ifeoma est décrite comme une femme résolument libre dont la stature imposante est l'image de son irréductibilité : « Her whisper was like her—tall, exuberant, larger than life. » (PH : 95)³⁸⁸. Dans son analyse du « principe du rire »³⁸⁹ dans le contexte de la fête médiévale et de la Renaissance, qui est pour lui la source du motif littéraire du carnavalesque³⁹⁰, Bakhtine affirme que « le rire rabaisse et matérialise »³⁹¹ : en effet, dans le roman d'Adichie le bruit et la joie de la maison d'Ifeoma s'opposent clairement au silence et à l'ordre rigide imposé par Eugene dans son foyer.

De la même manière que le rire remet en question l'ordre établi, l'autorité de la tante rivalise avec l'autorité de Eugene :

Every time Aunty Ifeoma spoke to Papa, my heart stopped. (...) She did not seem to realize that he was Papa, that he was different, special. (...)
“Eugene, let the children come out with us !” Aunty Ifeoma sounded irritated ; her voice was slightly raised. (PH : 77)

387 Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et de la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 97.

388 L'image d'Ifeoma fait écho au personnage de Ranyinudo dans *Americanah*, imposante et libre dans ses gestes comme dans sa manière d'être : « a big, curvy woman, exulting in her weight and height, and it made her imposing, a presence that drew the eyes. » (A : 386).

389 *Ibid.*, p. 45.

390 *Ibid.*, p. 90.

391 *Ibid.*, p. 25.

Ainsi, en résistant à l'autorité patriarcale, le personnage d'Ifeoma, à travers son attitude, ses mots et surtout son rire, opère un renversement axiologique dans le roman : le rabaissement dont parle Bakhtine est ici représenté par le renversement des valeurs et des règles d'ordre religieux, politique, idéologique, surtout sur le fond de dictature militaire et des scènes de violence sociale et domestique présentes dans le roman d'Adichie. Le rire comme forme de langage corporel³⁹² défie ainsi le langage autoritaire de Eugene et, à l'échelle nationale, du régime oppresseur.

En plus de cette résistance, le rire d'Ifeoma ne peut pas être étouffé d'autant plus qu'il est le symbole de la cohésion de sa famille : par exemple, au moment où elle émigre avec ses enfants aux États-Unis, Amaka écrit à Kambili et à Beatrice qu'ils n'arrivent plus à rire (« we don't laugh anymore. », PH : 300), donnant ainsi une image de la crise familiale sous les contraintes de la vie d'immigrant. Néanmoins, c'est Kambili qui semble acquérir ce rire à la fin du roman comme une récupération symbolique (« I am laughing. », PH : 307). Le rire, mentionné deux fois page 299, devient une marque de libération, aussi lente soit-elle, des traumatismes du passé. Il est aussi le signe d'une guérison, du moins partielle, de son silence mortifère : « Because Nsukka could free something deep inside your belly that would rise up to your throat and come out as a freedom song. As laughter. » (PH : 299).

Au contraire de certains personnages féminins que l'on souhaite faire taire, parfois avec succès, comme dans le cas de Beatrice dans *Purple Hibiscus*, dans les œuvres du corpus les tantes ont des voix plus indépendantes. Plus encore, ce sont des personnages dont les attitudes et les gestes contribuent à l'affirmation de la voix des autres personnages féminins : si Kambili peut libérer son rire à la fin du roman, elle doit cela à l'attitude d'Ifeoma. À travers le personnage de la tante, comme Auntie Uju dans *Americanah*, Auntie Ifeka dans *Half of a Yellow Sun*, Auntie Marina dans *Measuring Time*, est mis en lumière un lien familial à mi-chemin entre la mère et la sœur, à la fois assez proche et assez « éloigné » du personnage féminin plus jeune pour lui porter conseil, un statut intermédiaire qui permet des relations privilégiées avec les neveux. Ainsi, dans *Half of a Yellow Sun*, quand Olanna parle de l'infidélité d'Odenigbo et pense renoncer à sa vie à Nsukka pour enseigner dans une école à Kano, sa tante lui répond : « “You will go back to Nsukka. Don't you have your own flat and your own job ? (...) You must never behave as if your life belongs to a man.” » (HYS : 226). Ainsi, les tantes représentent une image moderne de la bonne fée archétypale dont les mots, les actes, les rires aident les protagonistes plus jeunes à s'émanciper et à trouver leur propre chemin.

³⁹² Le rire d'Ifeoma rappelle à nouveau le rire du personnage de Ranyinudo dans *Americanah* : « Unchanged, too, was the eternal gurgle in her voice, laughter just beneath the surface, ready to break free, to erupt. » (A : 386).

Le langage du corps ne fait pas qu'accompagner les mots, mais remplace parfois l'absence de voix des personnages. Dans *Half of a Yellow Sun*, Amala est souvent décrite les yeux baissés et ayant une attitude soumise (« arms folded and eyes downcast, as if waiting for orders », HYS : 94-95). Dans la scène de la maternité après la naissance de Baby / Chiamaka, Amala, le personnage sans voix par excellence, ne parle pas, mais s'exprime à travers son corps :

Mama led them into a cubicle. The bed was covered in a yellow sheet and Amala lay on it face to the wall. Olanna pulled her eyes away from the slight swell of her belly (...).
"Amala, they have come," Mama said.
"Good evening, *nno*," Amala said, without turning to face them.
"How are you ?" Odenigbo and Olanna asked, almost at the same time.
Amala mumbled a response. Her face was still to the wall. (HYS : 248)

Dans ce jeu des regards, non seulement Amala ne souhaite pas voir les autres (d'autant plus qu'il s'agit des personnes qui l'ont manipulée, comme la mère d'Odenigbo, et l'on fait souffrir), mais Olanna refuse également de voir le signe clair de sa grossesse (« the slight swell of her belly ») qui lui rappelle la trahison de son conjoint qui, pour elle, représente la fin de ses certitudes. Toutefois, si la protagoniste s'exprime à travers sa propre voix dans le roman, Amala, elle, s'exprime éminemment à travers ses gestes. Dans un article qui analyse le roman d'Adichie, Catherine Pessio-Miquel affirme : « Adichie makes Amala 'speak' her resigned protest, her desperate apathy, not by giving her a voice but by describing her body language. »³⁹³ Paradoxalement, le personnage utilise alors ce langage gestuel comme une forme de résistance, et remet en question le statut de victime qui lui est assigné par les autres. Amala est aussi un des personnages du corpus auxquels on inflige la violence et la souffrance (comme à travers l'enfant dont elle ne voudra pas et qu'elle ne reconnaîtra pas comme sienne) comme une nouvelle identité, comme l'affirme Cynthia R. Wallace qui analyse plusieurs œuvres de romanciers contemporains :

These texts, in their representations of the unique suffering of women in their specific cultural location, seek to do justice to that suffering, to give it language, along with its complex web of causes and effects, in order to break a silence.³⁹⁴

Lorsque des personnages comme Amala n'ont pas leur mot à dire sur leur propre sort, les gestes deviennent leur langue et le refus de la parole devient aussi une prise de position. Il s'agit ici

393 Catherine Pessio-Miquel, « Re / membering Biafra : Aesthetics and Politics of Secession in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*, *Re / Membering Place*, Catherine Delmas and André Dodeman, eds., Bern, Peter Lang, 2013, 116-137, p. 121.

394 Wallace, *op. cit.*, p. XIV.

d'un acte de subversion de la verbalisation des sentiments et des opinions afin d'introduire une autre forme de communication. Celle-ci met en avant les sens comme les outils essentiels d'appropriation du monde et d'occupation d'une place que les autres lui refuse. Dans ce fragment du roman d'Adichie, Amala incarne le rapport entre la langue et le corps, comme l'affirme Jean-Jacques Lecercle : « La langue est un corps—un corps de sons. »³⁹⁵ Cette scène est aussi la dernière où la jeune femme est présente dans le récit : en faisant ainsi sa sortie du roman, elle fait comprendre son refus de se soumettre au langage qu'elle estime dépourvu d'empathie des autres personnages.

Le corps qui parle est aussi présent dans la nouvelle « The Headstrong Historian » :

Nwamgba said nothing when he announced that he had been appointed catechist at the new mission. She was sharpening her *aguba* on the palm of her hand, about to shave patterns in the hair of a little girl. (« The Headstrong Historian », TAN : 211)

Mgbeke often visited Nwamgba in tears, saying that Anikwenwa had refused to eat dinner (...), and Nwamgba would silently carve designs of her pottery. (« The Headstrong Historian, TAN : 213)

Les mots et les pleurs trouvent ainsi des échos dans la poterie de la protagoniste, mais les discours des personnages restent pourtant sans véritable réponse, car le fils et la belle-fille prennent un chemin différent de celui de Nwamgba. Le côté sensoriel de la poterie est lié aux histoires du passé qui sont recréées par la suite par sa petite-fille Grace / Afamefuna. D'ailleurs, la fin de la nouvelle montre bien que le lien entre les deux femmes dépasse les mots : « [Grace] simply held her mother's hand, the palm thickened by making pottery. » (« The Headstrong Historian », TAN : 218). Cette relation non verbale est la représentation du ré-enracinement de Grace dans la culture de ses ancêtres.

Contrairement à ce personnage à travers lequel le narrateur opère un retour vers le passé, Richard dans *Half of a Yellow Sun* déteste la nourriture anglaise de son enfance :

If only Harrison knew how much he had disliked the food of his childhood, the sharp-tasting kippers full of bones, the porridge with the appalling thick skin on the top like a waterproof lining, the overcooked roast beef with fat around the edges drenched in gravy. (HYS : 73)

Compte tenu de l'absence d'attaches en Grande-Bretagne et de son statut d'orphelin, Richard adopte facilement, naturellement la nourriture nigériane :

Richard ate the pepper soup slowly. After he ate the pieces of tripe, he raised the bowl to his lips and

395 Lecercle, *op.cit.*, p. 237.

drank the broth. His nose was running, there was a delicious burning on his tongue (...).
“Richard eats this so easily,” Olanna said (...).
(...) “This is proof that Richard was an African in his past life,” Miss Adebayo said (...). (HYS : 108)

La nourriture représente pour lui un lien très fort et très intime au pays où il se sent enfin appartenir. Dans les œuvres du corpus, la nourriture est l'élément qui, en dehors du côté convivial, représente une forme de langage non verbal qui contribue à l'évolution identitaire des personnages.

b) La nourriture comme véhicule des relations et rituels humains

She spent weekends with her parents, in the old flat, happy simply to sit and look at the walls that had witnessed her childhood : only when she began to eat her mother's stew, an oil layer floating on top of the pureed tomatoes, did she realize how much he had missed it. (A : 397)

À son retour des États-Unis, Ifemelu dans *Americanah* reprend petit à petit le contact avec le pays qu'elle a quitté treize ans auparavant. La maison familiale et les arômes qui lui rappelle son enfance représentent à la fois les racines dans le passé ainsi que les signes de l'évolution du personnage. Le processus même de la cuisine, du mélange des ingrédients à l'assaisonnement et à la cuisson, vient illustrer un travail complexe de « mélange » du passé au présent et à l'avenir au milieu duquel les personnages se construisent et évoluent. Bien qu'elle se sente pleinement à l'aise au Nigéria natal, Ifemelu ne fait pas « que » retourner dans son milieu d'origine et reprendre sa vie d'avant : elle continue à évoluer dans ce milieu à l'aide de son expérience américaine.

La nourriture fonctionne ainsi comme un véhicule des relations et des rituels humains, et sert d'abord comme ancrage des personnages dans un milieu spécifique, que ce soit le milieu d'origine ou d'adoption, comme Richard dans *Half of a Yellow Sun* dans la citation évoquée auparavant. On connaît le monde à travers le palais, comme Ifemelu dans *Americanah* dont le premier été américain est associé *a posteriori* avec les premiers arômes et saveurs qu'elle découvre à l'étranger (« her summer of eating », A : 113). Les associations culinaires sont également présentes plus loin, au moment où Auntie Uju décide d'emménager dans la petite ville de Willow : « [Willow] sounded to [Ifemelu] like freshly squeezed beginnings. » (A : 220). Si le plat de tomates évoqué au début de cette sous-partie opère un retour au passé, les deux citations qui suivent contiennent l'idée de nouveauté et de découverte faite à travers le goût et la nourriture. De plus, le côté quelque peu exotique qu'Ifemelu leur donne s'explique par le fait que sa vie est en plein changement et qu'elle

est en train de se créer des nouveaux repères. Les références culinaires ont ainsi le rôle d'illustrer non seulement le lien avec le passé, mais aussi avec « ce qui se prépare », autrement dit avec l'évolution identitaire des personnages.

Outre la nourriture, les habitudes à table en sont des signes distinctifs :

Ugwu cleaned the dining table slowly. (...) even if he hadn't peeked through the kitchen door as they ate, he would still know who would sit where. Master's plate was always the most rice-strewn, Olanna's glass had crescent-shaped lipstick marks. Okeoma ate everything with a spoon, his fork and knife put aside. Professor Ezeka had brought his own beer, and the foreign-looking brown bottle was beside his plate. Miss Adebayo left onion slices in her bowl. And Mr Richard never chewed his chicken bones. (HYS : 83)

Dans ce tableau où les personnages sont absents, les signes du repas représentent des traces des soirées dans la maison d'Odenigbo à Nsukka. Cette scène mettant au premier-plan les restes, les souvenirs du passé est aussi une prolepse à la maison vide et dévastée retrouvée par Olanna et Odenigbo après la guerre à la fin du roman :

Ugwu was the first to go into the house. Olanna and Baby followed. Milky cobwebs hung in the living room. (...) The sofas and curtains and carpet and shelves were gone. The louvres, too, had been slipped off and the windows were gaping holes (...). (HYS : 418)

Les trous, images du vide laissé par la guerre et la mort, rappellent les assiettes et les verres de la citation précédente. De plus, Ugwu est le personnage central dans les deux extraits : il nettoie la table et il entre en premier dans la maison en faisant découvrir la scène au lecteur. Observateur minutieux du monde dans ses moindres détails, Ugwu se profile ainsi en écrivain qui archive les souvenirs du passé afin d'en offrir le témoignage et d'ouvrir la voie vers une réparation future

La nourriture représente un lien entre le passé et le futur comme entre deux états visant la transformation, la « préparation » du réel. Marta Dvorak affirme dans son article « Cooking the History Books », en analysant le rôle de la cuisine dans l'œuvre de Salman Rushdie, que la nourriture est l'image de la violence instinctive des humains : « Food in literature is often a synecdoche for a society based on predation. »³⁹⁶ Cependant, si le terme « predation » rappelle la violence de la guerre, il suggère aussi l'idée de sublimation de ces souvenirs traumatiques par le biais de l'art. La dimension animale du repas, bien que présente, n'est pas exclusive, car ce rituel est bien plus complexe. Par exemple, les soirées chez Odenigbo dans *Half of a Yellow Sun* représentent

396 Dvorak, *op. cit.*, p. 124.

ce que Bakhtine appelle non pas « un acte biologique et animal, mais un événement social. »³⁹⁷ En mettant l'accent sur la portée sociale, voire rituelle, du repas qu'il analyse en tant que « manger collectif, fruit du travail collectif »³⁹⁸, le critique souligne non seulement l'effort commun de cette préparation, mais aussi le fait que, comme nous l'avons montré chez Adichie, les repas sont plutôt liées à l'avènement des temps futurs et du monde qui est en train de se préparer.

La nourriture et les références culinaires sont aussi des synecdoques de l'art de l'écriture lui-même. Dans *GraceLand*, le côté purement gastronomique des recettes de Beatrice est presque subordonné à la construction et de la libération personnelle de l'auteure-cuisinière :

Cooking is always a good time for healing, so you must wash your pain, rinse and wash again until you too have washed the bitterness in the green bile. Leave on a medium heat for about fifteen minutes before adding your spices, in this case, ogiri—an analkaline not just for the soup, but the soul as well—and uziza, which tones down the ogiri while letting the pepper burn hot. (G : 16, nous soulignons)

Cette transformation alchimique du monde équivaut à un acte rituel, presque magique qui, en dehors de sa portée sociale, est créateur d'identité dans le sens d'une forme de « vérité intérieure »³⁹⁹, comme l'appelle Marta Dvorak ; c'est d'ailleurs ce que recherche Elvis dans *GraceLand* dans le journal de sa mère. La préparation gastronomique devient ainsi un symbole de la « préparation » narrative, concoction de mets et de mots, la magie des saveurs s'ajoute à la magie des mots du texte pimenté de conseils et de « recettes » de vie.

La nourriture a aussi un rôle important dans l'écriture des relations amoureuses. Dans *Americanah*, l'intimité amoureuse entre Ifemelu et Blaine équivaut à une intimité culinaire :

He propped himself upon his elbow to watch her. (...) When she mixed the rice, now cold, in the coconut sauce, she told him that cooking bored her, and that she had bought all those spices only the day before, and had cooked because he was visiting. (A : 309)

Le riz à la noix de coco est un plat emblématique pour leur couple car il en marque le début et la réconciliation après une dispute (« He broke the coconut against the sink. », « it saddened her to think that it would never be a whole coconut again. », A : 350). Si le plat est une forme de rituel amoureux, la noix de coco cassée est ici l'image de leur séparation imminente. Ainsi, en tant que

397 Bakhtine, *L'œuvre*, p. 280.

398 *Ibid.*, p. 280.

399 « the authentic taste of truth » (Dvorak, *op.cit.*, p. 127).

repère pour l'histoire d'amour entre Ifemelu et Blaine, le riz à la noix de coco est un élément de cohésion surtout à travers son odeur spécifique qui, comme beaucoup d'autres parfums dans les œuvres du corpus, fonctionnent comme des signifiants des personnages.

Les odeurs comme métaphores du changement identitaire

Parmi tous les sens, les odeurs ont une place particulière dans les œuvres du corpus. Dans *Measuring Time*, Zara est reconnaissable à son odeur : « [Zara] had a distinct smell : soapy, musky, and fresh » (MT : 168). Dans *Half of a Yellow Sun*, l'odeur de Kainene fait penser sa sœur à son enfance et à la famille : « Kainene smelt of home. » (HYS : 344 »), « Olanna wanted to hold her sister for much longer, to smell that familiar scent of home. » (HYS : 346).

Pareillement, dans *Purple Hibiscus*, le parfum d'Ifeoma rappelle les épices qui embaument la maison de Nsukka (« [Aunty Ifeoma] smelled of nutmeg. », A : 113). Ce mélange d'odeurs dans la maison d'Ifeoma, comme le mélange de bruits et de rires, évoquent la vitalité et la liberté d'expression de sa famille. Le père Amadi est aussi identifiable à son eau de cologne dont l'impact érotique sur Kambili est assez fort : « Father Amadi arrived in a whiff of earthy cologne » (PH : 179), « that masculine cologne » (PH : 279). Comme les personnages, les lieux ont aussi une signature olfactive : « Their flat smelled of vanilla on week-ends, when Obinze's mother baked. » (A : 71). Les odeurs représentent ainsi non seulement l'empreinte individuelle des personnages, mais immortalisent, puis réactivent des expériences.

Dans *Half of a Yellow Sun*, l'entrée dans le roman d'Olanna est décrite à travers la focalisation d'Ugwu avec une concentration particulière sur son corps et son parfum : « She smelt of coconuts. (...) her oval face was smooth like an egg, the lush colour of rain-drenched earth. » (HYS : 22-23). Parmi les détails précis de cette description, dont le côté sensoriel est propre à la manière d'Ugwu de connaître le monde et les autres, qui anticipent sur le travail d'observation du futur écrivain, cette odeur sera donc sa signature olfactive, la marque la plus puissante de sa présence dans le roman. D'ailleurs, au retour à Nsukka après la guerre, le parfum d'Olanna est le seul souvenir intact d'avant le refuge : « In the corridor, Ugwu picked up a dust-coated bottle, when he raised it to the nose, it still smelt of coconuts, Olanna's perfume. » (HYS : 418). Les odeurs réactivent ainsi la mémoire et portent en eux la marque du souvenir d'un temps qui n'est plus.

Similairement, l'incipit du roman *Americanah* introduit le lecteur au monde américain perçu par Ifemelu à travers les odeurs :

Princeton, in the summer, smelled of nothing. (...) it was this, the lack of smell, that most appealed to her, perhaps the other American cities she knew well had all smelled distinctly. Philadelphia had the musty scent of history. New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage. But Princeton had no smell. She liked taking deep breaths here. (A : 3)

Si Ifemelu s'approprié l'espace américain à travers les sens, l'approche olfactive des lieux donnant ainsi un sens à la mémoire de ses expériences, elle apprécie l'absence d'odeur distincte de Princeton qui lui donne la liberté de se réinventer : « She liked, most of all, that in this place of affluent ease, she could pretend to be someone else. » (A : 3). Ainsi, les odeurs ne font pas que « fixer » une expérience ou le souvenir d'un personnage, mais fonctionnent aussi comme des éléments qui laissent la place au changement et aux possibilités d'être.

Dans *Half of a Yellow Sun*, la parfum caractéristique d'Odenigbo est « Old Spice » (HYS : 27). Plus tard, pendant la guerre et le refuge, Olanna voit les premiers signes du changement dans son odeur : « He smelled of old sweat, and she felt a sudden piercing for the Old Spice left behind in Nsukka. » (HYS : 332). L'association entre l'ancien parfum et le temps passé, de l'amour serein, de la paix, des soirées entre amis, contraste avec l'odeur de transpiration qui symbolise le passage du temps, la pénurie et intensifie le sentiment d'insécurité causé par la guerre. D'ailleurs, lorsqu'il commence à boire, Olanna dit à sa sœur : « He has become someone else. » (HYS : 384). Elle met en mots le fait qu'Odenigbo est devenu quelqu'un d'autre, tel que le rappelle le vers de Rimbaud, à cause des changements dramatiques causés par la guerre. Non seulement l'évocation des odeurs est liée au changement, mais elle témoigne aussi d'une instabilité se rapprochant d'une pluralité identitaire : Odenigbo n'est plus celui d'avant, à savoir celui qu'Olanna associe au parfum Old Spice, et devient progressivement un autre homme, plus renfermé, meurtri par la guerre et par la perte de sa mère. Sans que les différentes « couches » identitaires disparaissent, le personnage cumule des expériences qui, au contraire, enrichissent son parcours.

Le côté duel des odeurs, signatures olfactives changeantes à l'image de l'évolution des personnages et des situations, apparaît aussi dans *GraceLand* dans la description de la ville de Lagos au début du roman : « The rain had cleared the oppressive heat that had already dropped like a blanket over Lagos ; but the smell of garbage from refuse dumps, unflushed toilets and stale bodies was still overwhelming. » (G : 4). À l'opposé des fragrances ou des parfums de cuisine évoqués auparavant, les relents pestilentiels dans cet extrait du roman d'Abani illustrent un paysage en décomposition, où la beauté inattendue de la métropole côtoie l'abjection.

Plus loin, dans *GraceLand*, le regard du personnage-focalisateur Elvis décrit le ciel de nuit en utilisant des termes liés à la cuisine : « The sky was oversalted with stars. » (G : 202). Le sel (« oversalted »), marque visuelle et sensorielle, et l'allitération en / s / rappellent le bruit d'un plat

en train de mijoter, mais aussi le sifflement enchanteur et trompeur du serpent. Le côté poétique du ciel étoilé est ainsi assombri par la présence subtile, mais inévitable du danger et de la mort.

La même allusion apparaît dans *Half of a Yellow Sun* : « Olanna saw a snake coiled in a corner. Its black skin glistened with silver markings (...), and the damp underground that made her think of a grave. » (HYS: 261). L'image du serpent associé au sous-sol sombre et humide rappelant le tombeau vient illustrer, comme l'affirme aussi Françoise Ugochukwu dans son analyse des références culinaires et du style sensuel des œuvres d'Adichie⁴⁰⁰, le fait que l'évocation des sens et de la nourriture est toujours proche de l'évocation de la mort.

Les sens et la proximité de la mort

Dans *Half of a Yellow Sun*, en distribuant de la nourriture dans le camp de réfugiés pendant la guerre, Ugwu aperçoit un homme blessé : « The man turned. (...) Ugwu recoiled and nearly dropped the flask. The man's right eye was gone, in its place, a juicy-red pulp. » (HYS : 145). La blessure comparée à la chair rouge écarlate d'un fruit fait écho aux références précédentes à la nourriture qui acquièrent ici une dimension plus sombre. Plus loin dans le roman, le même rapprochement est fait entre l'évocation des sens et la mort : « The thick, ugly odours of unwashed bodies and rotting flesh from the shallow graves behind grew stronger. » (HYS : 390). Cet extrait rappelle la nouvelle « A Private Experience » : « The smell is sickening, of roasted flesh. » (« A Private Experience, », TAN : 53). Dans ces deux dernières citations, les sens, notamment la vue et l'odorat, sont à la fois des véhicules du contact et de la perception de la mort, et de la perception et de la connaissance de la vie et du monde évoqués plus tôt. Ainsi, la vie et la mort se côtoient et coexistent.

Il en est de même dans la description de l'isolement de Lomba dans *Waiting for An Angel* qui introduit le lecteur dès le début du roman à une descente aux enfers :

That was all : walls so close together that I felt like a man in a hole. (...) When I removed the blindfold the darkness remained the same, only a little air touched my face. I closed my eyes. (...) As if realizing how close I was to tears, the smells got out up from their corners, shook the dust off their buttocks and lined up to make my acquaintance – to distract me from my thoughts. I shook their hands one by one : Loneliness Smell, Anger Smell, Waiting Smell, Masturbation Smell, Fear Smell. The most noticeable was Fear Smell ; it filled the tiny room from floor to ceiling, edging out the others. (WA : 12-13)

400 Ugochukwu dresse un lien entre la sensorialité des descriptions et la proximité de la mort (Ugochukwu, *Biafra*, p. 156). Son analyse est proche de la perspective qu'elle a sur la métaphore de la calebasse et son lien avec la mémoire et avec la mort, étudiée dans le deuxième chapitre dans l'analyse des écritures du trauma.

La descente aux enfers comporte plusieurs étapes : le noir oppressant de la cellule et l'espace très étroit font directement penser à une tombe (« a man in a hole ») qui annihile l'esprit du protagoniste. C'est dans cette atmosphère funèbre que l'évocation des odeurs prend une place particulière : aux yeux de Lomba, les cinq odeurs deviennent des personnifications des états d'esprit des autres prisonniers tout en illustrant la dégradation physique et psychologique du protagoniste lui-même. Il n'est pas clair s'il perd la raison ou s'il crée une stratégie pour résister psychologiquement à l'épreuve de l'isolement. Dans les deux cas, ce passage illustre la gradation de l'apparition de ces odeurs : elles surgissent des recoins de la cellule (« got up from their corners ») et s'intensifient au fur et à mesure qu'elles se « rapprochent » du protagoniste.

L'effet graduel fait entrer Lomba non seulement dans l'enfer de la solitude la plus totale, mais aussi dans les recoins les plus sombres et les moins connus de lui-même. À l'image de la structure fragmentée du roman de Habila, écrit comme un compte à rebours, où le début représente le résultat final de l'enchaînement des événements, l'épisode de l'isolement est aussi le moment déclencheur d'un passage en revue de sa vie et de ses expériences, donc d'une autoanalyse. Dans cette première partie, l'espace du cachot et l'intérieur de soi sont très intimement liés et se font écho en permanence. Les odeurs représentent ainsi le véhicule de cette prise de conscience à la fois de la vie de Lomba, dont la haine, la peur, la pulsion sexuelle ou la solitude sont des marques importantes, et de sa propre fragilité et mort inévitable, car l'odeur de la peur, la plus facilement reconnaissable, est la plus puissante. C'est l'intensité des odeurs qui a une double fonction, sonder sa propre cellule intérieure tout en lui révélant le caractère inévitable de la mort.

Cette proximité de la vie, symbolisée par les odeurs ou la nourriture, est également présente dans la nouvelle « The American Embassy » : « she went flat to her back, smelling of the rotten plantain peels in the dustbin. She held Ugonna's body, placed her chest to his quiet chest (...). » (« The American Embassy », TAN : 133-134). L'odeur de nourriture mis en lien avec le corps sans vie du petit garçon fonctionnent ici comme des images de la mort présente dans cette scène même et qui rôde autour de la protagoniste, comme l'odeur des bananes pourries, tel un *Memento mori*.

Dans cette perspective, la nouvelle peut se lire comme un travail de mémoire à la fois historique (les années du gouvernement militaire du général Sani Abacha et les victimes de ce régime) et sensorielle, car la mort y est présente à travers un processus de métaphorisation gastronomique : la blessure mortelle d'Ugonna est assimilée à une tache d'huile de palme, mentionnée pages 129, 132, 133 et 141, dont le souvenir est réactualisé dans l'esprit de la mère à travers les oranges que lui tend un homme qui fait la queue avec elle devant l'ambassade (« “See oranges here,” the man behind her said, offering her a plastic bag of six peeled oranges. », page

132). La tache de l'huile de palme est ainsi un leitmotiv à mi-chemin entre référence culinaire et image de la mort.

L'association entre l'odeur de putréfaction et la proximité de la mort est courante dans d'autres œuvres du corpus. Tel est le cas dans *GraceLand* où, après une dispute avec Sunday, qui ne croit pas que son fils a été victime d'un viol dans le passé, Elvis sort dans le jardin de la maison familiale :

Here in the orchard, nature had its own designs, and whatever the initial order or plan had been, it soon gave way to a tangled mass of red and white guavas, oranges, mangoes, soursops and bright cherry shrubs. (...) Shady and cool, the air was heavy with the scent of rotting fruit and the buzz of tomb flies. (G : 145).

L'atmosphère paisible du jardin, contrastant avec la tension entre le père et le fils, se reflète dans ce tableau où les branches des arbres et les fruits s'entrelacent. Les couleurs intenses et les odeurs complètent ce tissage poétique qui inspire Elvis dans ses rêveries. Toutefois, cette description finit sur une note bien plus sombre car il rappelle la présence de la mort au sein même de ce havre de paix : l'odeur des fruits pourris fait écho aux bananes plantains évoquées auparavant dans la nouvelle d'Adichie, de la même manière que le tombeau (« the buzz of tomb flies ») fait penser au cachot de Lomba dans *Waiting for An Angel*. Plus encore, dans le passage suivant, Elvis feuillette le journal de sa mère : « He had brought his mother's journal with him and he turned the pages (...) » (G : 145-146). La mort est toujours présente dans le roman d'Abani d'autant plus que la plupart des chapitres finissent par les recettes de Beatrice qui font entendre, à leur tour, sa voix d'outre-tombe.

Le lien inextricable entre la mort et les odeurs a une résonance particulière dans *GraceLand*. Dans la scène de la Madone, analysée en détail dans le sous-chapitre sur le trauma, qui a lieu dans l'église dévastée par la guerre civile, Innocent, l'oncle d'Elvis, se remémore les moments les plus violents de cette expérience :

Innocent remembered the last time they had meat. One of the boys had shot a monkey. They had done it before—shot monkeys. Cooked them into a pepper soup that smelled delicious. But Innocent could never eat any. The monkey had looked so human, the small head so like a child's, scraping the side of the container used as a pot. (...) Everyone teased Innocent about not eating the monkey. Called him a coward. A woman. Not a warrior. He pointed at how much like cannibalism it all seemed. (...) The last time, however, he had given in to the taunting and taken a piece of the meat. Later, he was sick, but he couldn't get the taste out of his mouth. The frightening thing was, he had enjoyed it. (G : 213)

Cette scène d'une grande violence rappelle l'absence de jugement moral dans des situations

limite où la frontière entre le bien et le mal semble abolie. Le choc d'Innocent, ressenti par le lecteur dans cet extrait, est d'autant plus grand qu'il formule un interdit personnel de goûter de la viande de singe qui est pour lui semblable à la chair humaine. La scène peut se lire dans la clé psychanalytique dans laquelle Freud définit la notion de fête suite à un décès et qui fait partie du deuil, à savoir

un excès autorisé, ou bien plutôt commandé, la rupture solennelle d'un interdit. Ce n'est pas parce que les hommes, par suite d'une quelconque prescription, sont d'humeur joyeuse qu'ils commettent des transgressions ; l'excès est dans l'essence de la fête ; l'humeur festive est engendrée par le levée de l'interdit ordinaire.⁴⁰¹

L'idée d'interdit, intimement liée au repas de viande de singe, est ici mise en relation avec l'excès qui représente en lui-même une transgression de la mesure et de l'ordinaire. L'illustration faite par Abani dans ce roman s'oppose au manger « social » de Bakhtine évoqué auparavant dans la mesure où le repas de viande de singe, la cause du sentiment de culpabilité d'Innocent, est le résultat d'un acte qui appartient plus au domaine de l'abject. Innocent a horreur de cette viande car elle représente pour lui l'objet d'un tabou. En effet, la scène de *GraceLand* rappelle ce concept évoqué par Sigmund Freud dans *Totem et tabou* :

“Tabou” désigne tout aussi bien les personnes que les lieux, les objets et les état passagers porteurs ou sources de cette mystérieuse propriété. “Tabou” désigne l'interdit qui se déduit de cette propriété et désigne enfin, selon son sens littéral, quelque chose qui englobe tout à la fois le sacré, ce qui est élevé au-dessus de l'ordinaire et ce qui est dangereux, impur, inquiétant.⁴⁰²

Relevant d'un paradoxe qui met ensemble le sacré et l'abject dans un contexte ethnologique et anthropologique, le tabou est ainsi synonyme d'une transgression d'ordre moral. En effet, lorsqu'il est forcé de transgresser cette règle, Innocent dans *GraceLand* se retrouve devant ce qu'il avait tant redouté, à savoir le plaisir procuré par le goût de cette viande. L'attitude du personnage illustre toute la complexité du tabou qui génère, selon Freud, le désir et la culpabilité :

Nous ne pouvons qu'être frappés de ce que la conscience de culpabilité tient beaucoup de la nature de l'angoisse ; on peut sans hésiter la décrire comme une “angoisse de la conscience morale”. (...) Si le tabou se manifeste de manière prépondérante dans des interdits, on peut imaginer une

401 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. Dorian Astor, prés. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, (1913) 2015, p. 245.

402 *Ibid.*, p. 96.

réflexion qui nous dise (...) qu'un courant désirant positif est au fondement du tabou. Car tout de même, ce que personne ne désire faire, on n'a pas besoin de l'interdire et, en tout cas, ce qui est interdit le plus expressément doit bien être l'objet d'un désir.⁴⁰³

Freud part ici du principe que le désir est le moteur de la transgression du tabou ; toutefois, dans *GraceLand* le contexte de la guerre et de la pénurie de nourriture, ainsi que du trauma de la mort subie au front, font que cette « angoisse de la conscience morale », selon l'expression du psychanalyste, soit plutôt liée à la peur de perdre ses repères de moralité et d'humanité. Le tabou de la viande de singe ne nous semble pas représenter une transgression volontaire d'un tabou, Dans la scène évoquée plus tôt, la plus grande peur du personnage d'Innocent est de se voir régresser vers une condition sous-humaine, indigne, méprisable, plus proche de l'animalité dans le sens de l'absence d'interdits et de moralité. Cette peur atteint le point culminant dans la scène suivante, lors de la description des corps brûlés des fidèles chrétiens assassinés :

Innocent got up and walked up the three steps into the burned-out shell of the church. The fire hadn't consumed everything. Three walls, the roof—three-quarters of the church—had been burned. In the still-smoking pews he saw the roasted corpses of the congregation. (...) The air was heavy with the stench of roasted meat, not nauseating, but actually mouthwatering. (...) (G : 213)

Les deux scènes mettent en avant la présence de la chair immolée suite à un acte criminel, mais dont l'odeur, qui occupe une place centrale dans les deux passages, s'avère appétissante au lieu d'être repoussante. Plus encore, à travers cette odeur, Innocent découvre que le bien, symbolisé par l'attitude pacifique du personnage, ancien enfant de chœur, et le mal, associé ici au meurtre et au pillage de l'église, sont, en fait, bien plus proches. C'est l'instinct primaire de la faim, qui pousse le focalisateur Innocent à trouver l'odeur des corps immolés appétissante, qui l'emporte sur ses principes et les valeurs personnels. La faim, associée aux sentiments de peur et d'horreur, vient ici illustrer l'instinct de survie comme contre-poids de la présence écrasante de l'abjection et de la mort. Ainsi, le concept de tabou tel qu'il est théorisé par Freud se voit nuancé dans le contexte d'une perte des repères moraux et d'une inversion axiologique des valeurs humaines, possibles dans le contexte de la guerre et de la proximité de la mort.

De plus, ce passage est suivi par un autre rappelant la messe chrétienne qui n'a pas pu avoir lieu :

The altar had miraculously survived. It was still set for mass (...). He licked the tip of a blue finger and peeled away a red page, an orange one and a green one. He paused and read. "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis... Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem." He

403 *Ibid.*, p. 153.

smiled at the last line : “Grant us peace.”

His stomach rumbled (...). Carefully hoisting the rifle onto his back and dropping his harmonica into his pocket, he picked up the ciborium and began stuffing his mouth full of sweet white circles of bread. Finishing it, he emptied water into the wine in the chalice. (G : 214)

Dans cette scène, les gestes d’Innocent se lisent comme une récupération symbolique de la messe interrompue par le massacre des fidèles, lequel en est une image inversée et pervertie, le résultat d’une profanation. En communiant du pain et d’eau mélangée au vin, le personnage essaie de racheter les crimes des soldats ainsi que ses propres péchés. Du repas de la viande de singe, révélant le côté abject de la nature humaine, qui rappelle la notion de prédation de Marta Dvorak comme métaphore de la violence instinctive de l’homme, à la messe sacrée censée élever l’esprit et le sauver, les références à la nourriture et aux sens dans *GraceLand* se rapprochent de la mort afin de la sublimer à travers l’écriture pour tenter de la transgresser.

Dans *Becoming Abigail* le lien entre odeur et mémoire est très présent vers la fin du texte : « She took a handkerchief out of her pocket and blew her nose. She held it there long after she was done. It smelled good. Smelled of Derek. In that moment she felt him rush into her. » (BA : 101). Ce moment anticipe ici la mort proche de la protagoniste, l’histoire d’amour avec Derek étant son souvenir le plus cher. Plus encore, comme dans *Waiting for An Angel*, la structure fragmentée de l’œuvre occasionne une autoanalyse du personnage, mais aussi une réécriture de son histoire avec la perspective sans cesse renouvelée à travers les allers-retours entre le passé et le présent.

Le rapprochement entre l’évocation des sens et les histoires est également présente dans la nouvelle « The Headstrong Historian » :

Many years after Obierika had died, Nwamgba still closed her eyes from time to time to relive his nightly visits to her hut and the mornings after, (...) thinking of the smoky scent of him, the firmness of his weight (...). Other memories of Obierika remained clear—his stubby fingers clubbed around his flute when he played in the evenings, (...) his sweaty back when he returned with baskets of fresh clay for her pottery. (« The Headstrong Historian », TAN : 198)

Cette mémoire sensorielle qui ouvre la nouvelle et qui évoque les personnages à travers les sens et les sensations, qui les font voyager dans le passé, est évocatrice et créatrice d’histoires. Dans l’ouvrage *Les cinq sens*, Michel Serres dresse un lien entre soi et langage aussi bien qu’entre soi et sens :

Le je ne pense qu’hors le je. (...) Le je dans le langage se réduit à la mémoire large de sa langue, se ramène au collectif, à l’intégrale indéfinie des autres, à la fermeture de son groupe ouvert. (...) Je

ne vis vraiment qu'hors de moi. (...) J'existe, hors de moi, comme le monde.⁴⁰⁴

Le langage, lieu de naissance du *je*, ouvre sur d'autres existences possibles qui multiplie davantage les expériences et les « vies » du sujet parlant qui n'ont lieu, véritablement, qu'au contact des autres *je*. Plus loin, Serres considère le *je* dépendant des mots (« drogué par le savoir »⁴⁰⁵) car cette drogue génère une faim de paroles similaire à une faim organique. Comme les sens, le langage sert à relier l'individu au monde et aux autres, un lien indispensable à la fois à la connaissance du monde et à l'auto-connaissance, qui aide le *je* à sortir de lui-même pour mieux s'y situer. Ainsi, dans *GraceLand*, à travers les recettes de Beatrice, le langage devient une nourriture spirituelle, et Elvis a faim de ces mots autant que des plats qu'ils évoquent : « *ogiri—an anlkaline not just for the soup, but the soul as well.* » (G : 16). Toutefois, Elvis a besoin de se replonger souvent dans le journal de sa mère pour s'en détacher définitivement à la fin du roman et mieux se situer dans le monde et en lui-même.

La dépendance aux histoires, définie par Serres par une addiction au langage (« Nous nous adonnons au dit. L'anglais dit bien : *addicted.* »⁴⁰⁶), à l'image d'une ivresse des mots, définit la nature humaine qui, en buvant les mots, s'enivre de perspectives multiples sur le monde qui lui permettent d'envisager d'autres possibilités d'être et des identités possibles.

c) La perception sensorielle de la langue

And so Mamo came to think that it was these stories that kept him alive. He imagined the stories insinuating themselves into his veins (...). It was the stories and not the folic acid tablets that he swallowed daily, or the green vegetables and liver (...); it was his auntie's stories slowly working their magic in his veins, keeping him alive. (MT : 23)

Dans ce fragment du début de *Measuring Time*, Mamo guérit grâce aux histoires que lui raconte sa tante. L'association entre la nourriture (« the green vegetables and liver »), les médicaments (« folic acid tablets ») et les histoires qui accompagnent le traitement a une place centrale dans ce passage. Plus encore, la lecture et le monde de l'imaginaire représentent son véritable remède car ils maintiennent la vivacité de son esprit. Cette gourmandise des mots est

404 Serre, *Les cinq*, p. 100.

405 *Ibid.*, p. 111.

406 *Ibid.*, p. 98.

évoquée aussi plus loin, lorsque Mamo reçoit la première lettre de son frère qui lutte sur le front libyen : « The second spark occurred in the third year when LaMamo's letter finally arrived. It was full of disconnected ideas and bad grammar, but it made perfect sense to Mamo as he eagerly ate up the lines with his eyes. » (MT : 79, nous soulignons). Dans cet extrait, la faim des mots devient une addiction, pour reprendre le terme de Michel Serres évoqué auparavant, dans la mesure où les lettres, comme les livres, représentent la nourriture spirituelle quotidienne de Mamo, tout aussi nécessaire à sa survie que les aliments et les médicaments.

L'image de la langue qui se goûte et se partage apparaît dans *GraceLand* dans une scène qui a lieu dans le bar tenu par Madam Caro : « palm wine is needed to smooth dese talks. » (G : 255). Le vin de palme rappelle ici le lien intertextuel avec le rituel de la noix de kola qui ouvre les chapitres du roman et fait écho au roman *Things Fall Apart* d'Achebe : « Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten. »⁴⁰⁷ Le vin et l'huile de palme, deux aliments typiques de la culture igbo, sont synonymes de partage et de convivialité, mais aussi de la langue qui nourrit et ravive l'esprit de la communauté. Bakhtine soutient cette idée dans son ouvrage sur l'œuvre de Rabelais en affirmant qu'il y a « un lien éternel entre la parole et le banquet »⁴⁰⁸. Il rajoute que, depuis *Le Banquet* de Platon, les conversations ont lieu lors des banquets et sont agrémentées de mets et de vin qui libèrent autant qu'ils stimulent la parole et la circulation des idées et de la pensée. Dans *GraceLand* comme dans *Things Fall Apart*, l'image du banquet est remplacée par le rituel ou les proverbes, créant ainsi un cadre qui formalise davantage l'usage de la langue sans nullement lui ôter la dimension de cohésion communautaire et le lien avec l'apport de sagesse avoisinant le plaisir gourmand.

Le même lien entre langue et nourriture est dressé dans *Half of a Yellow Sun*. Dans l'incipit du roman, le focalisateur Ugwu offre au lecteur une image des autres personnages, Odenigbo et Olanna, qui est largement influencée par les langues et les manières dont ils parlent :

“Oh, yes, you have brought the houseboy. *I kpotago ya.*” Master's Igbo felt feathery in Ugwu's years. It was Igbo coloured by the sliding sounds of English, the Igbo of one who spoke English often. (HYS : 4)

Master's English was music, but what Ugwu was hearing now, from this woman, was magic. Here was a superior tongue, a luminous language, the kind of English he heard on Master's radio, rolling out the clipped precision. It reminded him of slicing a yam with a newly sharpened knife, the easy perfection of every slice. (HYS : 22)

407 Achebe, *Things*, p. 7.

408 Bakhtine, *L'œuvre*, p. 282.

La place « supérieure » qu'Ugwu attribue à l'anglais, langue qu'il connaît encore peu, s'explique par son origine et son éducation modestes qui sont ses raisons de tenir en haute estime ceux qui la parlent. Il s'agit surtout d'un respect pour l'éducation qui, aux yeux du personnage, est la source d'une grande érudition. Toutefois, Ugwu voit dans le dialogue des deux langues, l'anglais et l'igbo, une harmonie remarquable. Si l'anglais d'Odenigbo est musical, l'anglais d'Olanna, lui, acquiert une profondeur particulière car Ugwu lui attribue une dimension plus personnelle à travers la comparaison imagée avec l'igname. En percevant les sons et les textures comme un mélange presque homogène, Ugwu essaie ainsi de s'appropriier à la fois la langue et la manière de parler d'Olanna qu'il trouve séduisante. De ce point de vue, son éducation peut s'envisager comme un travail d'appropriation de la langue, l'anglais, en l'occurrence, qui recoupe les activités intellectuelles comme la lecture en lien direct avec la vie réelle. La « texture » délicate (« feathery ») de l'anglais d'Odenigbo ou l'intonation fluide d'Olanna (« rolling ») insistent sur le côté intime de la langue qui devient « palpable » et, donc, intime et malléable. Comme dans les fragments de *GraceLand* et de *Things Fall Apart*, l'association entre langue et nourriture souligne ici l'idée de plaisir que les deux éléments ont en commun, plaisir des sons et de musicalité comme une gourmandise de mots et de sens.

Cela apparaît un plus loin dans le roman, lorsque Odenigbo et Olanna font des projets pour leur vie commune : « "I can't wait, *nkem*," [Odenigbo] said, his lips pressed to hers. He tasted of marmelade. » (HYS : 26). Langage et nourriture (le goût sucré de la marmelade renvoie ici au dessert qui couronne le repas) sont juxtaposés et associés à l'amour des deux personnages, ainsi qu'à leur optimisme concernant leur relation. Le même lien entre amour et conversation apparaît aussi dans *Americanah*, lors de la première rencontre entre Ifemelu et Obinze (« They talked and talked, hungry to know each other. », A : 59).

Cependant, la langue et le langage ne sont pas toujours liés au fait de manger comme à un plaisir, comme dans la scène du repas de la famille Ozobia et leur invité Chief Okonji dans *Half of a Yellow Sun* :

"This is the best avocado I have tasted in a long time," Chief Ozobia said. (...) "Olanna, I hope you are enjoying yours, eh ? You've been staring at yours as if it is something that bites."
(...) Olanna placed her spoon down. "I've decided to go to Nsukka. I'll be leaving in two weeks. (...) I applied for a job as instructor in the Department of Sociology and I just got it," Olanna said. She usually liked her avocado without salt, but it was bland now, almost nauseating. (HYS : 30-31)

Le repas, qui a pour vocation d'arranger un rendez-vous entre Okonji et Olanna, a ici une connotation culinaire répugnante pour la protagoniste. En effet, il y a dans cet épisode un rapprochement entre elle et l'avocat que la famille « utilise » pour appâter le ministre et obtenir

ainsi un contrat, comme l'affirme Kainene quelques lignes plus loin sans se cacher : « 'So will you be spreading your legs for that elephant in exchange for Daddy's contract ? (...) The benefit from being the ugly daughter is that nobody uses you as sex bait.' » (HYS : 35). L'avocat, fruit charnu et appétissant qui accompagne la conversation à table, est une image d'Olanna elle-même dont elle est consciente, mais dont elle va se libérer afin de vivre une vie autonome loin de sa famille (malgré l'opposition de ses parents que l'on peut lire dans des gestes très parlants, mais qui passent presque inaperçus : « Her father stabbed at his avocado. « "I see." », HYS : 32). Les sens et les références culinaires toujours en lien avec la langue et la circulation de la parole sont ainsi intimement liés aux différentes étapes d'évolution des personnages, voire, dans cette scène, de leur distanciation avec la famille et leur milieu d'origine.

Dans l'ouvrage *Les cinq sens*, Michel Serres affirme à ce sujet que « les sens construisent le corps par morceaux, à partir de leur existence. Nous portons les germes de notre bâti. »⁴⁰⁹ Un lien est ainsi dressé entre la connaissance du monde et les sens dont la fonction est de créer, de fédérer l'identité ou les identités multiples aussi bien que de la ou les déconstruire. Ainsi, l'évocation des sens dans les œuvres du corpus a un rôle essentiel dans la construction des personnages en tant que corps littéraires, comme le rajoute ensuite le critique : « Le corps se construit comme le livre se compose et les pages s'associent comme les pièces et les plaques. »⁴¹⁰ Ce travail d'architecture identitaire illustre un rapport étroit entre la langue comme image de la voix individuelle d'un personnage d'une part, et son discours comme expression de la liberté, aussi bien que la capacité physique à parler, d'autre part. Telle est le cas dans *Purple Hibiscus* lorsque Kambili se brûle la langue en buvant un thé trop chaud :

The tea was always too hot, always burned my tongue, and if lunch was something peppery, my tongue always suffered. But it didn't matter, because I knew that when the tea burned my tongue, it burned Papa's love into me. (PH : 8)

Dans cet extrait, l'incapacité à parler est la conséquence de l'ordre indirect de Eugene, vu par jeune fille comme une source d'inspiration : « But Papa didn't say, "Have a love sip" ; he didn't say anything as I watched him raise the cup to his lips. » (PH : 8). Sans que la commande soit explicite, Kambili agit et se fait mal suite au conditionnement mental de son père. De plus, cet acte d'auto-flagellation est justifié par le désir de Kambili de s'élever aux yeux de Eugene. Sa façon d'agir, résultat du trauma du comportement violent de son père, engendre l'impossibilité de la parole

409 Serre, *Les cinq*, p. 243.

410 *Ibid.*, p. 245.

et de l'expression de sa voix individuelle. Le rapprochement entre langue / langage et nourriture réapparaît ensuite dans le roman lors d'une scène de repas :

Lunch was fufu and onugbu soup. (...) We ate silently. I molded my fufu into small balls with my fingers, dipped it in the soup (...) and then brought it to my mouth. I was certain the soup was good, but I did not taste it, could not taste it. My tongue felt like paper. (PH : 11-12)

Le lecteur lit ici la conséquence de la brûlure que la protagoniste appelle, en citant Eugene, « une gorgée d'amour » (« love sip », PH : 8) : en effet, le jeu de mots avec les images poétiques entre langue biologique et langue littéraire illustre le fait que, lorsque la langue est symboliquement brûlée par l'amour (« love sip », PH : 8), la communication et l'ingestion deviennent impossibles car Kambili ne peut pas sentir le goût des aliments et se prive ainsi, symboliquement, de nourriture physique et affective. Plus encore, le rapprochement entre la langue et une texture plus rugueuse qui ressemble au papier se lit de deux façons : d'abord, le rapprochement sonore que l'on peut faire en anglais entre le poivre (*pepper*), ingrédient essentiel pour nombre de plats nigériens, et le papier illustre, une fois de plus, la représentation d'une langue qui se goûte tel un plat lors du repas : plus loin, d'ailleurs, Eugene demande à Jaja dans un anglais imprégné d'images poétiques propre à l'igbo : « 'Have you no words in your mouth ?' » (PH : 13).

Deuxièmement, l'image de la langue comme parchemin dans cet extrait met en avant une interpénétration entre la langue et le corps. Ainsi, il s'agit de l'écriture à travers un corps littéraire, d'un corps-récit. La voix de la protagoniste dans *Purple Hibiscus* est tue et ne peut réellement s'exprimer, bien que non tout à fait librement, que par l'intermédiaire de l'écriture qui lui permet ainsi de purger les traumatismes du passé. Écrire son corps et avec son corps a un rôle très important dans nombre d'œuvres du corpus dans la mesure où l'image du corps représente un support vivant et sans cesse changeant pour le processus du devenir identitaire.

d) Le rapport entre corps et récit

“*Nne*, this is your study time. Go upstairs.” [Mama] said.
(...) I went upstairs then and sat staring at the textbook. The black type blurred, the letters swimming into one another, and then changed to a bright red, the red of fresh blood. The blood was watery, flowing from Mama, flowing from my eyes. (PH : 35)

Dans cet extrait de *Purple Hibiscus*, l'image ensanglantée du texte renvoie directement au séjour de Beatrice à l'hôpital après la fausse couche provoquée par les coups de son mari (« The

blood was... flowing from Mama. »). Bien que non entièrement consciente de cet événement caché par ses parents, Kambili comprend la gravité des faits seulement après : l'encre et le sang évoqués ici ont en commun l'idée de sacrifice, celui de Beatrice (qui vient de faire une fausse couche) et celui de Kambili devant son devoir scolaire. Le caractère fluide des lettres sur la page et de la répétition (« flowing »), dont le flot est associé à la circulation sanguine, viennent illustrer le processus de devenir identitaire de la protagoniste comme essentiellement instable, changeant, à l'image du corps en permanente transformation.

La même image poétique est reprise dans le chapitre suivant : « The words in my textbook kept turning into blood each time I read them. Even as my first-term exams approached, even when we started to do class reviews, the words still made no sense. » (PH : 37). Cette fois-ci, les lettres couleur sang anticipent sur l'emprisonnement et le destin tragique d'Ade Coker, le rédacteur-en-chef du journal tenu par Eugene. En effet, son épouse Yewande entre dans la maison pour lui annoncer la nouvelle : « “They have taken him ! They have taken him !” she said between throaty sobs. » (PH : 37). L'incapacité du langage à dire la réalité souligne l'importance de la sensorialité et du ressenti dans le processus de prise de conscience et d'acceptation des événements traumatiques.

De plus, le corps de Kambili est le véritable support de la narration. Après les coups de Eugene survenus lorsqu'il découvre le portrait de Papa-Nnukwu dans sa chambre, c'est sur le corps de la jeune fille que sa souffrance s'écrit :

He started to hit me. The metal buckles of his slippers stung like bites from giant mosquitoes. (...) I curled around myself tighter, around the pieces of painting : they were soft, feathery. (...) The stinging was raw now, even more like bites, because the metal landed on open skin on my side, my back, my legs. (PH : 211)

Les traces des lacérations et le bruit du métal remplacent la voix absente de Kambili, assommée par la douleur et la peur. C'est son corps meurtri qui se fait l'écho de ses angoisses et de sa souffrance. Ainsi, les traces laissées sur sa peau peuvent se « lire » comme des signes des excès de son père. Lorsque Kambili va chez sa tante à Nsukka, ce sont ses blessures qui parlent à sa place : « Aunty Ifeoma clutched my hand, and I winced, pulling it away. Even the effort to pull away hurt. » (PH : 213).

La construction du corps-récit est aussi très présent dans *Becoming Abigail*. Tout comme, pour la protagoniste, les cartes jouent un rôle essentiel dans sa tentative de se fixer quelque part, de trouver ses repères, le corps est une forme alternative de carte qui témoigne du passé et des expériences de la jeune fille :

With the tip of a wax crayon she would write “me” over and over on the brown rise of [her breasts]. And when she washed in the shower the next day, the colour would bleed, but the wax left a sheen, the memory of night and her reclamation. (BA : 26-27)

Le corps est ici (d)écrit comme un véhicule essentiel de la construction, voire de la découverte, identitaire. Comme dans l'extrait de *Purple Hibiscus*, l'image de l'écriture ensanglantée s'apparente à l'idée de sacrifice et de souffrance. Toutefois, si chez Adichie elle est subie par Kambili, dans le roman court d'Abani cette souffrance est une expérience que le personnage juge nécessaire à son évolution, comme une réplique aux violences et au manque d'amour des hommes. Si Kambili dans *Purple Hibiscus* est victime du traitement de son père, Abigail, elle, n'est jamais uniquement un personnage passif, mais cherche, au contraire, des moyens d'affirmer sa volonté et de faire entendre sa voix. Au contraire de Kambili qui lit le texte aux lettres noires et rouges, Abigail écrit elle-même son nom sur son sein.

Dans ce fragment, l'histoire personnelle d'Abigail est consignée sur son corps-parchemin ; de cette perspective, le personnage est symboliquement un corps de lettres et de signes, un corps littéraire. Plus encore, le corps est une carte au langage spécifique. La scène des marques laissées par les aiguilles, déjà mentionnée lors de l'analyse du trauma dans le deuxième chapitre, équivaut à une auto-écriture :

“Don't you see ?” and she showed him the words branded on her skin. (...) “This is my mother. Words. And words. And words. But me? These dots. Me, Abigail.”
And he traced her in that moment, the map of her, the skin of her world (...). (BA: 53)

Carte et corps se confondent dans une forme d'écriture du soi qui retrace non seulement le passé de la protagoniste, mais aussi ses expériences possibles. Cette auto-cartographie que devient l'écriture-scarification met en avant une vision de l'identité qui se concentre davantage sur les possibilités d'être de ce personnage traumatisé par le déracinement et les abus. Les traces des scarifications sur le corps de la protagoniste renvoient à la notion de reste analysée par Jean-Jacques Lecercle, à savoir « l'autre côté du langage »⁴¹¹, à savoir tout ce qui résiste aux normes et aux structures langagières, qui est à l'œuvre dans ce qu'il appelle « le délire » : ce dernier est illustré dans *Becoming Abigail* à travers le rapport de (con)fusion entre cartographie et écriture sur le corps. Au contraire de la scène des restes du repas dans *Half of a Yellow Sun*, les traces laissées par les scarifications d'Abigail, une des formes extrêmes de la violence corporelle dans l'œuvre, expriment un désir non pas de retrouver un temps passé idéalisé, mais un temps hors du temps et hors du

411 Lecercle, *op. cit.*, p.7.

trauma, une sorte d'*illo tempore* en mesure de sortir la protagoniste du cercle vicieux des malheurs. Ce désir peut se lire comme ce que Lercerle appelle « la violence matérielle du langage »⁴¹² qui, d'un côté, traduit une forme de purge linguistique des traumas dont est victime la protagoniste et, d'un autre, exprime une forme de liberté langagière qui défie toutes les règles auxquelles est soumise.

Plus encore, puisque Lercerle définit le délire comme un « texte spécialisé dans le franchissement des frontières »⁴¹³, cette auto-écriture à travers les scarifications comme des restes du langage prend, dans le roman court d'Abani, la forme d'un dépouillement langagier. En effet, les répétitions et les phrases elliptiques représentent des effets d'un trop-plein du langage qui « tourne » sur lui-même. Ce dépouillement langagier a un correspondant identitaire dans la mesure où, à travers cette auto-écriture, Abigail a pour but de franchir les limites d'une identité qui lui a été imposée, celle de la fille d'Abigail, de jeune fille exilée, abusée et sans ressources. Ce qu'Abigail souhaite, en définitive, c'est pouvoir écrire sa propre histoire avec ses « données initiales », les mots étant nécessairement associés au souvenir de sa mère, afin de projeter ce qu'elle souhaite devenir, et construire ainsi un monde de possibilités qui s'ouvre devant elle (« the map of her, the skin of her world. »). L'écriture pointilliste (« dots ») représente ainsi le signe de son unicité, car la protagoniste veut écrire sa propre histoire dans sa propre « langue ».

Dans *Becoming Abigail*, l'évocation du corps est intimement liée à la valeur performative du langage : la répétition du pronom personnel « me, me, me » (BA : 53) permet à la protagoniste d'affirmer littéralement son existence dans le monde. Le corps-récit, une matière en permanente mutation, car la protagoniste est victime d'une violence qui traumatise à la fois la chair et l'esprit, comme nous pouvons le voir chez Adichie et Abani, s'écrit à travers le dialogue des voix narratives instables, traumatisées, qui font écho au changement de pronoms et de « peaux » identitaires.

Bien que la protagoniste souhaite s'affirmer en mettant de la distance avec le souvenir de sa mère dans cet extrait du roman court d'Abani, la (con)fusion entre les deux Abigail est un des éléments essentiels de l'œuvre. En effet, l'ombre de la mère hante aussi bien le souvenir et la vie d'Abigail que le récit lui-même, mais, loin de constituer seulement une simple image d'un conflit ou d'une rivalité entre mère et fille, il crée une dualité entre les deux personnages qui ouvre les possibilités sur le changement de voix : « she had rolled her growing breast between her palms like dough being shaped for a lover's bread. (...) At first it was a curiosity, a genuine wonder at the

412 *Ibid.*, p. 237.

413 *Ibid.*, p. 153.

burgeoning of a self, a self that was still Abigail, yet still her. » (BA : 26). Outre l'association entre corps, amour et nourriture (« a lover's bread ») et le rapport de (con)fusion entre « Abigail » et « her » ouvrent la voie vers une communication symbolique entre le monde des vivants et l'au-delà, ou entre le passé et le présent.

Le jeu du narrateur entre les deux personnages qui partagent le même nom et se ressemblent beaucoup donne lieu à un « flottement » de la voix narrative théorisé par Genette dans *Figures 3* : « Le roman contemporain (...) n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la 'personnalité' »⁴¹⁴. Cette instabilité de la relation diégétique est créée d'abord à travers la voix narrative qui se voit démultipliée dans les œuvres du corpus, et qui rappelle l'idée de chambre d'écho évoquée au début de ce chapitre : en effet, « vertige pronominal » et « relation libre » font écho au dialogue permanent entre les voix et les langues. Bien que Genette affirme qu'il existe une « marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du prétérit »⁴¹⁵, cette distance est parfois abolie dans certaines œuvres du corpus à travers les allers-retours entre le passé et le présent. Dans *Waiting for an Angel*, le rapport entre l'Histoire et la narration est aussi l'écho des voix ou des focalisateurs qui incarnent les fantômes de la guerre civile, d'un passé qui ne peut pas être enfoui entièrement. Tel est le cas de James Fiki, le rédacteur-en-chef du journal *The Dial* dans le roman de Habila, l'intellectuel obligé de fuir le pays sous la menace des autorités répressives. Similairement, dans *Half of a Yellow Sun* d'Adichie chacun des trois focalisateurs ravive le souvenir des événements racontés précédemment par les deux autres et donne sa propre vision et expérience des faits. Aussi traumatisant soit-il, ce travail de fouille à la fois archéologique et littéraire des vestiges d'un passé porte en lui les germes de la réparation future.

Le « vertige pronominal » dont parle Genette donne ainsi lieu à un changement de perspective : dans la nouvelle « The Thing Around Your Neck », le récit à la deuxième personne donne naissance à une voix narrative racontant l'histoire comme une caméra cinématographique qui filme d'en haut ou en plongée. La deuxième personne du singulier devient ainsi presque l'équivalent de la voix *off* cinématographique. La phrase qui clôt la nouvelle (« then you let go. », « The Thing Around Your Neck », TAN : 127) indique à la fois le renoncement de la protagoniste à l'expérience américaine et aux compromis qui en découlent et équivaut à un signe de la libération de la voix jusqu'alors étouffée du personnage.

Plus encore, la voix narrative qui parle à la deuxième personne du singulier pose également

414 Genette, *Figures 3*, p. 254.

415 *Ibid.*, p. 231.

la question de l'adressabilité et du destinataire du discours : cette voix narrative parle-t-elle au personnage principal ou au lecteur ? S'agit-il d'un narrataire, à savoir le destinataire de l'acte narratif, selon le terme de Genette⁴¹⁶ ? Cette ambiguïté se reflète aussi sur la question d'autorité dans le sens de paternité du discours. Genette affirme que « le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté. »⁴¹⁷ Le critique insiste ici sur le chœur des voix narratives et des dialogues qu'elles tissent, comme le fait Bakhtine dans son analyse du dialogisme. Ainsi, la notion d'autorité du récit est sujette à un processus d'éclatement, de multiplication d'auteurs qui sont aussi bien ses créateurs que ses lecteurs. Lire et écrire se confondent donc par moments dans la mesure où l'acte même de la création littéraire *ab origine*, incarné par l'écrivain, se voit remis en question.

Dans un second temps, Genette met en avant la notion de « monde à côté » du récit et de la voix narrative qui émane de l'écrivain. Dans les œuvres du corpus, ce monde, que l'on peut assimiler aux lecteurs, écoute et crée à travers cet acte sa ou ses propre(s) version(s) des récits. Recevoir équivaut donc à l'acte de l'écriture et à la production. Dans *Waiting for an Angel*, par exemple, les différentes voix narratives et les personnages dialoguent non seulement entre eux parfois directement, parfois en faisant échos aux dits des autres, mais aussi avec l'auteur du roman lui-même :

Someone rushes out and leans over the rail and throws up.

“Hi,” he says to Lomba, wiping his mouth with his hand. “My name is Helon Habila.” Another one follows almost immediately, he vomits and introduces himself, “Hi, I am Toni Kan.”

They keep coming.

“Hi, Chiedu.”

“Hi, Otiono.”

“Hi, Maik.” (WA : 215-216)

Dans ce passage de la fin du roman, le geste inattendu du vomissement comme moyen de faire connaissance peut se lire dans une clé métanarrative : l'auteur qui fait irruption dans sa propre œuvre, entouré par d'autres auteurs contemporains comme Toni Kan, fait ainsi « don » de sa « création » au protagoniste Lomba qui, à ce moment de la narration, participe lui-même à une réunion secrète des écrivains opposants du gouvernement Abacha. Le vomissement comme

416 « Dans un récit de fiction (...) le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère. ». Ainsi, la narration est, selon Genette, le résultat d'une relation « entre narrateur et narrataire ». (Genette, *Figures III*, p. 226).

417 *Ibid.*, p. 267.

libération vient illustrer une forme de purge à l'image de l'acte littéraire lui-même. De plus, Lomba est lui-même écrivain et journaliste recevant ainsi cette étrange « charge » presque comme un héritage symbolique dans un acte de sublimation de l'abject.

Au-delà du caractère pour le moins surprenant de cette métalepse⁴¹⁸, il s'agit dans cet extrait d'une interpénétration du réel et de la fiction par le biais de l'écrivain lui-même. Ce dernier se fait l'intermédiaire entre les deux mondes et assure sa descendance littéraire en s'adressant à Lomba. Genette appelle cette interpénétration « la double temporalité de l'histoire et de la narration »⁴¹⁹, l'histoire ou le temps « ordinaire » étant ici incarné(e) par Habila et la narration par le personnage de Lomba.

S'il est possible de lire ce passage comme une forme de passation de l'autorité littéraire entre le maître et son disciple, nous pensons qu'il est surtout ici question de faire disparaître les frontières entre la réalité et la fiction (surtout dans un contexte de tension politique et sociale qui fragilise le statut des intellectuels et des artistes), aussi bien qu'entre auteur, personnage et lecteur que Genette appelle les « rôles fictifs ». Il est donc question d'une pluralisation, d'une multiplication des voix et des masques du créateur littéraire et, par conséquent, des formes de l'écriture du soi. À travers le dialogisme de Bakhtine que nous avons analysé auparavant et qui représente une image narrative de la multitude des voix et des langues dans le récit, l'écriture du soi devient également kaléidoscopique à travers la multiplication des genres imbriqués, des formes littéraires et artistiques enchâssées, ainsi que des liens intertextuels dans l'hypertexte des œuvres du corpus.

418 Genette définit la métalepse comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou des personnages diégétiques dans un univers métadiégétique etc.), ou inversement (...) [qui] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (...), soit fantasque. » (*Ibid.*, p. 244).

419 *Ibid.*, p. 244.

3. Intertextualité, métatextualité et pluralité générique

They talked about the war in the Sudan, about the decline of the African Writers Series, about books and writers. They agreed that Dambudzo Marechera was astonishing, that Alan Paton was patronizing, that Isak Dinesen was unforgivable. (...) The Zimbabwean said that Achebe was boring and did nothing with style, and the Kenyan said that was a sacrilege and snatched at the Zimbabwean's wineglass, until she recanted, laughing, saying of course Achebe was sublime. (« Jumping Monkey Hill », TAN : 102)

La nouvelle d'Adichie est une des œuvres du corpus qui célèbre les écrivains. Dans ce récit où les noms marquants de la littérature africaine sont très nombreux, l'atelier d'écriture auquel participe la protagoniste Ujunwa a plusieurs fonctions : il représente d'abord un hommage aux auteurs africains reconnus mondialement, comme Chinua Achebe ou Dambudzo Marechera, ainsi qu'aux institutions culturelles qui ont contribué à la diffusion de la littérature africaine dans le monde⁴²⁰, et, deuxièmement, il s'apparente à l'acte créatif qui émane de cette tradition. La nouvelle d'Adichie (re)positionne ainsi l'acte littéraire dans une longue descendance pour mieux souligner le caractère hétérogène de cette communauté d'écrivains dont les voix contribuent à une écriture du soi qui va nécessairement s'en éloigner au profit des réalités et des expériences contemporaines. De manière plus générale, les liens et les références intertextuels jouent un rôle très important dans les œuvres du corpus dans la mesure où ils composent un tissu de textes très divers (le blog d'Ifemelu dans *Americanah*, le journal de Beatrice et l'appel à la prière musulmane dans *GraceLand*, les poèmes de Lomba dans *Waiting for An Angel*), de références à l'art, tel le cinéma ou la danse, et de voix extérieurs aux récits-matrices qui enrichissent et multiplient l'écriture de l'identité dans ces œuvres.

a) Les références intertextuelles littéraires et artistiques (le cinéma, la musique, la danse)

420 La collection The African Writers Series, fondée en 1962 peu après l'indépendance du Nigéria et d'autres états africains, fait partie de la maison d'édition Heinemann.

Les références intertextuelles littéraires

This was [Obinze's] weekly treat : to visit the bookshop, buy an overpriced caffeinated drink, read as much as he could for free and become Obinze again. (A : 256)

On the bookshelf, Graham Greene caught his eye. He took *The Heart of the Matter* down and began to read he first chapter, suddenly nostalgic for his teenage years when his mother would reread it every few months. (A : 269)

Lors de son séjour en Angleterre, Obinze dans *Americanah* voit dans ses visites dans les librairies le seul moyen de se retrouver lui-même. Ainsi, le livre est vu comme un véhicule de la mémoire et du voyage dans le temps, car le roman de Graham Greene est le livre préféré de sa mère (« “My mother reads the book twice a year.” », A : 70). Loin du Nigéria natal et obligé de se créer une nouvelle identité, Obinze ressent la nostalgie du temps de l'adolescence et de son histoire d'amour avec Ifemelu. Les livres fonctionnent aussi comme un moteur de la narration : « Obinze wanted to go to the University of Ibadan because of a poem. He read the poem to [Ifemelu], J. P. Clark's “Ibadan”, and he lingered on the words “running splash of rust and gold”. » (A : 88). Ainsi, les références aux autres livres et la poésie font avancer la narration et construisent un texte littéraire parallèle à l'hypotexte du roman.

L'histoire d'amour des deux protagonistes est renouée lors de leurs retrouvailles dans une librairie à Lagos page 426 et est ravivée ensuite à travers les références aux livres :

“What are you reading these days ?” she asked. “I'm sure you've read every American novel ever published.”

“I've been reading a lot more non-fiction, history and biographies. About everything, not just America.” (A : 70)

La fin du roman comprend aussi une référence littéraire, au moment où Obinze prend la décision de quitter son épouse et de vivre avec Ifemelu : « “I know we could accept the things we can't be for each other, and even turn it into the poetic tragedy of our lives. Or we could act. I want to act. I want this to happen.” » (A : 477, nous soulignons). Ainsi, le côté poétique, artistique, voire littéralement artificiel, de l'histoire d'amour centrale du roman est renforcé par cette double « couche » des livres et des références littéraires qui créent un espace parallèle de (ré)invention identitaire et d'exploration des identités possibles.

Dans *Becoming Abigail*, les mêmes liens intertextuels retracent aussi l'histoire de la liaison

entre Abigail et Derek :

The coughing caused her to drop her bag and fell at the foot of the needle, contents split : (...) a book that Derek had given her by an African writer, to make her feel at home, he said. The book, *Fragments* by Ayi Kwei Armah, was one of his favourites, he said. (...) Staring at the purse and its contents, she made no move to retrieve them, looking away instead to the river, as the poetry grew louder in her head, forcing its way out of her mouth.

“... *Think of the days / When we were happy together /,*” she quoted from Su Wu's poem. “*If I live I will come back / If I die, remember me always. /*” (BA: 41)

Les vers du poète chinois (mentionnés aussi pages 38, 41 et 76) que la protagoniste aime beaucoup font aussi écho aux événements de sa propre vie : la prolepse vers la mort de la protagoniste, une fois que Derek est emprisonné, illustre un mouvement narratif à deux sens, miroir de la structure fragmentée du livre. Abigail a la vision de sa mort qui, dans ce fragment, acquiert une dimension poétique en mesure de transcender symboliquement sa condition humaine finie.

Le même désir de transgresser les limites de sa propre vie à travers les livres est présent dans *Measuring Time* :

Uncle Ilyia was also a lover of poetry, and among the books Mamo took from his office would be a few poetry collections, from Dennis Brutus to Wole Soyinka, Okot p'Bitek to Agostino Neto to Léopold Senghor to Kofi Awoonor to Christopher Okigbo. He became particularly captivated by Okigbo when he found out the poet had thrown away his poetic career to become a soldier in the Biafran army, and how he died at the front. (...) His favourite subject [of the “what-if” game] was the poet Okigbo. He'd say to himself : What if the poet is not really dead ? What if, like Uncle Haruna, he simply wandered away from the battlefield ? (...) And from here the game would take on a life of its own, using as fuel the most airy and adventitious references from real life. He remembered how his uncle had once, enigmatically, mentioned the name Chris. What if it was actually Chris Okigbo he was referring to ? (...) And here the game would assume a cinematic / poetic license. (MT : 99-100)

Le jeu inventé par Mamo naît de sa passion pour la lecture et pour l'invention des histoires. Son talent d'écrivain et d'historien se voit ici rehaussé par son talent de metteur en scène : les pages suivantes (100-103) donnent le détail de cette histoire inventée de la vie du poète Okigbo qui finit par l'analepse du retour du front de l'oncle Haruna à Keti. Le passé se mélange ainsi aux inventions du protagoniste à travers l'usage du prétérit qui, en anglais, désigne les actions réelles appartenant au passé aussi bien que les actions imaginaires ou hypothétiques. La notion de licence poétique et cinématographique mentionnée à la fin du fragment remet la suite des événements dans une perspective fictionnelle. En effet, Mamo recrée un passé fictif au personnage historique et littéraire d'Okigbo dans une tentative de lui donner une deuxième vie. Cette réalité alternative donne symboliquement à Mamo une deuxième chance à la guérison, la chance de « tromper la mort » (« CHEAT DEATH, BE FAMOUS. », MT : 25) et sa maladie et, enfin, de vivre plusieurs vies. C'est

donc l'angoisse de la mort, celle d'Okigbo, enveloppée de mystère, et la sienne, qui pousse Mamo à lire et à « multiplier » ses vies possibles à travers la lecture, dont les noms des écrivains redessinent la carte littéraire de l'Afrique des années 1960 et 1970, en créant des réalités parallèles comme l'indique le titre du livre de Plutarque, *Parallel Lives*, dont est tiré le texte en exergue du roman.

Les références aux livres et à l'écriture littéraire sont aussi très nombreuses dans *Waiting for An Angel* dans un contexte similaire, constitué par la proximité et l'angoisse de la mort, représenté par l'incarcération de Lomba : en écrivant des poèmes à la place du gardien Muftau pour sa fiancée Janice, Lomba devient une figure du Cyrano de Bergerac d'Edmond de Rostand, analysée au premier chapitre⁴²¹. À travers l'« Ode » de Sappho revisitée (WA : 21, 26), le protagoniste « utilise » la littérature pour faire naître l'amour. En effet, la poésie donne une interprétation, et non pas une image fidèle, du réel : « 'you give [the poems] a different feel, a different tone.' » (WA : 27). Les poèmes ont une double fonction de catalyseur de l'amour et de demande de libération, car ils représentent des signaux d'alarme, des transcriptions de son désespoir. Cette mise-en-abyme du langage et de l'écriture sous la forme des messages cryptés illustre une forme de dédoublement du message poétique qui vient souligner la double face des mots ainsi que, plus généralement, la double identité de leur créateur, qui est à la fois écrivain et prisonnier.

Cette double identité de l'écrivain est aussi présente dans *Half of a Yellow Sun* à travers le personnage de Richard, passionné par l'art igbo-ukwu au début du roman :

“I'm very interested in Igbo-Ukwu art, and I want to make that a central part of the book,” [Richard] said.

“How so ?”

“I've been utterly fascinated by the bronzes since I first read about them. The details are stunning. It's quite incredible that these people had perfected the complicated art of lost-wax casting during the time of the Viking raids.” (HYS : 111)

Afin d'écrire son roman, Richard fait comme un pèlerinage aux sources de l'art igbo afin de respecter le plus possible l'authenticité de ces créations. Herbert M. Cole et Chike C. Aniakor analysent l'art igbo-ukwu comme suit : « [it is] supporting cultural matrix from the major historical benchmark in Igboland prior to the European era »⁴²². Les critiques ajoutent plus loin que cet art représente le fruit d'une collaboration entre les peuples igbo et nri, ce dernier ayant peuplé la région Igboland au X^e siècle. Cette diversité ethnique, sociale et culturelle nuance, voire remet en question, l'idée d'authenticité de l'origine igbo de cet art. Ainsi, revendiquer une identité unique de cet art

421 Cette figure d'intermédiaire entre les deux amoureux est analysée au premier chapitre pages 46-47.

422 Herbert M. Cole et Aniakor, Chike C. Aniakor, *Igbo Arts : Community and Cosmos*, Los Angeles, University of California (UCLA), 1984 ; 1985 ; 1986, p. 2

s'avère impossible. Dans le roman d'Adichie, la recherche de cette origine pré-coloniale vient illustrer une forte affirmation identitaire sur le fond du contexte politique de la guerre civile qui ébranle la cohésion nationale du Nigéria, indépendant depuis peu. Toutefois, il n'en demeure pas moins que, à travers ce retour vers le passé représenté par la recherche de Richard, l'art igbo-ukwu devient un creuset symbolique de voix et de formes d'expression artistiques, à l'image de l'identité changeante du personnage. Plus encore, les références à l'art à travers les objets artistiques, tel le masque béninois dans la nouvelle « Imitation » d'Adichie, viennent illustrer autant de manières de regarder et de concevoir le monde, comme l'histoire inventée de Christopher Okigbo dans *Measuring Time* de par sa « licence poétique et cinématographique ». Ainsi, ce monde évoqué dans les œuvres du corpus est vu comme à travers une caméra en mouvement permanent entre le présent, le passé et l'avenir des possibles.

Les références cinématographiques

Peter and Mary fought that night. The night Abigail arrived. The shouting had woken her. She crept out of bed, tiptoeing across the creaking floorboards to stand at the threshold of the door leading to the living room. (...) The door was open and she watched them. They stood facing each other like actors in a paused movie. Abigail was caught in a bubble of time and silence, waiting, until : there it was again, the sound that woke her. It was like dry wood cracking, but not loud. It sounded like bones in a knuckle delivering a backhanded slap. It was the sound of derision, for the softness of flesh, of the heart. (...) Mary didn't move. Just sobbed. (BA : 85, nous soulignons)

La scène de la dispute entre les deux époux est ici décrite à travers le regard d'artiste de la protagoniste Abigail, avide lectrice de cartes et de poésie. La comparaison de son oncle et tante avec les acteurs d'un film muet fait écho à leur mariage dépourvu d'amour et dominé par la violence de Peter. L'alternance entre le silence et le bruit, celui des cris des personnages et de leurs gestes (« bones in a knuckle », « slap ») et des objets (« creaking floorboards »), a un effet cinématographique dans cette scène qu'Abigail à la fois voit et recrée à travers sa propre imagination (« It sounded like... »). En d'autres termes, la protagoniste se construit littéralement son propre « film » inspiré par les bruits et les images immobiles des deux « acteurs ». Ce passage écrit dans un langage cinématographique fonctionne comme un écho vers d'autres moments du roman court d'Abani : la souffrance de Mary (qui a déjà perdu sa fille) rappelle celle d'Abigail elle-même en raison de la mort de son père et de l'arrestation de Derek. L'évocation des bruits des objets qui s'entrechoquent, qui sont au centre de cette scène, renvoie directement aux blessures physiques (« bones in a knuckle », « softness of flesh ») et psychiques (« the sound... of the heart ») comme

des marques sur un corps-récit, mais dont la dimension cinématographique est soulignée à travers le regard de la protagoniste qui tente de comprendre le monde violent qui l'entoure.

Dans *GraceLand*, les références cinématographiques renvoient aussi à une manière de regarder et de représenter le monde dans le même but de le comprendre :

It was late and much of Maroko was asleep, awash with moonlight. In the distance a woman sang in a sorrow-cracked voice that made him catch his breath, stop and look around. In that moment, it all looked so beautiful, like a sequence from one of the films he had seen. (G : 58)

Le regard d'Elvis est imprégné de tous les films qu'il a regardés à tel point que le bidonville de Maroko acquiert une dimension littéralement artificielle. La focale du protagoniste brouille les frontières entre l'objet vu et l'objet imaginé afin de remettre le ghetto dominé par la pauvreté et la violence dans la perspective romancée d'un décor de film. Le regard cinématographique que le personnage pose sur cette image de Maroko, construite comme un cadre de film, représente un contrepoids de la vie sombre de ses habitants et une vision de ce que le bidonville pourrait être plutôt que ce qu'il est.

De manière générale, dans le roman les références cinématographiques sont presque toutes tirées de films britanniques ou américains. Par exemple, l'épisode de la destruction du ghetto de Maroko par les autorités locales, qui fait l'objet de plusieurs chapitres, occasionne de nombreuses comparaisons avec les films du monde anglo-saxon. Joshua Bandele-Thomas, un des personnages qui organise la résistance des habitants qui construisent des barricades pour empêcher les bulldozers de raser les maisons, est lui-même comparé à un héros de film :

Sunday looked at him and shook his head. Joshua, his next-door neighbour, was an eccentric who modelled himself entirely on the classic Jeeves-and-Wooster English gentleman. He wore three-piece suits whatever the weather. (...) He harboured a not-so-secret ambition : he wanted to go to England and study to be a surveyor. (G : 264)

Le nom Joshua Bandele-Thomas renvoie directement à l'écrivain et metteur en scène nigérian Biyi Bandele-Thomas, un des auteurs majeurs des années 1990 et 2000 ; le rapprochement du personnage de *GraceLand* avec le monde cinématographique a des échos évidents dans la vie de Biyi Bandele, le metteur en scène du film *Half of a Yellow Sun* sorti en 2013, qui est une adaptation du roman éponyme d'Adichie. Kolawolé Sunday Elecho remarque dans sa thèse le fait que l'écrivain a modifié son nom à partir de 1999 au moment de publier son troisième roman *The Street*⁴²³ :

423 Biyi Bandele, *The Street*, London, Picador, 1999.

Il s'agit d'un changement dans l'identité de notre auteur dont le nom patronymique a subitement été amputé d'un membre dès le troisième roman, devenant simplement Bandele au lieu de Bandele-Thomas, nom sous lequel étaient apparus les deux premiers romans. Quel sens peut-on donner à cette modification patronymique ? Est-ce un acte commercial, un désir de simplifier un nom trop long et par conséquent peu vendeur ? Nous n'y croyons pas vraiment : un nom européen – Thomas –, facile à prononcer de surcroît ne saurait être un obstacle à la carrière d'un romancier. Est-ce alors une affirmation identitaire à travers laquelle le romancier nigérian souhaiterait retrouver une certaine authenticité ?⁴²⁴

Le changement patronymique dont parle Elecho, qu'il explique à travers l'« attitude très hétérodoxe vis-à-vis des religions, quelles qu'elles soient »⁴²⁵ de Bandele, traduit une forme d'affranchissement et d'affirmation identitaire en privilégiant son origine youruba plutôt que l'héritage anglo-saxon du colonialisme. Dans les années 1950, Chinua Achebe le faisait déjà en renonçant à son deuxième prénom Albert afin de marquer ses distances avec le passé colonial de son pays. Toutefois, ces deux auteurs ont écrit toute leur œuvre en anglais. À notre avis, ceci témoigne non pas nécessairement d'une dérogation à cette règle de l'authenticité, mais plutôt d'une marque d'originalité, car il s'agit surtout d'un acte d'appropriation de l'anglais afin de le transformer dans une langue d'expression littéraire imprégnée du patrimoine culturel nigérian, youruba pour Bandele et igbo pour Achebe.

Cette diversité, analysée par Kolawolé Sunday Elecho dans un des chapitres dans une clé carnavalesque bakhtinienne de contestation sociale et politique qui souhaite renverser l'ordre établi, vient illustrer aussi la diversité des voix et des textes dans le roman *GraceLand* : dans la citation mentionnée auparavant, le personnage Joshua Bandele-Thomas est décrit comme la caricature des personnages de la série télévisée britannique *Jeeves and Wooster* diffusée entre 1990 et 1993, car son apparence contraste fortement avec l'environnement lagotien, et devient ainsi une curiosité pour le personnage de Sunday qui observe la scène. Toutefois, cette apparition pour le moins originale dans le paysage lagotien, vue comme une présence dissonante dans l'espace de la métropole africaine, illustre la diversité culturelle de cette ville au contact des influences anglo-saxonnes revisitées.

Plus loin dans le roman d'Abani, d'autres résistants sont également comparés à des personnages de film :

They looked like they had just stepped out of *The Lord of the Rings*, hair falling in tangled dreadlocks that came all the way to their waists (...). Arms raised, staffs of office held in the classic spell-casting pose of the Brotherhood of the Golden Dawn, they screamed spells at the police like the

424 Elecho, *op. cit.*, p. 22.

425 *Ibid.*, p. 22.

insane Merlins and Gandalfs, with a touch of Catweasel. (G : 266)

L'allusion à l'adaptation filmique de la célèbre trilogie *Lord of the Ring* de Tolkien⁴²⁶, immense succès cinématographique, renvoie ici à l'attrait que ce monde imaginaire représente pour le protagoniste Elvis. En effet, comme dans le passage mentionné auparavant, le personnage voit le monde par l'intermédiaire des images qui dominent son quotidien, à savoir les films et les couvertures de magazines venus pour la plupart des États-Unis ou encore de la Grande Bretagne. Si ce regard est le résultat de l'exposition innocente d'Elvis au consumérisme culturel représenté par le cinéma hollywoodien, dans ces scènes du roman d'Abani l'écriture de cette hybridité vient illustrer le concept d'« entextualisation » de Karin Barber⁴²⁷ pour désigner le dialogue permanent entre les formes culturelles (cinématographique, orale, littéraire) ainsi qu'entre leurs modes de diffusion (audio, visuel, écrit), dialogue qui est propre à tous les pays dans le contexte de la mondialisation. Ainsi, la fascination pour la culture cinématographique américaine a un double visage : elle est à la fois dominatrice et créatrice car, à travers son « dialogue » avec la culture populaire nigériane, dont le roman *Mabel, The Sweet Honey That Poured Away* est un des emblèmes, elle donne naissance à une culture hybride qui, aussi cacophonique soit-elle, est représentative pour la génération d'Elvis. Ces références filmiques soulignent ainsi un regard qui, envahi par les clichés cinématographiques hollywoodiens, parvient à voir la misère et la violence avec une distance bienveillante qui ne manque pas d'humour et qui, finalement, traduit une forme de sublimation de ce quotidien sombre afin de pouvoir continuer d'y vivre.

Dans *Americanah*, le langage cinématographique apparaît dans la scène de l'arrestation d'Obinze en Grande-Bretagne lors de son mariage blanc avec Cleotilde :

A policeman clamped handcuffs around his wrists. He felt himself watching the scene from far away, watching himself walk to the police car outside, and sink into the too-soft seat in the back. There had been so many times in the past he had feared that this would happen, so many moments that had become one single blur of panic, and now it felt like the dull echo of the aftermath. (A : 278)

When the lawyer came, puffy-faced, darkened arcs under his eyes, Obinze remembered all the films in which the state lawyer is distracted and exhausted. (A : 279)

Les deux extraits mettent l'accent sur la distance entre l'expérience du personnage et sa

426 John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, Harper and Collins, (1968) 2012.

427 Ce concept a été analysé dans le premier chapitre page 75 en rapport avec l'imbrication des créations artistiques orales dans les œuvres du corpus.

position d'observateur extérieur : dans le premier fragment, cette distance est illustrée par la répétition de cette scène dans l'imagination d'Obinze, alors que dans le deuxième la scène de l'arrivée du policier est vue à travers un regard cinéophile. Comme Elvis dans les passages de *GraceLand* cités auparavant, cette distance du personnage avec les expériences qui le concernent directement illustre une forme d'auto-protection devant les autorités et le contexte hostile afin de pouvoir vivre la suite de cet événement.

Plus encore, il est question dans les deux extraits d'*Americanah* de mettre en scène l'ironie amère du personnage-focalisateur : Cleotilde est comparée à une actrice (« he was convinced at that moment of her Africanness ; how else would she be able to fling herself to the ground with that perfect dramatic flourish ? », A : 278), ce qui donne à la scène un côté caricatural. Leur mariage, un acte faux censé faciliter à Obinze l'obtention de la nationalité britannique, fait écho au mariage avec Kosi, même si, contrairement à lui, elle s'identifie au rôle d'épouse et en fait sa raison d'être.

L'évocation du monde cinématographique comme écho de la vie et du devenir des personnages est aussi très présent dans *GraceLand*. Elvis et ses amis ne se contentent pas de regarder les films au cinématographe pour passer le temps, ils les interprètent en faisant des rapprochements avec leurs propres expériences :

To Elvis, the plot lines were simple and were about the eternal struggle between the good of John Wayne and the evil of the villain, known simply, mysteriously yet profoundly as Actor. John Wayne acting as the villain in a film was Actor, and Clint Eastwood as sheriff was John Wayne. These films showed another aspect of the eternal war Father Macgettrick told them was being fought daily between the fallen angels led by Lucifer and the army of Christ, commanded by the armor-wearing, sword-wielding Archangel Michael. And just as in that story, the hordes of demons were dark-skinned. (G : 149)

Au-delà de la fascination pour les films hollywoodiens, emblématiques de la culture américaine toute-puissante aux yeux des jeunes des ghettos pauvres de Lagos, ce fragment dresse un portrait remarquable de l'impact de cette culture : la typologie des personnages de film qui deviennent « Actor » et « John Wayne », dont le nom fonctionne comme un symbole du héros positif, acquiert une dimension religieuse à travers la comparaison avec les personnages bibliques et le conflit intemporel entre le Bien et le Mal. Cette binarité stéréotypée, vu par Elvis d'un œil ironique (« the hordes of demons were dark-skinned ») ne manque pas de rappeler les préjugés et la discrimination envers les Noirs datant des temps coloniaux. Cependant, l'envergure biblique donnée par Elvis aux scènes de film ancre l'expérience cinématographique des personnages au-delà du réel. Ainsi, le protagoniste se montre fasciné par la culture américaine qu'il n'arrive pas à remettre complètement en question, mais dont il perçoit les limites. Néanmoins, bien que cette Amérique

imaginaire se montre parfois décevante, comme le montre la réplique d'Elvis sur les démons à la peau sombre, elle demeure la seule échappatoire du quotidien lagotien et le seul espace mental et spirituel où le personnage peut se réinventer.

Quelques pages plus loin, lorsqu'il retourne chez lui tard dans la soirée et retrouve son père au milieu des invités avant les élections locales, pour lesquelles Sunday se porte candidat, Elvis échappe de peu à une punition : « “You have de devil's luck,' Aunty Felicia muttered for her cot across from him. But even de devils run out of luck. Lucifer fell. Remember dat.’ » (G : 152). Cet avertissement a une fonction proleptique renvoyant à la fin du roman où Elvis voit son monde s'effondrer et part pour les États-Unis pour tenter d'avoir une vie meilleure. La vie d'Elvis dans l'univers du ghetto lagotien oscille ainsi sans cesse entre la réalité sombre et sans issue et l'attrait du monde américain, image d'une promesse de bonheur et d'abondance, qu'il associe sans aucun fondement aux valeurs du Bien.

Ainsi, dans nombre d'œuvres du corpus les références cinématographiques créent une réalité parallèle qui fonctionne comme une échappatoire du quotidien peu attractif où vivent beaucoup des personnages du roman. Cette utopie souvent représentée par la culture américaine et, plus généralement, anglo-saxonne devient une solution pour prendre de la distance par rapport à leur vie et elle leur permet également de se « réinventer » en imaginant d'autres vies et identités possibles.

Dans *GraceLand*, pendant qu'Elvis écoute le discours du jeune homme sur le mirage de l'Amérique, il entend soudainement une musique de saxophone qui brouille ses mots :

Elvis strained to hear the young man over the crowd. In the distance somewhere, someone was playing the radio loudly, and he could hear Fela Kuti blowing a saxophone riff. It was an amazing thing to hear, a saxophone player in full flight. He had to really struggle to focus on the young man's words. (G : 156)

Dans ce passage qui mélange les sons et les mots, ce sont les notes qui l'emportent sur le message de résistance politique de l'orateur et qui fascinent Elvis : comme les références cinématographiques, la musique est un des éléments qui créent le tissage intertextuel du roman, d'autant plus que le chanteur Fela Kuti est présent dans toutes les œuvres du corpus comme un fil conducteur et un point de repère des années 1970 et 1980.

Les références musicales

Le nom de Fela Kuti est la référence musicale principale dans les œuvres du corpus, surtout chez Adichie. Il est le chanteur préféré d'Ifemelu et d'Obinze dans *Americanah*, malgré leurs goûts par ailleurs très différents en matière de musique : « He had introduced her to Fela in university. (...) He wanted her to have the music he had. She had never really been interested in Biggie and Warren G. and Dr. Dre and Snoop Dogg, but Fela was different. On Fela, they agreed. » (A : 35). Il est aussi le chanteur préféré d'Amaka dans *Purple Hibiscus* (« Amaka was in her bedroom, lying in bed, listening to music with the cassette player next to her head. », PH : 277), que Kambili découvre petit à petit : « “You were just singing along with Fela”. » (PH : 277).

Plus encore, dans la scène finale du roman, lorsqu'elle se trouve dans la voiture avec sa mère pour rendre visite à son frère Jaja en prison, la protagoniste met une cassette avec la musique de Fela Kuti : « “Please put in the Fela tape, Celestine,” I say, leaning back in the seat. The brash voice soon fills the car. » (PH : 297). Dans l'ouvrage *Food and Foodways in African Narratives*, Jonathan Bishop Highfield analyse l'impact du chanteur dans le roman d'Adichie :

The choice of Fela, the Nigerian singer, songwriter, and advocate for democracy, is significant, for his lyrics resonate with the theme of the novel. (...) Fela was a very vocal opponent of the military but equally critical of religion and the middle-class that embraced Western ideals at the expense of African values and heritage, singing that “I no be gentleman like that” in his 1973 song “Gentleman”. (...) For Fela, resistance to oppression and insistence upon justice were a rising tide in Africa, borne upon the backs of the generations of those who suffered under colonialism and neocolonialism.⁴²⁸

Le critique voit ainsi dans le personnage de Kambili une représentante de cette génération de l'époque postcoloniale qui doit prendre de la distance avec ces valeurs qui ne lui appartiennent pas vraiment et qui, dans le roman d'Adichie, sont les valeurs de Eugene. Fela Kuti devient ainsi un porte-parole de la liberté d'expression mise à mal dans les années 1970 dans le Nigéria fragilisé par les dictatures militaires, incarnée par Amaka et tant envié par Kambili. Cette liberté est le résultat d'une distance critique qui régit le foyer d'Ifeoma et qui est inexistante dans la famille de Eugene. Ainsi, à travers la musique de Fela Kuti, Kambili prend de la distance avec des valeurs qu'on lui a imposées mais qui ne lui appartiennent pas, et, plus généralement, avec son père et son passé, comme l'affirme Highfield plus loin dans l'ouvrage : « In evoking Fela, Kambili is keeping her father's crusades for democracy separate from his religious intolerance with which he scarred his family. »⁴²⁹ L'acquisition d'esprit critique capable de discernement entre ce qui est bénéfique et ce

428 Jonathan Bishop Highfield, *Food and Foodways in African Narratives. Community, Culture, and Heritage*, New York and London, Routledge, 2017, p. 126.

429 *Ibid.*, p. 126.

qui est nuisible, mortifère, ainsi qu'entre le discours théorique de la démocratie et la pratique fréquente de la violence autoritaire et de l'intolérance, est le signe d'évolution et de libération le plus important dans le parcours du personnage. Ainsi, bien que non entièrement libérée des fantômes du passé, Kambili se sert de la musique de Fela Kuti comme d'une réalité parallèle qui, faisant écho à sa propre vie, l'aide à surmonter les difficultés.

L'allusion à Fela Kuti comme catalyseur de la liberté d'expression qui fait opposition aux répressions du gouvernement apparaît aussi dans *GraceLand* : « “Get up, stand up, stand up for your rights. Don't give up the fight !” » (G : 267). Les vers de la chanson « Get Up, Stand Up » de l'artiste jamaïcain Bob Marley, écrite en 1973 comme la chanson de Fela Kuti évoquée auparavant par Jonathan Highfield, résonnent comme des repères socioculturels pour les habitants de Maroko accablés par la pénurie et la violence des autorités.

Le réseau des références musicales joue un rôle particulier dans le chapitre « Alice » du roman *Waiting for An Angel*. Le début de l'idylle entre Lomba et Alice se déroule sur le fond musical des chansons qui apparaissent dans le chapitre :

“Diana Ros,” he said. “You like her ?”

“My favourite, “Upside Down”.

“I prefer 'Endless Love', with Lionel Ritchie. But she can't sing like Millie Jackson, or Betty Writght.”

(...) “My father's favourite are Sam Cooke and Otis Reading. I grew up listening to them. My father was just crazy about soul music.” (WA : 87)

She kicked off her shoes and stretched out on her back beside him. He was seated on the edge of the bed, staring at her upturned face ; her eyes were closed as she hummed along to 'When a Man Loves a Woman.' (WA : 89)

Dans l'espace clos de la chambre d'étudiante d'Alice, le fond musical crée un réseau d'images parallèles à la trame narrative afin de lui donner plus de poids et d'intensité. Plus encore, les chansons mentionnées dans les deux extraits représentent un type de langage à travers lequel les protagonistes font connaissance. Toutefois, le fait que les chansons aient une existence réelle ne crée pas forcément un cadre réaliste, mais, au contraire, un espace d'évasion du monde extérieur. Les références musicales ont pour fonction de reconfigurer le monde environnant afin qu'il puisse concorder à leurs espoirs. Si Lomba entrevoit le sort néfaste de cet amour dès le début (« *Now you were knocking at my door. I could turn, I could walk away ; but like a moth approaching a flame, I fluttered to you.* », WA : 86), le cadre créé par la musique qui chante l'amour, comme le suggèrent les titres « Endless Love » ou « When a Man Loves a Woman », représente une réalité parallèle, alternative au monde extérieur en mesure de le reconforter dans ses illusions.

Quelques pages plus loin dans la même scène, Lomba fait l'expérience d'une véritable sortie de son propre corps : « Everything felt unreal, as if he was in a dream, or watching a film of himself, but in another life, another dimension. (...) They forgot hunger and Coke and time and the song from the player. » (WA : 91). L'atmosphère ainsi créée par la musique et l'excitation de ce premier rendez-vous amoureux transfigure la réalité terne : Lomba est un étudiant pauvre qui peine à écrire un roman, tandis qu'Alice abandonnera ses études pour s'occuper de sa mère malade et finira par épouser un homme qu'elle n'aime pas. L'énumération a un effet de tourbillon qui efface les contours du monde extérieur pour se concentrer sur l'amour des deux protagonistes. Dans cet espace-temps, Lomba et Alice peuvent se réinventer et créer des possibilités d'être de leur amour et de leurs aspirations (« "I'll dedicate my first book to you. 'To Alice, the Love of My Life'". », WA : 91).

Si les références musicales créent un réseau d'images et un type de langage en lien avec le langage des mots, celui des corps qui dansent y est intimement lié. Dans *GraceLand*, Elvis le personnage-danseur est appelé « Elvis de musicman » (G : 31) par King. Plus loin, le lecteur voit le protagoniste lui-même en train de regarder une leçon de danse dans une école afin de parfaire ses spectacles improvisés : « [Elvis] began to pay to get into the cinema in the next town to watch Elvis Presley, Gene Kelly, Fred Astaire and nameless Indian film stars in order to study, close-up and firsthand, the moves of great dancers. » (G : 84-85). Elvis Oke voit la danse non seulement comme un moyen d'échapper à la vie des bas fonds de Lagos, mais aussi comme une manière de s'élever au-dessus de la condition que cette vie lui impose, afin de faire l'expérience d'une identité possible plutôt que d'une identité subie.

La danse

« The étagères had three shelves of delicate glass, and each one held beige ballet-dancing figurines. » (PH : 35). Dans *Purple Hibiscus*, la fragilité des statuettes de Beatrice et la grâce de leurs mouvements contraste fortement avec la violence de Eugene qui les détruit dans un accès de colère dans l'incipit du roman. Ce qui est brisé est surtout la capacité d'évasion de Beatrice car, après chaque acte de violence de son mari, elle polit minutieusement ses figurines. Ce geste rituel, qui détourne provisoirement son attention de la violence domestique, représente pour le personnage le moyen de sortir de ce monde régi par la peur.

Dans nombre d'œuvres du corpus, la danse est liée à une forme de transgression du réel :

Beatrice trouve une échappatoire dans le geste de nettoyage des figurines comme s'il s'agissait, pour elle, d'un « nettoyage » spirituel et d'une libération (« She slowly ran the cloth over a figurine, one of its match-stick-size legs in the air. », PH : 35). Le mouvement gracieux de la ballerine renvoie à une forme d'évasion artistique rêvée par le personnage, mais interdite par son mari.

Ce côté interdit et transgressif de la danse apparaît souvent dans *GraceLand*, où la passion d'Elvis est fortement critiquée par Sunday (« “Dancing is no job. We all dance on Saturday.” » (G : 5), « my son de useless dancer » (G : 80), d'autant plus que Beatrice partageait la même passion (« “She loved to dance, your mother.” », G : 104). Cette vision négative de Sunday sur la danse la rend d'autant plus attractive pour le jeune protagoniste qui le voit comme un vrai métier (« “I have a job.” », G : 5). Ainsi, le conflit entre les deux personnages a comme point de départ leur vision entièrement opposée de la danse.

Plus qu'une passion, cet art acquiert une dimension religieuse dans un fragment qui décrit le cours de danse organisé par Mr. Aggrey :

It was Friday, and, as usual, Elvis hid to watch the adult dancers instead of practicing with the other children. (...) Elvis observed as several dancers noticed twenty rickety wooden crosses leaning on the west wall of the yard. They exclaimed in alarm (...). None of them wanted to be part of any Satanic rites. (...)

Mr. Aggrey calmed them, explaining that the crosses were there to help them dance. The cross beams would provide support and strengthen their backs (...).

When he finished off the children's lesson out front, Mr. Aggrey put on some music and left the adults alone to get used to their crucifixion. When he returned, they seemed to be quite happy, whirling around merrily. (...) They were waltzing, and gracefully. Beautiful black dancers, stapled to wooden crosses that pulled them upright and stiff like marionettes ; a forest of Pinocchios, waltzing mug trees, marching like Macbeths' mythical forest. (G : 86-87)

L'image des danseurs « crucifiés » sur les morceaux de bois illustre le fait que la danse est une religion pour Elvis, sa raison de vivre et moyen symbolique de sauver son âme. La description de cet acte artistique élevé au rang de religion n'est pas dépourvu de sacrifice et de souffrance, comme le suggère cette crucifixion symbolique, car Elvis désobéit aux ordres de son père sachant que cette transgression sera sévèrement sanctionnée. Le côté sombre de cette scène qui utilise la croix comme instrument de torture antique pour parfaire l'acte artistique illustre aussi une transgression spirituelle et religieuse, car les danseurs s'opposent au début à cette initiative du professeur de danse en invoquant sa nature blasphématoire, qui souligne la dualité de l'art de la danse qui est à la fois une source de souffrance et un moyen de la sublimer.

De plus, l'image de la forêt de croix dansantes est aussi le fruit du regard imprégné de lectures d'Elvis, comme le montrent l'allusion au personnage de Pinocchio dans le conte éponyme

de Carlo Collodi⁴³⁰ ou encore au héros shakespearien Macbeth. Le choix des deux personnages littéraires n'est pas anodin : Pinocchio voit son nez s'allonger à chaque mensonge, tandis que la première scène de la pièce *Macbeth* a lieu dans une forêt hantée par les sorcières qui prédisent le destin tragique du général Macbeth, qui va finir par trahir et assassiner le roi Duncan⁴³¹. Les références au mensonge et à la trahison ont un écho important sur le fait qu'Elvis Oke devient lui-même un menteur et un traître aux yeux de son père précisément parce qu'il ne peut pas trahir sa propre vocation et ses propres aspirations dont la danse est l'élément central.

Lorsqu'il est présenté au début du roman comme danseur (« “I think he's doing an Elvis impersonation.” », G : 12), cette citation peut se lire de deux manières car Elvis est à fois le modèle et l'interprète, grâce à l'ambiguïté onomastique. Avec les acteurs hollywoodiens, le chanteur américain Elvis Presley est la grande figure de la culture occidentale dans le roman, étant le symbole de toutes les aspirations du protagoniste en termes de célébrité acquise à travers son art, car généralement, la musique et la danse ne représentent pas des débouchés professionnels considérés profitables au Nigéria.

La figure d'Elvis Presley, qui domine la scène narrative de *GraceLand*, est analysée par Jonathan Bishop Highfield :

The name Elvis has interesting resonances, suggesting multiple and sometimes contradictory significances Elvis Oke performs in whiteface for rich tourists on Victoria Island in Lagos, and his whiteface and crossdressing act both conceal and augment his identity.⁴³²

La citation se concentre sur la préparation d'Elvis Oke pour le spectacle qui met en lumière la nature duelle de son métier : la danse engendre une transformation afin d'entrer dans le rôle et une transformation physique car il change de couleur de peau : le terme « whiteface » fait référence à la poudre de talc utilisée par Elvis comme base de maquillage aux pages 13 et 77 dans le roman. Ainsi, la danse devient pour le protagoniste le moyen de sortir de son milieu et de devenir quelqu'un d'autre. En jonglant avec les différentes facettes de cet art, Elvis Oke s'approche ainsi de son idole Elvis Presley qui a intégré des éléments de chorégraphie inspirés des danses afro-américaines :

430 Carlo Collodi, *Pinocchio. The Tale of a Puppet*, trans. M. A. Murray, London, Penguin Classics, 2002.

431 William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare, Macbeth*, Oxford, Wordsworth Editions, 1996 ; 1998 ; 1999. p. 858-884.

432 Highfield, *op. cit.*, p. 144.

In the introduction of *In Search of Elvis* (1977), Vernon Chadwick argues that Elvis Presley used “blackness” as a major part of his “total performance” as a musician and entertainer, and “to dismiss this integration as mere “imitation” or “minstrelsy”, as non southern critics frequently do, raises urgent questions about the role racial and social politics have played in the history of Elvis's reception in America.⁴³³

Elvis Presley est donc une figure ambivalente pour l'époque des années 1950 et 1960 dans la mesure où il échappe aux classifications en tant que « chanteur blanc » ou « chanteur noir » ; au contraire, il introduit dans ses spectacles des mouvements provocateurs et lascifs que les Blancs conservateurs américains considèrent obscènes car ils sont inspirés de la culture noire considérée inférieure. La dichotomie blanc-noir prend ici une dimension supra-sociétale car elle a pour fonction de fusionner les deux types de cultures pour ainsi déconstruire ce type de catégorisation discriminante. Similairement, dans le roman d'Abani Elvis revêt une autre identité en se maquillant et en dansant pour les touristes du quartier riche de Victoria Island, le lieu de l'élite sociale et économique lagotienne qui lui est normalement inaccessible. En effet, la danse n'ayant pas une bonne réputation parmi ceux qui vivent dans les banlieues pauvres de la métropole, Elvis franchit ainsi cette frontière socio-culturelle. Highfield interprète ceci comme le signe de l'ambivalence sous lequel il situe l'œuvre d'Abani :

For Elvis Oke, Elvis Presely represents America, and though Elvis Oke enjoys Elvis Presely's music (...), he remains very ambivalent about America and American culture. (...) Elvis's departure does seem to break the cycle of poverty and violence in which the King of the Beggars, Sunday, and Nigeria itself seem stuck. However, there are reasons to distrust the ending. (...) Las Vegas is the epitome of the United States' El Dorado complex, a city that lures tens of millions of visitors every year to its casinos, shows and excessive architecture. While Elvis is attempting to flee corruption and violence, he is fleeing to a city built with gangster money. (...)⁴³⁴

Jonathan Highfield met ainsi en lumière le rapport entre le chanteur et l'illusion d'une vie meilleure dont l'Amérique idéalisée est le symbole, comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre. Si la fascination pour le côté ostentatoire, voire artificiel, de l'Amérique, qui est en soi un stéréotype, est au centre du roman d'Abani, comme l'illustre la chapelle de Las Vegas sur la carte postale de Felicia mentionnée page 167 et analysée dans le deuxième chapitre, nous pensons que cette fascination est, pour Elvis, le moyen de concrétiser la sortie d'un milieu mortifère, représenté par le ghetto de Maroko, et d'avoir une chance de réaliser son rêve de devenir un danseur

433 Vernon Chadwick, « Introduction : Ole Massa's Dead, Long Live the King of Rock'n'Roll », *In Search of Elvis*, ed. Vernon Chadwick, Boulder, Westview Press, 1997, p. XVI, cité dans Highfield, *op. cit.*, p. 144.

434 Highfield, *op. cit.*, p. 144-145.

professionnel dans cet endroit qui lui semble être la Terre promise. Bien que Las Vegas soit une ville où règnent l'excès et l'artificiel, la priorité pour le protagoniste est d'avoir accès à d'autres possibilités d'être en se débarrassant du passé traumatique et de son milieu d'origine accablant et sans perspective.

La volonté de fuir comme mouvement d'opposition à une force centrifuge se construit dans le roman à partir d'un réseau d'images autour de la circularité, plus exactement autour du verbe « turn », ou tourner qu'on emploie aussi pour des pas de danse. Le chapitre huit du roman de *GraceLand* est en grande partie lié à cet art, mais aussi aux tours et détours que peut prendre le cours des événements de la vie d'Elvis : le tournant mentionné dans le rituel de la noix de kola en ouverture (« When the star marks a fork on the King's head, we have three. This marks the turn. », G : 82) anticipe celui du chapitre suivant (« Three lines on the King's head mark the turning. », G : 90). En effet, dans le chapitre neuf, King raconte à Elvis une histoire sur un oiseau prisonnier dans une cage, censée lui faire comprendre que Redemption n'est pas le personnage que l'on croit et qu'il a une influence dangereuse sur le protagoniste (« “So what is the moral ?” “(...) Choose whether you want to are me, de bird or my broder. Only you can choose.” », G : 96). De plus, l'emphase sur la nécessité de faire un choix souligne la responsabilité qu'Elvis doit prendre pour ses décisions, autant concernant son avenir professionnel, son rêve de devenir danseur, que les personnes qu'il fréquente au quotidien.

Le verbe « turn » dans le chapitre neuf fait directement écho aux mouvements du couple de danseurs qu'Elvis et Redemption regardent en train de se produire sur scène :

Onstage, King Pago, the house dwarf, tiny next to the instruments and microphones, danced. He whirled like a dervish, his small feet barely touching the ground. He jumped up and spun some more. (...) A female dwarf got up onstage and began to gyrate erotically with him (...).
Onstage, King Pago was a small fireball of energy, a pure elemental, like a rabid gnome. He jumped, somersaulted, cartwheeled and danced across the wooden elevation of the stage. (G : 89-90, nous soulignons)

Cette danse endiablée, qui prend la dimension d'une transe et qui met en scène une forme de transcendance du réel, est construite autour des mouvements circulaires (« gyrate », « spun some more », « whirled like a dervish », « spun »). Ce mouvement de transe, suggéré aussi par l'énumération des verbes (« jumped, somersaulted, cartwheeled »), fait écho à un retournement sur soi-même, retournement du danseur sur scène, mais aussi d'Elvis qui regarde le spectacle d'une perspective auto-réflexive en s'imaginant dans la position de ce danseur. La répétition des mouvements circulaires assure ici une forme de continuité et d'évolution, car la danse évolue et change à travers les pas circulaires telle une spirale, et non pas de stagnation.

Ce motif de la circularité se décline de plusieurs manières car, dans le roman d'Abani, il vient d'abord illustrer une forme d'égoïsme et de fermeture par rapport aux autres : certains personnages, comme Sunday, sont centrés ou tournés vers eux-mêmes (« self-centered », G : 4) : il étouffe son fils, déteste sa belle-mère, rend la vie de Beatrice difficile. Tel est le cas du personnage de Eugene dans *Purple Hibiscus* ou encore d'Okonkwo dans *Things Fall Apart* qui ont le même type de comportement étouffant pour les autres et qui traduit, enfin, une incapacité à sortir de soi-même comme d'un carcan. Ces attitudes ont naturellement un effet centrifuge sur ceux qui les subissent, Elvis dans *GraceLand* ou Nwoye dans *Things Fall Apart*, et qui fuient les personnages étouffants comme Sunday ou Okonkwo, se distançant ainsi d'un centre symbolique du pouvoir abusif.

Dans cette perspective, l'objectif d'Elvis dans *GraceLand*, qui est précisément de quitter le ghetto de Maroko, équivaut à un mouvement de décentralisation dans le sens d'une rupture avec une continuité étouffante. Pour le protagoniste, elle est représentée par la vie dans les bas fonds de Lagos et l'autorité excessive de son père qui ne lui laisse aucune liberté. Dans l'ouvrage *Sacrul și profanul*, en français *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade analyse le concept de la centralité du monde au sein des sociétés traditionnelles en lien étroit avec l'initiation et la connaissance qui autorisent l'individu à s'intégrer pleinement et à faire corps avec la société. Il définit l'initiation rituelle comme « la maturation spirituelle (...) : l'initié, celui qui a connu les secrets, est celui qui sait. »⁴³⁵. Le savoir engendre donc le positionnement dans la communauté, la centralisation de l'individu au sein de cette communauté. Si la connaissance est synonyme de centralisation spirituelle et sociale, elle est aussi synonyme d'une centralisation harmonieuse en et avec soi-même, que des personnages comme Eugene dans *Purple Hibiscus* ou Sunday dans *GraceLand* ne parviennent pas à atteindre.

Cependant, cette quête de la centralité caractéristique aux sociétés traditionnelles est face à une crise identitaire qui est mise en avant dans la citation en exergue de *Things Fall Apart* d'Achebe :

Turning and turning in the widening gyre,
The falcon cannot see the falconer ;
Things fall apart, the centre cannot hold ;
Mere anarchy is loosed upon the world.

(W. B. Yeates, « The Second Coming »)⁴³⁶

435 Eliade, *Le sacré*, p. 126.

436 Achebe, *Things*, p. 1.

La centralité est ici synonyme d'incarcération et d'étouffement, et l'image du faucon qui n'obéit plus au fauconnier équivaut à un renversement des valeurs et des principes du monde⁴³⁷. Puisque le roman d'Achebe met en scène ce démembrement de l'unité des communautés traditionnelles igbo, la décentralisation acquiert ici une connotation négative dans la mesure où elle implique une destruction de leur cohésion interne qui, déjà fragilisée par des tensions internes, s'accroît considérablement au moment de l'arrivée des colons britanniques.

Toutefois, cette idée de la centralité comme fondement des sociétés traditionnelles, dans le sens d'une continuité avec les valeurs du passé, est remise en question, voire déconstruite, dans les œuvres du corpus. En effet, si Eliade met en avant le côté positif du positionnement de l'individu au centre de la société, dans *GraceLand* c'est, au contraire, la rupture avec ce milieu qui est représentée comme une libération. Au moment où Elvis se prépare à partir aux États-Unis, Redemption lui reproche d'être « égoïste ou centré sur lui-même » (« selfish, or self-centered, or self-obsessed », G : 319) pour montrer leur distance et leurs dissensions. Ainsi, fuir représente pour Elvis le seul moyen de donner une chance à d'autres possibilités d'être.

Plus encore, si dans l'extrait cité auparavant Eliade parle du secret et de l'initiation aux mystères de la communauté comme ayant un effet inclusif pour ses membres, c'est le contraire qui est illustré dans le roman d'Abani : la dernière scène, analysée dans le deuxième chapitre, suggère qu'il ne s'agit pas pour le protagoniste de vouloir réellement percer un secret en lisant le journal de sa mère, mais de prendre de la distance et, ainsi, de s'opposer à la force centripète représentée par la vie dans le ghetto lagotien. Similairement, dans *Purple Hibiscus*, Kambili est transformée par le secret du crime de sa mère mais cela ne fait que l'éloigner davantage du milieu familial et de son influence, même si dans la dernière scène du roman d'Adichie la protagoniste rend visite à son frère Jaja en prison en compagnie de sa mère. Ainsi, au milieu de sa famille, l'influence néfaste de Eugene, équivalent de la force centripète mentionnée auparavant, n'existe plus.

Si l'image de la circularité illustre aussi une quête d'unité narrative, à l'exception de *Measuring Time*, toutes les œuvres du corpus ont une structure fragmentée, elle se caractérise surtout par un impossible retour au passé, compte tenu des crises familiales, des conflits et des traumatismes. Le terme d'unité est donc plutôt synonyme de reconstruction identitaire dans le sens d'une exploration et d'une ouverture, comme le montrent les liens intertextuels et le dialogue des langues et des voix. Comme l'affirme Kolawolé Sunday Elecho dans son analyse du trope du marché

437 La citation en exergue du roman d'Achebe a fait l'objet d'une analyse dans notre mémoire universitaire de Master 2 intitulé « Doubles and Doubleness in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* » (Ioana DANAILA, *Doubles and Doubleness in Things Fall Apart by Chinua Achebe*, mémoire Master 2, études anglophones, Université Lumière Lyon 2, 2010, 1 vol., 86 pages, p. 55-56).

d'Onitsha, mentionné dans le premier chapitre, il existe dans la polyphonie bakhtinienne, spécifique à cette littérature, une dysharmonie, voire une contradiction mettant en lumière les failles de cette unité nationale représentée, ou souhaitée, de manière générale dans la littérature nigériane moderne et contemporaine. En effet, Elecho mentionne la « difficulté de la construction nationale que le texte mime et reproduit à travers sa structure »⁴³⁸. Cette crise identitaire nationale et littéraire qui alimente la création littéraire aboutit, dans les œuvres du corpus, non pas forcément sur une dé(con)struction de l'unité, mais sur une ouverture de perspectives nécessairement multiples qui caractérisent ces constructions identitaires kaléidoscopiques illustrées à travers les formes littéraires enchâssées.

b) Les formes littéraires enchâssées

Richard started by writing about the refugee problem, a result of the massacres, about the traders who fled their markets in the North, university lecturers who left their campuses, civil servants who fled their jobs in the ministries. He struggled over the closing paragraph.

It is imperative to remember that the first time the Igbo people were massacred, albeit on a much smaller scale than that has recently occurred, was in 1945. That carnage was precipitated by the British colonial government when it blamed the Igbo people for the national strike, (...) and generally encouraged anti-Igbo sentiment. (...) These policies manipulated the differences between the tribes and ensured that unity would not exist, thereby making the easy governance of such a large country practicable. (HYS : 166-167)

2. The Book : The World Was Silent When We Died

For the epilogue, he writes a poem, modelled on one of Okeoma's poems. He calls it :

WERE YOU SILENT WHEN WE DIED ?

*Did you see the photos in sixty-eight ?
Of children with their hair becoming rust ;
(...)
Imagine children with their arms like toothpicks,
With footballs for bellies and skin stretched thin. (HYS : 375)*

Le thème de la Guerre du Biafra est au cœur de ces deux fragments de *Half of a Yellow Sun*. De l'article que Richard écrit pour le journal *The Observer* au livre qu'il ne finira pas, ces deux passages constituent des commentaires faisant écho aux massacres et aux drames qui en découlent

438 Elecho, *op. cit.*, p. 172.

dont tous les personnages sont témoins pendant la durée du conflit. Ces textes imbriqués dans le récit-matrice viennent créer des histoires « alternatives » à l'Histoire en donnant d'autres échos à l'unique voix du discours officiel ; dans le premier extrait, Richard apporte un éclairage supplémentaire sur la diabolisation des Igbo en évoquant les massacres encouragés par les Britanniques plusieurs décennies avant la guerre.

Similairement, les vers imagés du poème dans le deuxième extrait font directement référence à la métaphore de laalebasse évoquée dans notre analyse des représentations du trauma et de la mémoire. Les photographies du magazine *Life*, mentionnées plus loin dans le poème (« *There were photos / Displayed in the gloss-filled pages of your Life.* », HYS : 375), rappellent le regard extérieur des journalistes que Richard rencontre dans les camps de réfugiés. Le poème de Richard, qui montre un visage sombre et tragique de la guerre, remet ainsi en question sa vision qui est radicalement opposée de celle des journalistes.

Dans l'ouvrage *Biafra, la déchirure*, Françoise Ugochukwu affirme que l'imbrication des récits dans le roman d'Adichie illustre le changement de perspective des trois personnages-focalisateurs au fur et à mesure des chapitres. Cet enchâssement correspond aussi à leurs récits vacillants et fragiles au test du temps et de la mémoire. Selon Ugochukwu, laalebasse, analysée précédemment, est aussi une image de l'imbrication des trois récits au sein du roman⁴³⁹ : le récit-matrice, le roman *Half of a Yellow Sun* dont l'auteur est Adichie, les livres *The Basket of Hands* et *In the Time of the Roped Pots* écrits par Richard⁴⁴⁰ et, enfin, le poème *The World Was Silent When We Died* commencé par Richard et fini par Ugwu, et qui clôt le récit-matrice. Ce dernier est présenté dans toute sa « gestation », bien que l'auteur final soit Ugwu dont la dédicace clôt le roman (« *For Master, my good man.* », HYS : 433) :

During the day [Ugwu] helped out at the refugee camp, and in the evenings he wrote. (...) He would (...) never be able to describe well enough the fear that dulled the eyes of mothers in the refugee camp. (...) But he tried, and the more he wrote, the less he dreamed. (HYS : 397-398)

Le lecteur assiste ici à un véritable *ars poetica* et à la (re)naissance d'Ugwu, porté disparu pendant la guerre puis revenu du front, en tant qu'écrivain et homme adulte qui n'est plus un simple domestique. Le fragment inclut nombre de détails sur sa manière de travailler (« He sat under the flame tree and wrote. », HYS : 397) ou sur son inspiration puisée dans la vie quotidienne des réfugiés. Ainsi, dans le roman d'Adichie sont imbriquées plusieurs formes littéraires qui multiplient

439 Ugochukwu, *Biafra*, p. 152-157.

440 Aucun des deux ouvrages ne seront menés à bien : le premier est détruit par Kainene suite à l'infidélité de Richard, le deuxième est enterré par Ugwu lorsque la guerre éclate et n'est plus retrouvé ensuite.

les perspectives à la fois sur l'Histoire et sur les manières de la vivre des personnages. Cela influe, enfin, sur la manière d'écrire l'identité au carrefour des expériences, des voix et des formes littéraires.

« That evening, Ujunwa tried to write, but her eyeballs were swimming and her head was aching and so she went to bed. After breakfast, she sat before the laptop and cradled a cup of tea. » (« Jumping Monkey Hill », TAN : 103-105). L'histoire écrite par la protagoniste Ujunwa imbriquée dans l'hypertexte de la nouvelle « Jumping Monkey Hill » est une représentation de son expérience personnelle et aussi une image en miroir de l'atelier d'écriture auquel le personnage assiste. Cette mise-en-abyme des récits dans le récit-matrice illustre une construction kaléidoscopique d'une identité textuelle et narrative. Il ne s'agit donc pas de construire ou de déconstruire une identité unitaire, mais de suivre le chemin de mise au monde d'une textualité plurielle. Cette notion est définie par Graham Furniss dans son article « Typification and Evolution : a Dynamic Process in Rhetorics » de la manière suivante : « [It is] more than the establishment of one particular typification, it is rather the network of relations established in the text among such typifications »⁴⁴¹. Cette notion, que le critique envisage comme un outil métonymique pour présenter l'événement, ou le signifiant, initial, devient ainsi le résultat d'un nombre de relations, d'interactions entre de différents événements. Le texte littéraire en tant que réseau de voix et de discours en dialogue permanent a donc une identité vacillante et inévitablement instable.

Dans *Americanah*, la principale forme littéraire enchâssée est le blog d'Ifemelu :

She had written a post about inner cities—"Why Are the Dankest, Drabbest Parts of American Cities Full of American Blacks?"—and [Blaine] told her to include details about government policy and redistricting. She did, but after rereading it, she took down the post.

"I don't want to explain, I want to observe," she said.

"Remember people are not reading you as entertainment, they're reading you as cultural commentary. That's a real responsibility. There are kids writing college essays about your blog," he said. (HYS : 312)

Au-delà du côté socioculturel engagé manifeste, le blog est une référence métatextuelle et métafictionnelle. En effet, il représente une des formes littéraires alternatives du roman, comme les messages instantanés échangés par Ifemelu et Obinze pages 372-373, enchâssée dans l'hypotexte du roman, comme le sont aussi le journal et les recettes de Beatrice et le rituel de la noix de kola dans *GraceLand*. Il est aussi possible de faire une lecture du blog d'Ifemelu dans une perspective carnavalesque bakhtinienne, où la censure du politiquement correct, systématiquement dénoncé et

441 Graham Furniss, « Typification and Evolution : a Dynamic Process in Rhetorics », ed. Karin Barber, *Discourse*, p. 28.

critiqué, disparaît :

Open Thread : For All the Zipped-Up Negroes

This is for the Zipped-up Negroes, the upwardly mobile American and Non American Blacks who don't talk about Life Experiences That Have to Do Exclusively with Being Black. Because they want to keep everyone comfortable. Tell your story here. Unzip yourself. This is a safe space. (A : 307)

Lorsqu'elle entame l'écriture du blog, Ifemelu le conçoit comme un espace de libération littéraire, culturelle et sociale, dont la fonction est de laisser une place au « principe du rire » de Bakhtine⁴⁴², mentionné précédemment dans ce chapitre, comme un espace de licence par excellence illustrée en lettres majuscules dans l'extrait du roman d'Adichie. La dérision et la parodie socioculturelle, évoquées dans l'expression « commentaire culturel », ou « cultural commentary », de l'extrait cité auparavant, offrent une vision plus lucide à travers le filtre de la légèreté du blog, dont le message est instantané et interactif. La question de créateur et de l'autorité unique est ainsi éliminée, car les auteurs et les autorités régissant le blog sont plusieurs.

Le blog d'Ifemelu fait aussi écho au journal intime de Lomba dans *Waiting for An Angel*, écrit pendant son incarcération :

In the middle of his second year in prison, Lomba got access to pencil and paper and he started a diary. (WA : 3)

Today I begin a diary, to say all the things I want to say, to myself, because here in prison there is no one to listen. I express myself. It stops me from standing in the centre of this narrow cell and screaming at the top of my voice. It stops me from jumping up suddenly and bashing my head repeatedly against the wall. (WA : 3)

In the over two months that he wrote before he was discovered and his diary seized, Lomba managed to put in quite a large number of entries. Most of them were poems, and letters to his various persons from his by now hazy, pre-prison life (...). The poems were mostly love poems, fugitive lines from poets he had read in school : Donne, Shakespeare, Eliot etc. (WA : 5-6)

Si l'on compare le journal de Lomba au blog d'Ifemelu dans *Americanah*, ce dernier peut se lire comme une forme interactive, voire collaborative, du journal. En effet, l'obstacle rencontré par Lomba dans *Waiting for An Angel* au niveau de la réception de son journal est précisément l'absence de retour de la part d'un public extérieur, ce qui engendre le caractère auto-réflexif de son écriture (« I begin a diary, to say all the things I want to say, to myself, because here in prison there is no one to listen. »).

Plus encore, le journal contient aussi des références littéraires qui en font, comme dans

442 Bakhtine, *L'œuvre*, p. 45.

GraceLand, un réseau de textes commentés aussi bien qu'un simple journal intime. Ces références servent à recréer le passé du protagoniste en mélangeant les citations des auteurs classiques aux créations personnelles, et ainsi mélanger les temps de sa vie d'avant et d'après son incarcération. Le mélange des temps est aussi suivi d'un mélange de voix narratives. En effet, à travers la voix du narrateur ou de l'auteur, qui, comme nous l'avons vu précédemment, est présent *de facto* dans le roman et prend part au processus narratif, est introduit un acteur narratif supplémentaire qui prend de la distance vis-à-vis du journal :

[Lomba] was transferred to Agodi Prison in Ibadan. From there he was moved to the far north, to a small desert town called Gashuwa. There is no record of him after that.
A lot of these political prisoners died in detention, although only the prominent ones made the headlines—people like Moshood Abiola and General Yar Ardua.
But somehow it is hard to imagine that Lomba died. A lot seems to point to the contrary. His diary, his economical expressions, show a very sedulous character at work. A survivor. (...) It is probable that in 1998, when the military dictator Abacha died, and his successor, General Abdulsalam Abubakar, dared to open the gates to democracy, and to liberty for the political detainees, Lomba was in the ranks of those released. (WA : 32, nous soulignons)

Comme dans le passage final du roman, qui donne une explication possible à l'emprisonnement du protagoniste, l'intervention de cette voix narrative à la troisième personne donne davantage d'« écho » à la voix de Lomba. Une fois de plus, le journal devient l'espace littéraire du brouillage des temps ainsi qu'une chambre d'écho des différentes voix narratives dans le roman. De plus, des expressions comme « somehow it is hard to imagine » ou « it is probable » floutent non seulement la véracité des événements mais aussi les frontières entre le présent et le passé, soulignant ainsi les multiples trajectoires que le sort de Lomba aurait pu prendre et les différentes possibilités d'être qui s'ouvrent au personnage.

Cet effet d'écho est également illustré dans la partie « Alice », où des fragments du journal de Lomba sont intercalés dans le récit de l'histoire d'amour, ces extraits apparaissent aux pages 79, 81-82, 85-86, 92, 100 :

*I also promised to meet you the next day when you left in the morning, happy smile on your face. (...)
We were not to meet again over for over three years—because my friend went mad, because of street riots, because I dropped out of school, because of so many things. (WA : 92)*

Dans cet extrait, le lecteur perçoit l'écho de la voix de Lomba qui, des années après, reprend les événements et les met en perspective. Le journal met ici en voix le temps qui passe et qui, dans sa dimension proleptique sur des événements comme la mort de Bola, crée un effet d'écho à la fois sur le présent de l'histoire d'amour et sur l'inévitable séparation. Ainsi, comme les autres formes

littéraires enchâssées, tels les poèmes écrits à Janice et les réécritures des vers de Sappho, analysés dans le premier chapitre, le journal représente une nouvelle perspective qui vient compléter, expliquer ou encore remettre en question le récit-matrice qui retrace le parcours de Lomba.

Outre le journal, les références intertextuelles aux contes de fées et à la littérature gothique sont présentes chez d'autres auteurs nigériens comme chez Helen Oyeyemi dans *The Icarus Girl*. Quand Jessamy, partie rencontrer ses grand-parents au Nigéria, parle à son amie TillyTilly à travers le miroir de la salle de bain, ce dialogue prend des proportions dramatiques :

“I want to swap places, Jessy.”

It was Tilly's voice, but Jess's mirrored mouth moving.

Jess, moving rapidly towards the bathroom door again, was trying to reconcile this Tilly with Tilly-who-was-ill. She's changed again : two Tillys, nice Tilly, nice nasty Tilly, TillyTilly.

(...) Then, without her eyes, she was caught in the crisp outward shattering of glass as the mirror *crack'd from side to side*, flying out of its frame. At the centre of it all was TillyTilly, maniacally screaming : “Seven years' bad luck ! Seven years' bad luck ! SEVEN YEARS BAD LUCK !”

“What are you ?” Jess cried out from her safe place.

Tilly's reply : “I don't know ! You know ! *You know !*”⁴⁴³

Dans cet extrait, le motif du miroir, qui rappelle celui d'*Alice's Adventures in Wonderland*⁴⁴⁴, renvoie au monde fantastique des contes de fées et, plus généralement, de la littérature enfantine comme à une réalité parallèle ou alternative. Chez Oyeyemi, le miroir renvoie au monde des ténèbres intérieures incarnées par TillyTilly. En effet, ce motif littéraire représente pour Jessamy une image renversée, non fiable de soi tout en révélant une dimension sombre, insaisissable et incontrôlable de TillyTilly, son double. Les majuscules présentes dans la réplique de Tilly sont une marque de la colère qui se déchaîne. Les mots de Tilly, dont la musicalité est soulignée par l'allitération de « Tilly » et « ill », répétés plusieurs fois, illustrent ainsi une forme du « reste » langagier théorisé par Jean-Jacques Lecercle, à savoir un type de communication où le langage n'« obéit » ni à l'émetteur ni aux conventions langagières et devient le véhicule d'une intériorité sans filtre. Dans le roman d'Oyeyemi, cette intériorité renvoie aux recoins les plus méconnus de la personnalité de Jessamy si nous pensons que, de tous les personnages, elle est la seule à voir et à parler à Tilly : dans la scène citée plus haut, cet alter ego reflète, à travers le miroir, une autre image de soi-même ainsi qu'une illustration d'une forme d'identité fluide (« “I want to swap places.” »). De plus, lorsque Jessamy lui demande de lui dire qui elle est, la réponse énigmatique de Tilly (« “You

443 Oyeyemi, *Icarus*, p. 241-243.

444 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Penguin Books, coll. Penguin Popular Classics, (1865) 1994.

know” ! ») est répétée paradoxalement non pas pour éclairer le dilemme de Jessamy, mais pour l'accentuer, comme l'illustrent les italiques dans « *You know !* ». En effet, Tilly ne dit pas qui elle est, de même qu'elle ne dit pas qui est Jessamy, ce qui revient à mettre un signe d'égalité entre ces deux incertitudes.

Ce dialogue qui remet en question l'identité de Tilly réactualise le motif du miroir tel qu'il apparaît dans la littérature enfantine, comme dans *Alice's Adventures in Wonderland*, dans la mesure où ce trope représente le passage vers un monde alternatif à la réalité et dont, toutefois, il est une image renversée et une représentation critique. Dans cette perspective, le roman d'Oyeyemi peut se lire comme un conte moderne. D'autres images présentes dans le roman sont aussi tirées des contes de fées : la femmes aux bras longs (« TillyTilly and the long-armed woman were somehow the same. »⁴⁴⁵) ressemble à un personnage féminin maléfique, comme une figure de la sorcière, de contes de fées. Ainsi, la sécurité (« safe place ») mentionnée dans l'extrait du dialogue entre Jessamy et TillyTilly représente l'espace de l'enfance dont la protagoniste sortira progressivement vers la fin du roman, elle va, donc, quitter son identité d'enfant pour s'en construire une autre.

Le mélange des formes littéraires revisitées ou enchâssées est emblématique pour *GraceLand*, le roman qui présente le plus de liens intertextuels : du fragment du roman populaire *Mabel or the Sweet Honey That Poured Away*, analysé pages 24-25, à la prière musulmane page 59 ou le psaume 23 page 171, ce mélange de genres et de registres qui illustre, selon Bakhtine, une « communication humaine, d'un commerce libre entre étranger et familier »⁴⁴⁶, à l'image du marché d'Onitsha⁴⁴⁷, traduit aussi un mélange ou une fusion d'identités. Dans tous ces textes qui construisent les hypotextes du roman, ne s'agit-il pas, finalement, « d'inverser le 'haut' et le 'bas' »⁴⁴⁸, selon le principe du carnivalesque bakhtinien qui consiste à inverser l'ordre social établi et, donc, à opérer un renversement axiologique, sur le fond de pauvreté extrême, de désarroi, de violence, de dictature militaire et de souvenirs traumatisants de la Guerre du Biafra qui remettent en cause l'unité nationale, mais aussi la cohésion sociale, ethnique et culturelle des peuples vivant sur le territoire du Nigéria ?

Cette inversion est également envisagée en tant que « rapiècement » d'éléments séparés voire contrastants : en effet, dans le roman d'Abani, l'expression « piece her life together » (G : 11)

445 Oyeyemi, *Icarus*, p. 166.

446 Bakhtine, *Esthétique*, p. 157.

447 Ce trope littéraire est analysé dans le premier chapitre pages 66-67.

448 Bakhtine, *Esthétique*, p. 90.

vient illustrer non seulement la tentative de raviver symboliquement Beatrice à travers son journal, mais aussi le travail de l'écrivain et du lecteur qui doivent (re)construire le puzzle du roman à partir des fragments achroniques et des formes littéraires très différentes. Dans cette perspective, le roman d'Abani peut se lire comme un puzzle de voix et de textes imbriqués. Par exemple, le chapitre deux est clos par une préparation qui guérit les blessures, faisant ainsi écho à l'abattage rituel de la poule qui a eu lieu avant :

ASPILIA (AFRICANA) LATIFOLIA OLIV. ET HIERN
(Igbo : Uranjila)

This is a scrambling herb covered with bristles, commonly found in old farmlands and open places in the forest. (...)
The leaves and flowers, when crushed, are applied to wounds to stop bleedings, healing them quicker. (G : 23)

L'idée de soin des blessures de la vie, du corps et de l'esprit à travers les plantes et les mots traduit aussi une forme d'écho des hypotextes qui se complètent dans le roman d'Abani : l'inversion du « 'haut' et du 'bas' » de Bakhtine signifie aussi réflexivité d'éléments séparés qui représentent, à leur tour, des identités distinctes mais perméables, fluides, sans cesse en transformation comme le montre l'extrait de *The Icarus Girl* d'Oyeyemi cité plus haut.

La même image des mots qui soignent dans *GraceLand* est présente dans *Measuring Time* : puisque Mamo guérit aussi grâce aux histoires racontées par Aunty Marina (cet aspect est analysé dans ce chapitre page 303), ces récits deviennent la matière première de sa propre histoire. Les « vies parallèles » (« parallel lives ») de Plutarque, citées pages 355-356 dans le roman, renvoient à l'idée d'une vie vécue presque « par procuration » : les voyages imaginaires de Mamo, tous les livres qu'il a lus ainsi que son histoire biographique (« biographic history ») sont créés dans le but de remonter le temps et de (re)construire l'histoire de son peuple, de son village, de sa famille, comme dans un mouvement de cercles concentriques de l'extérieur vers l'intérieur. Finalement, les « vies parallèles » ne le sont pas vraiment car elles sont toutes complémentaires à l'histoire de Mamo et ne font que l'aider à creuser davantage ses identités possibles et ses possibilités d'être.

Tel est le cas au moment où, après la mort de LaMamo, Mamo envoie une lettre à sa veuve Bintou et attend ensuite sa réponse :

So he sat and waited, like he had done most of his life, waited for the dark patches to make sense, for the jigsaw pieces to form a pattern. (...)
It was almost dark outside ; the last light of the evening hung over the mango leaves in weak orange patches. (...) A huge piece of the grove had been cleared and now a concrete structure, already at lintel level, had replaced most of the trees ; he could hear voices calling from inside the structure,

children playing hide-and-seek. (MT : 359-361, nous soulignons)

Ce passage est lui-même construit à l'image d'un puzzle, et les expressions « jigsaw pieces » and « pattern » rappellent le roman *GraceLand* : de nombreuses correspondances sont dressées entre l'extérieur (« dark outside ») et l'intériorité du personnage (« dark patches ») pour faire écho aux voix qui peuplent la vie de Mamo (« voices calling »), mais qui restent toujours à l'extérieur de son attente interminable. Le jeu des enfants mentionné à la fin de la citation sur le fond de la nuit tombante illustre un effet de clair-obscur entre ce qui est révélé et ce qui est caché, entre les différentes perceptions de la réalité qui renvoient au mythe de la caverne de Platon⁴⁴⁹ : la réalité en tant qu'entité objective n'existe pas car, dans sa propre « caverne » que représente sa chambre isolée du monde extérieur, véritable forteresse construite pour affronter le temps, Mamo ne perçoit que les échos et les ombres déformées de ce qui se passe en dehors de cet espace clos.

L'enchâssement des formes littéraires est à nouveau illustré dans *GraceLand* par la même image poétique du tissu rapiécé et du puzzle. Avant la destruction du ghetto de Maroko, Elvis sort d'un bar et s'endort sur la plage : « An our later, he woke with a a start and, standing up, dusted off the seat of his trousers. White sand, in fine glittering silicon chips, catching the sun, turning him into a patchwork of diamonds and ebony. » (G : 261, nous soulignons). L'image kaléidoscopique du paysage, lui-même le résultat d'un rapiècement à travers le regard du personnage-focalisateur Elvis, fait écho à l'hypertexte du roman, résultat d'une imbrication achronique d'épisodes et de textes enchâssés.

Ce fragment anticipe aussi la destruction du ghetto et le paysage ruiné de l'après-coup. Plus encore, outre la tentative du protagoniste de rapiécer la vie de Beatrice mentionnée auparavant, Elvis devient lui-même cette toile bariolée et contrastante, à la fois scintillante et sombre (« diamonds and ebony »), imprégnée des mots, des expériences des autres personnages, et vient ainsi illustrer une image du texte lui-même et de l'écriture comme travail de tissage. La quête identitaire du protagoniste renvoie aussi à un acte de (auto-)création. Le personnage d'Elvis est évidemment une création littéraire de l'auteur, mais il est aussi la création des autres personnages, comme l'illustre un des dialogues avec son père Sunday sur ses fréquentations que ce dernier n'approuve pas, notamment son ami King of the Beggars :

“It's not because nobody tries but because de reasons are complicated. And your King, how is he fighting ? By begging ?”

“No. He is a poet and a regular speaker at the Freedom Square. He is also an actor and uses theatre

449 Platon, *La République*, p. LX -CXLVI.

to fight the government.”

“(…) Bigger men, like Wole Soyinka, have tried, but nothing changes. If he cannot do it, how can a beggar ?”

“I don't know. I think everyone is just trying to find their way.”

(…) “You sound grown. Like a man ; yet you are not a man, and so dis is only de voice of others speaking through you.” (G : 205).

Si la dernière réplique de Sunday met en avant le manque d'expérience de son fils le mettant en garde contre les personnages qu'il estime dangereux pour lui, elle illustre en même temps sa dimension métatextuelle qui renforce l'image d'Elvis comme une « toile » humaine en permanente construction.

De plus, lorsque Redemption affirme que « seuls les morts disent toute la vérité » (« Only dead people tell everything. », G : 140), outre l'allusion au journal de Beatrice, la notion de vérité absolue qui s'en dégagerait, tel que le croit Elvis jusqu'à son départ pour Las Vegas, est remise en question. Selon Redemption, il est impossible d'avoir l'image d'ensemble des choses car seuls les fragments sont dévoilés : ainsi, Elvis ne peut connaître la « vraie » vie de sa mère dans sa totalité car il n'a accès qu'à son journal et à ses propres souvenirs d'enfance, qui ne sont pas en mesure d'en donner une image objective et complète. Ainsi, si le fantasme de comprendre la totalité, qui préoccupe Elvis dans ce chapitre, n'est pas comblé, c'est la révélation de la relativité et des limites, les seules qui donnent la dimension réelle des choses, qui sont au centre du roman.

Dans le chapitre « Widows and Politicians » de *Measuring Time*, Mamo recrée la scène des débats politiques à partir des bruits et des voix des amis de son père Musa Lamang : « From his room, Mamo could hear the voices (...) he could match some of the voices to the owners' voices. » (MT : 87). Ce qui est donné à lire au lecteur est la construction de Mamo d'une scène visuelle à partir des voix que le protagoniste entend : « the oily-voiced, equivocating Alhaji Danladi », « shrill-voiced Gidado », « his deep baritone » (MT : 87), « soft, syrupy voices » (MT : 90). Cette construction des histoires derrière les scènes qu'il entend ou entre-voit est récurrente dans le roman de Habila, comme dans l'épisode de la rencontre de Mamo avec les sœurs Drinkwater pour la documentation de son histoire biographique :

Malai came out with another chair and positioned it against the wall next to Mamo. He imagined [the sisters] sitting here every evening after work (...) Most likely reading, or knitting (...). He imagined them reading and answering letters from family and friends in Iowa. (MT : 247)

Le mélange de voix et d'images fragmentées, à l'image des petites pierres qui composent une mosaïque, ne donne, finalement, accès qu'au ressenti et aux réactions de Mamo en tant que récepteur et narrateur de ces histoires, selon le terme de Genette. Il existe, donc, une dimension

littéralement artificielle supplémentaire dans l'économie narrative du roman qui souligne l'importance de la mise en scène dans le processus de l'écriture.

L'artificialité est essentielle dans la nouvelle « Cell One » d'Adichie où la mise en scène du braquage organisé par Nnamabia dans la maison familiale pour voler les bijoux de sa mère fait écho au fait que le personnage lui-même est le résultat d'une auto-construction :

Nnamabia had done it, I knew. My father knew it, too. He pointed out that the louvers had been slipped out from the inside, rather than outside (...), and that the robber knew exactly where my mother's jewelry was—the left corner of her metal trunk. Nnamabia stared at my father with dramatic, wounded eyes, “I know I have caused you both terrible pain in the past, but I would never violate your trust like that.” He spoke English, (...) as he always did when he was defending himself. (« Cell One », TAN : 4)

Le langage soigné et le choix de l'anglais sont autant d'éléments qui participent à la mise en scène du braquage et à la création du personnage malhonnête de Nnamabia. Le lecteur assiste à une construction de l'artificiel à travers l'insistance de la narratrice sur la beauté physique du jeune homme : « Nnamabia was seventeen, with a carefully tended beard. » (« Cell One », TAN : 5), « I could not always tell from my brother's gracious, smiling face what he really felt. » (« Cell One », TAN : 7).

Ainsi, son incarcération représente un choc d'autant plus grand qu'il met en avant un contraste saisissant entre le côté abject de la vie en prison et le charme physique du protagoniste : « Nnamabia smiled, his face even more beautiful with a new pimple-like insect bite on his forehead, and said in Igbo that he had slipped his money into his anus shortly after the arrest in the bar. » (« Cell One », TAN : 11). Dans cette perspective, la fin de la nouvelle peut se lire comme un retour à la réalité ainsi que comme une sortie de l'auto-mise en scène de Nnamabia : « It would have been easy for him, my charming brother, to make a sleek brother of his story, but he did not. » (« Cell One », TAN : 21). Comme dans *Measuring Time, GraceLand* ou encore dans le fragment de *The Icarus Girl* de Helen Oyeyemi, le rôle des histoires imbriquées dans l'hypertexte des œuvres est primordial dans la mesure où il reflète une vision de l'identité qui se construit chemin faisant comme un kaléidoscope d'expériences.

Le rôle des histoires enchâssées : la littérarité et le rôle du lecteur dans l'acte narratif

[Oye] couldn't read, but trusted only Elvis to read to her. She figured he was still young enough not

to be judgemental or tell too many lies. (...)

“What are you doing ?”

“Reading it.”

“How ?”

“Ah, laddie, with magic, of course,” she said impatiently. “When I hold it like this, I can make out what it's about.”

(...) She settled back into her wicker chair, Elvis seated at her feet. She sighed and took the letters from him. With practiced casualness, she flicked through them, choosing one. She ripped the envelope and shook out a letter, which she passed to Elvis.

“Read, laddie,” she said slowly.

He took the letter, smiling at the elaborate ritual she had evolved. (...) Clearing his throat, he began :

“Dear Oye...” (G : 83-84)

Cette scène met en avant Elvis comme lecteur et Oye comme spectatrice dans la mesure où cette lecture est d'abord une mise en scène : assister à la lecture des lettres équivaut pour Oye à assister à un spectacle à part entière, comme le montre l'isotopie de la répétition (« practiced casualness », « elaborate ritual »), qui aide la grand-mère à créer ainsi sa propre image du monde. Il s'agit ici d'une mise en scène presque à la manière d'un rituel. Cela rappelle la tradition orale des littératures ouest-africaines analysée par Karin Barber dans l'ouvrage *Discourse and Its Disguises* et qui critique la notion de « scriptocentrisme » (« scriptocentrism »⁴⁵⁰), ou la domination de la culture écrite sur les formes littéraires orales. La dimension dramatique et rituelle de la lecture est réactualisée dans ce passage de *GraceLand* comme un hommage au pouvoir créateur des histoires.

Un autre passage de lecture des lettres d'Oye dans le roman d'Abani illustre la même importance du pouvoir des mots et de l'imagination :

First [Elvis] offered to collect Oye's letters on his way home from school. (...) It also made sense he took her replies to the post office.

When she got used to the new system, and began to let him open her envelopes for her, he moved to the next stage of his plan. He stopped mailing her replies, using the postage money instead to pay for his movies adventures. (...)

The one hitch to his plan was that Oye would be expecting replies from her pen pals from all over the world (...). To cover up, he would have to write replies so she looked forward to. It proved harder than he had thought, and the need to keep varying the voices and contents soon exhausted him. Desperate, he began using scenes from the films he watched to make up the letters. (...)

And the stories he could cook up from the movies were finite, and with the constant reruns, Elvis was fast running out of material. (...) He then meant to build up slowly until he wasn't posting any of the letters from her. (...) Television was out of question, as Oye might catch him out. (...)

He finally turned to his own imagination. And what a colorful place that turned out to be ! (...)

The more elaborate the story, the more Oye enjoyed it and the more his conscience nibbled at him endlessly. (...) Owing up to the truth, he decided to turn himself in. The next time Oye settled down with her tankard of sweet tea to listen to him read, he decided to test the waters :

“Gran, you don't really believe the stories these people have been writing to you, do you ?” he asked.

“Why ? Are you changing what is written there ?” Oye asked suspiciously.

“No, no,” he protested quickly. “But I mean surely you did not believe the story about the priest

450 Barber, *Discourse*, p. 3.

exorcising the goblins.”

“Why not ? I have seen goblins.”

“(…) Why all these questions, eh ? For so long my pen pals held on tha good stories. Instead they wrote boring letters about how well their flowers were blooming and tha' their supermarket now had shark and crocodile steaks. What do I care about all tha' , eh ? Stop wasting my time, boy, and read,” she said.

With a sigh he unfolded a letter from Russia and began. (G : 99-101)

Les qualités de lecteur d'Elvis dans *GraceLand*, qui apparaissent aussi page 84 dans le fragment déjà cité auparavant, sont indissociables de la présence d'Oye en position de demandeuse et de « consommatrice » d'histoires. Cependant, le processus fébrile de création des récits, résultat d'une supercherie que le protagoniste invente pour avoir plus d'argent de poche afin de payer ses cours de danse, et qui se situe à l'opposé de la forme ritualisée de la lecture du passage précédent, dégénère vite en une course contre la montre pour subvenir à cette demande d'histoires et d'imaginaire d'Oye qui transforme Elvis en une figure moderne du personnage de Shéhérazade.

La lecture des lettres représente met en scène des moments où se mêlent la magie, l'invention et la recreation : la magie de la lecture mise en voix par Elvis, Oye étant illettrée, est complétée par l'invention du sens par sa grand-mère sur les passages qu'elle ne comprend pas (« “I can make out what it's about.” », G : 84). Elle se repère dans la lettre comme dans un espace où la forme des lettres lui sert de « guide ». De plus, la magie de la lecture est associée au caractère autoritaire d'Oye qui lui donne un aura surnaturel aux yeux de son petit-fils (« She sometimes lost her temper (...), threatening to turn him into a turtle (...). She was a witch and he was sure she would do it. », G : 35), ainsi que de son gendre Sunday (« “Shut up, witch ! I am not afraid of you !” », G : 43)⁴⁵¹ illustre le pouvoir extra-ordinaire des mots et des histoires.

L'épisode évoqué page 84 dans le roman insiste davantage sur l'inter-dépendance entre la figure du conteur-lecteur (Elvis) et celle du spectateur-auditeur (Oye) en mettant l'accent sur cette dernière comme une figure active qui se fait sa propre image du monde à travers la lecture. Cette représentation propre à Oye implique aussi une forme de tissage de sens et de liens à travers le verbe « make out », ou inventer. Le lecteur se positionne ainsi en évaluateur du texte et en créateur de sens.

La valeur de la vérité est ainsi subordonnée au pouvoir de séduction des histoires racontées par Elvis. Raconter des histoires, avec son double sens, s'avère ainsi littéralement un art controversé dans ce fragment de *GraceLand* : l'importance de la figure du récepteur incarné par Oye est d'autant plus grande qu'Elvis utilise la confiance de sa grand-mère pour se perfectionner dans son art de

451 Le nom « sorcière » est attribué à Oye pour désigner son caractère indépendant et son refus d'obéir à l'autorité patriarcale. En effet, elle est le seul personnage féminin dans le roman qui s'oppose systématiquement aux ordres de Sunday sans jamais être intimidée.

conteur mensonger (« Elvis enjoyed Oye's trust. », G : 83) pour devenir un véritable conteur. Cet enchevêtrement d'histoires dans l'esprit d'Elvis (« build up slowly... », G : 100), qui font écho aux autres formes littéraires imbriquées dans le roman, sert dans un premier temps à cacher la vérité, car Elvis dépense l'argent gagné dans ses spectacles de danse au lieu de le ramener à la maison. En revanche, cette vérité si astucieusement cachée s'efface petit à petit pour céder la place à la mise en scène organisée par le protagoniste. C'est donc la qualité des histoires (« good stories », G : 101) qui est appréciée par Oye en tant que critique et évaluatrice d'histoires et non pas de faits réels (« “What do I care about all tha', eh ?” », G : 101). Les inventions d'Elvis remplacent ainsi petit à petit la réalité censée faire l'objet des lettres lues à sa grand-mère. La lecture de ces lettres fait accéder Oye à une réalité alternative dont l'existence est ainsi confirmée par la vieille femme (« “I have seen goblins.” », G : 101).

Néanmoins, avant d'être l'auditrice des histoires lues par Elvis, Oye apparaît d'abord dans le roman comme une conteuse lorsqu'elle raconte à son petit-fils comment était sa mère Beatrice :

“Your mother loved music, she inherited [her father's] gramophone. It was a beastie of a thing, and you had to keep winding it up or tha people singing sounded like they were drowning. Ach ! I never cared much for it myself. She stopped using it though and brought tha' new record player. Your mother loved Elvis Presley...” (G : 105).

Les histoires de la grand-mère contribuent partiellement à la « réanimation » symbolique de sa fille aux yeux d'Elvis qui essaie de rapiécer la vie de sa mère tout au long du roman.

Les récits enchâssés multiplient les manières de voir, de concevoir, de recevoir le monde et de le transmettre par la suite. La figure du conteur, comme Oye dans *GraceLand* ou Aunty Marina dans *Measuring Time*, s'apparente ici à la figure de l'artisan qui refabrique et reprise sans cesse le tissu des histoires et des représentations du monde dans lequel il vit. C'est à travers ce cheminement et cet espace « autre » ouvert par le récit enchâssé que le personnage-lecteur crée et peuple à la fois l'espace de son monde et celui des histoires qu'il écoute.

Comme chez Abani, la (con)fusion entre la vie et l'art est très présente dans *Americanah*, lorsque Ifemelu sent, au fur et à mesure qu'elle se construit un nom à travers son blog, que ce dernier devient trop influent et qu'il l'« empêche » presque de vivre pleinement sa vie extérieure :

Sometimes she wrote some posts expecting ugly responses, her stomach tight with dread and excitement, but they would draw only tepid comments. Now that she was asked to speak at roundtables and panels, on public radio and community radio, always identified simply as The Blogger, she felt subsumed by her blog. She had become her blog. There were times, lying awake at night, when her growing discomfort crawled out from the crevices, and the blog's readers became, in her

mind, a judgmental angry mob waiting for her, biding their time until they could attack her, unmask her. (A : 306)

L'extrait du roman d'Adichie illustre le rapport d'inversion d'autorité : l'auteur n'est plus le maître absolu de son texte qui, lui, prend le dessus. L'angoisse éprouvée par Ifemelu s'explique par la remise en cause de l'autorité de l'auteur en tant que maître de son texte ; en effet, l'idée que le texte représente un « simple » masque pour l'auteur dont il peut se débarrasser à tout moment est déconstruite car le blog semble dominer de plus en plus la vie de la protagoniste. De plus, cela remet également en question la vocation-même du blog qui est de créer un espace pour la libre expression (« unzip yourself », A : 307). La notion même de liberté est revisitée : peut-on parler de la liberté et de l'« autonomie » du texte par rapport à son auteur ? En effet, le fait que le texte devienne un « organisme vivant » qui évolue et change indépendamment de son auteur est intimement lié à son lectorat qui le fait changer à travers les interprétations qu'il lui donne. Comme l'affirme Genette plus tôt, « le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté. »⁴⁵². Ce « monde à côté » vient illustrer les échos extérieurs qui contribuent à la création et surtout à l'évolution du sens du texte autant que l'auteur, et qui ont donc la même autorité ; ils deviennent donc des lecteurs-auteurs aussi bien que des lecteurs-critiques. Le blog d'Ifemelu ne peut donc pas rester « le même », tout comme les lettres lues par Elvis dans *GraceLand* ne lui appartiennent plus au moment où elles sont reçues et interprétées par Oye, mais à la fois transforme son récepteur et subit des transformations au contact de son récepteur. Ces nouvelles histoires sont à leur tour créatrices de sens et de nouvelles possibilités d'être pour l'auteur.

Salman Rushdie affirme dans son autobiographie *Joseph Anton. Une Autobiographie* que « l'homme était l'animal fabulateur, la seule créature sur Terre qui se raconte des histoires afin de comprendre quelle sorte de créature il est. »⁴⁵³ L'homme est une « créature qui raconte des histoires », avec le double sens de l'expression, aussi bien qu'une créature qui se raconte elle-même et se construit sans cesse à travers ces histoires. Ce sont les histoires qui lui donnent une consistance et de la légitimité, voire de la fiabilité, de la même façon que l'Histoire et les histoires populaires créent un passé, une culture, donc l'existence d'un peuple. Par exemple, dans *GraceLand*, le côté invraisemblable de l'histoire du bus au début du roman interpelle Elvis :

452 Genette, *Figures 3*, p. 267.

453 Salman Rushdie, *Joseph Anton. Une Autobiographie*, trad. Gérard Meudal, Paris, Plon, coll. Feux Croisés, 2012, p. 32.

An old man had told him that the spirits of the road danced around the buses trying to pluck plump offerings, retribution for the sacrilege of the road, which apparently, when it was built, had severed them from their roots, leaving them trapped in an urban chaos that was frightening and confusing. (G : 9)

Outre la référence intertextuelle au roman *The Famished Road* de Ben Okri, centré sur la métaphore de la route affamée qui demande des offrandes, cette histoire met en avant une image terrifiante d'une métropole nigériane tentaculaire et est en mesure d'anticiper les drames qui s'y dérouleront plus tard, comme le trafic d'organes ou la destruction du ghetto de Maroko. Arrivé depuis peu dans la capitale, Elvis est habité par ce récit (« it had stayed with him. », G : 9) et y lit le début du parcours spectaculaire que sera sa vie dans cette ville jusqu'au départ aux États-Unis. Dans cette perspective, l'histoire du bus contribue dans une certaine mesure au devenir du personnage qui deviendra créateur d'histoires à son tour.

De manière générale, la figure du conteur est très présente dans les œuvres du corpus. Par exemple, le conte de Papa-Nnukwu dans *Purple Hibiscus* évoqué pages 157-161, à savoir pourquoi la Tortue a une carapace craquelée (« To this days, the Tortoise has a cracked shell. », PH : 160). La mise en scène du conte. En effet, Papa-Nnukwu le raconte devant ses petits-enfants comme devant un public qui appelle, commande presque la naissance de l'histoire (« “Tell us why the Tortoise has a cracked shell!” Chima piped up. », PH : 157), et ceci est l'expression d'un acte artistique qui combine la narrativité et l'interprétation dramatique :

“Njemanze!” my cousins chorused.

“Nne, Nne, it is not your son coming up.”

“Njemanze!”

“Nne, Nne, cut the rope. It is not your son coming up, it is the cunning Tortoise.” (PH : 160)

Le conte devient ainsi une forme littéraire ritualisée, de par la forme fixe et dont la narration répétée représente la réactualisation d'un héritage culturel, qui attribue au public le « rôle » de la Mère du Chien, *Nne* en igbo. La scène du conte de Papa-Nnukwu illustre le concept appelé *mbari* en igbo et défini par Chinua Achebe dans l'ouvrage *There Was a Country* comme « art-célébration » (« *mbari* as the Igbo concept of “art as celebration” »⁴⁵⁴) comme suit :

In Africa the tendency is to keep art involved with people that art must never be allowed to escape into the rarefied atmosphere but must remain active in the lives of the members of society. (...) Different life aspects are integrated in this art form. Even those who are not trained artists are

454 Achebe, *There Was*, p. 56.

brought in to participate in these artistic festivals, in which the whole life of the world is depicted. (...) The Igbo culture says no condition is permanent. There is constant change in the world. (...) There is a need to bring life back into art by bringing art into life, so that the two can hold a conversation.⁴⁵⁵

La vie insufflée à l'art est illustrée dans la scène du conte de Papa-Nnukwu dans *Purple Hibiscus* non seulement de la part du conteur mais aussi du public : ce sont les interventions des enfants qui font avancer le récit qui devient un acte artistique interactif et protéiforme, qui souligne le caractère instable de la construction identitaire des individus et des communautés⁴⁵⁶. L'interdépendance entre les domaines de l'art et de la vie dont parle Achebe vient illustrer une vision de la communauté et de l'individu qui y vit comme des entités en permanente construction. La scène du conte dans le roman d'Adichie traduit un travail de mise en scène d'une construction de soi dans un monde fluide où les frontières ne sont jamais clairement définies en raison de leur recréation constante.

L'oralité et l'interprétation spécifiques au conte dans *Purple Hibiscus* représentent non seulement un hommage à la tradition igbo, mais aussi un outil littéraire et culturel que l'on retrouve également chez d'autres auteurs africains des générations précédentes, comme Amos Tutuola dans *The Palm-Wine Drinkard*⁴⁵⁷. Publié en 1953, ce roman raconte les aventures d'un personnage dépendant du vin de palme lorsque son malafoutier, ou la personne qui le prépare, décède. Il part à la recherche de l'esprit de ce dernier, qui erre encore sur la terre avant de regagner le royaume des morts, et parcourt nombre de villes et rencontre des personnages hors du commun. Ce roman est un des premiers du continent africain à devenir très connu sur la scène littéraire internationale à l'époque des indépendances de nombreux états africains dont le Nigéria. Toutefois, si beaucoup de critiques se sont penchés sur la langue dite « orale » ou oralisée qui imiterait la syntaxe et la musicalité du yoruba de l'écrivain nigérian en la jugeant comme un des seuls attraits de l'œuvre de Tutuola, Ato Quayson, lui, analyse ce roman sous un autre angle dans un ouvrage sur l'usage technique de l'oralité :

The crucial point has to be made that orality had to be taken as a cultural rather than as merely "technological" concept. (...) The "sedimentation" of oral discourse on the written one does not reside solely in the mimesis of verbal speech (...). It (...) may be seen as transferable between different languages. (...) It is not just that [Achebe's *Things Fall Apart*] mimetically invokes Igbo

455 *Ibid.*, p. 56.

456 Le slogan « No condition is permanent. », que l'on retrouve dans la citation d'Achebe, apparaît dans le roman *Half of a Yellow Sun* dans l'analyse des avatars du destin dans le premier chapitre de la thèse page 66.

457 Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, London, Faber and Faber Ltd, 1953.

forms of oral discourse, it also imitates a general cultural discursivity.⁴⁵⁸

L'imitation, mentionnée plusieurs fois dans cet extrait, est ici déconstruite dans une volonté de souligner le fait que le roman de Tutuola, comme celui d'Achebe, transforme l'oralité des contes en un outil littéraire qui revisite et ravive une forme de discours culturel traditionnel. Plus encore, l'épisode du conte de Papa-Nnukwu dans *Purple Hibiscus* représente une digression par rapport au récit principal du roman comme c'est souvent le cas dans le roman de Tutuola. Le chapitre intitulé « The Description of the Curious Creature »⁴⁵⁹, en est un exemple. Ato Quayson ajoute à ce sujet :

Tutuola often interrupts the flow of the narrative to introduce other episodic digressions before returning to the main frame of his narrative. (...) The whole narrative is composed of framing episodes within which, very often, another tale is embedded.⁴⁶⁰

Nous pensons que ce type de discours qui revisite l'oralité traditionnelle des contes traduit une forme de transculturalité à travers le dialogue entre les langues (le yoruba et l'anglais dans le roman de Tutuola et l'igbo et l'anglais chez Achebe) d'une part, et des formes littéraires, oralité et écriture, d'autre part. Ce dialogue dont le conte se fait la chambre d'écho apparaît dans *Purple Hibiscus* dans le fragment cité auparavant à travers les mots et les expressions en igbo : « “Njemanze!” my cousins chorused. » (PH : 160). Ces formules fixes, spécifiques aux contes (« Tortoise fell on a pile of stones and cracked his shell. To this day, the Tortoise has a cracked shell. », PH : 160), représentent un autre trait emprunté à la langue orale⁴⁶¹ qui représente non seulement un écho à la culture traditionnelle à laquelle Papa-Nnukwu est très attaché, mais aussi un moyen de communication intergénérationnelle et interculturelle, ici, le public étant formé par les petits-enfants.

L'interaction entre le public et le conteur fait de l'« art-célébration » d'Achebe un espace de transgression des limites culturelles, sociales et identitaires. Il mentionne le roman de Tutuola dans son ouvrage *There Was a Country* afin d'insister sur le brouillage des frontières qu'il met en œuvre à travers les péripéties du protagoniste :

458 Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality and History in the Work of Reverend Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka and Ben Okri*, Oxford ; Bloomington ; Indianapolis : James Currey ; Indiana University Press, 1997, Introduction, p. 14-15.

459 Tutuola, *op. cit.*, p.18.

460 Quayson, *op. cit.*, p. 58.

461 Ato Quayson appelle « formulaic endings » (*Ibid.*, p. 15) les formules de fin présentes dans *The Palm-Wine Drinkard* : « This is how I got a wife. » (Tutuola, *op. cit.*, p. 31), « That was how we were saved from the Unknown creatures of the “Unreturnable-Heaven's town.” » (*Ibid.*, p. 63).

In a novel such as Amos Tutuola's *The Palm-Wine Drinkard* you can see this vitality put to work on the written page. There is no attempt to draw a line between what is permissible and what is not, what is possible and what is not possible, what is new and what is old. In a story that is set in the distant past you suddenly see a telephone, a car, a bishop—all kinds of things that don't seem to tie in. But in fact what you have is the whole life of the community, not just the community of the ancestors, the animal world, of trees, and so on. Everything plays a part.⁴⁶²

Comme nous l'avons affirmé plus tôt pour *Purple Hibiscus*, l'« art-célébration » est un moyen de communication intergénérationnelle de la communauté : ainsi, l'oralité analysée par Quayson représente aussi un espace où la communauté n'impose plus l'identité de ses membres. Nous pensons que le conte, comme d'autres formes artistiques traditionnelles, transforme la communauté en un espace symbolique qui ouvre les possibilités d'être et qui crée des identités possibles au-delà du monde connu et visible. L'insertion d'éléments plus modernes, ou du moins datant de l'époque coloniale (« a telephone, a car, a bishop »), dans la citation d'Achebe a pour but de recréer une communauté sans limites temporelles et spatiales et qui se (re)construit en permanence à travers les langues et les histoires.

Si Achebe analyse le concept de *mbari* comme l'expression d'une spécificité artistique traditionnelle nigériane, Quayson, lui, remet en perspective l'impact de l'œuvre de Tutuola à l'époque de l'indépendance nationale :

In the era leading up to the Independence and after, the dominant mode of cultural discourse emphasized realism, since this seemed to be the only rational way of engaging with the social world. (...) Tutuola's narratives were clearly an embarrassing diversion from the dominant mode of cultural discourse among those concerned with cultural identity. By transferring [marginal forms of folklore intuition] into a literary mode of discourse he unconsciously cleared a space for the articulation of the repressed in a culturally meaningful way.⁴⁶³

Si l'identité culturelle est ici envisagée par Quayson comme une notion bien définie dans l'acception des intellectuels de l'époque synonyme d'une cause à défendre apparentée à un idéal politique, Tutuola illustre dans son roman une autre perspective sur la culture et l'identité nationales nigérianes. En écartant de son œuvre les problèmes sociopolitiques qui sont au cœur des débats de l'époque et qui abondent aussi dans la littérature du marché d'Onitsha, il revisite la tradition orale yoruba qu'il transforme en outil littéraire.

De plus, l'évocation des contes et des formes artistiques traditionnelles chez les écrivains de la troisième génération, comme chez Adichie dans *Purple Hibiscus*, a pour but non seulement de

462 Achebe, *There Was*, p. 57.

463 Quayson, *op. cit.*, p. 61-62, nous soulignons.

rendre hommage à cet héritage culturel, mais aussi de revisiter une forme d'expression artistique ancienne : dans le roman d'Adichie, la scène du conte de Papa-Nnukwu est racontée par la narratrice intradiégétique Kambili qui se situe ici à l'extérieur du public qui interagit avec le conteur : « My cousins and Jaja laughed, and Papa-Nnukwu laughed (...). I watched them and wished I had joined in chanting the *Njemanze!* response. » (PH : 161). La retenue de la protagoniste traduit son incapacité d'exprimer ses sentiments et ses désirs, qui s'explique par le traitement traumatisant infligé par Eugene auparavant. En effet, si Kambili se montre incapable de faire partie du public du conte et d'y participer, pour Jaja cet épisode équivaut à un moment de partage aussi bien familial que culturel, voire interculturel. Bien que victime du trauma comme sa sœur, Jaja réussit à sortir ponctuellement du silence imposé dans la maison de son père et à s'extérioriser. C'est précisément cette fonction du conte que Quayson analyse en tant qu'« articulation du sentiment refoulé » (« the articulation of the repressed ») dans l'extrait cité auparavant. Les contes deviennent ainsi des véhicules de libération des traumas du passé à travers la circulation de la parole qui font sortir de leur propre intériorité les individus et les communautés pour les ouvrir vers d'autres histoires et identités possibles.

The arrangers of marriage only told you doctors made a lot of money in America. They did not add that before doctors started to make a lot of money, they had to do an internship and a residency program, which my new husband had not completed. My new husband had told me this during our short in-flight conversation, right after we took off from Lagos, before he fell asleep. (« The Arrangers of Marriage », TAN : 174)

La nouvelle « The Arrangers of Marriage » d'Adichie peut se lire comme un travail de déconstruction d'un cliché ou d'un conte moderne dont l'identité est mythifiée, comme le mariage : la phrase « The arrangers of marriage told you that... », qui apparaît pages 168, 169 et 179, est aussitôt déconstruite à travers l'expérience *de facto* de Chinaza qui part vivre avec son mari aux États-Unis. Elle a donc pour fonction de mettre en relief deux facettes opposées d'une réalité inventée mais qu'on prend pour acquise, comme le statut de Chinaza dans la maison de sa tante, le mariage et sa vie aux États-Unis. La version « officielle » de la vie de couple donnée par les marieuses s'avère ainsi non fiable.

La nouvelle se lit aussi comme une illustration du fait que les histoires sont fondatrices de réalités « fictives », car le mariage est une construction trompeuse mais que la protagoniste prend pour la réalité jusqu'à la rencontre avec son mari, et d'identité : du fait que Chinaza doit vivre dans un nouvel espace, son mari Ofodile sous-entend qu'elle doit faire beaucoup de compromis, jusqu'au déni de sa propre identité. Tel est le cas du changement de façon de cuisiner et d'habitudes

alimentaires qu'il impose à son épouse :

The next day, he came back with a *Good Housekeeping All-American Cookbook*, thick as a Bible. "I don't want us to be known as the people who fill the building with smells of foreign food," he said. (...) "I know you will soon master how to cook American food," he said gently, pulling me close. (« The Arrangers of Marriage », TAN : 179)

Il existe dans les gestes et le discours d'Ofodile une volonté d'abolir les frontières entre être et paraître : le comparatif d'égalité entre le livre de cuisine et la Bible (« thick as a Bible ») est le signe que Chinaza ne manque pas d'ironiser l'importance exagérée que son mari accorde à son adaptation. Toutefois, la comparaison vient illustrer l'importance de la superposition des deux visages, américain et nigérian, que le personnage souhaite imposer à Chinaza car lui-même se confond avec son propre rôle.

La même illusion de la réalité est créée par les histoires racontées par Aunty Uju sur son amant, le Général sans nom, dans *Americanah* : « [Ifemelu] did not know if this had happened, or had merely become true from being told over and over again, a charmed tale of the beginning of their closeness. » (A : 53, nous soulignons). Le caractère invraisemblable de l'histoire de la rencontre des amoureux a l'effet d'un conte de fées sur Ifemelu qui, bien qu'elle n'y croie pas, y perçoit un désir d'embellir la réalité, que la répétition de l'histoire renforce davantage, qui floute les frontières entre les faits et leur représentation idéalisée, traduisant en même temps l'amour que sa tante nourrit pour son ancien amant. Cela est d'autant plus le cas que leur relation finit brusquement lorsque des tensions entre Aunty Uju et la famille du Général la forcent à quitter le Nigéria pour les États-Unis.

Le même effet d'embellissement de la réalité est obtenu à travers les références au folklore local dans *Measuring Time*. Dans l'incipit du roman, le lecteur prend connaissance du récit fondateur de la famille du protagoniste Mamo, qui met en avant la réputation de séducteur de son père Musa Lamang, à travers d'autres histoires orales racontées par les villageois :

The song, a ballad that grew in detail and complexity with each rendition in the moonlit village square, called Lamang the "King of Women / Owner of ten women / In every village from / Ketu to the state capital." The refrain described how women stood longingly on their doorsteps as he passed, and how mothers locked up their daughters at night to save them from "the handsome ravisher", and ended with these lines :

Mothers sighing with longing,
Daughters sighing with longing,
Ah, King of Women, show some mercy

The song mentioned one woman especially by name, Saraya, the "black beauty". She was his first love, but she had married someone else (...). But according to the song, and to the village gossip, the

relationship had not ended with her marriage (...). (MT : 15, nous soulignons)

Le lecteur assiste à une création du récit romanesque par le biais d'autres histoires qui, de plus, revisitent et réactualisent sans cesse le noyau initial (« a ballad that grew in detail and complexity with each rendition »). Ce récit fondateur du personnage de Musa Lamang est donc instable car il est la création de tout le village et, donc, appartient à tous ses conteurs. « Le monde à côté » de la relation narratologique, pour reprendre les termes de Genette, est ici représenté par la multitude des narrataires, à la fois le lecteur du roman de Habila et le public des histoires et de la ballade, dont le rôle n'est pas fixe : le public qui écoute la ballade devient à son tour conteur plus tard lors d'une réinterprétation. Le lecteur du roman se substitue lui-même au narrataire diégétique de par sa position critique vis-à-vis du rôle des histoires dans l'ensemble de l'œuvre : Mamo incarne la figure de l'historien-conteur par excellence et se positionne ainsi en tant qu'avatar du lecteur qui devient lui-même acteur de cette création littéraire qui commence dès l'incipit du roman.

Les créations artistiques s'avèrent ainsi fondatrices de réalités parallèles, alternatives à la réalité connue par les deux jumeaux qui ne se sentent pas aimés de leur père. La multitude de versions de la ballade de Musa Lamang, ainsi que des récits qui l'entourent, met en lumière la primauté de l'acte narratif dans le roman : la plupart des personnages sont des figures de conteurs qui partagent leurs propres réalités à travers leurs histoires, bien que celles-ci fassent partie au départ d'une tradition transmise de génération en génération. Tel est le cas de la pièce de théâtre jouée chaque année à Noël. Mentionnée pour la première fois au début du roman, c'est une version écrite par l'adolescent Mamo sous le titre *The Coming* qui est ici mise en scène :

The lines, like folk wisdom, were handed down through apprenticeship. (...)

But on Christmas day, as he stood in the audience watching the performance, Mamo saw instantly how poor his version of the play was. These women, in their forties and fifties, not by any means the most mentally agile age, now faced with having word-perfect, had suddenly lost their confidence and went about in a wooden, self-conscious way, and although the audience still cheered and laughed good-naturedly when the white man tried local food for the first time, and shed tears when his wife rescued abandoned twins, Mamo could see the raw, unpremeditated vitality had gone out of the performance. (MT : 40-41)

Bien que la pièce n'ait pas l'effet souhaité sur le public, Mamo a pour but de donner vie à une tradition qu'il estime trop ancrée dans la mémoire collective des habitants de Keti pour susciter encore une émotion et un intérêt véritables : le jeu des acteurs n'est pas convainquant, malgré l'enthousiasme des spectateurs, car le scénario s'avère déstabilisant par son originalité. Ainsi, sa version de cette pièce qui raconte la venue de la famille de Nathan Drinkwater, les premiers Blancs, au village est censée la rapprocher à une vision plus pratique, utilitaire. Dans une conférence de

2019 dans le cadre du Festival du Livre de Brooklyn, Helon Habila affirme à ce sujet :

I'm from a tradition where there is no separation between art and the public (...). In Africa, you don't carve a mask to put it on the wall, just to admire it, it's for ritual purposes, there's always the utilitarian purpose. So art is created for functional purposes.⁴⁶⁴

En parlant de la forme narrative de la mise en abyme utilisée souvent dans ses œuvres, Habila appuie le fait que la fiction doit servir la réalité, elle doit la critiquer afin de la rendre plus visible et plus « accrue » qu'elle ne paraît. Toutefois, l'art n'est pas pour autant une simple imitation de la réalité dans la mesure où elle retransforme l'objet de sa représentation : le masque dont parle Habila utilisé dans le rituel n'est pas un simple véhicule afin de refléter simplement la réalité, mais devient un outil de transformation, voire de transgression de cette dernière. L'idée de créer une métaréalité se rapproche ainsi du concept d'« art-célébration », défini plus tôt par Achebe, qui souligne l'interpénétration de l'univers de l'art dans la vie réelle dans une tentative constante de la prolonger dans le temps et l'espace en la « démultipliant ». Ainsi, Mamo dans *Measuring Time* s'inscrit dans cette lignée d'artistes qui utilisent la mise en scène propre à la fiction dans un double but, vivre une « deuxième vie » et réinterpréter le passé historique de sa communauté.

Ce dernier point se concrétise et s'explique au fil de la narration lorsque le personnage devient archiviste et biographe officiel du Mai et doit faire des recherches pour documenter son histoire biographique. Cependant, ses expériences personnelles et ses recherches sont sublimées dans la dernière interprétation de la pièce à la fin du roman :

On the table were copies of the play's text—foolscap sheets stapled together—with the title, *The Coming*, boldly written on the cover. This was clearly one of the many innovations promised by the new generation of actors. (...)

[Mamo] suddenly realized why the people found the play so intriguing year after year, something he had failed to see before. To them, the play was not about Drinkwater and his “conquest” of their culture by this culture, it was about their own survival. They were celebrating because they had the good sense to take whatever was good from another culture and add it to whatever was good in theirs. (...) This was their wisdom, the secret of their survival. (...) Each generation would bring to this play its own interpretation. (MT : 379-382)

Cette réactivation du moment historique mis en scène dans la pièce devient pour Mamo l'occasion d'y voir plus clair dans sa propre vie à la fin du roman. Ce dernier spectacle est le moteur

464 Helon Habila, conférence avec Amitav Gosh, Igiaba Scego, Helon Habila, « One Brooklyn - B'klyn Book Festival - Movement of People : Modern Nomads & Migrants », *YouTube*, 22 septembre 2019, 14'50-15'15, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Bj8uG1Hzszk>, consulté le 25 janvier 2020.

de sa décision de quitter Keti et de retrouver Zara⁴⁶⁵ :

He needed her. Now that he felt strong, there was so much he wanted to do : the book of lives would be first ; and then he might travel and see other places, other customs, and perhaps write about them. He was not sure how long this strength and conviction would last—but he was certain that if Zara were to be with him, she would always renew his strength for him. (MT : 381)

La fonction principale de ce dernier spectacle est de créer une ouverture intellectuelle et spirituelle : le verbe « realize » utilisé dans la citation pages 379-381, dont le premier sens est celui de révélation, est plutôt un synonyme de réinterpréter ou revisiter. Mamo comprend vers la fin du roman qu'il s'agit justement d'un acte de réinterprétation continue de la pièce, effectué par chaque spectateur en fonction de sa propre expérience et évolution. Le temps et la mémoire sont, une fois de plus, les acteurs principaux de l'interprétation de cette pièce. Cette ouverture vers d'autres visions (« Each generation would bring to this play its own interpretation. ») fait aussi écho au personnage de Bintou , l'épouse du défunt LaMamo, enceinte de leur enfant, symbole d'une nouvelle génération, et présente dans la salle de spectacle, ainsi qu'aux lettres lues par Elvis dans *Graceland* et au blog d'Ifemelu dans *Americanah* dont le sens change au contact de leurs récepteurs. D'autre part, cette ouverture multiplie davantage le spectre des possibilités de vivre cette pièce qui, en définitive, reflètent une ouverture vers d'autres possibilités d'être du personnage qui, plus est, marquent une distanciation plus importante avec son passé.

Ce dernier point est longuement décrit dans le dernier fragment du roman, lorsque Mamo fait une ballade après la représentation théâtrale comme dans un geste d'éloignement d'un milieu familial :

After the church fence was his uncle Ilyia's house. (...) The school's signboard lay facedown on the ground, its wood eaten away by the termites—a group of kids played hide-and-seek in the classrooms whose doors lay broken on the ground. After the school the open field, which had once been thick bush, began. In Mamo's mind the thick bush of his childhood still stood, and LaMamowas behind him, easily outstripping him as they ran : It is early in the morning and they are running eastward so the warm sun rising is in their faces (...). On the way back the hills in the distance loom large and black from the brush fires that ceaselessly burn away the harmattan-dried leaves. Above the hills clouds have thickened, brushing the surface of the hills. The rain will fall today. (MT : 382-383, nous soulignons)

Les éléments de ce paysage littéraire imaginé par Mamo dessinent un territoire mental et mémoriel. Dans l'introduction de l'ouvrage *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Gilles

465 La rencontre entre les deux personnages a lieu lors de la première représentation de la pièce mentionnée dans le roman pages 41-42 dans le chapitre « The Play Is The Thing... ». De cette perspective, la pièce fonctionne comme un cadre symbolique de leur histoire d'amour.

Deleuze et Félix Guattari analysent l'écriture en lien avec la cartographie : « Dans un livre, il y a des lignes d'articulation ou de segmentation, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. »⁴⁶⁶ Les philosophes théorisent ainsi la notion de déterritorialisation comme « l'opération de la ligne de fuite »⁴⁶⁷, une résistance au territoire comme « ce qui fait l'agencement »⁴⁶⁸, à savoir une forme d'aspatialité « classique » ancrée dans le réel. La déstratification mentionnée plus haut apparaît dans le fragment de *Measuring Time* sous la forme d'un espace mental qui, malgré sa ressemblance avec un espace réel, n'en est qu'une projection. En effet, le fragment traduit ici un processus de déconstruction de ce territoire dont le référent réel est le champ ouvert situé derrière l'école de Keti.

Cette déconstruction spatiale trouve son contre-poids dans le désir de reconstruire le passé. Telle l'image du puzzle mentionné page 379 (« the jigsaw pieces ») et l'expression « pattern » dans *GraceLand*, analysée auparavant, ce dernier passage de *Measuring Time* est à l'image d'un travail de construction du sens à travers la mémoire. L'image poétique du champs (« the open field ») représente le point charnière des deux moments évoqués dans ce fragment : l'emploi du prétérit de la description (« was », « lay », « played ») est suivi du présent des souvenirs d'enfance de Mamo (« It is early in the morning... », « are running », « loom », « burn away »). Le présent et le passé fusionnent comme dans la pièce de théâtre que Mamo vient de quitter : il est ici question d'une rupture, d'une suspension du temps de la narration à travers l'introduction du présent, un présent « infini » proche de la valeur de *illo tempore* des contes de fées. Il traduit ici l'illusion de l'atemporalité si chère au protagoniste qui, tout au long du roman, essaie de sortir du temps chronologique afin de tromper sa maladie. La mémoire elle-même s'identifie au champ ouvert (« the open field »), un espace-temps flexible qui ouvre des possibilités infinies d'exister, d'imaginer, de revivre sa vie encore et encore et de défier la mort, car LaMamo est mentionné dans ce fragment comme s'il était encore vivant.

La déterritorialisation de l'espace géographique du champ a pour conséquence une reterritorialisation de la mémoire de son frère défunt et de son enfance. Plus encore, l'image du champ ouvert et situé dans un temps suspendu entre passé, présent et futur, renvoie aussi à la pièce de théâtre comme à un terrain auquel chaque génération apporte sa propre culture par l'intermédiaire de son propre discours, original et unique. En tant que lecteur et spectateur de la pièce, Mamo est aussi un de ses nombreux interprètes et créateurs, comme il recrée et réactualise

466 Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 9-10.

467 *Ibid.*, p. 16.

468 *Ibid.*, p. 630.

aussi son propre passé en s'offrant de multiples possibilités d'être et des identités possibles.

c) La pluralisation des discours ou « le danger de l'histoire unique » d'Adichie

The Book : The World Was Silent When We Died

He writes about the world that remained silent while Biafrans dies. He argues that Britain inspired the silence. The arms and advice that Britain gave Nigeria shaped other countries. In the United States, Biafra was 'under Britain's sphere of interest'. (...) (HYS : 258)

'WERE YOU SILENT WHEN WE DIED ?'

(...) You needn't imagine. There were photos
(...) Did you see ? Did you feel sorry briefly,
Then turn round to hold your lover or wife ?

Their skin had turned the tawny of weak tea
And showed cobwebs of vein and brittle bone ;
Naked children laughing, as if the man
Would not take photos and then leave, alone. (HYS : 375)

Le roman *Half of a Yellow Sun* d'Adichie peut se lire comme l'illustration du processus d'écriture du livre *The World Was Silent When We Died* par différents auteurs, à savoir Richard et Ugwu. Comme l'ouvrage *In The Times of The Roped Pots*, qui est à l'origine un ouvrage scientifique sur l'art igbo-ukwu, le poème initial *Were You Silent When We Died ?* est au début lié au contexte sociopolitique de la Guerre du Biafra pour se transformer ensuite en une œuvre de fiction. Ainsi, les vers cités plus haut représentent d'abord des échos des photographies réelles prises par les journalistes dans les camps de réfugiés pendant le conflit⁴⁶⁹ : d'abord, le pronom « you » engage immédiatement le lecteur dans une démarche introspective qui l'oblige à se substituer aux victimes de la guerre. Deuxièmement, les vers du poème a pour fonction de remettre les événements historiques dans une perspective poétique. Celle-ci permet à Richard de revêtir un autre type d'autorité, à savoir celle d'un écrivain, qui remplace celle de l'historien. Le changement de ton et de langage dans le poème, qui engendre le changement de forme d'écriture, représente la voie principale vers la pluralité des discours requise par l'écriture de cette forme littéraire enchâssée dans le récit-matrice. En effet, le poème a plusieurs auteurs car Richard est celui qui commence ce travail

469 Ce point a été traité pages 107-108 dans le cadre de l'analyse du rôle des formes littéraires enchâssées.

et Ugwu est celui qui en écrit la fin.

Si la guerre et ses échos nationaux et internationaux, ainsi que conséquences sur les Biafrais, représentent la source d'inspiration du poème, vers la fin du roman il évolue vers une forme de démarche introspective pour Ugwu, revenu du front : « He listened to the conversations in the evenings, writing in his mind what he would then transfer to paper. It was mostly Kainene and Olanna who talked, as though they created their own world that Master and Mr Richard could never quite enter. » (HYS : 399, nous soulignons). Cet épisode envisage le travail d'écriture du livre *The World Was Silent When We Died* comme une écriture d'exploration : les deux sœurs jumelles redonnent vie, en parlant, à un temps et un monde qui, bien qu'ils n'existent plus, représentent une source inépuisable d'inspiration pour l'écrivain. L'intimité des deux sœurs, impénétrable par leurs compagnons, peut se lire de deux manières : elle est d'abord une image proche de laalebasse comme dépositaire de la mémoire individuelle et collective qui est transmise symboliquement à Ugwu qui devient ici une figure de l'archiviste. Sa concentration et son écoute attentive (« listened », « writing in his mind ») rappellent le travail de Mamo pendant sa documentation pour la biographie officielle du Mai dans *Measuring Time*.

Deuxièmement, Ugwu s'approprie le travail de réactualisation du passé des deux sœurs : ainsi, leurs souvenirs du monde d'antan deviennent des outils de mémoire pour le protagoniste qui, se faisant la chambre d'écho de leurs voix et de leurs discours, transfèrent et transforment ces souvenirs en matière artistique en mesure de construire non seulement une œuvre littéraire, mais aussi son propre devenir identitaire. Ainsi, sa dédicace finale du livre (« *For Master, my good man.* », HYS : 433) clôt le roman en faisant allusion à l'expression favorite d'Odenigbo s'adressant à lui, qui ouvre le récit (« « "Where are you, my good man ?" », HYS : 7). L'écho au nom donné par son maître se voit ainsi inversé à travers la dédicace : c'est le jeune homme, ancien domestique, qui devient adulte et s'arroge le droit d'utiliser cette expression presque comme une formule magique typique d'un rite de passage. En effet, la dédicace du livre d'Ugwu a cette fonction d'opérer un passage à la fois vers l'âge adulte et vers une étape de maturité artistique. Autrement dit, l'écriture du livre équivaut à une écriture du soi, de ses propres expériences et de ses propres perspectives sur la vie.

Dans *Waiting for An Angel*, les chapitres construits à travers la focalisation des différents personnages créent non pas un ensemble unitaire, mais une forme de kaléidoscopie littéraire, un récit éclaté qui ne recompose qu'en partie un seul récit, notamment par le biais des allers-retours entre le passé et le présent effectués par les personnages ou à travers leur focalisation. Plus encore, le changement de narrateur de la fin du roman, où l'auteur Helon Habila intervient lui-même dans le récit, souligne le rapport flouté entre narrateur et narrataire. Ainsi, à travers la remise en question de

l'autorité littéraire, analysée auparavant, le roman vient illustrer une pluralité de discours et de voix apparemment dissonants qui composent néanmoins un kaléidoscope de perspectives sur le sort du protagoniste Lomba comme exposant de la vie quotidienne sous le régime de dictature militaire du général Sani Abacha. Les chapitres portant le nom des personnages (« Lomba », « Kela », « Bola », « James », « Alice ») représentent le reflet littéraire et narratif des pièces séparées du puzzle dans l'expression « jigsaw puzzle » dans *Measuring Time* (MT : 359) ou encore dans « jigsaw pieces » dans *GraceLand* (G : 379).

Toutefois, ce puzzle littéraire éclaté qu'est le roman *Waiting for An Angel* ne donne pas de dénouement clair au destin de Lomba à la fin :

[Lomba] watches [Mahalia] drive away, veering sharply to one side to avoid the dark, pendent sun before her windscreen. When she disappears, he turns and makes his way in the comfortless twilight to the gathering at the Secretariat. (WA : 219)

Le lecteur est ainsi censé faire le rapprochement entre la causalité des événements du début : Lomba est en prison et, après avoir tenu un journal intime pendant quelque temps, il cesse d'écrire, ce qui laisse ainsi penser qu'il a peut-être été libéré. La participation à la manifestation peut constituer la raison de son incarcération, mais le lecteur ne peut que faire des suppositions car aucune réponse claire n'est fournie. D'ailleurs, si l'oxymore « dark sun » ainsi que le mouvement de Lomba (« He turns and makes his way in the comfortless twilight. ») peuvent suggérer, tels des signes de mauvais augure, que le protagoniste se fera arrêter lors de cette manifestation, ils ne disent rien sur son destin. Cette fin de roman ouvre ainsi la voie vers des possibilités d'interprétation et des possibilités d'être du protagoniste.

Plus encore, l'épilogue du roman (« Afterword » pages 222-228) constitue une explication du contexte historique des années de dictature 1993-1998 et, comme le livre *The World Was Silent When We Died* dans *Half of a Yellow Sun*, reconstruit et réexplique le contexte sociopolitique de l'époque :

What this story tries to do is to capture the mood of those years, especially the Abacha years : the despair, the frenzy, the stubborn hope, but above all the airless prison-like atmosphere that characterized them. (...)

But not all the above events are represented with strict regard to time and place—I did not feel obliged to do that ; that would be mere historicity. My concern was for the story, that above everything else. (WA : 229)

L'épilogue fonctionne comme un fil conducteur qui introduit le lecteur dans un climat de tension omniprésent de l'époque Abacha. Toutefois, le fait que Habila distingue bien entre

historicité et littéarité signifie qu'il change aussi de voix et, donc, qu'il crée des H(h)istoires afin de démultiplier les perspectives sur l'Histoire, comme le personnage de Richard dans *Half of a Yellow Sun*. La position de Habila est toujours la même (il partage l'opposition à la dictature des personnages comme Lomba, James ou Bola), mais la démultiplication des discours et des voix dans le roman offre encore plus de possibilités d'être au personnage principal. En effet, puisque la fin ouverte du roman ne semble être sous l'« emprise » d'aucune « autorité » narrative, aucune réponse définitive concernant le devenir de Lomba n'est donnée au lecteur.

La question de l'autorité littéraire est aussi centrale dans *GraceLand* où l'intertextualité et la mise en abyme sont les plus utilisées de toutes les œuvres du corpus. L'imbrication du rituel de la noix de kola, les recettes de cuisine de Beatrice, les textes sacrés, comme l'appel à la prière musulmane et les psaumes chrétiens, ou les fragments de feuilletons populaires dans l'hypertexte du roman opèrent, à travers la pluralisation des langues, des discours et des voix, une déconstruction de la notion d'identité littéraire aussi bien que du devenir identitaire d'Elvis : si le récit-matrice de la vie du protagoniste constitue le centre du roman d'Abani, quel rôle les autres formes littéraires enchâssées jouent-elles dans ce parcours ? À part illustrer des échos de la vie d'Elvis, ainsi que du journal de Beatrice, qui constitue un des seuls repères de l'existence du protagoniste, les autres formes littéraires imbriquées ont aussi la fonction de remettre en cause non seulement l'autorité littéraire unique de l'auteur ou / et du narrateur, mais aussi du devenir identitaire d'Elvis comme le résultat d'une quête.

La fin du roman présente Elvis à l'aéroport en train de donner un faux nom afin de prendre l'avion pour Las Vegas et ainsi tenter de changer de vie. Néanmoins, l'aéroport représente un espace entre-deux, un espace d'attente et de projets ; Elvis se situe donc, une fois de plus, dans un lieu où, bien que hanté par les fantômes du passé (« He thought about his father and felt guilt wash over him. Nearly every night, in his dreams, he saw Sunday's ghost wondering aimlessly. », G : 321), il n'a pas encore atteint le point terminus de son voyage.

Ce statut intermédiaire rappelle la théorie du philosophe François Jullien sur l'« entre » et sur l'importance de la notion d'écart, terme défini comme « permettant l'ouverture en tension, une confrontation sans séparation »⁴⁷⁰. Cette séparation qui représente une ouverture présente dans toutes les œuvres du corpus, crée, à travers le refus de donner une réponse claire et définitive, des possibilités d'être dans le travail de l'écriture du soi. À travers le refus d'une forme d'autorité,

470 Cette notion a été analysée dans la première sous-partie sur le dialogue des langues dans ce chapitre (Jullien, *op. cit.*, p. 71).

parentale, sociale, politique, le cheminement narratif se fait l'expression du discours et du devenir identitaire et non pas d'une identité déjà acquise. Les personnages deviennent moins des projections d'individus que des chambres d'écho qui accueillent les voix qui résonnent en eux et qui, *in fine*, sont à leur tour les projections de leurs identités possibles.

Ainsi, ce n'est pas l'identité unique qui constitue le but ultime de la quête des personnages du corpus, mais l'exploration d'un spectre, aussi vaste soit-il, de possibilités d'être dans le monde, et ce notamment à l'issue d'épreuves difficiles. Ce processus est directement lié aux multiples récits qui construisent leur chemin et leur devenir. Dans une conférence intitulée « The Danger of a Single Story » de 2009, Adichie développe le concept du « récit unique »⁴⁷¹ comme ayant un effet nocif sur notre vision du monde : lorsqu'elle a commencé à écrire, elle écrivait uniquement les histoires qui ressemblaient à celles qu'elle lisait, écrites majoritairement par des auteurs britanniques ou états-uniens blancs, mais qui occultaient complètement son propre environnement, à savoir les réalités du continent africain et / ou du Nigéria. Elle met ceci en avant en soulignant « le pouvoir des histoires d'impressionner leurs lecteurs »⁴⁷² et, donc, de façonner ce qu'ils pensent et comment ils se représentent le monde.

Plus loin, Adichie affirme qu'elle doit à la littérature africaine, en mentionnant les noms de Chinua Achebe et l'écrivain guinéen Camara Laye, l'auteur du roman *L'enfant noir* publié en 1953⁴⁷³, l'ouverture vers d'autres histoires et d'autres identités du monde : « It saved me from having a single story of what books are. »⁴⁷⁴ Les noms des deux auteurs sont liés à la période des années 1950 et 1960 qui correspond à l'époque de l'indépendance du Nigéria et, donc, à une période où les littératures africaines prennent leurs distances par rapport aux influences occidentales, comme le souligne Ato Quayson⁴⁷⁵. Dans son analyse, Adichie déconstruit un type d'autorité imposée en élargissant le spectre des récits, le terme « récit » étant ici employé dans le sens d'une représentation du monde, sans se contenter d'une histoire unique qui obtiendrait ainsi une valeur d'exemple tel un mythe fondateur comme un point de repère incontestable.

Le terme « authentique »⁴⁷⁶ qu'elle emploie en rapport avec les attentes des éditeurs,

471 Adichie (conférence TED Talks) « The Danger of a Single Story », *op. cit.*

472 « how impressionable we are in the face of a story. » (*Ibid.*, 1'46-1'51).

473 Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, (1953) 2008.

474 Adichie (conférence TED Talks) « The Danger of a Single Story », 2'54-2'58.

475 « a periodization that matches the political movement of decolonization » (Quayson, *op. cit.*, Introduction, p. 8).

476 Adichie, « The Danger », 8'53.

lorsqu'elle cherchait à publier son premier roman *Purple Hibiscus*, est ici synonyme de stéréotype dans la mesure où il confirme les idées reçues du récepteur le confortant dans une position d'autorité, à savoir l'exigence de mieux connaître la « réalité » des choses comme dans un acte de possession et d'appropriation symbolique de cette réalité.

L'autorité dont les histoires investissent à la fois l'auteur et le lectorat est ainsi renforcée dans le discours :

It is impossible to talk about the single story without thinking about power. (...) How they are told, who tells them, when they are told, how many stories are told, are really dependent on power. Power is not only the ability to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person.⁴⁷⁷

Est introduit ici le principe de représentativité d'un espace socioculturel, d'un individu ou d'une communauté à travers le récit qui, par son caractère unique, traduit un principe de réduction de l'Autre, illustré par un espace, une communauté ou un individu, afin de le contrôler symboliquement : « The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are not true, but that they are incomplete. They make one story become the only story. »⁴⁷⁸. En effet, l'Autre peut être symboliquement contrôlé seulement s'il est réduit ou identifié à une seule chose ou encore si on lui attribue une seule histoire. Ainsi, le processus d'identification en soi fait l'objet d'une remise en question dans la mesure où il équivaut à une démarche limitative. Au contraire, ce qu'Adichie souligne est une pluralisation des perspectives à travers une multitude de récits afin de donner accès à des identités possibles et des possibilités d'être, et non seulement à une identité héritée ou attribuée par les autres. Dans les scènes finales des œuvres du corpus, tels *GraceLand*, *Measuring Time* ou encore *Purple Hibiscus*, sont mis en scène des processus de dés-identification, voire de « dé(-)rangement », selon le terme de Jullien⁴⁷⁹, dans le sens d'une déconstruction de l'identité comme un tout unitaire et stable afin de l'envisager plutôt comme une somme de possibilités d'être.

Le rôle des langues et de l'intertextualité constitue le noyau de cette dernière analyse sur la pluralité identitaire. Ainsi, l'igbo et l'anglais, deviennent des modes de représentation duels allant de

477 *Ibid.*, 9'38-10'18.

478 *Ibid.*, 13'15-13'24.

479 Jullien, *op. cit.*, p. 33.

l'altérité au brouillage des frontières culturelles qui résonnent malgré leurs différences et transforment la narration et le récit en chambres d'écho. Le langage polyphonique, selon le terme de Bakhtine, dont les notes sont tantôt harmonieuses, tantôt cacophoniques, reflète l'image des sociétés auxquelles il appartient et devient un outil de déconstruction des stéréotypes socioculturels.

Cette fonction de décodage est souvent associée dans le corpus au soin des blessures de l'esprit et du corps. Ainsi, l'écriture du corps et l'évocation des sens représentent des étapes essentielles dans la construction narrative et identitaire des personnages : le langage des corps est souvent utilisé comme une alternative au langage des mots ouvrant ainsi des perspectives différentes sur les relations des personnages. Plus encore, l'évocation des sens s'apparente souvent aux sens qui transforment l'écriture en un acte sensoriel. Le rapport du langage aux sens se change en écriture du corps-récit ou du corps-parchemin. Ce corps d'écriture engendre une pluralisation des perspectives sur l'écriture du soi à travers l'éclatement narratif et générique et l'intertextualité.

Enfin, les liens intertextuels et les formes littéraires enchâssées soulignent l'effet de kaléidoscopie littéraire et identitaire dans l'ensemble du corpus : l'écriture du soi se décline en une pluralité d'écritures et de constructions narratives qui reflètent les parcours et le devenir des protagonistes. Les cheminements identitaires se construisent à travers une multitude de discours narratifs fragmentés qui envisagent l'identité non pas comme le reflet de l'héritage culturel, social, historique ou familial, mais comme une ouverture vers de possibilités d'être.

Au cours des pérégrinations littéraires soulignées par l'intertextualité, l'identité s'écrit comme un rapport entre certitude, sa communauté, son passé et son héritage, et inconnu, représenté par l'avenir et les possibilités qu'il offre. Ce rapport n'est pas dépourvu de tensions, comme dans *Purple Hibiscus* ou *Measuring Time*, il se rapproche de « l'entre » de Jullien défini aussi comme la tension entre deux termes d'une opposition et affirme que ce concept traduit l'effet miroir entre ces deux termes car il ne contient pas leur essence, mais leur représentation et leur projection. Ainsi, il s'agit d'une dés-identification qui s'oppose à la différence : le philosophe appelle la fécondité de cette confrontation la « résonance »⁴⁸⁰, qui signifie aussi bien harmonie, coordination que cacophonie, et qui rappelle l'idée de chambre d'écho.

Cette image met l'accent sur la coexistence des langues et des univers qu'elles véhiculent, sur leur « collaboration » et leur échange qui engendrent leur évolution permanente. Il s'agit d'une ramification de l'identité à l'image du rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais (...)

480 Jullien, *op. cit.*, p. 39.

toujours n-1. (...) Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer. (...) Un tel système pourrait être nommé rhizome. (...) ⁴⁸¹

Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connecter avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usagers étrangers. (...) L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour la conjonction « et... et... et ». ⁴⁸²

Les philosophes théorisent cette notion comme une alternative à la filiation et à l'appartenance : en comparant l'enracinement vertical illustré par l'arbre, symbole de la généalogie, ils introduisent un type de filiation horizontale telle la racine rhizomique extérieure qui évolue en gagnant du terrain à travers une démarche inclusive des éléments nouveaux (« de nouveaux usagers étrangers »). Lorsque Elvis dans *GraceLand* renonce au journal de sa mère dans la scène finale du roman, il renonce à une forme de déterminisme généalogique qui est pour lui la hantise du passé. Il n'est pas anodin non plus que cette dernière scène soit aussi l'occasion de passer en revue les éléments clés et les figures les plus marquantes de la vie du protagoniste jusqu'à son départ pour les États-Unis :

He thought about his father and felt guilt wash over him. Nearly every night, in his dreams, he saw Sunday's ghost, wandering aimlessly, searching for his house and Madam Caro's buka, long gone under the tyrannical wheels of the bulldozers. He mused at how the King, with all his imperfections, had become the icon for freedom and spiritual truth. (G : 321)

Cette remémorisation du passé est interrompue par l'appel de son nouveau nom :

“Redemption,” the airline clerk called.
Elvis, still unfamiliar with his new name, did not respond.
“Redemption !” the clerk called again.
Elvis stepped forward and spoke.
“Yes, this is Redemption.” (G : 321)

La fin du roman d'Abani peut se lire comme une illustration du concept de rhizome de Deleuze et Guattari : le nouveau nom, Redemption, représente, d'une part la volonté d'Elvis de tourner la page sur son passé afin de tout recommencer à zéro, démarche essentielle pour quitter le Nigéria. D'autre part, cette fin symbolise l'ajout d'une nouvelle identité qu'il s'approprie. L'urgence de ce changement ne saurait être retardé, comme le montrent la répétition de l'appel et le ton impératif du fonctionnaire au guichet. C'est à travers l'inclusion de cet élément étranger, le nouveau

481 Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 13.

482 *Ibid.*, p. 36.

nom, que se crée l'identité rhizomorphe d'Elvis. Il est possible de lire cette fin comme une ouverture identitaire dans la mesure où le réseau rhizomorphe est sans cesse en train de « gagner du terrain » et changer de forme. La représentation de l'identité et l'affirmation identitaire dans le roman d'Abani revêtent ainsi la forme paradoxale d'une dés-identification dans le sens d'un décloisonnement de l'ancienne ou des anciennes identités ou « peaux », dans le sens des formes fixes dont on pense qu'elles construisent exclusivement et définitivement l'identité nationale, communautaire ou individuelle. Cette image rhizomorphe de l'identité, nécessairement provisoire et jamais aboutie, visible dans la fin de *GraceLand*, mais aussi dans *Waiting for An Angel* ou encore dans *Half of a Yellow Sun* (Olanna parle de la disparition de Kainene en faisant une allusion aux croyances igbo sur la réincarnation et en affirmant : « “We come back again,” she said. (...) “Our people say that we all reincarnate, don't they ?” she said. », HYS : 433), déstabilise la notion d'identité et ouvre ainsi le spectre des configurations identitaires possibles.

CONCLUSION GÉNÉRALE

[Obinze's mother] was pleasant and direct, even warm, but there was a privacy about her, a reluctance to bare herself completely to the world, the same quality as Obinze. She taught her son the ability to be, even in the middle of the crowd, somehow comfortable inside himself. (A : 69-70)

Ce fragment de *Americanah* peut se lire comme une réponse à la question d'Ifemelu lors de son dialogue avec Aunty Uju dans le même roman, évoquée dans l'introduction de notre thèse :

“I think she just wants to see you. She said you should come to lunch.”
Ifemelu stared at him. (...) Obinze's mother's invitation frightened and excited her. (...)
“Just be yourself,” Aunty Uju told her and Ifemelu replied “How can I just be myself ? What does that even mean ?” (A : 68)

La deuxième citation représente un point de départ du parcours d'Ifemelu : la mère d'Obinze, comme son fils, dégage un équilibre intérieur inconnu à la jeune femme. La confiance en soi et la relation avec Obinze peuvent se lire comme des conséquences de plusieurs facteurs. D'abord, le personnage de la mère, veuve depuis plusieurs années, assume pleinement son statut de femme seule sans se soucier des préjugés. Deuxièmement, elle est professeure universitaire de littérature anglophone et traductrice, une position qui lui vaut le prestige professionnel et social. Enfin, elle fait parler d'elle lors d'un conflit avec un collègue où elle défend sa position après avoir été humiliée en public⁴⁸³, devenant une figure de la liberté d'expression dans le monde universitaire de Nsukka.

Sa liberté d'agir et de penser par elle-même représente ce que la protagoniste affectionne en particulier et, de ce fait, la mère d'Obinze représente un de ses modèles. De plus, c'est précisément la discrétion de ce personnage qui laisse deviner la multitude des visages cachés au monde sans les dévoiler. Ce personnage, un des premiers du roman qui ne cherche pas à savoir qui elle est, mais qui vit au milieu de toutes ses identités possibles, est une source d'inspiration pour Ifemelu.

483 « “She was on a committee and they discovered that this professor had missused funds and my mother accused him publicly and he got angry and slap her and said he could not take a woman talking to him. So my mother got up and locked the door of the conference room and put the key in her bra. She told him (...) he would have to apologize to her publicly, in front of all the people who had seen him slap her. So he did. But she knew he didn't mean it. (...) She wrote circulars and articles about it, and the student union got involved. People were saying, Oh, why did he slap her when she's a widow, and that annoyed her even more. She said she should not have been slapped because she is a full human being, not because she doesn't have a husband to speak for her. So some of ther female students went and printed Full Human Being on T-shirts. I guess it made her quite known.” » (A : 59).

À l’instar du parcours de la protagoniste d'*Americanah*, la notion d’identité fait un long chemin des différentes représentations de sa construction à une vision plurielle qui remet en question sa dimension unitaire et « monolithique ». Le fil conducteur de notre travail a été d’analyser les nouvelles dimensions et configurations de l’identité. La littérature nigériane du début du XXI^e siècle construit une nouvelle vision de l’identité individuelle : des éléments traditionnels qui la composent et la définissent, elle évolue dans l’espace liminal des tensions et des échanges historiques, sociaux et culturels.

Dans son autobiographie intitulée *Joseph Anton*, Salman Rushdie donne une définition de l’identité à travers quatre composantes, « le lieu, la communauté, la culture et la langue »⁴⁸⁴. Cette définition établit des coordonnées précises et des contraintes de cette notion dans la mesure où il envisage l’identité comme une « donnée », ou une collection de données, essentiellement héritées de sa famille ou sa communauté, quelque chose, enfin, qui nous vient du passé et des autres. Si les quatre repères sont bien entendu des éléments fondamentaux du processus initial de la construction identitaire, ils n’en sont pas les seuls. Ifemelu dans *Americanah*, Elvis dans *GraceLand* ou encore Kambili dans *Purple Hibiscus* se construisent à travers des expériences qui les éloignent de leur milieu d’origine, ne serait-ce que symboliquement, tel le protagoniste de *GraceLand*, et qui leur permettent d’évoluer simultanément dans divers espaces géographiques et culturels. Ainsi, la philosophie métissée de Michel Serres, mentionnée dans notre introduction, vient illustrer la dimension de démarche dynamique de redéfinition de l’identité elle-même, car la littérature nigériane contemporaine montre le besoin de reconsidérer l’identité comme étant protéiforme et plurielle.

Les configurations spatio-temporelles de l’écriture identitaire, envisagée d’abord dans un rapport de continuité avec l’héritage littéraire et culturel de la génération d’écrivains nigériens des années 1950 et 1960, soit la « première génération » dite classique, ont constitué l’objet d’une première analyse. À travers les représentations de l’espace, à la fois géographique et narratif, comme l’espace de la page d’écriture, la construction de l’identité s’enracine non seulement dans un espace physique, mais aussi dans un imaginaire et une mémoire collectifs qui créent ce que Homi K. Bhabha appelle « la nation comme narration ».

Ancré dans un espace géographique et culturel, les écritures du soi se voient imprégnées de leurs traditions nigérianes respectives, par exemple, la tradition igbo pour Abani et Adichie. L’héritage culturel traditionnel représente une partie importante des œuvres de ces écrivains car, au-delà d’un hommage aux cultures ancestrales, il représente aussi un moyen de nuancer la notion

484 Salman Rushdie, *Joseph Anton. Une autobiographie*, Paris, Plon, coll. Feux Croisés, trad. Gérard Meudal, 2012, p. 70.

d'identité et de la remettre dans un contexte à la fois social, littéraire et historique.

Littérarité ou narrativité d'un côté et historicité de l'autre contribuent ainsi en égale mesure à la construction de l'identité nationale, car la nation est elle-même une construction narrative et historique. Cette définition de l'identité nationale, qui va à l'encontre de celle d'Edwards exprimée dans l'ouvrage *Language and Identity : An Introduction*, va dans la même direction que la vision d'une identité protéiforme : « National identity is both given and periodically reconstituted. Citizens inherit it, reflect on it, and redefine and revise it in the light of their circumstances, self-understanding and future aspirations. »⁴⁸⁵. Cette nécessité de changer de forme et de fond de l'identité collective traduit une mise en question profonde de l'idée même d'identité en tant que notion ; ce qui est appelé « identité » traduit un cheminement, un processus, une expérience à la fois individuelle pour les personnages des œuvres du corpus, et collective, si l'on pense aux toiles de fond sociohistoriques de ces œuvres.

Le rituel traditionnel comme mode d'expression et de représentation historique, tel qu'il apparaît dans *GraceLand* à travers le texte enchâssé de la noix de kola du début de chaque chapitre, en est un exemple dans la mesure où les créations traditionnelles pré-coloniales sont à la fois des documents historiques et littéraires à part entière. Créées pour fédérer la communauté, ces représentations du rituel traditionnel mettent aussi en lumière une perspective sur les identités nationale, communautaire et individuelle. Le rituel donne à ses constructions identitaires un visage tourné à la fois vers le passé pré-colonial et le présent des dictatures militaires, notamment celle du général Sani Abacha (1993-1998) qui constitue le contexte historique des romans comme *Waiting for An Angel* ou *Purple Hibiscus*.

La guerre du Biafra représente la principale toile de fond des œuvres du corpus : présent dans *Half of a Yellow Sun* d'Adichie et mentionné dans toutes les autres, cet événement constitue le principal repère historique de la troisième génération d'écrivains nigériens car il marque un tournant dans l'histoire contemporaine du pays. Source d'une crise politique et sociale profonde, la guerre est représentée aussi comme un facteur de crise identitaire nationale, ethnique et individuelle.

Dans un deuxième temps, la crise de l'identité se concentre sur l'analyse des éléments déclencheurs de traumatismes et sur leurs représentations dans l'écriture du et de soi. Ainsi, la guerre en est la première cause, notamment à travers les motifs de la violence physique et psychique : le trauma en est donc une des principales conséquences, comme le montrent les épisodes de l'humiliation de la protagoniste dans la case du chien suivie de sa fuite dans *Becoming Abigail*, ou

485 Edwards, *op. cit.*, p. 61.

encore les scènes de viol dans *GraceLand* ou dans *Half of a Yellow Sun*.

Le trauma comme image d'une déconstruction mène vers les représentations de l'Autre qui se dessinent à travers l'expérience de l'immigration, de l'exil et de la multiculturalité. Les différences entre Blancs et Noirs, un des binômes fondateurs des idéologies coloniales déconstruit par la littérature postcoloniale, font l'objet de nombreuses déconstructions. Sur la figure de l'étranger comme image de l'Autre, Toni Morrison affirme dans l'essai *L'origine des autres* :

Il n'existe que des versions de nous-mêmes, auxquelles nous n'avons pas adhéré pour beaucoup et dont nous voulons nous protéger pour la plupart ; (...) c'est la nature aléatoire de notre rencontre avec notre moi déjà connu – bien que non reconnu comme tel – qui suscite une légère vague d'inquiétude. (...) C'est aussi ce qui nous donne envie de posséder, gouverner et administrer l'Autre.⁴⁸⁶

L'écrivaine a un regard critique vis-à-vis de la manière de percevoir l'Autre comme totalement dissocié de soi-même ; ainsi, c'est la construction de l'altérité qui se voit remise en question au profit d'un effacement des catégorisations binaires soi / autre. Ceci correspond à notre thèse analysée dans le deuxième chapitre sur l'image du Noir qui est perçu comme l'autre du Blanc : des personnages comme Ifemelu dans *Americanah* ou encore Kamara dans la nouvelle « On Monday of Last Week » d'Adichie se voient confrontés à l'identité noire qu'elles ne pensaient pas avoir et qu'on leur impose afin de les distinguer de la majorité blanche.

Dans son roman le plus récent publié en 2019 et qui s'intitule *Travelers : A Novel*⁴⁸⁷, Helon Habila met en scène un vaste paysage composé de portraits humains réunis sous le signe de l'expérience de l'immigration : le roman est écrit sous la forme de récits enchâssés à l'instar de *Waiting for An Angel*, les différentes histoires ont comme point de repère commun le récit-matrice raconté par le narrateur intradiégétique anonyme qui passe une année à Berlin avec son épouse. Ces différents destins qu'il va croiser et qui construisent une écriture rhizomatique, très similaire au roman *Waiting for An Angel*, lui donnent petit à petit une image plus complexe et plus nuancée de sa propre expérience en tant qu'étranger en Europe. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre encore trop récente, dans *Travelers* comme dans les œuvres du corpus la notion d'identité est constituée *in fine* de la somme des rencontres et des expériences des personnages par rapport auxquelles ils se construisent et évoluent. Au-delà des références géographiques et culturelles, les notions d'altérité culturelle, sociale ou géographique, telles les constructions de l'Afrique et de l'Occident représentent des projections intérieures des personnages, et les différences culturelles et raciales se

486 Toni Morrison, *L'origine des autres (conférences Charles Eliot Norton, 2016)*, trad. Christiane Lafférière, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, (2017) 2018, p. 40.

487 Helon Habila, *Travelers : A Novel*, New York, London, Norton, 2019.

voient ainsi effacées.

L'expérience de l'exil, traumatisante pour la plupart des personnages du corpus, mène vers une existence dans un entre-deux spatial, culturel et intérieur. Ainsi, la notion de « tiers espace » de Homi K. Bhabha illustre un espace liminal créé par des individus venus d'ailleurs, à l'instar des communautés d'Africains dans *Americanah* ou dans la nouvelle « Jumping Monkey Hill », ou créé en marge des autres espaces. Tel est le cas du salon de coiffure dans *Americanah*, qui est un microcosme de portraits et de personnalités d'immigrés africains, ou le métro dans *Becoming Abigail* qui est par excellence un lieu suspendu entre deux point terminus. Tel est aussi le cas du bar tenu par Madam Caro dans *GraceLand*, le lieu qui accueille les habitants du ghetto lagotien de Maroko et qui sont souvent des individus sans emploi et sans beaucoup de perspectives. Les expériences liminales ou sous-terraines, comme la maladie de Mamo et la dépression de Zara dans *Measuring Time* ou les mises en scène de la mort dans *Waiting for An Angel*, sont des conséquences de ces (dé)constructions spatiales entre-deux qui ouvrent de nouvelles possibilités de vivre et de penser l'espace.

Les espaces liminaux générant des expériences liminales, comme la maladie psychique dans *Measuring Time* ou l'isolement forcé dans *Becoming Abigail*, ces dernières provoquent des rapports conflictuels au sein des familles et des communautés. La crise des liens familiaux représente ainsi une conséquence des mouvements spatiaux de tous les personnages du corpus qui traduisent des formes de distanciation avec le centre symbolique. Ainsi, la perception du noyau familial comme l'élément constituant absolu de l'identité est remise en question, et les relations familiales subissent des mutations. Des thèmes comme la filiation ou la gémellité sont ainsi revisités ou sont déconstruits pour illustrer une vision de l'identité en conflit avec la communauté et, de manière plus générale, avec la tradition et le passé.

Cette distance avec le passé est plus évidente encore dans les écritures du *Bildungsroman*, comme *Purple Hibiscus*, *Americanah*, *Half of a Yellow Sun*, *Measuring Time* ou *Becoming Abigail*. En effet, des personnages comme Kambili ou Abigail cherchent à se faire entendre et, ce faisant, à se construire en tant qu'individu visible et libre. La voix des personnages « en construction » vient illustrer non seulement une forme d'expression politique, comme il a déjà été affirmé au sujet d'écrivains africains à l'instar d'Achebe, mais surtout un outil littéraire qui se fait le porte-parole d'une auto-construction.

Enfin, les représentations de la crise de l'identité ont mené notre travail vers l'analyse de l'identité plurielle multipliée par les voix et les langues à travers lesquelles elle s'exprime. Voix et parole vont de pair avec la pluralité des langues utilisées dans les œuvres du corpus, notamment

chez Abani et Adichie. Dans son article « Ownership of Language : Diglossia in the Fiction of Chimamanda Ngozi Adichie », Michael L. Ross analyse la voix bilingue et biculturelle en concluant : « That voice is polyvocal rather than unitary. »⁴⁸⁸ La diglossie représente la forme la plus appropriée pour exprimer la multitude d'expériences et de modes de perception, ainsi que positionnement par rapport aux autres et au monde dans l'œuvre d'Adichie. Une fois de plus, la diglossie efface les différences entre les deux modes de perception et d'expression pour donner à l'identité l'image d'une chambre d'écho.

Cette vision des langues et des voix en dialogue, qui rappelle le dialogisme de Bakhtine, donnent du « corps » au message textuel et met en lumière des écritures de l'identité éminemment sensorielles. En analysant l'usage de l'anglais et de l'igbo dans l'œuvre d'Adichie, Dennis Walder affirme : « [Adichie's writing] is open to a variety of voices, languages and textures. »⁴⁸⁹ Cette ouverture vers la diversité des langues, des voix, des sensations vient illustrer une grande diversité des perceptions du monde qui change en permanence. Le rôle des sens, comme l'odeur, et de la nourriture est essentiel dans les relations et des rituels humains. Un lien étroit est ainsi dressé entre corps et récit, à travers l'image de l'auto-écriture et du corps-carte ou corps-parchemin dans *Becoming Abigail*.

L'auto-cartographie acquiert ainsi, au cours des expériences qu'elle inscrit sur la peau-parchemin, les caractéristiques d'un palimpseste, dont Dennis Walder souligne l'importance de la distance et du libre arbitre : « While seeing [identities] as an integral part of us, we retain some degree of independence from our various identities and do not become their helpless bearers. »⁴⁹⁰ : ce rapport actif de l'individu avec ses identités fait écho au personnage de Kambili dans *Purple Hibiscus* qui peine justement à trouver cette distance libératrice par rapport aux rôles assignés par Eugene. Si le contexte est similaire, tels l'expérience traumatique de l'abus familial, la situation d'Abigail dans le roman court d'Abani n'est pas la même dans la mesure où elle se donne cette liberté d'action et de parole malgré les contraintes. Abigail est donc plus libre par rapport aux rôles assignés par les autres, et c'est d'ailleurs cette liberté de penser et d'agir qui sera à l'origine du dénouement tragique de son histoire, car, en prenant son destin en mains, elle est en permanence à contre-courant.

Toutefois, en agissant librement sur son sort, Abigail s'offre des possibilités d'être qui lui

488 Michael L. Ross, « Ownership of Language : Diglossia in the Fiction of Chimamanda Ngozi Adichie », *Research in African Literatures*, vol. 5 (1 / 2019), 111-126, p. 114.

489 Walder, *op. cit.*, p. 126.

490 Parekh, *op. cit.*, p. 24.

sont inaccessibles autrement : la relation avec Derek, source de bonheur et d'accomplissement, revêt aussi aussi la forme d'un récit qui se nourrit d'autres formes littéraires comme les poèmes de Dylan Thomas. Le tissage intertextuel et les formes littéraires enchâssées, comme le journal de Beatrice et le texte de la noix de kola dans *GraceLand*, les lettres de LaMamo dans *Measuring Time*, les fragments du livre commencé par Richard et achevé par Ugwu dans *Half of a Yellow Sun*, mettent ainsi en scène des identités superposées. Non seulement les liens intertextuels, mais aussi les références aux autres arts, comme la cinématographie, la musique, la danse, représentent autant de directions et de perspectives pour l'écriture des identités (des) possibles.

Cette multiplication des perspectives illustre « le danger du récit unique » d'Adichie, à savoir l'absence de distance critique engendrée par le diktat d'une seule histoire à valeur d'idéologie. Dans l'ouvrage *A New Politics of Identity : Political Principles for an Interdependent World*, le critique Bhikhu Parekh propose une vision de l'identité universelle, car il s'agit de l'identité humaine au-delà de toute différence socioculturelle, et plurielle :

Since human life is inherently plural in the sense that different areas of life are autonomous to different degrees and make independent claims, different identities cannot be subordinated to any one of them. (...) The context decides which identity is relevant, and that identity, as socially defined, largely dictates appropriate behaviour. We capture this better by saying that we have plural rather than several or multiple identities.(...) Plural identities mean plural perspectives, each supplementing the insights and correcting the limitations of others, and collectively they all create the possibility of a broader and more nuanced and differentiated view of the world.⁴⁹¹

Cette affirmation ancre l'identité dans une démarche de pluralisation, rappelant le métissage dont parle Michel Serres dans notre introduction, non seulement de la manière de voir et d'écrire le monde, mais aussi de se voir et de se positionner en tant que sujet actif dans le contexte contemporain mondialisé. Cette multiplication des voix qui soit racontent plusieurs récits enchâssés comme dans *Waiting for An Angel*, soit nuancent et remettent en question un épisode narratif à travers plusieurs personnages-focalisateurs, comme dans *Half of a Yellow Sun*, soit enrichissent les modalités d'écrire le soi qui s'inscrit ainsi dans une démarche de construction permanente tournée vers l'avenir.

À la fin de sa thèse de doctorat qui analyse le paysage littéraire nigérian des années 1960 marquées par la guerre du Biafra, Nelly Segers écrit : « À travers les espaces du Nigéria des années soixante, c'est bien de la construction d'un regard dont il s'agit, et au-delà, d'individus morcelés à la

491 Bhikhu Parekh, *A New Politics of Identity : Political Principles for an Interdependent World*, New York, Palgrave MacMillan, 2008, p. 23.

recherche d'une unité. »⁴⁹² Cette affirmation est faite dans le contexte d'une guerre qui a déchiré un pays et a rendu encore plus accrus les conflits interethniques, où les artistes et les intellectuels sont mobilisés par le désir de fédérer leurs communautés afin de construire une identité unitaire qui serait la garantie d'une minimale stabilité sociopolitique de la nation ravagée par le conflit.

Les trois auteurs de notre corpus appartenant à la génération contemporaine ne mettent plus l'identité nationale au centre de leurs préoccupations. Aussi ne sont-ils plus préoccupés de représenter l'authenticité nigériane ou africaine à travers leur littérature. L'écrivaine sud-africaine Nadine Gordimer affirme à ce sujet :

African writing is writing done in any language by Africans themselves and by others of whatever skin colour who share with Africans the experience of having been shaped, mentally and spiritually, by Africa rather than anywhere else in the world.⁴⁹³

Cette définition donne une image de l'africanité littéraire non pas sur la base de l'appartenance communautaire, ethnique ou nationale, mais compte tenu de l'expérience et la perception de cet univers socioculturel particulier dans toute sa complexité et dans toute sa diversité. La primauté de l'expérience sur l'appartenance traduit en grandes lignes la différence que nous avons faite au long de notre thèse entre, d'une part, l'identité envisagée uniquement comme une « donnée initiale » héritée de sa communauté, sur laquelle l'individu n'a pas de contrôle, et, d'autre part, l'identité envisagée davantage comme la somme infinie des possibilités d'être.

L'unité dont parle Nelly Segers ne semble plus être un idéal parce qu'il n'est plus une garantie du bien-être car, dans le contexte analysé par Segers, il s'agit d'une recherche de bien-être collectif et national à la fin d'une guerre aux conséquences extrêmement lourdes pour le pays. En revanche, dans le contexte contemporain, l'unité reliée à la question de l'identité et l'affirmation nationales ne représente plus une attente ni une aspiration. En effet, pour les individus vivant à l'époque de la mondialisation, définir avec précision leur identité dans un espace socioculturel et historique ne représente plus une préoccupation essentielle car elle n'est plus tout à fait possible. Comme Gordimer, la critique Daria Tunca élargit la définition de la littérature africaine dans l'article « Away from a Definition of African Literature(s) » en déconstruisant l'appartenance à cet espace géographique et socioculturel comme unique critère de définition de l'africanité littéraire :

492 Segers, *op. cit.*, p. 544.

493 Nadine Gordimer, « The Black Interpreters », Johannesburg, Raven, 1973, p. 5 cité dans Daria Tunca, « Away from a Definition of African Literature(s) », Pilar Cuder-Dominguez et Bénédicte Lédent eds., *New Perspectives on The Black Atlantic : Definitions, Readings, Practices, Dialogues*, Berne, Peter Lang, 2012, 105-124, p.113.

« Identity need not automatically be tied to one's place of residence »⁴⁹⁴. Ainsi, l'identité n'est pas le résultat d'une forme de déterminisme géographique, socioculturel ou familial, mais change sans cesse en fonction des espaces et des expériences qui la façonnent. Notre interprétation est que cet espace unique dont parle Nelly Segers, tel qu'il est décrit et analysé dans les années 1950 et 1960, soit n'existe plus en tant que tel à l'époque contemporaine, soit est revisité et, dans tous les cas, démultiplié et ouvert vers d'autres chemins possibles.

Les personnages des œuvres de notre corpus vivent dans plusieurs espaces simultanément, et ces expériences multiplient sans cesse leurs parcours et leur devenir. Plutôt que des réponses à des quêtes identitaires plus classiques, qui consisteraient à chercher et / ou à comprendre qui ils sont véritablement, ce sont des possibilités d'être et des identités possibles que les personnages cherchent et découvrent au fur et à mesure des cheminements narratifs. Ainsi, nous avons choisi de mettre en avant l'identité moins par son rapport au passé et à la tradition et davantage par rapport à l'avenir et au devenir.

Si la thèse de Nelly Segers met l'accent sur « la construction du regard » au centre des littératures nigérianes des années 1960, cette construction revêt plutôt la forme d'une pluralité de regards fragmentés qui compose cette dimension kaléidoscopique de l'écriture identitaire de notre corpus. La construction du regard va vers une déconstruction d'un regard unique et d'une identité nationale ou individuelle unique qui, sans cesse et à une allure grandissante, se voit démultipliée en plusieurs identités. Aristote dit dans la *Métaphysique* que « l'être se dit en plusieurs sens »⁴⁹⁵, ensuite que « l'être se dit de plusieurs façons »⁴⁹⁶. Plurielle, fragmentée, sans cesse changeante, nous pouvons ajouter que l'identité non seulement se dit, mais se manifeste de multiples manières. Ce que nous avons souhaité mettre en avant est moins l'écriture de l'identité héritée que l'écriture de l'identité possible ainsi que le lien entre l'avenir et la construction identitaire. Elvis dans *GraceLand*, Mamo dans *Measuring Time*, Lomba dans *Waiting for an Angel*, Ugwu dans *Half of a Yellow Sun*, Abigail dans *Becoming Abigail*, Kambili dans *Purple Hibiscus* sont tous des personnages en attente de découvrir non pas tellement qui ils sont ni même quel est leur chemin, mais plutôt qui ils pourraient être, encore et encore.

494 Daria Tunca « Away from a Definition of African Literature(s) », Pilar Cuder-Dominguez et Bénédicte Lédent eds.. *op. cit.*, p. 106.

495 Aristote, *Métaphysique*, trad. et présenté par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Éditions Flammarion, 2008, Livre f.2, p. 146.

496 *ibid.*, Livre E.2, p. 226.

Dans un entretien de 2019, une journaliste pose la question suivante à Chimamanda Ngozi Adichie : « You enter a room, someone has no idea who you are, which part of your identity do you sort of highlight, (...) beyond author ? »⁴⁹⁷. L'écrivaine répond : « Human. »⁴⁹⁸. Si elle nuance son propos par la suite et offre des explications liées aux différentes identités « dictées » par le contexte socioculturel⁴⁹⁹, cette première réponse spontanée nous semble révélatrice de son ressenti initial. En effet, sa réponse résume la complexité de l'être dans tout ce qu'il a de plus universel, à savoir l'absence de différence entre soi et autre, telle que les différentes formes d'hétéroidentification pourraient le mettre en avant, comme l'affirme Toni Morrison auparavant. Se dire être humain représente aussi une forme de résistance aux définitions réductrices qui souhaitent figer l'identité individuelle dans une forme stable, nécessairement différente des autres tout aussi stables. En effet, le monde d'aujourd'hui ne nous demande-t-il pas de manière parfois compulsive de nous définir le plus exactement possible sans nous laisser toujours la possibilité du changement et du devenir, donc de nous inscrire dans une démarche identitaire dynamique, évolutive, inclusive ? Cette attente permanente, non dépourvue d'un désir d'autorité sur l'autre, du monde globalisé et, sous la pression du politiquement correct, ne transforme-t-elle pas l'auto-identification en auto-limitation ? Si « l'être se dit en plusieurs sens », comme l'affirmait Aristote, il se (dé)construit, se vit et s'écrit aussi dans plusieurs sens, langues et espaces, parfois simultanément. Remettre en cause et déconstruire les définitions de soi, autrement dit dés-identifier l'identité et ses écritures représentent seulement quelques unes des directions que les chemins identitaires contemporains semblent prendre.

497 Chimamanda Ngozi Adichie (interview), « Chimamanda Ngozi Adichie : identity, feminism and honest conversations », *YouTube*, 5 octobre 2019 (disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=o_hsWRVR8_M , consulté le 29 février 2020), 0'32-0'49.

498 *Ibid.*, 0'53.

499 « I think it depends on where I am. (...) I find identity to be such a fluid thing, and I don't mean I become different people in different places, I mean that I'm many things at the same time. But depending on where I am, one thing is highlighted more, I think. (...) In the United States, it's my being Black that is sort of present. (...) In Nigeria, (...) what would be at the forefront would be my ethnicity and my gender. » (*Ibid.*, 0'57-2'17).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire de référence :

- Abani, Christopher. *Graceland : A Novel*. New York : Picador, 2004.
- . *Becoming Abigail : A Novella*. New York : Akashic Books, 2006.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Purple Hibiscus*. London : Fourth Estate, (2004) 2013.
- . *Half of a Yellow Sun*. London : Fourth Estate, (2006) 2009.
- . *The Thing Around Your Neck*. London : Fourth Estate, 2009.
- . *Americanah*. London : Fourth Estate, 2013.
- Habila, Helon. *Waiting for an Angel*. London : Penguin, (2003) 2004.
- . *Measuring Time*. London : Penguin, 2007.

Corpus littéraire secondaire :

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*, London : Penguin Books, (1958) 2010.
- . *No Longer at Ease*. London : Penguin Modern Classics, (1960) 2010.
- . *Arrow of God*. London : Penguin Modern Classics, (1964) 2010.

Autres œuvres littéraires citées :

- Abani, Chris. *Song for Night*. New York : Akashic Books, 2007.
- Alcott, Louisa May. *Little Women : and Good Wives*. New York : Spark, (1868) 2002.
- Bandebe, Biyi. *The Street*. London : Picador, 1999.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London : Penguin Books, coll. Penguin Popular Classics, (1865) 1994.
- Collodi, Carlo. *Pinocchio. The Tale of a Puppet*. Trans. M. A. Murray. London : Penguin Classics, 2002.
- Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Fredrick Douglass, An American Slave, Written by Himself*. Oxford : Oxford University Press coll. Oxford's World's Classics, (1845) 1999.
- Equiano, Olaudah. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa*

the African, Written by Himself. Edited by Werner Sollors. Harvard University : Norton Critical Edition, 2000.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. London : Chetto and Windus, 1961.

Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. London : Penguin Books, (1926) 1960.

Forna, Aminatta. *The Memory of Love*. London ; New Delhi ; New York ; Sydney : Bloomsbury, 2010.

Habila, Helon. *Oil On Water*. London : Penguin, (2010) 2011.

—. *Travelers : A Novel*. New York ; London. Norton : 2019.

Iweala, Uzodinma. *Beasts of No Nation*. New York : Harper Collins, 2005.

Laye, Camara. *L'enfant noir*. Paris : Plon, (1953) 2008.

Okri, Ben. *The Famished Road*. London : Vintage, (1991) 2003.

Ovid, *Metamorphoses*. Trad. A. D. Melville. Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998.

Oyeyemi, Helen. *The Icarus Girl*. London : Bloomsbury, (2005) 2006.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Le Livre de poche, coll. La Pochothèque, 1999.

Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare, The Tempest*. Oxford : Wordworth Editions, 1996 ; 1998 ; 1999. 1135-1159.

—. *Macbeth*. p. 858-884.

Speedy, Eric. *Mabel, the Sweet Honey that Poured Away*. Onitsha : Membership Bookshop, 1960.

Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London : Penguin Books, coll. Penguin Popular Classics, (1886) 1994.

Tolkien, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings*. London : Harper and Collins, (1968) 2012.

Tutuola, Amos. *The Palm-Wine Drinkard*. London : Faber and Faber Ltd, 1953.

Vargas Llosa, Mario. *Lettres à un jeune romancier*. Trad. Albert Bensoussan. Paris : Gallimard coll. Arcades, (1996) 2000.

Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris : Hatier, coll. Classique & Cie Lycée, 2015.

Ouvrages critiques sur les auteurs et la littérature africaine :

Barber, Karin ed. *Readings in African Popular Culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1997.

—. *Discourse and Its Disguises : The Interpretation of African Oral Texts*. Birmingham : University of Birmingham, Birmingham University African Studies Series, no. 1, 1989.

—. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and*

- Beyond*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Bokiba, André-Patient. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : Harmattan, 1998.
- Collier, Gordon ed. *Focus on Nigeria : Literature and Culture*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2012.
- Cooper, Brenda. *A New Generation of African Writers : Migration, Material Culture and Language*. Oxford : James Currey, 2008.
- Duerden, Dennis et Pieterse, Cosmo, eds. *African Writers Talking*. Oxford : Heinemann Educational Books, (1972) 1988.
- Emenyonu, Ernest. *The Rise of the Igbo Novel*. Ibadan : Oxford University Press, 1978.
- Gakwandi, Shatto Arthur. *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London : Heinemann, 1977.
- Guignery, Vanessa. *Seeing and Being : Ben Okri's The Famished Road*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- Highfield, Jonathan Bishop. *Food and Foodways in African Narratives. Community, Culture, and Heritage*. New York and London : Routledge, 2017.
- Innes, Catherine Lynette. *Chinua Achebe*. New York : Cambridge University Press, 1990.
- and Bernth Lindfords. *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. Washington : Three Continents Press, 1978.
- Julien, Eileen. « The Extroverted African Novel », *The Novel : History, Geography and Culture*, ed. Moretti, Franco. Vol. 1. Princeton : Princeton University Press : 2006.
- Killam, G.D. *The Writings of Chinua Achebe*. London : Heinemann, 1969.
- *African Writers on African Writing*. London : Heinemann, 1973.
- Lindfords, Bernth. *Folklore in Nigerian Literature*. New York : Africana Publishing Company, 1973.
- *Critical Perspectives on Nigerian Literatures*. London : Heinemann, 1979.
- Makokha, J.K.S et Jennifer Wawrzinek eds. *Negotiating Afropolitanism. Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2011.
- Moudileno, Lydie. *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar : CODESRIA, 2003, 99 pages.
- Mouralis, Bernard. *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris : Éditions Honoré Champion, 2007.
- Nantet, Bernard. *Dictionnaire d'histoire et civilisations africaines*. Paris : Larousse, 1999.
- Newell, Stephanie. *West African Literatures : Ways of Reading*. New York : Oxford University

- Press, 2006.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Littératures et écritures en langues africaines*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- Norridge, Zoe. *Perceiving Pain in African Literature*. New York : Palgrave Macmillan, 2013.
- Ochiagha, Terri. *Achebe and Friends at Umuahia : The Making of a Literary Elite*. Woodbridge, Suffolk : James Currey, 2015.
- Ogbaa, Kalu. *Understanding Things Fall Apart*. London : Greenwood Press, 1999.
- Ogunbayo, Olusola. « A Critical Analysis of Prophetic Myths in the Selected Fiction of Ben Okri ». Adeoti, Gbemisola A. ed. *African Literature and the Future*. Dakar : CODRESIA (Council for the Development of Social Science Research in Africa), 2015. 89-103.
- Ojeahere, O. « Gender and African Modernity ». *Gender Issues in African Literature*. Ce, Chin et Smith, Charles eds. Oxford : Handel Books, African Library of Critical Writing, 2014. 43-64.
- Quayson, Ato. *Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality and History in the Work of Reverend Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka and Ben Okri*. Oxford ; Bloomington ; Indianapolis : James Currey ; Indiana University Press, 1997.
- Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Éditions CNRS et Karthala, 1985.
- Riesz, János. *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Paris : Karthala, 2007.
- Serafin, S.R., ed. *Modern Black Writers*, New York : The Continuum Publishing Library, 1995.
- Sévry, Jean. *Anthologie critique de la littérature africaine anglophone*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1983.
- Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African world*. London : Cambridge University Press, 1976.
- *.Art, Dialogue and Outrage : Essays on Literature and Culture*. Ibadan; London : Methuen, (1988) 1993.
- Stratton, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London and New York : Routledge, 1994.
- Ten Kontenaar, Neil. « How the centre is made to hold in *Things Fall Apart* », M. Parker and R. Starkey, eds. *Postcolonial Literatures : Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London : Palgrave Macmillan, 1995. 32-49.
- Ugochukwu, Françoise. « Parole et régulation de la communication en pays igbo (Nigeria) ». *Approches littéraires de l'oralité africaine*. Baumgardt, Ursula et Françoise Ugochukwu eds. Paris : Karthala, 2005. 43-58.
- Viola, André. *New Fiction in English from Africa. West, East, and South*. Amsterdam; Atlanta :

Rodopi, 1999.

Ouvrages critiques sur la littérature postcoloniale :

- Ashcroft, Bill, G. Griffiths and Helen Tiffin, *Theory and Practice in Post-colonial Literatures : The Empire Writes Back*. London : Routledge, 1989.
- . *Post-colonial Studies : The Key Concepts*. London and New York : Routledge, 2000.
- . *Caliban's Voice : the Transformation of English in Post-colonial Literatures*. London : Routledge, 2009.
- Ball, John Clement. *Satire and Postcolonial Novel : V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. New York : Routledge, 2003.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London and New York : Routledge, 1990.
- . *The Location of Culture*. London and New York : Routledge, 1994.
- Borch, M.F., Rask Knudsen, E., Leer, M. and Clunies Ross, B., *Bodies and Voices : the Force-Field of Representation and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies*. New York : Cross Cultures, 2008.
- Delmas, Catherine et André Dodeman. eds. *Re / Membering Place*. Bern : Peter Lang, 2013.
- et Chitra Krishnan. eds. *History / Stories of India*. New Delhi : Macmillan, 2009.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic—The Woman Writer & the Nineteenth-Century Literary Imagination, Second Edition*. Yale University Press : 1979 ; 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Londres : Routledge, 1988.
- King, B., *New National and Post-colonial Literatures : an Introduction*. New York : Clarendon Paperbacks, 2000.
- Labaune-Demeule, Florence. « Le déplacement dans la littérature postcoloniale anglophone : le discours littéraire comme lieu de redéfinition du territoire ». *Les cultures du déplacement*. Bernié-Boissard, Catherine, Chastagner, Claude, Crozat, Dominique et Fournier, Laurent-Sébastien eds. Aix-en-Provence : Presses Universitaires d'Aix-en-Provence, 2014. 93-106.
- Lim, David C. L. *The Infinite Longing for Home : Desire and the Nation in Selected Writings of Ben Okri and K. L. Maniam*. Amsterdam and New York : Rodopi, 2005.
- Lazarus, Neil. *Penser le postcolonial : une introduction critique*. Paris : Éditions Amsterdam, 2006.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York : Vintage Books, 1979.
- . *The World, the Text, and The Critic*. Cambridge : Harvard University Press, 1983.
- . *Culture et impérialisme*. Trad. Paul Chemla, Paris : Fayard, coll. « Le monde diplomatique »,

2000.

—. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2001.

Walder, Dennis. *Postcolonial Nostalgias : Writing, Representation, and Memory*. New York and London : Routledge, 2011.

Wisker, Gina. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. New York : Palgrave, 2007.

Young, Robert. *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York : Routledge, 1995.

Ouvrages généraux de critique et théorie littéraire :

Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et de la Renaissance*. Trad. André Robel. Paris : Gallimard, 1970.

—. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, (1975) 1978.

Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, tome 3, 2003.

Genette, Gérard. *Figures 3*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

—. *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1979; 1991; 2004.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.

Pérouse, Gabriel-A. *Doubles et dédoublement en littérature*. Saint-Etienne : Publications de Saint Etienne, 1995.

Sadowski, Peter. *Gender and Literature : a Systems Study*. Oxford : University Press of America, 2001.

Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1987.

—. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, (1973), 2015.

Wallace, Cynthia R. *Of Women Borne : A Literary Ethics of Suffering*. New York : Columbia University Press, 2016.

Ouvrages d'histoire, de politique et de géopolitique :

Boia, Lucian. *Istorie și mit în conștiința românească*. Bucharest : Humanitas, (1997) 2011.

Bourne, Richard. *Nigeria : A New History of a Turbulent Century*. London : Zed Books, 2015.

Butlin, Robert. *Geographies of Empire, European Empires and Colonies, c.1880-1960*. Cambridge : Cambridge University Press, (2009) 2010.

- Campbell, John. *Nigeria : Dancing on the Brink*. Plymouth : Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2011.
- de Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, coll. Folio Histoire, 1975.
- Chaubert, F. et Martin, L. *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*. Paris : Armand Colin, 2011.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas*. London and New York : Routledge, 2008.
- Courade, Georges ed. *L'Afrique des idées reçues*. Paris : Belin, 2006.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, Folio, 1988.
- Meredith, Martin. *The State of Africa : A History of the Continent Since Independence*. London : Simon & Schuster, 2005 ; 2006.
- Schnapper, Dominique, von Billow, Katarina, Möller, Horst, Ash, Timothy Garton, Beaud, Marie-Claude, eds. *Identity and Memory*. Paris : Culturesfrance, coll. Penser l'Europe, 2007.
- Ugochukwu, Françoise. *Biafra, la déchirure : sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- Venter, Al J. *Biafra's War : A Tribal Conflict That Left a Million Dead*. Gloucestershire : Helion & Company, 2015.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, coll. Points, (1971) 1978.

Ouvrages d'histoire des religions :

- Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Éditions Payot, 1949.
- . *Sacral și profanul*. Bucharest : Humanitas, (1957) 2000.
- Chineke Osuji, Cletus. *The Concept of Salvation in Igbo Traditional Religion*. Rome : Pontificia Universitas Urbaniana, 1977.

Ouvrages de sciences humaines (anthropologie, ethnologie, sociologie, philosophie, psychologie, études du genre) :

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. 1983. London; New York : Verso, 1991.
- Aristote. *De la mémoire et la réminiscence*. Trad. et présenté par Pierre-Marie Morel. Paris : Éditions Flammarion, 2000.
- . *Métaphysique*. Trad. et présenté par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin. Paris : Éditions Flammarion, 2008.
- Amselle, Jean-Loup. *Mestizo Logics : Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*, Trans.

- Claudia Royal. Stanford : Stanford University Press, (1990) 1998.
- Augé, Marc. *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- . *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot & Rivages, 1998.
- Barnes, T. et James S. Duncan *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. Londres : Routledge, 1992.
- de Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, (1949) 1976.
- Behrend, Heike. « 'I Am Like a Movie Star on My Street' : Photographic Self-Creation in Postcolonial Kenya ». *Postcolonial Subjectivities in Africa*. Richard Werbner ed. London ; New York : Zed Books, 2002. 44-62
- Bieri, Armand et Lay Tshiala. « Regard sur l'autre, critique de soi ». *Nous autres*. Dauber Ziegler, Erica et Geneviève Perret eds. Genève : Musée Ethnographique de Genève (M.E.G), 2005. 93-113.
- Blunt, Alison and Rose Gillian eds. *Writing Women and Space : Colonial and Postcolonial Geographies*. New York : The Guilford Press, 1994.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford : Oxford World's Classics, (1757) 2015.
- Candau, Joël. *Mémoire et identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Caretta, Vincent et Gould, Philip. *Genius in Bondage : Literature of the Early Black Atlantic. Kentucky*: University Press of Kentucky, 2001.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*. Baltimore ; Maryland : John Hopkins University Press, 1996.
- Casey, Edward. *Getting Back into Place : Toward a Renewed Understanding of the Place- World*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1993.
- Chadwick, Vernon. « Introduction : Ole Massa's Dead, Long Live the King of Rock'n'Roll ». *In Search of Elvis*, ed. Chadwick, Vernon. Boulder : Westview Press, 1997.
- Clifford, James. *Returns : Becoming Indigeneous in the Twenty-First Century*. Cambridge ; London : Harvard University Press, 2013.
- Cresswell, Tim. *Place : A Short Introduction*. Malden ; Oxford ; Carlton : Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Cuder-Dominguez, Pilar et Lédent, Bénédicte eds. *New Perspectives on The Black Atlantic : Definitions, Readings, Practices, Dialogues*. Berne : Peter Lang. 2012.
- Cole, Herbert M. et Aniakor, Chike C. *Igbo Arts : Community and Cosmos*. Los Angeles : University of California (UCLA) : 1984 ; 1985 ; 1986.
- Dauber Ziegler, Erica et Geneviève Perret eds. « L'autre, une construction permanente ». *Nous*

- autres*. Genève : Musée Ethnographique de Genève (M.E.G), 2005.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1976.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1972.
- Edwards, John. *Language and Identity : An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Entrikin, J. Nicholas. *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*. London : Macmillan, 1991.
- Fanon, Franz. *Black Skin, White Masks*. 1952. Trans. Charles Lam Markmann. London : Pluto Press, 2008.
- . *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York : Grove Press Inc., 1991.
- Featherstone, Simon. *Postcolonial Cultures*. University Press of Mississippi, 2005.
- Ferry, Jean-Marc. *Les puissances de l'expérience. Essai sur l'identité contemporaine*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1991.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Trad. Dorian Astor et prés. Pierre Pellegrin. Paris : Flammarion, (1913) 2015.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London : Verso, 1993.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trans. Michael Dash. Charlottesville : University of Virginia Press, 1989.
- Hall, Stuart., « Who Needs 'Identity'? » *Questions of Cultural Identity*. Hall, Stuart and du Gay, Paul eds. London : Sage Publications, 1996. 1-17.
- . « Diaspora culturelle et identité ». *Identités et cultures*. ed. Cervulle, Maxime. Trad. Christophe Jacquet. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.
- Harley, J.B. « Deconstructing the Map ». *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. eds. Barnes, Trevor et James S. Duncan. Londres : Routledge, 1992. 231-247.
- Hassoun, Jacques. *Les contrebandiers de la mémoire*. Paris : Syros, 1994.
- Hodgkin, K. and S. Radstone, eds. *Contested Pasts. The Politics of Memory*. Coll. Studies in Memory and Narratives. London & New York : Routledge, 2003.
- Julien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle (mais nous défendons les ressources d'une culture)*. Paris : Éditions de l'Herne, 2016 ; 2017.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alexandre Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann. Paris : Gallimard,

- coll. Folio Essais, 1985.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *La violence du langage*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Pratiques Théoriques, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. *Race et histoire*. Paris : Gonthier, 1961.
- . *La pensée sauvage*. Paris : Agora, 1962.
- Low, Setha M. and Lawrence-Zúniga, Denise eds. *The Anthology of Space and Place : Locating Culture*. Oxford : Blackwell Publishing, 2003.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979.
- Malpas, Jeff ed. *The Intelligence of Place : Topographies and Poetics*. London ; New York : Bloomsbury, 2015.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Cambridge : Blackwell Publishers Ltd., (1994) 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Mitchell, W. J. T. « Imperial Landscape ». *Landscape and Power*. Mitchell, W. T. J. ed. Chicago : The University of Chicago Press, (1994) 2002. 5-34.
- Mucchielli, Alex. *L'identité*. Paris : Presses Universitaires de France, (1986) 2013.
- Onega, Susana et Ganteau, Jean-Michel. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. New York : Rodopi, 2011.
- Parekh, Bhikhu. *A New Politics of Identity : Political Principles for an Interdependent World*. New York : Palgrave MacMillan, 2008.
- Platon. *La République, VI*. Trad. Emile Chambry. Paris : Les Belles Lettres, 1970. LX-CXLVI.
- . *Le Banquet*. Trad. et prés. Luc Brisson. Paris : Flammarion (1998) 2016.
- Pleşu, Andrei. *Pitoresc și melancolie*. Bucharest : Humanitas, (1997) 2003.
- Pratt, Mary Louise, ed. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London : Routledge, 1992.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990.
- . *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000.
- . *Anthologie Paul Ricoeur : textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamoche*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1991.
- Rooney, Caroline. *Decolonising Gender*. New York : Routledge, (2007) 2008.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*. New York and Oxford : Oxford University Press, 1985.

- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York : Vintage Books, 1995.
- Serres, Michel. *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés—I*. Paris : Grasset, 1985.
- Tamba M'Bayo, Ritchard, ed. *Political Culture, Cultural Universals, and the Crisis of Identity in Africa : Essays in Ethnoglobalization*. Lewiston, Queenston, Lampeter : Edwin Mellen Press, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 2015.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

Ouvrages et articles de linguistique, sociolinguistique et dictionnaires :

- Beck, Mary Rose. « Urban Languages in Africa ». *Africa Spectrum*. Vol. 45 (3 / 2010). 11-41.
- Denat, Céline et Wotling, Patrick eds., *Transferts linguistiques, hybridations culturelles*. Reims : Éditions et Presses Universitaires de Reims (ÉPURE), coll. « Langage et pensée », 6, 2014.
- Hughes, Geoffrey. *A History of English Words*. Oxford : Blackwell, 2000.
- Ugochukwu, Françoise et Okafor, Peter. *Dictionnaire igbo-français*. Paris-Ibadan : IFRA-Karthala, 2004.

Essais :

- Achebe, Chinua. *There Was a Country*. London : Allen Lane, 2012.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Dear Ijeawele. A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*. London : Fourth Estate, (2016) 2017.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme* (suivi de *Discours de la Négritude*). Paris : Présence Africaine, (1955) 2004.
- Coates, Ta-Nehisi. *Une colère noire: Lettre à mon fils*. Trans. Thomas Chaumont. Paris : Autrement, (2015) 2016.
- Husvedt, Siri. *A Plea For Eros*. New York : Picador, 2006.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- Mongo-Mboussa, Boniface. *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, coll. Continents Noirs, 2002.
- Morrison, Toni. *L'origine des autres (conférences Charles Eliot Norton, 2016)*. Trad. Christiane Lafferrière, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, (2017) 2018.
- Pleșu, Andrei. *Note, stări, zile*. Bucharest : Humanitas, 2010.
- Rushdie, Salman. *Patries imaginaires : Essais et critiques 1981-1991*. Trad. Aline Chatelin. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1991.
- . *Joseph Anton. Une Autobiographie*. Trad. Gérard Meudal. Paris : Plon, coll. Feux Croisés,

2012.

Articles de sciences humaines et littératures africaines :

- Abani, Christopher. « Ethics and Narrative : the Human and Other ». *Witness : Dismissing Africa*. Vol. 22 (2009) (texte en version numérique disponible sur <https://witness.blackmountaininstitute.org/issues/dismissing-africa-volume-22-2009/ethics-and-narrative-the-human-and-other/> , consulté le 16 décembre 2016).
- Adesanmi, Pius. « Everything Good is Raining : Provisional Notes on the Nigerian Novel of the Third Generation ». *Research in African Literatures*. Vol. 39 (2 / 2008). p. 2-10.
- Akpome, Aghogho. « What is Nigeria? Unsettling the Myth of Exceptionalism ». *Africa Spectrum*. Vol. 50 (1 / 2015). p. 65-78.
- Azarian, Viviane. « L'irréel du passé' comme relief fictionnel dans les écritures de soi africaines. L'exemple d'Amadou Hampaté Bâ, Fily Dabo Sissoko et Birago Diop ». *Études littéraires africaines*. Vol. 26 (2 / 2008). p. 52-60 (texte en version numérique disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2008-n26-ela02362/1035123ar.pdf>, consulté le 3 avril 2017).
- Barber, Karin and Furniss, Graham. « African-Language Writing ». *Research in African Literatures*. Vol. 37 (3 / 2006). p. 1-14 (text en version numérique disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/195588> , consulté le 12 avril 2017).
- Baruch, Elaine Hoffman. « The Feminine Bildungsroman : Education Through Marriage ». *The Massachusetts Review*. vol.22 (2 / 198). p. 335-357.
- Brown, Nicholas. « Chinua Achebe and the Politics of Form ». *Research in African Literatures*. Vol. 42 (2 / 2011). p. 87-90 (disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/427956> , consulté le 12 avril 2017).
- Bryce, Jane. « Half and Half Children : Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel ». *Research in African Literatures*. Vol.39 (2 / 2008). p. 49-67.
- Costa, Veronique. « L'exploration lexicale de 'l'entre-deux' ». *L'imaginaire et l'entre-deux. IRIS-Centre de recherches sur l'imaginaire*, 37 / 3016. Grenoble: Université Grenoble Alpes. p. 17-25.
- Courtois, Cédric. « *Everything Good Will Come* (2005) de Sefi Atta : un *Bildungroman* féminin (trans)national ». *Nouveaux Imaginaires*, 2017. Nice. p. 1-19 (texte en version numérique disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665791> , consulté le 1 juin 2019).
- Dunton, Chris. « Entropy and Energy : Lagos as a City of Words ». *Research in African Literatures*. Vol. 39 (2 / 2008). p. 68-78.

- Fioupou, Chistiane, « African Literature and Theory : the Cart before the Horse ». *Commonwealth: Essays and Studies. A Question of Perspective*. Vol. 24 (2 / 2002). p. 5-16.
- Forsdick, Charles. « Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies : Packaging Post / Coloniality : The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World ». *Research in African Literatures*. Vol. 37 (2 / 2006) (disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/195588> , consulté le 10 juillet 2017).
- Gauffre, Marie-Jeanne. « Filles de Caliban. Les héroïnes nigérianes de Chimamanda Ngozi Adichie ». *Caliban. French Journal of English Studies*. 52 / 2014. p.1 57-175.
- Gehrmann, Susanne. « The Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing ». *Études littéraires africaines*. Vol. 32 (2 / 2011). p. 31-43 (texte en version numérique disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2011-n32-ela0836/1018640ar/> consulté le 1 septembre 2018).
- Guignery, Vanessa. « Landscapes Within, Landscapes Without: The Forest and Other Places in Ben Okri's *The Famished Road* ». *Études Britanniques Contemporaines*. 47 / 2014 (texte en version numérique disponible sur <https://journals.openedition.org/ebc/1974> , consulté le 29 octobre 2018).
- . « Tayie Selasi : To Be or Not to Be Afropolitan ». *Études Britanniques Contemporaines*. « Recent British Literature. Concluding Panel of the 2015 SEAC Conference ». 51 / 2015 (texte en version numérique disponible sur <https://journals.openedition.org/ebc/3478#tocto1n2> , consulté le 12 octobre 2017).
- Hron, Madelaine. « Ora-na-azu nwa : The Figure of the Child in the Third-Generation Nigerian Novels ». *Research in African Literatures*. Vol. 39 (2 / 2008). p. 22-27.
- Irele, Abiola. « Second Language Literatures : An African Perspective », *Anglophonia, Caliban*, vol. 7 (2000). p. 15-20.
- Ledent, Benedict and Tunca, Daria. « The Power of a Singular Story : Narrating Africa and Its Diasporas. ». *Research in African Literatures*. Vol. 46 (4 / 2015). p. 1-9 (disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/602735> , consulté le 13 janvier 2018).
- Mason, Lauren. « Leaving Lagos : Intertextuality and Images in Chris Abani's *GraceLand* ». *Research in African Literatures*. Vol. 45 (3 / 2014). p. 206-226.
- Morgenstern, Karl. « On the Nature of the *Bildungsroman* » (1819), trad. Tobias Boes. *PMLA* . Vol. 124 (2 / 2009). p. 647-659.
- Novak, Amy. « Who Speaks? Who Listens? The Problem of Address in Two Nigerian Trauma Novels ». *Research in African Literatures*. vol. 40 (1 and 2 / 2008). p. 31-51 (disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/246610> , consulté le 3 mai 2016).

- Oates, Nathan. « Political Stories : The Individual in Contemporary Fiction ». *The Missouri Review*. vol. 30 (3 / 2007). p. 156-171 (texte en version numérique disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/222714> , consulté le 13 août 2016).
- Omelski, Matthew. « Chris Abani and the Politics of Ambivalence ». *Research in African Literatures*. Vol. 42 (4 / 2011). p. 84-96 (texte en version numérique disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/454509/pdf> , consulté le 3 août 2016).
- Oriji, J. «Transformation in Igbo Cosmology During Slavery - A Study of the Geneses of Place, Names, Totems and Taboos», *Cahiers d'études africaines*, vol. XLIX (4 / 2009). p. 953-967.
- Osei-Nyame, Gowdin Kwadwo. « Chinua Achebe Writing Culture : Representations of Gender and Tradition in *Things Fall Apart* ». *Research in African Literatures*. Vol. 30 (2 / 1999). p. 148-164 (disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/179364> , consulté le 20 août 2016).
- Ross, Michael L. « Ownership of Language : Diglossia in the Fiction of Chimamanda Ngozi Adichie ». *Research in African Literatures*. Vol. 5 (1 / 2019). p.111-126.
- Selasi, Tayie. « Bye-Bye Babar ». *LIP Magazine*. vol. 6. March 3 (1 / 2005) (texte en version numérique disponible sur <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76> , consulté le 21 août 2016).
- Siccardi, Julia. « De la divergence culturelle à la confluence transculturelle : rencontres de l'altérité dans *The Thing Around Your Neck* de Chimamanda Ngozi Adichie ». *Journal of the Short Story in English*. Vol. 69 (2 / 2017). p. 181-194.
- Sullivan, Joanna. « The Question of a National Literature for Nigeria ». *Research in African Literatures*. Vol. 32 (3 / 2001). p. 71-85 (texte en version numérique disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/29606> , consulté le 30 octobre 2017).
- Tiyambe Zeleza, Paul. « African Diasporas: Towards a Global History ». *African Studies Review*. vol. 53 (1 / 2010). p. 8-20.
- Ugochukwu, Françoise. « L'organisation et la gestion de l'espace dans la langue et la culture igbo, Nigéria ». *Journal des Africanistes*. Vol. 79 (1 / 2009). p. 45-70.
- Velt-Wild, Flora. « Hearing Voices : The Linguistic and Narrative Design of Three Eminent Shona Novels ». *Research in African Literatures*. Vol. 48 (1 / 2017). p. 1-48.

Mémoires et thèses :

- AWUMEY, Edem Koku. *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi* : Thèse de doctorat : littératures francophones. Université de Cergy-Pontoise : 2005. 1 vol., 392 pages.
- DANAILA, Ioana. *Doubles and Doubleness in Things Fall Apart by Chinua Achebe* : Mémoire Master 2 : études anglophones. Université Lumière Lyon 2 : 2010, 1 vol., 86 pages.
- ELECHO, Kolawolé Sunday. *Biyi Bandele : crise sociale et contestation politique au Nigéria* :

Thèse de doctorat : littérature africaine anglophone. Université de Cergy-Pontoise : 2011, 1 vol., 412 pages.

GOUBALI TALON, Odile. *Littérature engagée : une nouvelle perspective sur la guerre civile au Nigéria (1967-1970)* : Thèse de doctorat : français. Université de Cergy-Pontoise : 2018, 1 vol., 294 pages.

MOJI, Polo Belina. *Réimaginer la nation : nationalisme africain, engagement sociopolitique et autoreprésentation chez les romancières subsahariennes* : Thèse de doctorat : littérature française et comparée. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 : 2011, 1 vol., 292 pages.

SEGERS, Nelly. *L'espace de la guerre : un décor, un symbole, une esthétique ? Périples littéraires au Biafra (1967-1970)* : Thèse de doctorat : cultures anglophones. Université de Toulouse-le Mirail : 2005, 2 vol., 586 pages.

Communications scientifiques et conférences :

Danaila, Ioana. « Identité sans liberté ? L'écrivain au temps de la dictature dans le roman *Waiting for An Angel* de Helon Habila », Université de Nîmes, 21 juin 2018.

—. « From Placelessness to Place and Revelation in *The Thing Around Your Neck* by Chimamanda Ngozi Adichie », Université Paul Valéry Montpellier, 14 juin 2019.

—. « L'écriture comme archivage et mesure du temps dans le roman *Measuring Time* de Helon Habila », Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 26 septembre 2019.

Diop, Boubacar Boris. « Langue orale, langue écrite : du français au wolof », Théâtre des Subsistances, Lyon, AIR (Assises Internationales du Roman), organisé par Villa Gillet, 4 juin 2017.

Interviews et conférences disponibles sur Internet :

Abani, Chris (interview) sur *Becoming Abigail*, Claremont Colleges Digital Library, 2006 (disponible sur <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/ref/collection/cmt/id/328> , consulté le 30 octobre 2016).

Adichie, Chimamanda Ngozi (conférence TED Talks) « The Danger of a Single Story », *Youtube*, 7 octobre 2009 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg> , consulté le 30 octobre 2016).

—. (conférence) Commonwealth Lecture 2012, *YouTube*, 16 mars 2012 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vmsYJDP8g2U> , consulté le 2 mai 2018).

- (interview) dans « Winter with the Writers », *YouTube*, 14 février 2013
(disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=7sMg1td3XSc> , consulté le 23 mai 2017).
- (conférence TED Talks). « We Should All Be Feminists », *YouTube*, 12 avril 2013 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXUqWc> , consulté le 25 mai 2017).
- (interview) sur *Americanah* à « International Author's Stage », *YouTube*, 20 mai 2014 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=b8r-dP9NqX8> , consulté le 24 mai 2016).
- (interview) « TimesTalk : Chimamanda Ngozi Adichie », *YouTube*, 4 mai 2017 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=W3WvBH0OPiI> , consulté le 15 novembre 2017).
- (interview) : « Chimamanda Adichie in Conversation at City, University of London », *YouTube*, 20 avril 2018 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=W0KXRGNIUpQ> , consulté le 15 novembre 2016).
- (interview) : « Chimamanda Ngozi Adichie : identity, feminism and honest conversations », *YouTube*, 5 octobre 2019 (disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=ohsWRVR8_M , consulté le 29 février 2020).
- Habila, Helon (interview) « Conference with African Poets and Writers », *YouTube*, 19 septembre 2012, (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=K8eHI2NmWzA> , consulté le 2 décembre 2017).
- (interview) : « All Writers Are Products of Their Place and Time : Helon Habila at Ake Festival 2015 », *YouTube*, 1^{er} juin 2016 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=QA2B2teQRbo> , consulté le 15 juillet 2016).
- (conférence avec Amitav Gosh, Igiaba Scego, Helon Habila) : « One Brooklyn - B'klyn Book Festival - Movement of People : Modern Nomads & Migrants », *YouTube*, 22 septembre 2019 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Bj8uG1Hzszk> , consulté le 25 janvier 2020).
- Moudileno, Lydie (conférence) : « Penser l'Afrique à partir de sa littérature », *YouTube*, 2 mai 2016 (disponible le <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/symposium-2016-05-02-10h10.htm> , consulté le 3 novembre 2017).
- Selasi, Taiye (conférence TED Talks) : « Don't Ask Me Where I'm From, Ask Where I'm a Local », *YouTube*, 29 septembre 2015 (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LYCKzpXEW6E> , consulté le 10 décembre 2016).

Références et critiques cinématographiques:

Half of a Yellow Sun, film réalisé par Biyi Bandele, 2013.

Akudinobi, Jude G., « Half of a Yellow Sun » (film review). *African Studies Review*. Vol. 58 (2 / 2015) : p. 90-92.

INDEX

A

Abani, Chris (Christopher) : 3, 5, 11, 12, 33, 38, 62, 63, 70, 94, 100, 112, 118, 125, 129, 148, 161, 166, 174, 184, 186, 187, 188, 189, 295, 216, 233, 234, 235, 243, 2545, 250, 252, 258, 259, 268, 282, 285, 286, 295, 296, 304, 306, 307, 314, 315, 317, 318, 325, 326, 330, 332, 347, 351, 352, 355, 359.

abject-e, abjection : 93, 94, 117, 128, 129, 132, 133, 143, 181, 222, 282, 286, 287, 288, 299, 329.

Achebe, Chinua : 2, 3, 4, 8, 9, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 30, 44, 49, 55, 57, 78, 82, 83, 96, 97, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 162, 206, 207, 209, 215, 254, 255, 258, 290, 300, 307, 317, 318, 334, 335, 336, 337, 341, 348, 358.

Adichie, Chimamanda Ngozi : 5, 6, 8, 15, 21, 22, 28, 30, 34, 49, 54, 66, 70, 95, 96, 100, 101, 106, 108, 115, 119, 121, 126, 127, 128, 136, 140, 144, 146, 150, 152, 153, 156, 165,

166, 167, 168, 170, 173, 180, 188, 189, 190, 193, 196, 208, 214, 216, 228, 299, 230, 231, 233, 236, 238, 239, 243, 246, 248, 250, 251, 255, 257, 258, 259, 263, 265, 266, 270, 272, 274, 275, 277, 278, 283, 285, 296, 300, 303, 304, 305, 310, 318, 322, 329, 333, 335, 337, 338, 344, 348, 349, 355, 356, 359, 360, 363.

africanité : 172, 173, 361.

afropolitain : 171.

aliénation : 2, 161, 169, 187, 192, 194, 261

Americanah : 2, 6, 7, 9, 11, 21, 31, 80, 91, 152, 153, 154, 154, 156, 157, 159, 162, 163, 165, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 182, 183, 187, 193, 194, 196, 197, 206, 218, 219, 220, 224, 227, 230, 231, 233, 238, 239, 240, 241, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 266, 268, 274, 275, 278, 280, 281, 291, 300, 301, 307, 308, 310, 321, 322, 332, 339, 342, 354, 355, 357, 358.

Amselle, Jean-Loup : 15.

Arrow of God : 17, 18, 57.

Augé, Marc : 140, 141, 142, 237, 238.

Aristote : 362, 363.

auto-cartographie : 195, 359.

auto-construction : 62, 150, 254, 329.

Awumey, Koku Edem : 42, 169, 170.

B

Bakhtine, Mikhail : 67, 250, 251, 260, 266, 274, 275, 279, 286, 290, 298, 299, 322, 325, 326, 350, 359.

Bandele, Biyi : : 4, 8, 9, 67, 106, 108, 134, 305, 306.

Barber, Karin : 56, 70, 71, 75, 268, 307, 321, 330.

Beasts of No Nation : 118.

Becoming Abigail : A Novella : 5, 6, 9, 33, 34, 36, 37, 51, 64, 65, 79, 80, 112, 117, 128, 133, 136, 147, 161, 165, 178, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 206, 209, 225, 233, 234, 257, 272, 289, 294, 295, 296, 301, 356, 358, 359, 362.

Bhabha, Homi K. : 10, 24, 29, 109, 184, 191, 192, 194, 196, 242, 355, 358.

Biafra : 3, 6, 12, 20, 21, 22, 27, 43, 44, 55, 61, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 76, 77, 78, 90, 95, 96, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109,

110, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 135, 136, 142, 144, 145, 160, 196, 180, 181, 243, 261, 277, 283 302, 319, 320, 325, 320, 344, 345, 356, 360.

Bildungsroman : 13, 221, 222, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 243, 237, 239, 240, 241, 242.

bivocalité : 251.

brouillage : 130, 178, 246, 248, 260, 323, 336, 350.

Burke, Edmund : 132.

Butlin, Robert : 17, 20, 168.

C

calebasse : 142, 143, 144, 145, 320, 345, 283.

Caruth, Cathy : 112, 121, 122, 138.

de Certeau, Michel : 77, 78.

Césaire, Aimé : 154-155.

chambre d'écho : 245, 251, 255, 297, 323, 336, 345.

Coates, Ta-Nehisi : 33, 155.

Cohen, Robin : 167, 168, 171.

colonisation : 15, 18, 34, 98 ; **contre-colonisation** : 34.

configurations identitaires : 2, 241, 352.

corps-parchemin : 295, 350, 359.

corps-récit : 294, 350.

Courtois, Cédric : 231, 232, 241, 242.

Cresswell, Ted : 34, 191.

D

danse : 6, 51, 57, 63, 94, 137, 183, 216, 228, 300, 312, 313, 314, 315, 316, 331, 332, 360.

Dear Ijeawele : 6, 238, 239, 266.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix : 40, 150, 242, 243, 343, 350, 351.

dés-identification : 160, 177, 187, 194, 349, 350, 352.

destin : 60, 64, 65, 66, 68, 92, 133, 151, 167, 175, 211, 294, 314, 335, 346, 357, 359.

déterritorialisation, reterritorialisation : 343.

dialogisme, -ique : 42, 251, 260, 266, 298, 299, 359.

diaspora : 4, 12, 156, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 171, 180, 191, 241, 255.

dichotomie-, -ique : 3, 18, 27, 57, 75, 125, 133, 160, 161, 179, 207, 241, 315.

discours historique : 72, 86.

domination : 16, 17, 19, 29, 78, 85, 87, 104, 107, 125, 233, 235, 241, 254, 272, 330.

dualité : 44, 55, 57, 58, 59, 60, 90, 120, 156, 167, 183, 212, 214, 245, 296, 313.

Dvorak, Marta : 74, 87, 279, 280, 288.

E

écriture de et / ou du soi : 4, 7, 10, 11, 42, 50, 52, 58, 60, 71, 86, 87, 102, 109, 113, 128, 133, 152, 191, 224, 239, 295, 299, 300, 345, 347, 350.

Edwards, John : 27, 251, 263, 268, 356.

effacement : 12, 102, 103, 170, 357.

Elecho, Kolawolé Sunday : 8, 66, 67, 305, 306, 318, 319.

Eliade, Mircea : 18, 57, 70, 170, 317, 318.

entre-deux : 7, 13, 21, 129, 168, 176, 179, 180, 183, 187, 188, 194, 195, 201, 203, 241, 260, 261, 358.

Entrikin, Nicholas : 34, 203.

évasion : 35, 45, 211, 311, 312, 313.

exil : 2, 3, 4, 8, 29, 42, 46, 146, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 179, 180, 188, 191, 193, 241, 296, 357, 358.

F

Famished Road, The : 25, 28, 38, 43, 184, 215, 334.

Featherstone, Simon : 73, 185.

féminisme, -iste : 6, 233, 238, 266.

filiation : 13, 204, 205, 208, 209, 210, 251, 258 ; **affiliation** : 205, 210-211.

Forna, Aminatta : 8, 127.

Foucault, Michel : 73, 253, 258.

fragmentation : 6, 8, 81, 146, 150, 189.

G

gastronomie, -ique : 70, 148, 280, 284.

gémellité : 49, 211, 212, 213, 214, 358.

Genette, Gérard : 80, 146, 147, 148, 297, 298, 299, 328, 333, 340.

Glissant, Édouard : 119, 193,

GraceLand : 5, 22, 35, 39, 40, 42, 43, 48, 60, 63, 67, 70, 89, 93, 117, 124, 126, 137,

139, 140, 141, 174, 175, 184, 196, 199, 207,
217, 220, 221, 227, 233, 245, 249, 252, 257,
267, 273, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 290,
291, 305, 306, 308, 311, 316, 317, 318, 326,
327, 329, 330, 331, 332, 333, 340, 346, 347,
351, 355, 356, 357.

Guignery, Vanessa : 25, 38, 43, 100, 171,
184.

H

Habila, Helon : 4, 5, 7, 26, 37, 47, 69, 83,
88, 89, 93, 100, 144, 146, 166, 185, 188, 210,
211, 213, 226, 250, 284, 297, 298, 299, 338,
340, 341, 345, 346, 347, 357.

Half of a Yellow Sun : 6, 8, 20, 22, 52, 58,
77, 78, 80, 86, 95, 97, 98, 101, 103, 107, 114,
115, 128, 134, 136, 145, 170, 203, 204, 240,
248, 251, 270, 272, 273, 277, 278, 279, 283,
291, 297, 303, 305, 320, 335, 344, 352, 356.

Hall, Stuart : 208, 255.

haussa, Hausa : 23, 27, 29, 70, 94, 96, 125,
135, 172, 178, 190, 200, 249.

héritage : 2, 16, 41, 45, 49, 50, 51, 53, 70,
101, 109, 145, 207, 208, 213, 217, 259, 299,
306, 334, 338, 350, 355.

hibiscus, fleur : 228-229, 240.

Highfield, Jonathan Bishop : 310, 314,
315.

histoire biographique : 83, 84, 85, 210,
326, 328, 341.

historicité : 70, 72, 347, 356.

Hutcheon, Linda : 256.

Husvedt, Siri : 37, 179, 190, 191.

hybride, -ité : 10, 61, 62, 83, 84, 85, 107,
154, 181, 196, 237, 238, 245, 249, 252, 257,
258, 260, 307.

I

Icarus Girl, The : 207, 208, 215, 252, 253,
324, 326, 329.

igbo, Igbo : 3, 5, 12, 15, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 49, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 70, 71,
80, 96, 98, 101, 103, 104, 109, 110, 114, 115,
116, 117, 135, 142, 143, 160, 162, 163, 166,
172, 180, 184, 190, 199, 214, 215, 219, 221,
234, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251,
252, 258, 259, 290, 293, 303, 306, 318, 319,
320, 326, 329, 334, 335, 336, 344, 349, 352,

355, 359.

identités possibles : 9, 49, 121, 208, 242, 262, 270, 326, 337, 349, 362.

interculturel,-alité : 5, 9, 245, 252, 252, 336, 338.

Iweala, Uzodinma : 8, 118.

J

Jullien, François : 193, 194, 195, 260, 347, 349, 350.

K

kaléidoscope, -ique : 7, 66, 84, 90, 99, 122, 146, 299, 319, 321, 327, 329, 345, 346, 350, 362.

Kant, Emmanuel : 132.

Kristeva, Julia : 93, 117, 119, 129, 130.

L

Lecerclé, Jean-Jacques : 150, 242, 277, 295, 296, 324.

limite : 120, 129, 133, 141, 179, 180, 181, 190, 191, 241, 242, 285 ; **liminalité** : 197, 241.

M

martyre : 93.

masque : 11, 59, 60, 64, 78, 90, 177, 216, 257, 261, 299, 304, 333, 341.

maturité : 60, 62, 138, 221, 225, 226, 229, 230, 240, 345.

Measuring Time : 7, 20, 35, 36, 38, 41, 42, 47, 49, 73, 81, 86, 95, 100, 121, 139, 141, 192, 200, 207, 209, 210, 212, 216, 217, 236, 259, 302, 304, 326, 341, 343, 346, 349, 358.

mémoire : 7, 8, 44, 45, 49, 67, 73, 78, 85, 98, 100, 110, 119, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 181, 240, 256, 259, 282, 284, 288, 3-1, 320, 340, 342, 343, 345, 355.

Meredith, Martin : 23, 29, 46, 66.

Merleau-Ponty, Maurice : 272.

mort : 3, 11, 19, 25, 43, 44, 45, 49, 50, 54, 62, 70, 72, 77, 80, 84, 86, 93, 100, 103, 106,

112, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 129, 130, 133 134 137, 138, 139, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 164, 182, 186, 187, 189, 197, 198, 199, 200, 203, 209, 210, 211, 217, 218, 221, 223, 225, 226, 233, 234, 237, 242, 246, 248, 269, 274, 275, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 302, 303, 304, 311, 315, 323, 326, 328, 335, 343, 358 ; **ange de la mort** : 199, 200 ; **immortalité** : 45, 46, 71.

Morgenstern, Karl : 221, 222, 228, 230.

multiculturel, -alité, -alisme : 2, 66, 166, 258, 357.

mythe fédérateur : 86, 88.

N

narrativité : 39, 70, 71, 72, 88, 334, 356.

nationalisme, -iste : 4, 16, 26, 27, 30, 82, 92, 105, 106, 134.

négritude : 154, 155, 158.

No Longer at Ease : 18, 162.

noix de kola : : 5, 61, 62, 64, 65, 70, 71, 87, 124, 219, 221, 245, 249, 252, 273, 290, 316, 321, 356, 360.

Norridge, Zoe : 127, 128.

nourriture : 143, 277, 278, 27, 280, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 359.

O

Oil On Water : 7, 93.

Okri, Ben : 4, 8, 25, 28, 38, 43, 100, 169, 184, 215, 334, 336.

Onitsha, marché : 66, 67, 267, 268, 319, 325.

oubli, -er : 9, 70, 85, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142 145.

Oyeyemi, Helen : 8, 207, 215, 252, 325, 326, 329.

P

Palm-Wine Drinkard, The : 335-337.

Parekh, Bhiku : 359, 360.

pidgin : 243, 249, 253, 256, 257, 258, 259.

Platon : 198, 290, 327.

pluralité : 9, 10, 13, 73, 99, 149, 174, 196, 243, 246, 248, 282, 300, 344, 346, 349, 350, 358, 362.

polyphonie, -ique : 319, 350.

possibilités d'être : 9, 49, 86, 166, 195, 198, 208, 211, 230, 233, 241, 270, 282, 289, 295, 312, 316, 318, 323, 326, 333, 337, 342, 344, 346, 347, 349, 350, 359, 361, 362.

profane, -er, -ation : 57, 58, 70, 288, 317.

protéiforme : 11, 15, 43, 61, 82, 88, 168, 190, 253, 335, 356.

Purple Hibiscus : 6, 9, 22, 38, 52, 53, 55, 56, 72, 82, 90, 112, 116, 123, 126, 127, 128, 140, 146, 147, 179, 205, 206, 209, 214, 223, 226, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 246, 248, 249, 250, 255, 258, 259, 260, 270, 273, 275, 281, 292, 293, 295, 310, 312, 317, 318, 334, 336, 337, 349, 350, 355, 356, 358, 359, 360, 362.

Q

Quayson, Ato : 335, 336, 337, 338, 348.

R

recette : 40, 41, 42, 61, 70, 71, 281, 285, 289, 321, 347.

religion : 6, 18, 22, 52, 55, 56, 57, 58, 61, 66, 87, 93, 115, 118, 175, 190, 203, 228, 251, 254, 275, 306, 308, 310, 313.

repas : 21, 279, 280, 286, 291, 293, 295.

rhizome, -ique, -morphe : 150, 350, 351, 352, 357.

Ricœur, Paul : 51, 72, 85, 86, 87, 97, 100, 101, 135, 136, 217.

rituel : 5, 6, 12, 36, 46, 50, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 75, 87, 92, 100, 124, 136, 154, 160, 163, 164, 171, 192, 204, 206, 216, 217, 219, 221, 239, 245, 249, 251, 252, 268, 278, 27, 280, 312, 316, 317, 321, 326, 330, 341, 347, 356, 359.

Rushdie, Salman : 3, 74, 78, 87, 165, 166, 279, 333, 355.

S

sacrifice : 6, 62, 63, 64, 93, 103, 106, 294,

295, 313.

Said, Edward : 164, 165, 166, 173, 174, 210.

Saro-Wiwa, Ken : 3, 92, 93.

scarifier, -ication : 188, 295, 296.

Scarry, Elaine : 128, 130, 133, 234.

Segers, Nelly : 43, 98, 99, 360, 361, 362.

Selasi, Tayie : 171.

sensoriel, -alité : 13, 268, 277, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 294, 350, 359.

Serres, Michel : 10, 11, 40, 60, 154, 288, 289, 290, 292, 355, 360.

sexuel, -alité : 124, 194, 202, 216, 225, 231, 233, 237, 238, 267, 272, 273, 284.

Shakespeare, William : 89, 139, 314, 322.

Siccardi, Julia : 146, 188, 189, 191.

spatialité : 42, 64, 99, 241 ; **aspacialité** : 343.

spectral, -ité : 114, 119, 202.

Song for Night : 5, 64.

Soyinka, Wole : 3, 46, 89, 97, 98, 302, 328, 336.

stéréotype : 2, 6, 105, 156, 172, 230, 232, 233, 242, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 315, 349, 350.

sublime : 94, 132, 133, 181, 185, 200, 222, 240, 288, 300, 313 ; **sublimation** : 133, 279, 299, 307.

T

tabou : 126, 143, 225, 231, 258, 265, 267, 268, 286, 287.

tiers(-)espace : 192, 193, 194, 242, 338.

Thing Around Your Neck, The (titre du recueil) : 6, 7, 146, 155, 189 ; « **A Private Experience** » : 7, 119, 135, 178, 190, 194, 200, 283 ; « **Cell One** » : 47, 123, 124, 197, 200, 208, 329 ; « **Ghosts** » : 7, 99, 102, 103, 119, 120, 121, 122, 168, 170, 203, 261 ; « **Imitation** » : 7, 58, 77, 90, 177, 180, 216, 236, 257, 304 ; « **Jumping Monkey Hill** » : 7, 72, 105, 159, 173, 300, 321, 358 ; « **On Monday of Last Week** » : 152, 168, 189, 190, 202, 260, 261, 357 ; « **The American**

Embassy » : 42, 72, 73, 122, 123, 146, 147, 148, 150, 151, 188, 189, 229, 284 ; « **The Arrangers of Marriage** » : 7, 9, 53, 54, 58, 165, 177, 178, 189, 190, 191, 194, 232, 247, 248, 338 ; « **The Headstrong Historian** » : 15, 22, 30, 48, 50, 55, 95, 144, 255, 259, 277, 288 ; « **The Shivering** » : 166, 167 ; « **The Thing Around Your Neck** » (la nouvelle) : 67, 159, 164, 297 ; « **Tomorrow is Too Far** » : 54, 140, 148, 196, 197, 198, 200, 201, 204, 268, 269.

Things Fall Apart : 2, 15, 17, 18, 19, 22, 30, 49, 50, 51, 57, 87, 206, 207, 213, 215, 254, 290, 291, 317, 318, 335.

Todorov, Tzvetan : 121, 136.

tradition, -nel : 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 29, 41, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 70, 84, 95, 96, 109, 151, 166, 179, 199, 203, 204, 206, 208, 214, 215, 217, 219, 245, 252, 300, 317, 330, 335, 336, 337, 340, 341, 355, 356, 358, 360, 362 ; **traditionnalité** : 51, 217.

trauma, -tique : 5, 6, 8, 9, 12, 79, 97, 98, 100, 102, 112, 113, 114, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 166, 181, 185, 189, 197, 201, 209,

221, 225, 229, 230, 234, 235, 239, 240, 241, 279, 283, 285, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 316, 318, 320, 325, 338, 356, 357, 358, 359.

Travelers : A Novel : 7, 357.

Tutuola, Amos : 2, 8, 30, 335, 336-337.

U

Ugochukwu, Françoise : 20, 21, 54, 142, 143, 144, 147, 184, 251, 273, 283, 320.

V

Veyne, Paul : 75, 78, 85.

viol : 123, 124, 125, 126, 130, 222, 285, 357 ; **violation** : 123, 150.

W

Waiting for An Angel : 7, 8, 9, 35, 37, 38, 45, 46, 47, 48, 50, 67, 72, 75, 79, 80, 82, 86, 88, 92, 93, 94, 95, 101, 108, 122, 133, 134, 141, 146, 149, 185, 188, 194, 197, 200, 225, 226, 282, 283, 285, 288, 297, 298, 300, 302, 311, 322, 345, 346, 352, 356, 357, 358, 360, 362.

Wallace, Cynthia R. : 229, 230, 276.

Whitehead, Ann : 112, 149.

Y

yoruba, Yoruba : 23, 25, 29, 70, 94, 97, 98,
115, 157, 172, 207, 215, 247, 249, 253, 335,
336, 337.

Résumé

La littérature nigériane du début du XXI^e siècle repositionne la notion d'identité dans un contexte d'immigration et de mondialisation qui la complexifie et la remet en question. Si l'affirmation de l'identité nationale n'est plus une priorité, la troisième génération d'écrivains nigériens met l'accent sur des représentations de l'identité comme parcours et dynamique.

L'identité est d'abord envisagée comme une construction spatio-temporelle axée sur l'héritage des cultures traditionnelles, les représentations de l'espace et le rapport à l'Histoire. Toutefois, cette construction est remise en question à travers l'expérience traumatique et l'immigration. L'entre-deux spatial et culturel qui en résulte engendre une crise des liens familiaux et de la filiation, qui deviennent ainsi l'objet d'un conflit entre l'identité héritée et l'identité créée. Enfin, cet élan vers l'avenir des possibles donne à l'identité une configuration kaléidoscopique, à l'image de la pluralité linguistique et l'intertextualité. L'écriture du soi est associée à une chambre d'écho de langues, de voix et de formes littéraires enchâssées.

Pour conclure, l'époque de la mondialisation et de la mobilité traduit aussi une transformation de la notion d'identité en raison des multiples espaces culturels où vivent les individus. Ainsi, l'écriture de l'identité comme « donnée initiale » évolue vers une écriture de la somme des possibilités d'être.

Summary

Nigerian literature at the dawn of the 21st century places the notion of identity in a context of immigration and globalization which complexifies and questions it. If the affirmation of national identity is no longer a priority, the third generation of Nigerian writers focuses on representations of identity as process and dynamics.

Identity is first envisaged as a spatial and temporal construction around the heritage of Nigerian traditional cultures, the representations of space and its relation to History. However, this construction is questioned through the traumatic experience and immigration. The resulting spatial and cultural in-between space entails a crisis of the family ties, which become the object of a conflict between inherited and created identity. Finally, this momentum towards the future gives identity a kaleidoscopic configuration related to linguistic plurality and intertextuality. The writing of the self is associated to an echo chamber of languages, voices and embedded literary forms.

To conclude, the age of globalization and mobility entails a transformation of the notion of identity due to multitude of cultural spaces where individuals live. The writing of the self as « initial data » thus evolves towards a writing of the sum of the possibilities of being.