

Université de Montréal

**« Laissez-moi entendre la parole d'acier » :
Enjeux d'énonciation du personnage féminin dans quelques romans
africains contemporains**

par Stéphanie Leclerc-Audet

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse de doctorat présentée
en vue de
l'obtention du grade de Philosophæ Doctor (Ph.D.)
en littératures de langue française

Août 2017

© Stéphanie Leclerc-Audet, 2017

*J'accumule les données et les gestes,
les mots émis par d'autres bouches que la mienne,
des petits tas de ruines et de significations,
des petits tas de mondes empilés les uns sur les autres,
et des choses sensibles [...]
si bien que ce n'est pas moi qui existe
mais le monde qui existe à travers moi,
comme ma parole est celle d'un autre, des autres,
tous ceux qui ont existé avant moi et en même temps que moi
et qui ont prononcé les mots que je dis
et m'ont montré les gestes à poser
et tous ceux encore qui ont cherché à me dire qui je suis
en posant sur moi ces gestes.*

Rosalie Lavoie, *Choir*

How bad do you want it?

C. J.

Pour mon mari William, celui qui est arrivé et qui se tient toujours, fermement, à mes côtés. Comment aurais-je pu le faire sans toi?

Pour mes parents : être votre enfant constitue ma force secrète contre le monde, parce que vous m'avez tout donné, et appris le sens de tout ce qui m'importe.

Pour les sept demoiselles aux fleurs rouges.

Pour mes deux grands-mères, Florence et Évangéline.

Pour Damien et Iris, mes deux filleuls qui ressemblent à leur mère.

Et, enfin, pour toutes les années qui continuent de passer sur l'horloge de la Librairie.

RÉSUMÉ

Dans le champ des littératures francophones, la richesse et les multiples configurations qui caractérisent le personnage féminin dans le roman africain retiennent de plus en plus l'attention de la critique. À travers les pressions sociales, les protagonistes féminins intègrent, au fil d'un parcours personnel et collectif, la faculté d'élever la voix, de faire entendre leurs points de vue, opinions et récriminations. Gagnant en force, ils deviennent le lieu d'un questionnement sur le rôle de la femme dans l'évolution sociale africaine. Dans cette thèse, nous faisons l'étude des modalités énonciatives des personnages féminins dans quelques romans africains contemporains : *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni, *Si d'aimer...* d'Hemley Boum, *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, *Photo de groupe au bord du fleuve* d'Emmanuel Dongala, *Une enfant de Poto-Poto* d'Henri Lopes et *Fureurs et cris de femmes* d'Angèle Rawiri. Qu'il s'agisse d'énonciation orale ou écrite, les outils conceptuels qu'offrent les théories de l'énonciation (Maingueneau, Kerbrat-Orecchioni, Benveniste) et les éléments de la rhétorique (Amossy, Cornilliat et Lockwood) nous permettent d'étudier leurs prises de parole et d'écriture. En analysant le cadre de production des énoncés, la manière dont ils sont présentés, leur contenu, de même que les effets qu'ils produisent, nous avons dégagé les discours (féministe, maternel, politique, polémique, amoureux, etc.) des personnages féminins au fil de leurs écrits, monologues intérieurs, discussions en contexte privé ou intime, et leurs énonciations et discours en contexte professionnel et public. Cette traversée littéraire des paroles féminines nous a permis de souligner que les personnages féminins africains diffèrent, dans les œuvres contemporaines, de leurs prédécesseurs. Ils

redéfinissent les paramètres de leurs prises de parole, de leur conception de la réalité et de ce qui constitue la « parole d'acier ».

Mots-clés : littérature francophone, roman africain, roman africain contemporain, personnage féminin, théories de l'énonciation

ABSTRACT

In the field of Francophone literatures, the interest and specific aspects of the female character is significant in the African novel, as it obtains more and more attention from critics and academics. Surrounded by social pressures, female protagonists acquire, through personal introspection and collective observation, the liberty to voice their opinions, concerns and recriminations. Growing stronger, these characters raise questionings about the woman's place and part in the African society. In this doctoral dissertation, we study the modalities through which the female characters' enunciations articulate themselves in a few contemporary African novels: Tanella Boni's *Matins de couvre-feu*, Hemley Boum's *Si d'aimer...*, Boubacar Boris Diop's *Le Cavalier et son ombre*, Emmanuel Dongala's *Photo de groupe au bord du fleuve*, Henri Lopes' *Une enfant de Poto-Poto* and Angèle Rawiri's *Fureurs et cris de femmes*. Enunciation theories (Maingueneau, Kerbrat-Orecchioni, Benveniste) and rhetoric elements (Amossy, Cornilliat and Lockwood) provide the conceptual tools needed to study their enunciations, whether they are oral or written. While analysing the contexts, forms, contents and effects of their statements, we explore the various discourses (feminist, motherly, politic, polemic, loving, etc.) of the women characters through their writing, personal monologues, private or intimate dialogs and public or professional speaking. This literary mosaic illustrates that female characters in contemporary African novels differ from their anterior construction, redefining the parameters of their speaking, their conception of reality and of what exactly constitutes the "word of steel".

Key words: francophone literature, African novel, contemporary African novel, female character, enunciation theories

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	v
REMERCIEMENTS.....	x
INTRODUCTION	1
Cadre théorique	10
« Parler neutre », « parler-femme » ?.....	14
Parole d’acier?.....	22
CHAPITRE 1 : LE MONOLOGUE INTÉRIEUR ET L’ÉNONCIATION ÉCRITE	43
1.1. <i>Fureurs et cris de femmes</i>	47
1.1.1. « Dieu, qu’est-ce qui me fait l’aimer à ce point? » : l’amour et la figure du mari dans les monologues intérieurs.....	48
1.1.2. Être une (mauvaise) mère : la quête effrénée d’Émilienne de la maternité.....	50
1.1.3. Silences, solitude et souffrances : la dégradation physique et mentale d’Émilienne	54
1.2. <i>Photo de groupe au bord du fleuve</i>	61
1.2.1. Une narration atypique	61
1.2.2. L’influence de Tamara.....	69
1.3. <i>Si d’aimer</i>	71
1.3.1. Les discours intérieurs : l’authenticité non-conformiste de Valérie.....	72
1.3.2. Les discours intérieurs : la transformation de Salomé.....	74
1.3.3. Le projet d’écriture	81
1.4. <i>Le Cavalier et son ombre</i>	87
1.4.1. « Lat-Sukabé, viens avant qu’il ne soit trop tard » : le chant du cygne de Khadidja.....	87
1.5. <i>Matins de couvre-feu</i>	94
1.5.1. Le silence avant les mots.....	94
1.5.2. « Ma sœur digne de foi » : l’échange épistolaire entre la narratrice et Ida	99
1.5.3. Le projet d’écriture	113
1.6. <i>Une enfant de Poto-Poto</i>	123
1.6.1. Makéda Banga l’écrivaine	123

1.6.2. Le lien par les lettres : les correspondances et l'influence de Franceschini ..	135
CHAPITRE 2 : L'ÉNONCIATION EN SPHÈRE PRIVÉE	151
2.1. <i>Si d'aimer</i>	153
2.1.1. Discours amoureux et réappropriation de la parole	153
2.1.2. « Les gardiennes de l'ordre et de la morale » : Les aléas du rapport mère-fille	163
2.1.3. Céline Njock, la voix marginale	171
2.2. <i>Photo de groupe au bord du fleuve</i>	179
2.2.1. L'emprise des traditions : les instances familiales et sociales	179
2.2.2. Face aux hommes : Méréana et Tito	186
2.2.3. Conseils et solidarité entre femmes	193
2.3. <i>Fureurs et cris de femmes</i>	197
2.3.1. Un mari à tout prix : les problèmes conjugaux	198
2.3.2. « Et puis vous savez, madame, une femme sans enfant est comme un manchot » : entre le désir d'enfant et la pression sociale	202
2.3.3. Rapports de pouvoir	209
2.4. « Tu es ma sœur, maman : ma jumelle » : Amitié et rivalité féminine dans <i>Une enfant de Poto-Poto</i>	218
2.4.1. L'amitié : dynamique conversationnelle et particularités linguistiques	218
2.4.2. Les « jumelles » face au « méti » : la rivalité pour les faveurs de Franceschini	228
2.4.3. Face aux hommes	241
2.5. <i>Matins de couvre-feu</i>	246
2.5.1. Non-dits, hypocrisie et méfiance : de part et d'autre du mur	247
2.5.2. « Silence est le mot adéquat pour caractériser une vie à deux [...] » : les méandres de l'incommunicabilité entre les sexes	256
2.6. <i>Le Cavalier et son ombre</i>	263
2.6.1. « [...] j'entends monter, lentement, la voix intense de Khadidja. Elle raconte » : le métier de conteuse	263
CHAPITRE 3 : L'ÉNONCIATION EN SPHÈRE PUBLIQUE	279
3.1. <i>Matins de couvre-feu</i>	283
3.1.1. Du divin à l'inferral : le contexte social de Zambaville	283

3.1.2. La parole dénaturée de Zamba : les médias et les rumeurs	288
3.1.3. La parole d'une pour tous : l'énonciation de la narratrice face à la sphère publique	292
3.2. <i>Photo de groupe au bord du fleuve</i>	297
3.2.1. La rhétorique d'une porte-parole	298
3.2.1.1. Notions de rhétorique.....	300
3.2.2. Méréana face à l'autorité : une rencontre avec la ministre.....	306
3.2.3. Sorties et discours publics	314
3.3. <i>Une enfant de Poto-Poto</i>	326
3.3.1. En français ou en « langue » ? Les tensions linguistiques dans l'énonciation	326
3.3.2. Parole publique, parole trompeuse : Radio-Trottoir et l'écrivain-conférencier	336
3.4. <i>Le Cavalier et son ombre</i>	351
3.4.1. Paroles de femme, paroles de folle	351
3.5. <i>Fureurs et cris de femmes</i>	362
3.5.1. Tensions ethniques et contestation féminine	363
3.5.2. Vie professionnelle et discours militant	370
3.6. <i>Si d'aimer</i>	385
3.6.1. Cadre socio-linguistique	385
3.6.2. Les mots pour les maux : l'énonciation de Valérie comme médecin-traitant et la transformation du discours sur la maladie	397
3.6.2.1. Valérie.....	397
3.6.2.2. Transformation du discours sur la maladie.....	407
CONCLUSION.....	421
4.1. Le contenu des discours	421
4.1.1. L'enracinement dans l'espace africain	423
4.1.2. Les traditions	426
4.1.3. Le rapport à l'homme	427
4.1.4. Le rapport à la femme.....	428
4.1.5. La maternité.....	429
4.2. Femme d'acier, parole d'acier?	431

BIBLIOGRAPHIE	435
1. Corpus principal	435
2. Autres romans des auteurs	435
3. Études sur le corpus et l'écriture des femmes	436
4. Cadre théorique	442
5. Études sur la littérature africaine.....	447
6. Romans, récits et recueils de nouvelles.....	451

REMERCIEMENTS

J'adresse mes sincères remerciements à ma directrice de thèse, M^{me} Christiane Ndiaye, pour ses lectures assidues, ses corrections et ses judicieux conseils qui ont permis de structurer, développer et bonifier mon travail durant les quatre dernières années. Votre expertise, votre dévouement, votre soutien et vos conseils ont été salutaires à l'élaboration de ma thèse et l'approfondissement de mon point de vue critique.

Un merci spécial à Eve Léger-Bélanger pour les cafés, les heures d'étude, les conseils et les encouragements... et à Jocelyn, le super-héros de la pagination.

Merci, également, à M^{me} Lise Gauvin, professeure émérite de l'Université de Montréal, qui m'a donné l'heureuse chance de travailler comme auxiliaire de recherche dans le cadre de son projet *La scène de l'écriture dans le roman francophone contemporain* durant deux ans et demi. Ces recherches et ces lectures ont constitué, pour moi, une occasion unique d'approfondissement des œuvres de quantité d'auteurs francophones. Je vous en suis très reconnaissante.

J'aimerais, enfin, exprimer toute ma gratitude envers la Fondation Charron-Lam, pour la bourse d'étude qui m'a été attribuée durant ma deuxième année doctorale. Il est toujours extrêmement gratifiant de voir son travail soutenu et récompensé, et je n'oublierai jamais le sentiment d'honneur ressenti à l'attribution de cette bourse. De la même manière, j'adresse mes plus chaleureux remerciements pour le soutien financier accordé par la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP), sous la forme d'une bourse de fin d'études doctorales. Octroyée tout au long de ma dernière année de rédaction, cette bourse m'a apporté soutien et motivation au cours d'une période de travail intellectuel d'une exigence sans précédent. Merci.

INTRODUCTION

L'homme, ce jouet de la destinée,
commence à réclamer son droit au bonheur
et à vouloir tracer sa propre route.
Claire Dehon

La littérature africaine de langue française est un champ littéraire à l'autonomie désormais affirmée. Dès 1921, l'attribution du Prix Goncourt au roman de René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*¹ « annon[çait] la naissance d'une littérature réellement africaine² », tandis que le récit *Ngonda*³ et le roman *Rencontres essentielles*⁴, respectivement publiés en 1956 et 1969 par Marie-Claire Matip et Thérèse Kuoh-Moukoury, ont marqué l'entrée en scène des Africaines dans la littérature francophone écrite. Indépendamment du genre des écrivains, la richesse et les multiples configurations qui caractérisent le personnage féminin dans la littérature africaine retiennent de plus en plus l'attention de la critique et des universitaires. L'on remarque qu'il subit souvent des pressions dictées par le corps social, qui lui impose des situations présentées comme intolérables : mariage dès l'enfance ou l'adolescence, unions arrangées, polygamie, excision, infibulation, maternité survalorisée, répudiation pour cause de stérilité, etc. Ces protagonistes féminins, se constatant muselés, astreints au silence par convention ou par habitude, intègrent au fil d'un parcours personnel et collectif la faculté d'élever la voix, de faire entendre leurs points de

¹ René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Éditions Albin Michel, 1921.

² Josias Semujanga, « Panorama des littératures francophones », *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 17.

³ Marie-Claire Matip, *Ngonda*, Yaoundé, Librairie du Messager, 1956.

⁴ Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995 [1969].

vue, opinions et récriminations. Gagnant en force, ils deviennent le lieu d'un questionnement sur le rôle de la femme dans l'évolution sociale africaine.

Dans cette thèse, nous nous proposons de faire une étude de l'énonciation des personnages féminins dans quelques romans africains contemporains: *Matins de couvre-feu*⁵ de Tanella Boni, *Si d'aimer...*⁶ d'Hemley Boum, *Le Cavalier et son ombre*⁷, de Boubacar Boris Diop, *Photo de groupe au bord du fleuve*⁸ d'Emmanuel Dongala, *Une enfant de Poto-Poto*⁹ d'Henri Lopes et *Fureurs et cris de femmes*¹⁰ d'Angèle Rawiri. Émile Benveniste définit l'énonciation comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation¹¹ ». Du schéma énonciatif développé par la suite par les linguistes, nous retenons les caractéristiques suivantes :

L'énonciation est la production d'un énoncé dans un certain contexte. Par cet énoncé, le locuteur peut rapporter des faits, des événements ou des pensées personnelles. Il peut aussi rapporter les paroles de quelqu'un d'autre. Dans tous les cas, le locuteur peut émettre son énoncé de manière neutre ou, au contraire, laisser transparaître son attitude à l'égard du propos qu'il exprime¹².

⁵ Tanella Boni, *Matins de couvre-feu*, Paris, Éditions Serpent à Plumes, 2005. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *MCF* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

⁶ Hemley Boum, *Si d'aimer...*, Ciboure, Éditions La Cheminante, 2012. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *SA* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

⁷ Boubacar Boris Diop, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Éditions Stock, 1997. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *CO* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

⁸ Emmanuel Dongala, *Photo de groupe au bord du fleuve*, Paris, Éditions Actes Sud, 2010. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *PGF* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

⁹ Henri Lopes, *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Éditions du Seuil, 2012. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *EPP* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page. Il est à noter que la critique réfère à cet écrivain tantôt en tant que « Lopes », tantôt « Lopès ». Nous nous conformons, pour notre part, à l'orthographe employée par l'éditeur.

¹⁰ Angèle Rawiri, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *FCF* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

¹¹ Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, vol. 5, n° 17, 1970, p. 12.

¹² Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, Québec, Éditions ERPI, 2006, p.3. Nous aurons à remettre en question le postulat de la neutralité.

Un versant de notre analyse portera sur l'énonciation écrite. Qu'est-ce qui justifie, pour le personnage féminin, la prise de la plume? Quelles en sont les circonstances, et quels sont les objets poursuivis? Comment ce sujet écrivant se met-il en scène? Qui est, par ailleurs, le destinataire des mots couchés sur le papier dans les romans? Les écrits sont-ils envisagés comme un positionnement officiel à propos de sujets d'intérêt public, ou réservés à la sphère de la correspondance, de l'épanchement privé? Nous l'observerons dans les prises d'écriture de ces personnages et leurs propos.

D'autre part, une grande partie de notre étude se concentrera sur l'énonciation orale. Quelles sont les prises de parole rattachées aux personnages féminins et de quoi sont-elles constituées? Quels sont les espaces d'énonciation dans lesquels elles sont insérées? Quels discours (féministe, intimiste, politique, polémique, amoureux, etc.) sont convoqués? Certaines notions d'ouvrages théoriques sur la rhétorique¹³, dont les concepts d'ethos et de pathos, nous serviront d'outils conceptuels, dans la mesure où ils permettent l'analyse de la mise en scène du personnage féminin qui prend la parole. Ils nous aideront à observer le cadre de production des énoncés, la manière dont ils sont présentés et les effets qu'ils produisent. Nous chercherons à identifier le type de destinataire visé et la manière dont les figures féminines modulent leurs propos en fonction de l'effet perlocutoire recherché.

L'un de nos postulats de départ est qu'il existe différents types de prises de parole : certaines se produisent en situation intime, banale, quotidienne. D'autres émergent du désordre social, politique, personnel ou intérieur des personnages féminins. Dans certains

¹³ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Éditions Nathan, 2000; François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes de colloque de St-Denis, 19-21 juin 1997, Paris, Éditions Honoré Champion, 2000.

cas, l'énonciation, à l'oral et à l'écrit, se veut une (ré)organisation des éléments et des événements sociaux dans lesquels elle baigne. Dans d'autres, il s'agit davantage d'une ouverture de la femme qui cherche à communiquer ses insatisfactions et à revendiquer des changements qui lui tiennent à cœur, dans les domaines de la maternité, et par extension de la famille, de l'amour et du bonheur conjugal, des droits sociaux, de la liberté. Les diverses formes d'expression scellent les relations entre le personnage féminin et les autres. Dans certains cas, le pathos (l'effet) semble atténué : les euphémismes, les litotes, même le silence, amènent à dire plus avec moins, pour un public réduit (par exemple dans les cas de la narratrice de *Matins de couvre-feu* et du personnage de Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre*). Pour d'autres figures féminines, l'adhésion est entière et les luttes, longuement mûries, deviennent collectives (Méréana dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, Salomé, Valérie et Céline dans *Si d'aimer...* et Émilienne dans *Fureurs et cris de femmes*). Les opposants à l'énonciation féminine sont nombreux, masculins comme féminins, dans la sphère privée ou publique. Le discours intérieur, quant à lui, n'est pas toujours libérateur, exhortant parfois le personnage à se taire, à censurer ses paroles et par conséquent réduire leur impact. La crainte du « qu'en dira-t-on » refoule encore, chez ces personnages féminins, certaines « paroles jamais dites¹⁴ ».

L'étude des situations d'énonciation de ces quelques protagonistes de romans africains, tous de publication relativement récente (entre 1989 et 2012), vise à nous permettre de tracer un portrait plus précis de leurs caractéristiques et particularités. Dans la période littéraire circonscrite, nous postulons qu'ils diffèrent, en ceci qu'ils marquent une

¹⁴ Selon le titre du chapitre « Les paroles jamais dites » du roman *Le Royaume aveugle* de Véronique Tadjo (Paris, Éditions L'Harmattan, 1990), dans lequel nous avons puisé l'inspiration pour le titre de cette thèse.

évolution dans leur construction, leurs paroles et leurs revendications, par rapport aux figures féminines antérieurement présentées dans les romans africains. Cette thèse doctorale s'inscrit ainsi dans la lignée en pleine expansion de l'étude des littératures africaines, lesquelles s'enrichissent de chaque nouveau point de vue critique. À la suite des multiples travaux de recherche portant sur le personnage féminin dans les romans africains (la perception de son corps, son émancipation, sa confrontation aux valeurs occidentales, son rapport à l'homme), nos recherches visent essentiellement à étudier comment cet objet est représenté dans le texte littéraire sous la forme d'une voix féminine outrepassant les instances qui l'utilisent, la musellent ou la critiquent. Notre choix de réunir des œuvres de plusieurs pays africains s'inscrit en contrepartie des études à caractère national, souvent rencontrées en critique littéraire¹⁵. Nous ne voulons pas réduire la littérature africaine à ce simple critère. Ces romans ne sont pas envisagés ici comme des reflets de leurs sociétés respectives, qu'elles soient sénégalaise, camerounaise, congolaise, ivoirienne ou gabonaise. Bien sûr, leurs contextes de création ne peuvent être négligés. Comme l'indique Claire Dehon, « [le] roman ne naît pas *ex nihilo*. La géographie d'un pays, son histoire, son évolution politique et sociale lui servent de fond dans lequel il puise son passé, ses personnages, le décor qui les entoure et les événements qu'ils vivent¹⁶ ». Loin de les nier, nous avons, au cours de notre démarche critique, exploré les univers de la littérature

¹⁵ Dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura rappelle les quatre modèles d'analyse ou procédures d'étude caractérisant les travaux post-coloniaux, soit les modèles *nationaux ou régionaux*, ceux fondés sur la race (du type "Black Writing Studies"), les modèles comparatifs (du type « Commonwealth Studies ») et les modèles *larges ou extensifs* (du type des analyses de l' "hybridation" par Homi K. Bhabha), et spécifie que « les modèles *nationaux ou régionaux* envisagent les œuvres comme l'expression d'une nation ou d'une région. La thématique de l'identité est placée au centre de la recherche », Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2007, p. 48.

¹⁶ Claire L. Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 7.

sénégalaise (par l'étude de Papa Samba Diop¹⁷), camerounaise (les ouvrages de Claire Dehon¹⁸ et d'Éloïse Brière¹⁹), congolaise (celui d'Alpha Noël Malonga²⁰), ivoirienne (ceux de Viviane Uetto Békrou²¹ et de Claire Dehon²²), gabonaise (celui de Chantal Magalie Mbazoo Kassa²³), pour connaître les contextes littéraires dans lesquels s'ancrent nos six œuvres. Nous avons toutefois opté, dans notre propre étude, pour un dépassement des considérations nationales et géographiques qui spécifient les œuvres, mais les isolent également. Cela, dans le but de les faire dialoguer entre elles. Convaincue que « la diversité des auteurs concernés assure un caractère de transversalité²⁴ », nous considérons leur langue d'écriture, le français, comme un axe commun au sein de cultures différentes. Nous explorerons donc le sujet de l'énonciation féminine, orale comme écrite, chez les personnages de ces six romans. Ce faisant, une sélection si réduite ne peut constituer un échantillon représentatif ou fermé du bassin des écrits littéraires africains. Elle se présente plutôt comme une facette d'une question qui demeure, à notre sens, ouverte et porteuse de nombreuses autres possibilités d'étude.

Les romans de notre corpus ont intéressé la critique à différents niveaux; certains s'inscrivent dans la production littéraire d'auteurs bien connus. D'autres, plus récents, n'ont

¹⁷ Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais, 3 tomes*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995.

¹⁸ Claire L. Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française, op. cit.*

¹⁹ Éloïse Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, Paris, Nouvelles éditions du Sud, 1993.

²⁰ Alpha Noël Malonga, *Roman congolais, Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.

²¹ Viviane Gbagoua Uetto Békrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013.

²² Claire L. Dehon, *Le roman en Côte d'Ivoire, une nouvelle griotique*, New-York, Peter Lang Publishing, 2014.

²³ Chantal Magalie Mbazoo Kassa, *L'image de la femme dans le roman gabonais*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

²⁴ C'est ainsi que Jada Miconi justifie sa propre étude de six romans et d'une nouvelle d'auteurs originaires de différents pays d'Afrique francophone dans son article "Le mal invisible": sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, n° 13, 2013, p. 44.

pas encore fait l'objet d'études approfondies. Les œuvres de Boubacar Boris Diop et d'Henri Lopes, par exemple, bénéficient déjà d'un rayonnement international et de nombreuses études critiques²⁵. Les œuvres d'Angèle Rawiri et de Tanella Boni, cette dernière étant aussi très prolifique sur le plan poétique, sont étudiées avant tout du point de vue de l'écriture féminine. Les romans d'Hemley Boum, en revanche, n'ont que très récemment fait leur entrée (2010) sur la scène littéraire et n'ont, à notre connaissance, pas encore engendré d'études critiques issues du milieu universitaire. Le caractère innovateur de notre démarche réside ainsi dans la lecture croisée de ces six œuvres à partir d'une figure commune. Nous nous appuyerons sur des travaux précédemment réalisés sur le sujet du personnage féminin africain et de son énonciation. Claire Dehon consacre le quatrième chapitre de son étude sur le roman camerounais²⁶ à l'analyse des personnages romanesques. Son approche observe, compare, inventorie leurs caractéristiques et la manière dont ils sont traités et développés dans les romans. Toutefois elle y distingue peu le personnage féminin des autres, préférant une étude d'ensemble indifférente à la question du genre. Jean-Marie Volet, dans son ouvrage *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*²⁷, aborde les particularités des protagonistes en se penchant sur plusieurs romans africains écrits en français. Mylène Durand, dans la section de son mémoire de maîtrise portant sur *Matins de couvre-feu : une écriture libératrice ?*²⁸,

²⁵ Dont quelques exemples : Jean Sob, *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Paris, Éditions Silex, 2007; Fodé Sarr, *Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010; Paul Nzete, *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011; Ange-Séverin Malanda, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Éditions Silex, 1987; André Patient Bokiba et Antoine Yila (dir.), *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

²⁶ Claire L. Dehon, *Le roman camerounais d'expression française*, op. cit., p. 147-189.

²⁷ Jean-Marie Volet, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1993.

²⁸ Mylène Durand, *L'immense abandon des plages suivi de Matins de couvre-feu : une écriture libératrice ?*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2008.

analyse l'énonciation de la narratrice et d'Ida dans le roman, ce qui présente d'intéressants parallèles avec notre propre travail. Nous nous référerons également à la thèse de doctorat de Bernadette K. Kassi, qui a réalisé un travail de grande envergure à propos *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique sub-saharienne)*²⁹. La portion de son analyse sur les personnages littéraires de l'Afrique subsaharienne est fort pertinente pour notre propre démarche, en dépit de la focalisation sur l'écriture plus strictement féminine de son approche. En effet, notre lecture se fait dans l'optique de dépasser les études scindant la littérature africaine selon le genre des auteurs. Nous observons que plusieurs panoramas et études critiques distinguent les corpus d'auteurs africains (sous-entendant : *masculins*), et d'auteurs africains *de plume féminine*. Tel qu'annoncé, les œuvres retenues ici forment plutôt un corpus où les genres des écrivains sont équitablement représentés.

La thèse de Sonia Lee³⁰, par exemple, présentait en 1974 des romans uniquement écrits par des hommes. Il faut dire qu'à cette époque, le corpus de romans francophones écrits par des Africaines était encore très restreint. Lee concluait que le personnage de la femme était toujours représenté et étudié dans son rôle traditionnel. Durant les dernières décennies, bon nombre de critiques ont souligné le fort penchant des premiers écrivains africains masculins pour des personnages féminins de dimension didactique. Dénués « d'épaisseur ou de réelle présence romanesque³¹ », ils n'étaient pas représentés pour eux-

²⁹ Bernadette K. Kassi, *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique sub-saharienne)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003.

³⁰ Sonia Lee, *L'image de la femme dans le roman francophone de l'Afrique occidentale*, thèse de doctorat, Massachusetts, University of Massachusetts, 1974.

³¹ Viviane Gbadoua Uetto Bekrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, op. cit., p. 25.

mêmes, mais comme les porte-étendards des idéologies de leurs créateurs. Le traitement romanesque de la figure féminine a changé par la suite, et l'avènement des œuvres des romancières africaines de langue française le confirme. Denise Brahimy et Anne Trevarthen³² ont recensé, dans leur étude *Les femmes dans la littérature africaine* (1998), trois catégories de personnages féminins. À travers la période coloniale, les indépendances et la décennie qui les a suivies et la période contemporaine (située au début des années 1980), Brahimy et Trevarthen ont dégagé des portraits de femmes fortes, de femmes victimes et de femmes en lutte, dont la position conjugue « les deux états précédemment évoqués, de force et de faiblesse [...] dans les combats qu'elles ont eu à mener³³ ». Les deux critiques ont remarqué un traitement plus dichotomique de la figure féminine selon le genre des auteurs:

Dans cette galerie qui expose une vingtaine de tableaux, il semble que les portraits écrits par des hommes se répartissent assez clairement entre femmes fortes et femmes faibles, tandis que les portraits écrits par des femmes représentent plus souvent des femmes en lutte³⁴.

Un peu à l'image des personnages féminins « en lutte », dont la force et la faiblesse ne sont pas des états stéréotypés mais bien des attributs changeants, notre approche vise à présent à examiner des figures féminines en dehors de ces catégories polarisantes. Nous nous intéressons à Salomé, Valérie, Céline, la narratrice anonyme de *Matins de couvre-feu*, Ida, Émilienne, Khadidja, Méréana, et à toutes celles dont nous examinerons la voix et les mots, parce que ce sont des figures de femmes aux multiples facettes, actives et en quête d'accomplissements. Politiques, sentimentaux, sexuels, réservés, expressifs, scripturaux, vulnérables, forts, faibles, résignés, combattants, les personnages de notre corpus sont loin

³² Denise Brahimy et Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris/Abidjan, Éditions Karthala/CEDA, 1998. Les informations concernant les catégories de femmes recensées et les périodes historiques couvertes proviennent des pages 8-9.

³³ *Ibid.*, p. 9.

³⁴ Sonia Lee, *L'image de la femme dans le roman francophone de l'Afrique occidentale*, op. cit., p. 17-18.

d'être monolithiques. Que ces êtres de papier proviennent de l'imaginaire masculin ou féminin, notre étude laisse la place à la voix féminine dans toute sa complexité.

Cadre théorique

L'étude de l'énonciation du personnage féminin s'organisera autour de plusieurs axes : nous distinguerons, dans leur roman respectif, les différentes scènes, contextes et espaces d'énonciation, en plus d'analyser, au moyen d'outils linguistiques, les discours mêmes afin d'en extraire les orientations et les thèmes. Soulignons d'emblée que notre démarche, qui vise l'analyse des discours du personnage féminin selon le double vecteur de son contexte et – surtout – de son contenu, ne s'inscrit pas dans l'optique de l'analyse *du* discours, telle que développée et entendue par Dominique Maingueneau. Ce dernier souligne que « [l]'intérêt de l'analyse du discours est d'appréhender le discours comme articulation de textes et de lieux sociaux. Son objet n'est ni l'organisation textuelle ni la situation de communication, mais ce qui les noue à travers un certain dispositif d'énonciation³⁵ ». Notre objet n'est pas d'étudier le discours du personnage dans sa relation avec une structure de pluralités discursives plus vaste s'étendant au niveau social. Autrement dit, notre recherche ne se situe pas au niveau de cet ensemble plus diffus que Maingueneau appelle l'interdiscours, et qu'il explique comme l'ensemble des unités discursives (relevant de discours du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation explicite ou implicite. Puisque nous nous intéressons spécifiquement aux énoncés au niveau individuel, nous envisageons plutôt ce qu'il conviendrait d'appeler une « analyse des

³⁵ Dominique Maingueneau, « Que cherchent les analystes du discours? », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 9 *L'analyse du discours entre critique et argumentation*, 2012, [En ligne.] <http://aad.revues.org/1354>

contenus », approche que Maingueneau associe aux travaux de Bernard Berelson³⁶ et de Laurence Bardin³⁷. Nous employons donc ici cette expression, prise dans son sens premier, pour désigner une sorte d’herméneutique des énoncés des personnages féminins dans les romans, dont l’objectif est de mettre au jour et interpréter *ce qui est dit*, de pair avec les questions du *comment c’est dit*, et celles relatives au contexte référentiel d’énonciation dans la fiction.

Nos appuis théoriques, tout au long de cette thèse, seront variés. Dans notre étude du contenu de ces énoncés, nous utiliserons les notions de plusieurs travaux en linguistique sur les théories de l’énonciation (statut du référent, déictiques, schéma communicationnel, posture énonciative, thématiques lexicales, etc.)³⁸. Dans notre analyse des discours, il faudra tenir compte des références textuelles aux circonstances socio-historiques, des données sur le statut de la locutrice (qui elle est, ce qu’elle fait), du destinataire visé (unique ou pluriel (auditoire), son âge, son niveau d’éducation) lorsque la locutrice prend la parole ou la plume, de la distribution préalable des rôles qui se joue ou se déjoue lors de l’interaction, en plus des rapports socio-affectifs et hiérarchiques qui lient les participants. À cet effet, notre démarche profitera des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni à propos de l’énonciation et des déictiques :

Permettant au « locuteur » de se constituer en sujet (identique à lui-même d’un acte de parole à l’autre, puisque toujours désignable par le même signifiant « je »), et de structurer l’environnement spatio-temporel, les déictiques sont à considérer non

³⁶ Bernard Berelson, *Content analysis in communication research*, New York, Hafner Editions, 1984.

³⁷ Laurence Bardin, *L’Analyse du contenu*, Paris, Presses de l’Université de France, 1977.

³⁸ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l’analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2009; Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Tomes I et II*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 et 1974; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L’énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Éditions Armand Colin, 2002; J.L. Austin, *Quand dire, c’est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970; Jean Paulus, *La fonction symbolique et le langage*, Bruxelles, Charles Dessart Éditeur, 1969; Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

seulement comme des unités de langue et de discours au même titre que toute autre unité linguistique, mais bien plus, comme ce qui rend possible l'activité discursive elle-même³⁹.

Les trois catégories de déictiques retenues dans *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage* (personnels, temporels et spatiaux), nous permettront d'observer la manière dont se « constitue le sujet [romanesque et se] structure l'espace dans lequel il évolue⁴⁰ ». Les pronoms personnels et possessifs, les démonstratifs, les indices de localisation temporelle sur l'axe de la durée (quand, après, avant, un jour) et les prépositions temporelles (depuis hier ou aujourd'hui, à partir de, etc.), les adjectifs temporels (actuel, moderne, ancien, futur, prochain), les indices de localisation spatiale (ici, là-bas, celui-ci, celui-là, près de, loin de, devant, derrière, (à) gauche, (à) droite, aller, venir), sont autant d'éléments permettant d'évaluer les situations énonciatives. Ils s'ajoutent aux termes modalisateurs, qui sont des marques de subjectivité démontrant les opinions et positions axiologiques « par lesquel[l]es le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui⁴¹ ». Les modalisateurs incluent, comme le recense Dominique Maingueneau, les adverbes et locutions adverbiales (« peut-être », « heureusement »...), les interjections (« hélas! », « ouf! »...), les adjectifs (« souhaitables », « certain »...), les verbes (« pouvoir », « vouloir », « devoir »...), les intonations (assertive, interrogative), les modes du verbe (subjonctif, indicatif...), les temps verbaux (futur, conditionnel...), les gloses métadiscursives (« si on peut dire », « pour ainsi dire »...), les décalages énonciatifs de divers ordres (ironie, discours rapporté...) et signaux typographiques (guillemets)⁴².

³⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 62-63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² Dominique Maingueneau, « Modalisation », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op.cit., p. 88-89.

Enfin, notre intérêt réside dans les nuances des positionnements que ces éléments théoriques permettront de relever dans ces discours. Certains positionnements naissent du commentaire sur la vie quotidienne. Qu'elle soit tournée vers elle-même ou vers l'autre,

toute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.⁴³

D'autres discours s'élaborent à l'ombre du pouvoir en place, de la doxa idéologiquement structurante de ces sociétés romanesques et que Roland Barthes nomme des discours *encratiques*. À l'inverse de ce discours plus homogène, d'autres encore se situent en-dehors de ce pouvoir, dans la mire d'une pensée individuelle, même subversive. Barthes les désigne comme des discours *acratiques*⁴⁴. À l'aide de l'ensemble de ces outils théoriques, nous nous interrogerons sur les effets et tensions suscités par les prises de position des figures féminines, au fil de leurs affirmations, appréhensions et revendications.

Avant d'aborder le premier chapitre de notre thèse, nous voulons examiner quelques questions liées à la parole féminine : faisant intervenir les travaux de Dominique Maingueneau, Luce Irigaray et Marina Yaguello, nous établirons réflexions et hypothèses à propos des spécificités féminines de la parole. Existe-t-il un « parler-femme »? Quelles seraient ses particularités? Un écrivain masculin peut-il créer des personnages et des discours féminins « crédibles »?

⁴³ Bakhtine-Volochinov, cités par Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op.cit.*, p. 33.

⁴⁴ Roland Barthes, « La division des langages », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 122.

« Parler neutre », « parler-femme » ?

Dominique Maingueneau rappelle qu'« [u]ne bonne analyse critique [...] du fonctionnement du discours oblige à assumer le fait que le discours n'est jamais neutre, qu'il est toujours porté par des intérêts⁴⁵ ». C'est également ce qu'affirme Marina Yaguello : le rapport à la langue est incontestablement lié au rapport à la société et ce miroir culturel « fixe les représentations symboliques, et se fait l'écho des préjugés et des stéréotypes, en même temps qu'il alimente et entretient ceux-ci⁴⁶ ». L'utilisation de la langue n'est donc, en effet, jamais neutre, puisque les rapports sociaux qu'elle engage engendrent toujours des conflits :

En effet, la langue n'est pas faite uniquement pour faciliter la communication; elle permet aussi la censure, le mensonge, la violence, le mépris, l'oppression, de même que le plaisir, la jouissance, le jeu, le défi, la révolte. Elle est ainsi tantôt lieu de refoulement (par l'intériorisation des règles et des tabous), tantôt lieu de défoulement ou exutoire⁴⁷.

C'est également le titre d'un ouvrage de la linguiste et psychanalyste Luce Irigaray. Dans *Parler n'est jamais neutre*⁴⁸, elle renforce cette idée selon laquelle le parler, construit d'une myriade de facteurs socio-historiques et personnels, est toujours porté par des intérêts, par quelque inclination que ce soit, et qui constitue le caractère subjectif des énoncés. Cette impossible neutralité du langage sert de postulat pour les travaux d'Irigaray sur le genre et le discours féminin. Rejoignant l'énoncé de Marina Yaguello selon lequel « L'idée émerge que les femmes ont quelque chose à dire et qu'elles peuvent ou veulent le dire autrement⁴⁹ », ses travaux tendent ainsi à une théorisation de la notion du « parler-femme ». Certes, l'approche d'Irigaray, psychanalytico-linguistique, et non littéraire, ne saurait réellement s'appliquer à

⁴⁵ Dominique Maingueneau, « Que cherchent les analystes du discours? », *Argumentation et analyse du discours*, *op. cit.*

⁴⁶ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Éditions Payot, 1987, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

⁴⁹ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, *op. cit.*, p. 10.

l'étude de personnages romanesques. Son ouvrage *Éléments de communication sexuée*⁵⁰ présente toutefois d'intéressantes conclusions à propos des particularités féminines au sein du langage. Irigaray s'y penche sur la notion de la différence sexuelle hiérarchique inscrite dans la civilisation et dans le langage, où « le sexe féminin manque de droits subjectifs (à moins qu'ils ne se réduisent à un certain rapport au maternage, au nourrissage, à la reproduction obscure de la société, etc.) et se définit comme une fonction subordonnée à la subjectivité masculine⁵¹ ». Elle souligne certains exemples d'inégalité sexuelle incrustés dans le langage, où « les pronoms ou réalités supposés représenter le neutre s'expriment comme le masculin au point de semer la confusion : [nous disons] *il faut* et non *elle faut, il pleut* et non *elle pleut*, etc.⁵² »; « Même dans la vie privée, le domaine soi-disant réservé aux femmes, la langue française efface l'identité de ces dernières. Ainsi, d'un couple, il faut dire *qu'ils s'aiment, ils s'épousent, ils viennent d'avoir un enfant, ils habitent ensemble*, mais aussi *ils sont beaux, ils sont âgés*, etc.⁵³ ». Tout comme Marina Yaguello qui rapporte que « [la] langue commune essentiellement masculine exprime le mépris de la femme. La place de la femme dans cette langue est le reflet de sa place dans la société⁵⁴ », Luce Irigaray déplore ainsi que « [les] mouvements de libération sexuelle n'[aient] pas encore abouti à abolir cette subordination du sujet féminin au sujet masculin⁵⁵ ».

S'il existe une réelle différenciation linguistique liée au sexe du locuteur, comment peut-on alors définir l'identité féminine? « Il faut revenir à la biologie et la réinterpréter

⁵⁰ Luce Irigaray, « Représentation et auto-affection du féminin », *Sexes et genres à travers les langues. Éléments de communication sexuée*, Paris, Éditions Grasset, 1990.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁵³ *Ibid.*, p. 61-62.

⁵⁴ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes, op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ *Idem.*

comme lieu non pas d'exploitation fonctionnelle des femmes mais de définition possible de nouvelles valeurs culturelles. Nous sommes différentes des hommes certes, mais différentes ne veut pas dire inférieures⁵⁶ », explique Irigaray, pour qui la mise en évidence des caractéristiques et enjeux d'un parler féminin participe de cette tentative de définition et de revalorisation. Les conclusions de son analyse de discours d'hommes et de femmes, bien qu'elle soit effectuée sur des sujets réels et non des personnages littéraires, révèle néanmoins des résultats pertinents : il apparaît que les femmes s'intéressent dans leurs énoncés beaucoup plus *aux autres* en général; beaucoup plus *aux qualités* des personnes, des choses, de l'action; que leurs discours contient bien plus d'adjectifs et d'adverbes que celui des hommes; qu'elles s'intéressent davantage au présent et au futur (à l'inverse des énoncés masculins de l'étude, qui seraient tournés vers le passé); qu'elles sont plus attentives au message à transmettre, que « toujours, elles s'efforcent de dire quelque chose [...] »⁵⁷. Enfin, « il apparaît que hommes et femmes ne se désignent pas eux-mêmes comme sujets ou allocutaires du message de la même façon. Les femmes se désignent beaucoup moins comme sujets que les hommes⁵⁸ ».

C'est ce que nous retenons principalement de cette recherche de Luce Irigaray : un manque d'autoreprésentation dans le parler des femmes. Le sujet de l'énonciation, dans ces cas, n'est pas l'objet de son propre énoncé, pas plus qu'il ne dit ses vérités à lui⁵⁹. Un

⁵⁶ Luce Irigaray, « Représentation et auto-affection du féminin », *Sexes et genres à travers les langues. Éléments de communication sexuée*, op. cit., p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹ Reformulation libre des propos d'Ann Moss : « Mais si le sujet de l'énonciation se fait sujet de son propre énoncé, s'il dit ses vérités à lui, alors les distances s'estompent, l'ironie ne fait plus jeu, l'auteur se montre tout nu, le fil de la transmission est interrompue, et le destinataire confus n'a plus qu'à baisser les yeux, et à se taire », « De la rhétorique du sujet à un sujet d'embarras », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, op. cit., p. 228.

recentrement du sujet s'avèrerait fondamental, afin que se fasse entendre ce que l'écrivaine Werewere Liking appelle le « bruissement du “vrai moi”⁶⁰ ». L'être qui en émergerait serait, pour citer Luce Irigaray, « un sujet de parole autonome⁶¹ » sans pour autant s'être détourné des autres. Cette expression nous paraît pertinente dans le contexte de notre étude de romans africains contemporains. Analyser le dire de personnages féminins africains, dont la critique disait – et qui *se* disaient – auparavant si peu, marque leur transformation : d'objets, ils sont devenus sujets du discours.

Lorsque Maria Yaguello rappelle dans *Les mots et les choses* que « le rapport de l'individu à la langue passe par son rapport à la société ⁶²», elle explique que puisque « les femmes semblent avoir une existence sociale différente de celle des hommes, nous en déduisons à priori que les écrivains, même s'ils partagent le même code linguistique, ne traduisent pas l'objet femme de façon similaire⁶³ ». Un écrivain masculin peut-il créer des personnages et des discours féminins « crédibles », ou n'y a-t-il que les romancières qui peuvent créer un véritable « parler-femme », au moyen d'une « écriture-femme?

Examinons un moment cette question de l'« écriture-femme ». De nombreux critiques s'y sont déjà attardés⁶⁴, en premier lieu afin de souligner la singularité du style des romancières africaines par rapport à celui de leurs confrères masculins. D'autres le font,

⁶⁰ Werewere Liking, *Orphée Dafric*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1981.

⁶¹ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, op. cit., p. 20-21.

⁶² Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, op. cit., p. 7.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Bernadette Kassi analyse les notions d'écriture féminine, féministe et au féminin dans sa thèse *De la littérature au féminin à la Littérature : Sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, et plus spécifiquement au chapitre neuf, « Écriture au féminin, entre singularité et universalité ».

jusqu'à aujourd'hui, dans une visée féministe. L'ouvrage *Ngambika*⁶⁵, publié en 1986, présente une série d'articles mettant en évidence la réhabilitation du rôle de la femme en littérature sous la plume surprenante et novatrice de diverses écrivaines africaines. Carole Boyce Davies, dans l'introduction, signale le développement d'une esthétique commune aux écrivaines africaines francophones et anglophones, au niveau

des thèmes et des sujets qu'engagent les écrivaines, le langage, la caractérisation, les formes qu'elles utilisent et autres images [...]. Mon étude de la littérature africaine féminine révèle que certaines préoccupations sont similaires, et d'autres sont particulières aux femmes africaines : 1) la maternité (sa présence ou son absence/ses joies et ses souffrances); 2) les caprices de la vie dans une union polygame; 3) l'oppression du colonialisme et de la loi du Blanc; 4) la lutte pour l'indépendance économique; 5) parvenir à un équilibre entre les relations avec les hommes et l'amitié entre femmes; 6) l'inconstance des maris; 6) l'importance de bénéficier d'un support financier, particulièrement dans un environnement urbain; 7) la relation mère-fille, qu'elle soit harmonieuse ou conflictuelle; 8) la relation mère-fils; 9) avant tout, la définition de soi-même ou le développement d'une autre part de soi-même, en dehors et au-delà, sans en être complètement écartée, de la tradition et des autres restrictions imposées par les hommes⁶⁶.

Quelques décennies plus tard, la critique féministe francophone, comme l'explique Jeannine

Paque, se partage entre deux tendances :

les « différentialistes » qui défendent la spécificité d'une « écriture femme » et les « égalitaristes » qui tendent à réévaluer toute l'histoire pour en dégager celle des femmes généralement occultée. Apparemment opposées, ces deux démarches visent une seule et même problématique et finalement convergent dans la mise en lumière d'un rôle féminin dans l'histoire littéraire. Que celui-ci soit révélé par une appropriation subversive de l'écriture ou résulte d'une articulation du social au biologique, cela revient à poser la question du genre, de la sexuation d'un enjeu⁶⁷.

⁶⁵ Carole Boyce Davies et Anne Adams Graves, *Ngambika*, Trenton, Africa World Press, 1986.

⁶⁶ «The themes and topics which engage women writers, their language, characterization, the forms they use, images and the like. [...] My examination of African woman's literature reveals some concerns that are similar and others that are unique to African women : 1) motherhood (the presence or absence of it/its joys and pains); 2) the vagaries of living in a polygamous marriage; 3) the oppression of colonialism and white rule; 4) the struggle for economic independence; 5) the achievement of a balance between relationships with men and friendships with other women; 6) the fickleness of husbands; 6) the importance of having a support system, particularly in the urban environment; 7) the mother-daughter conflict or relationship; 8) the mother-son relationship; 9) above all, the definition of self or the development of a separate self over and beyond, but not separate from, tradition or other "man-made" restrictions⁶⁶» (notre traduction). Carole Boyce Davies et Anne Adams Graves, «Introduction», *Ngambika, op.cit.*, p. 15-16. La présence de deux points 6) distincts est probablement une erreur de l'auteur.

⁶⁷ Jeannine Paque, « Le genre éclaté ou un nouveau récit au féminin », *Nouvelles écritures francophones, Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 355-356.

En lien avec cette citation, il serait juste de désigner notre démarche comme « égalitariste », dans la mesure où nous nous intéressons à la voix du personnage féminin et à mettre en lumière sa parole dans les romans. Notre recherche ne s'effectuant pas selon une optique féministe, notre perspective se veut plutôt féminocentrique⁶⁸, soit axée sur le féminin. Notre choix d'un corpus mixte nous positionne déjà sur « la question du genre » telle qu'énoncée par Jeannine Paque, puisque nous ne croyons pas que les modalités et particularités d'une « écriture-femme » soient uniquement propres aux écrivaines. Il y a bien eu, à son émergence, une « écriture féminine » qui privilégiait une poétique, des thématiques (l'amour, le mariage, la polygamie, la maternité, le rapport au corps et aux abus qu'il subit, le rapport aux traditions) et des genres littéraires (l'autobiographie, l'épistolaire, le roman) particuliers, permettant l'affirmation d'une identité féminine et d'un certain rapport au monde.

Les écrivaines étant à présent bien établies dans le paysage littéraire africain francophone, la situation ne se présente plus de la même manière. Sans prendre le parti des tenants d'une écriture asexuée, nous voulons observer des textes d'auteurs hommes et femmes dans une perspective plus globale. Nous contestons par conséquent le déterminisme sexuel dans la démarche d'écriture, puisque les écrivaines elles-mêmes ont la faculté de créer des personnages masculins tout à fait « crédibles ». Ainsi, les figures de femmes imaginées par les romanciers de notre corpus nous paraissent toutes aussi valables en tant que « voix féminines ». N'importent, en définitive, que les modalités de l'énonciation des

⁶⁸ Le terme est emprunté à Irène Assiba d'Almeida, dans un article écrit en collaboration avec Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone » dans *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 46.

personnages féminins. Ces voix ont le potentiel de diversifier les thématiques traditionnellement imparties aux discours féminins dans les romans africains.

Revenons à la question du « parler féminin ». Une recherche innovatrice de Jean-Marie-Volet, Beverly Ormerod et Hélène Jacomard a contribué à susciter notre intérêt sur la question de ce « parler-femme » chez les personnages de romans africains francophones. Cette équipe de chercheurs a réuni, dans le cadre d'un article paru en 1994⁶⁹, vingt romans africains écrits par des femmes et des hommes : *Une si longue lettre* (Mariama Bâ), *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Calixthe Beyala), *Une Vie de crabe* (Tanella Boni), *Le Fort maudit* (Nafissatou Diallo), *Mademba* (Khadi Fall), *G'amèrakano : au carrefour* (Angèle Ntyugwtondo Rawiri), *Le Revenant* (Aminata Sow Fall), *Le Royaume aveugle* (Véronique Tadjo), *L'Amour-cent-vies* (Werewere Liking), *Lezou Marie* (Régina Yaou), *Perpétue* (Mongo Beti), *Le Feu des origines* (Emmanuel Dongala), *Le Bal des caïmans* (Yodi Karone), *Les Filles du Président* (Julien Omer Kimbidima), *Les Yeux du volcan* (Sony Labou Tansi), *Le Pleurer-Rire* (Henri Lopes), *La Reine captive* (David Ndachi-Tagne), *Les Étoiles écrasées* (Pius Ngandu-Nkashama), *Au bout du silence* (Laurent Owondo) et *Le Récit de la mort* (Tati Loutard). Un échantillon aussi réduit ne permet pas de tirer une conclusion par rapport à la voix du personnage féminin en général, mais il ouvre une fenêtre intéressante sur la manière dont le discours s'articule dans la trame romanesque de plusieurs œuvres africaines. Le fait que certaines d'entre elles proviennent d'auteurs dont nous avons également retenu une œuvre (Tanella Boni, Angèle Rawiri, Emmanuel Dongala, Henri Lopes), ne fait qu'accroître notre intérêt pour cette initiative.

⁶⁹ Beverly Ormerod et Jean-Marie Volet, « The Female Voice and Traditional Discourse Biases: The Case of Francophone African Literature », *Computers and the Humanities*, vol. 28, 1994, p. 353-367.

Volet, Ormerod et Jaccomard ont étudié l'attitude des personnages, au niveau de leurs actes et de leurs paroles, afin de les classer selon certains types : d'impitoyables et enclins à la violence, à conciliants et pacifistes. Ils ont observé que les personnages féminins sont dépeints dans les textes comme plus gentils, humains et bienveillants que les hommes. Ce à quoi nous ajoutons, en nous référant aux conclusions d'Irigaray mentionnées plus haut, que ces qualités imprègnent nécessairement leurs discours. Nous ne pouvons négliger le fait que ces résultats proviennent d'un corpus plus ancien de romans africains, publiés entre les années 1970 et 1990. Une construction plus stéréotypée expliquerait possiblement le caractère sexiste des paroles masculines « directes, claires et autoritaires, ceci renforçant en contrepartie la notion de “faiblesse” ou de soumission de l'élocution féminine⁷⁰ ». Dans ces conditions, le langage des personnages féminins ne peut qu'être « censuré, refoulé, méconnu, langage tenu-retenu en latence, en souffrance [...]»⁷¹. Quoiqu'il en soit, selon les recherches d'Irigaray, de Volet, d'Ormerod et de Jaccomard, les énoncés féminins seraient plus riches en adjectifs et en adverbes, bienveillants, attentifs et tournés vers l'interlocuteur tout en s'érigeant progressivement comme sujets de l'énonciation.

Depuis cette époque du roman africain, les décennies suivantes ont entraîné d'inévitables mutations et transformations du genre. Nous croyons que cela se répercute au niveau de l'énonciation des figures féminines, jusque dans les romans les plus contemporains qui font partie de notre corpus. Lorsque Camille Damégo Mandeu affirme

⁷⁰ Notre traduction des propos de Eunice Merideth dans « Gender Patterns in Henry James, A Stylistic Approach in *Daisy Miller, The Portrait of a Lady and The Bostonians* », *Literary Computing and Literary Criticism*, Philadelphie, Éditions Rosanne G. Potter, 1989, p. 204, propos rapportés dans l'article de Volet, Ormerod et Jaccomard, *op. cit.*, p. 354.

⁷¹ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, *op. cit.*, p. 290-291.

que « [l]’acquisition éloquente et efficace de l’expression orale est un atout indispensable et munit l’être d’un pouvoir considérable⁷² », cela évoque, pour nous, la théorie de Michel Raimond à propos des personnages romanesques. En effet, Raimond distingue un statut de personnages patients, « ceux qui sont affectés d’une manière ou d’une autre par le cours des événements⁷³ », et un statut de personnages agents, « qui sont les initiateurs des processus qui modifient les données initiales de la fiction⁷⁴ ». Nous postulons ainsi que, sur le plan de leurs discours, les personnages féminins des romans africains ont évolué de manière générale d’un statut de patients à agents. Cependant, le fait d’exercer sa parole plus librement ou plus activement n’équivaut pas toujours à la révocation d’un statut de victime des événements. Un personnage agent n’occupe pas nécessairement une position de force au sein de la trame romanesque. La théorie de Raimond précise d’ailleurs que les personnages « agents peuvent être modificateurs ou conservateurs, protecteurs ou frustrateurs...⁷⁵ ». Nous associons cela à divers niveaux d’action, de passivité, ou d’influence chez les figures féminines.

Parole d’acier?

Roland Barthes l’a affirmé dans *Leçon*⁷⁶ :

[l]’énonciation, [...] en exposant la place et l’énergie du sujet, voire son manque (qui n’est pas son absence), vise le réel même du langage; elle reconnaît que le langage est un immense halo d’implications, d’effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans; elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et

⁷²Camille Damégo Mandeu, *Le verbe et le discours politique dans “Un fusil dans la main, un poème dans la poche” d’Emmanuel Dongala*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2012, p. 9.

⁷³Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 1989, p. 176.

⁷⁴*Idem.*

⁷⁵*Idem.*

⁷⁶Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité : les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs [...] ⁷⁷.

C'est ainsi que nous abordons l'énonciation des personnages féminins de notre corpus. S'exprimer est certes une action courante, quotidienne, inhérente à l'être humain. Mais affirmer, (s')opposer, contredire, revendiquer, avouer, soutenir, accepter, refuser, se lamenter, supplier, conter, chanter, prier, ne sont-là que quelques exemples de la force des mots. Elle est présente jusque dans le titre de cette thèse, où l'expression la « parole d'acier » renvoie à un passage du roman *Le royaume aveugle* de Véronique Tadjo. L'acier évoque une matière métallique, minérale, forte, dure, froide, tranchante... La parole d'acier équivaut-elle pour autant à une « femme d'acier ⁷⁸ » ? Nous ne le croyons pas. C'est certes le potentiel de force et de résonance de la voix féminine qui nous intéresse. Toutefois, le réalisme de leur caractérisation fait en sorte que les textes évoquent également d'inévitables failles et faiblesse du corps, de la psyché, des choix, des actions et paroles des personnages féminins.

Il serait inexact de décrire les personnages féminins dans les romans parus antérieurement à ceux de notre corpus comme des « icônes silencieuses et décoratives ⁷⁹ ». Pensons par exemple au personnage de la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* de

⁷⁷ Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁸ Madeleine Borgomano évoque le qualificatif de « femme de fer », à propos des personnages de Moussokro, du roman *Monné, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, et de Kadidja dans *Amkoullel l'enfant peul* d'Amadou Hampâté Bâ, pour décrire « des femmes exceptionnelles » et de grande influence, dans son article « Du côté des filles – petites et grandes – dans quelques romans et récits africains des dernières décennies, *Ponti-Ponts*, vol. 5, 2005, pp. 33 et 31.

⁷⁹C. Jan Swearingen : « *Èthos, Pathos, Peithô* : Aspects féminins du désir et de la persuasion avant Aristote », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, *op. cit.*, p. 54.

Cheikh Hamidou Kane⁸⁰. Elle est présentée comme une femme exceptionnelle, respectée de tous :

La Grande Royale était la sœur aînée du chef des Diallobé. On racontait que, plus que son frère, c'est elle que le pays craignait. [...] Là où il préférait en appeler à la compréhension, sa sœur tranchait par voie d'autorité [...]. Son prestige avait maintenu dans l'obéissance les tribus subjuguées par sa personnalité extraordinaire⁸¹.

Au cours d'un incident particulièrement mémorable du roman, la Grande Royale est amenée à se prononcer sur le bien-fondé d'envoyer son neveu Samba Diallo à l'école occidentale. Elle exprime son point de vue, non pas d'un angle féminin, mais plutôt en tant que voix lucide de l'autorité. Pour débattre de la question, la Grande Royale convie tous les membres de la communauté des Diallobé, y compris les femmes. Cela tranche avec les habitudes de la communauté : « Samba Diallo, en y arrivant, eut la surprise de voir que les femmes étaient en aussi grand nombre que les hommes. C'était bien la première fois qu'il voyait pareille chose⁸² ». De manière exceptionnelle, les femmes sont présentes à cette occasion, mais elles sont enjointes à réintégrer leur logis sitôt les discussions terminées :

J'ai fait une chose qui ne nous plaît pas, [déclare la Grande Royale,] et qui n'est pas dans nos coutumes. J'ai demandé aux femmes de venir aujourd'hui à cette rencontre. Nous autres Diallobé, nous détestons cela, et à juste titre, car nous pensons que la femme doit rester au foyer. Mais de plus en plus, nous aurons à faire des choses que nous détestons, et qui ne sont pas dans nos coutumes⁸³.

Soulignons deux aspects de cet extrait : d'une part, la femme a le potentiel, dans ce roman sénégalais publié en 1961, de s'exprimer sur des questions décisives et d'intervenir dans les événements qui secouent sa société. D'autre part, il ne s'agit que d'une minorité, voire d'une exception réservée à l'élite et à la royauté. Les autres femmes, qui ne sont même jamais convoquées aux discussions et palabres, voient leur énonciation confinée à la sphère

⁸⁰ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Éditions 10/18, 1961.

⁸¹ *Ibid.*, p. 31-32.

⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁸³ *Ibid.*, p. 56.

familiale, au sein du foyer. Il est entendu que le roman d'Hamidou Kane se déroule dans un contexte particulièrement traditionnel, destiné à servir de contrepoids au monde occidental qui changera le jeune Samba Diallo par le biais de sa scolarisation.

Le roman *Tante Bella*⁸⁴ de Joseph Owono, publié en 1959, montre également des personnages féminins qui s'illustrent dans une situation d'énonciation distincte. Cette fois, il s'agit d'une discussion animée entre interlocuteurs cultivés. Dans la première partie du roman, Mathilde, jeune femme célibataire, est reçue à dîner avec d'autres convives par le narrateur, Jean Grospiéd. Elle est présentée par le texte comme un personnage instruit et articulé, qualités positives qui favorisent ses prises de position.

M^{lle} Mathilde Azombo était institutrice à l'école des filles de Messa, ex-boursière métropolitaine elle aussi, titulaire du baccalauréat et du C.A.P. J'étais en relation avec M^{lle} Azombo à cause des mouvements de jeunesse dont nous nous occupions tous les deux, pour l'évolution féminine. À son instruction, elle avait ajouté de solides qualités de cœur. Vertueuse et travailleuse, elle était bien cotée en ville. Je l'appréciais beaucoup, car elle était un sérieux appui moral pour moi et une preuve qu'on pouvait faire de nos femmes autre chose que ce qu'elles sont maintenant. Mais, beaucoup d'hommes la trouvaient déconcertante, parce qu'elle n'était pas souvent d'accord avec eux pour leur jugement sur les femmes évoluées. (*TB*, 21)

L'ensemble des éléments décrivant M^{lle} Azombo contribue à construire un ethos d'énonciatrice particulièrement favorable : son degré d'instruction, son statut de boursière, sa profession et son implication dans des causes sociales créent l'image d'une femme de qualité, qui inspire le respect. En d'autres termes, l'autorité symbolique que lui confèrent sa réputation et la manière dont elle se présente lors de la soirée de Grospiéd font de Mathilde un personnage féminin « bien coté » pour participer à la discussion qui s'ensuit. Celle-ci s'enflamme soudainement lorsque les convives sont invités à se prononcer sur la question de

⁸⁴ Joseph Owono, *Tante Bella, roman d'aujourd'hui et de demain*, Yaoundé, Éditions Au Messager, 1959. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle *TB* entre parenthèses dans le corps du texte, suivi du numéro de page.

l'émancipation de la femme. L'un des hommes se prononce contre la suppression de la dot. En affirmant que le problème social réside plutôt du côté des jeunes femmes qui, grisées par les plaisirs de l'extérieur, refusent désormais de prendre mari, il s'attire les foudres des femmes présentes :

La discussion prit alors une direction nouvelle. Les trois femmes voulaient parler toutes à la fois. Chacune d'elles s'imaginait avoir été spécialement visée par les paroles de l'imperturbable Bamiléké. Et pendant un instant, ce fut un *concert de protestations indignées* que finit par orienter Mathilde dans *une éloction si volubile* que la queue de son foulard lui battait la mesure sur la nuque, tellement elle scandait ses paroles avec la tête. [...] Je dus intervenir pour arrêter la *très combative Mathilde*. (TB, 27, nous soulignons)

Le dernier extrait présente trois personnages féminins qui refusent de garder le silence. Leurs vives réactions aux paroles avancées par l'homme ne semblent pas un événement exceptionnel, pas plus que leur participation à cette discussion sur des sujets sociaux ou politiques. Les convives de Jean Gros pied réagissent à l'opinion outrageuse en un « concert de protestations indignées » : elles *peuvent* exprimer ainsi leur désaccord, elles *peuvent* contredire l'opinion masculine, elles *peuvent* mettre de l'avant leur propre expérience afin de faire valoir leur point de vue. Néanmoins, encenser la femme de vive voix constitue un risque, celui de trahir la gent masculine, comme le rappelle Gros pied. C'est donc en silence que les hommes, suite aux interventions de Mathilde, font leur « mea culpa ».

Les six romans sélectionnés pour notre étude ne s'ancrent pas dans le cadre rural d'un village africain, comme c'est le cas du roman de Kane, et n'évoquent pas les enjeux sociaux des années 1950, comme celui d'Owono. Leurs situations sont autres, tout comme les rôles impartis aux personnages féminins y sont beaucoup plus diversifiés que dans les romans antérieurs. Les personnages féminins de notre corpus sont à l'image des femmes du XXI^e siècle : certaines vivent dans la pauvreté et accomplissent des tâches manuelles ou ingrates

(Méréana dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre*), d'autres jouissent de l'aisance financière et de positions socialement enviabiles (Salomé et Valérie dans *Si d'aimer...*, Émilienne dans *Fureurs et cris de femmes*). Elles sont scolarisées, souvent professionnelles, intellectuelles (Ida et la narratrice de *Matins de couvre-feu*, Kimia et Pélagie dans *Une enfant de Poto-Poto*). L'image naguère entretenue par la critique, celle de femmes définies à travers leurs rapports aux personnages masculins en tant que mères, sœurs, épouses, maîtresses, ou constamment victimisées, est plus rare. Notre corpus illustre qu'il n'existe pas de personnage type pour incarner la « femme forte », un qualificatif par ailleurs très subjectif. Les personnages des romans étudiés qui peuvent représenter la « femme forte » sont simplement ceux qui, selon les termes de Viviane Bekrou, véhiculent l'image « des individus qui ont une emprise sur leur propre destin⁸⁵ », ou, du moins, qui tentent d'en avoir.

Viviane Bekrou et Kenneth Harrow⁸⁶ ont tous deux souligné qu'une manière de déconstruire l'ancienne image de la femme passive serait de créer

des personnages féminins qui projettent l'idée de femmes fortes et braves. Nous sommes également en droit de nous attendre à des personnages féminins représentant des femmes qui apparaissent comme de véritables battantes. Celles-ci, dénuées de toute peur et de toutes inhibitions, ne [craindraient] pas de briser l'image généralement associée à la femme dans la société patriarcale au risque même de choquer⁸⁷.

Nombre de personnages féminins emblématiques de la littérature africaine francophone, dont Aïssatou dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ⁸⁸ et Salimata dans *Les soleils des*

⁸⁵ Viviane Gbadoua Uetto Bekrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, op. cit., p. 25.

⁸⁶ Kenneth Harrow, *Moins d'un et double: une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.

⁸⁷ Viviane Gbadoua Uetto Bekrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, op. cit., p. 221.

⁸⁸ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2001 [1979].

indépendances d'Ahmadou Kourouma⁸⁹, incarnent déjà cette force. Les romans contemporains diversifient le personnage féminin et créent des images plus nuancées : Bekrou souligne que certains personnages féminins montrent peu d'initiative, « [manquent] de courage décisionnel et de solidarité envers leurs pairs⁹⁰ », tout en notant davantage d'ouverture et d'indépendance d'esprit, et une plus grande « affirmation de leur sexualité⁹¹ ».

Du reste, faire rimer agressivité avec dénonciation, émancipation avec provocation, revient à dire que l'attitude de ces héroïnes devrait être « en total porte-à-faux avec la conception traditionnelle de la féminité. [...] [Cette] image de la femme [...] renvoie figurativement à celles de véritables guerrières, c'est-à-dire des femmes qui ne veulent plus se laisser intimider ou manipuler par le discours phallogocentrique sous-jacent à la société patriarcale⁹² ». Mais une « masculinisation » de la femme est-elle nécessaire pour que son énonciation soit entendue et prise au sérieux ? « Effacer le féminin, pour se fondre dans le masculin : telle est l'impasse dans laquelle s'inscrivent certaines figures féminines aujourd'hui », écrit Raymond Mbassi Atéba⁹³. Dans son étude sur l'écrivaine camerounaise Angéline Bonono, il soutient que le langage des personnages féminins est stigmatisé de plusieurs manières : « [dans] le contexte d'une société patriarcale, habituée à considérer la femme comme le dépositaire de la morale et de la bienséance verbale [...]»⁹⁴, la parole des femmes apparaît comme respectueuse, douce, mesurée. Ce serait par le biais de la

⁸⁹ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1968].

⁹⁰ Viviane Gbadoua Uetto Bekrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, op. cit., p. 26.

⁹¹ *Idem*.

⁹² *Ibid.*, p. 221-222.

⁹³ Raymond Mbassi Atéba, « La plume androgyne d'Angeline Solange Bonono : du féminin à la masculinisation de l'écriture », *Littérealité*, vol. 19, n° 2007, p. 82.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

désappropriation de ces stéréotypes de leur genre, postule Atéba, que ces personnages pourraient bénéficier de davantage d'influence. Se fondre dans le masculin serait-il la seule manière de faire preuve de puissance, de force, d'autorité, d'injonction? Les remous créés par les personnages de notre corpus illustrent, au contraire, qu'il n'est pas nécessaire d'annihiler la féminité, de se faire homme, ou à tout le moins androgyne : la parole du personnage féminin est en « quête ultime d'une audience sociale non différentialiste⁹⁵ ». En effet, c'est en incarnant pleinement leur identité de femme que les personnages féminins peuvent réellement s'accomplir par leur langage. De la parole intériorisée à la parole d'acier, nous observerons le personnage féminin dans ses multiples configurations romanesques contemporaines, en tant qu'agent de son propre dire.

Avant de débiter notre analyse, il convient de résumer les six romans à l'étude et de présenter quelques éléments bio-bibliographiques concernant leurs auteurs. Tanella Boni est née à Abidjan en 1954. Avec Calixthe Beyala et Véronique Tadjo, elle fait partie, selon Jacques Chevrier, de la quatrième génération d'écrivains amenés à renouveler les formes romanesques et poétiques africaines. Des études supérieures en France lui permettent d'obtenir un doctorat en philosophie en 1979, et un doctorat *ès lettres* de l'Université de la Sorbonne en 1987. Cette formation la conduit à exercer le métier de professeur de philosophie à l'Université d'Abidjan. Son implication dans le milieu des lettres et de la culture est multiple : « [a]mbassadrice des arts et des lettres, elle a été présidente de l'Association des Écrivains de la Côte d'Ivoire (1991-1997), directrice de la francophonie au

⁹⁵ *Ibid.*, 89.

ministère de la Culture à Abidjan (2000-2002) [...]»⁹⁶ », en plus d'être membre de l'Académie mondiale de Poésie. Le roman *Matins de couvre-feu* a été couronné des Prix Libératur Förderpreis et Ahmadou Kourouma en 2005. Tour à tour poète, romancière, essayiste, nouvelliste et critique littéraire, Tanella Boni compte quantité d'œuvres de création et d'écrits publiés. « Ses poèmes et romans explorent de multiples aspects du vécu des femmes, le rapport au corps, aux hommes, à la tradition, à l'avenir dans le milieu urbain où la misère et la déchéance de l'humain semblent invincibles⁹⁷ ».

C'est précisément dans cette lignée de thématiques que s'inscrit son troisième roman, *Matins de couvre-feu*. Faisant écho à la guerre civile qui a secoué la Côte d'Ivoire durant les années 2000, il s'ouvre sur une situation sociale et politique bien particulière. Tombée aux mains d'une milice d'hommes cruels et dominateurs nommée les « Anges », la ville de Zamba (qui agit en tant que figure allégorique de la Côte d'Ivoire) vit sous un couvre-feu destiné à mieux contrôler sa population déjà soumise et terrorisée. La narratrice du roman, qui n'est jamais nommée, est arrêtée et accusée par Arsène Kâ, le chef de la police et des Renseignements Parallèles, de contestation du pouvoir en place. Elle est contrainte à la réclusion dans sa résidence pour une durée de neuf mois. Sur elle se referme alors ce lieu clos, relié à l'intime, d'une facture quasi-utérine puisqu'associé à un temps de gestation, de grossesse symbolique. Sa maison devient son principal espace d'énonciation où elle se livre à l'écriture, ou entretient des conversations avec de rares visiteurs. Elle s'y remémore différentes scènes vécues et paroles échangées au cours de son existence.

⁹⁶ Éloïse Brezault, « Tanella Boni », *Afrique, Paroles d'écrivains*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2010, p. 47.

⁹⁷ Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones, op. cit.*, p. 89.

La narratrice présente les caractéristiques d'une femme indépendante et accomplie : scolarisée, lettrée, elle est propriétaire d'un petit restaurant et vit sans le support financier d'un conjoint. Elle est récemment séparée de son amant Timothée, au caractère volage et matérialiste. Son temps de réclusion, qui freine subitement toutes ses activités professionnelles et sociales, la pousse à entamer une réflexion complexe sur les rapports entre hommes et femmes, alimentée par son propre échec amoureux et par celui du couple formé de son frère, Énée, et de sa belle-sœur, Ida. Celle-ci, désespérée de la piètre communication entre elle et son mari, a choisi l'émigration dans l'espoir que ce recommencement l'aide à trouver le bonheur. Entre les lettres que les deux femmes s'échangent et les quelques passages du facteur, l'état de solitude et de silence dans lequel la narratrice se trouve emmurée l'enjoint à débiter un projet d'écriture retraçant son histoire familiale. Par le biais du parcours biographique de sa mère, elle affermit ses propres positions en tant que femme et citoyenne d'une ville où les vols, viols et violences se multiplient au rythme du climat sociopolitique qui se détériore. La courte visite que lui rend son frère à sa sortie de prison devient le sujet de la dernière partie du roman, qui présente le journal rédigé lors de sa captivité. Énée y décrit sa rencontre avec leur demi-frère, Charles Laclé, fils que leur père a eu en France durant la guerre. Sitôt libérée de sa mise à réclusion, la narratrice quitte sa demeure pour Nantes. Là, tout en échafaudant mille plans et espoirs d'avenir pour Zamba, elle tentera de retrouver Laclé.

Hemley Boum est née en 1973 à Douala, au Cameroun. Elle a publié trois romans : après *Le clan des femmes* (2010), *Si d'aimer...* (2012) lui a valu le Prix Ivoire pour la Littérature Africaine d'Expression Francophone 2013, et le rang de finaliste pour le Prix

Ahmadou Kourouma 2013. En 2015 paraît *Les Maquisards*, grande saga familiale qui s'organise autour des événements précédant l'indépendance du Cameroun en 1960, alors que les « Maquisards » s'organisaient autour de leur porte-parole, Ruben Um Nyobe, dit Mpodol. Hemley Boum a également collaboré au recueil de nouvelles *Volcaniques, une anthologie du plaisir*⁹⁸, dirigé par Léonora Miano, avec sa nouvelle « Le dealer ».

Le roman *Si d'aimer...* pose sa problématique centrale dès les premières lignes : le personnage de Salomé Bema, jeune femme camerounaise de la haute bourgeoisie, apprend de la bouche de Valérie, sa meilleure amie et médecin, qu'elle a contracté le sida. Le malheur la frappe d'autant plus qu'elle est enceinte. Le diagnostic la pousse à confronter le comportement infidèle de son mari Pacôme, sur lequel elle avait jusque-là fermé les yeux par souci de préserver les apparences et l'harmonie de son foyer. De toutes les maîtresses de Pacôme (y compris Valérie, malgré les liens très forts qu'elle partage avec Salomé), c'est Céline, la prostituée de luxe la plus en vue de la ville, qui est responsable de cette transmission. C'est dans ce contexte que Salomé et Valérie vont à la rencontre de Céline, elle-même malade et soutenue par son fidèle ami Moussa. Par-delà la colère, le ressentiment, la peur, un lien très fort se tisse entre les trois femmes, nourri par le drame qui les lie. À la demande de Salomé, un projet d'écriture prend forme, un projet à six mains : Salomé, Valérie et Moussa, intermédiaire de Céline, veulent raconter leur expérience de cette maladie et transformer cet événement potentiellement destructeur en projet d'entraide et de partage avec d'autres personnes atteintes.

⁹⁸ Léonora Miano, *Volcaniques, une anthologie du plaisir*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2015.

En dialoguant avec Céline et Moussa, Salomé et Valérie découvrent graduellement l'histoire atroce de Céline. Victime d'un proxénète français qui lui a fait miroiter l'espoir d'aller en Occident en la couvrant de cadeaux, la jeune Céline s'est progressivement isolée de sa famille et de ses amis. « Son Blanc » l'a par la suite embarquée pour la France, où elle est gardée prisonnière dans un petit appartement. Isolée, battue, violée, Céline est alors forcée de se prostituer et de subir d'innombrables violences et humiliations. Lorsqu'elle réussit à s'enfuir, elle dénonce son « bienfaiteur » avec une seule idée en tête : rentrer en Afrique. À son retour, reniée par tous, elle est sans argent et sa réputation est irrémédiablement entachée. Céline décide alors de se prendre en main et de se servir de l'expérience acquise en Europe pour se bâtir une clientèle en tant que prostituée de luxe. Son idylle avec Pacôme vient toutefois tout bouleverser. Les sentiments qu'il lui inspire déclenchent en elle le désir de changer ses conditions de vie : elle conçoit l'idée d'obtenir un enfant de lui pour le forcer à rester à ses côtés. C'est ce projet qui scelle le drame de la trame romanesque, puisque l'absence de contraception favorise l'infection de Pacôme au virus du sida, lequel sera par la suite transmis à Salomé. Au terme du roman, Salomé, au mépris des jugements de sa société, quitte le domicile conjugal et son mari. Elle subit un avortement, et se réfugie chez Moussa avec lequel elle vit une brève aventure. Céline, qui accepte d'être soignée par Valérie, voit son état de santé s'améliorer quelque peu, et les trois femmes contemplant leur avenir incertain, mais moins sombre du fait de leur solidarité.

Originaire du Sénégal, Boubacar Boris Diop est né en 1946 à Dakar. Il « a été professeur de littérature puis de philosophie, conseiller technique au ministère de la culture,

il a dirigé le quotidien indépendant *Le Matin de Dakar* ⁹⁹, en plus de pratiquer de multiples activités d'écriture qui font de lui un romancier, un essayiste, un dramaturge, un scénariste, un conteur et un journaliste. Il compte une dizaine de publications romanesques, en français et en wolof.

Le roman ¹⁰⁰ *Le Cavalier et son ombre* est classé par Jacques Chevrier dans la catégorie des œuvres empreintes des violences, corruptions et tensions dramatiques du contexte de décolonisation qui les a vu naître ¹⁰¹. Il débute dans une petite ville. Le personnage de Lat-Sukabé attend le Passeur qui lui fera traverser le fleuve afin qu'il puisse se rendre au chevet de son ancienne flamme, Khadidja. Mourante, celle-ci l'a fait appeler, bien que leur dernière rencontre remonte à de nombreuses années. Le Passeur se fait attendre; durant trois jours solitaires marqués de flous temporels, Lat-Sukabé se remémore sa vie avec Khadidja. Leur retour au pays natal après des études en Occident fut marqué par la pauvreté, jusqu'à ce que Khadidja reçoive une offre d'emploi de la part d'un inconnu. Elle devra, sans jamais le voir, s'installer dans le vestibule de sa maison, lui parler tandis qu'il se tient dans la chambre contiguë. S'imaginant qu'il s'agit d'un enfant malade, Khadidja choisit la voie du conte pour s'adresser à lui et vivifier son quotidien de reclus :

Et à Khadidja, saoule de son imaginaire, de plonger fiévreusement dans les archives, les manuels d'histoire et tous autres documents lui apportant une aide à l'édification des contes ; contes se devant d'être de merveilleuses histoires du peuple glorieux éloigné de tous vils compromis avec ses ennemis, notamment les nations colonisatrices ; un travail harassant devenant très vite obsessionnel, entêtant et mettant à rude épreuve sa santé mentale, cela malgré les mises en garde de Lat-Sukabé [...]. Mais rien, toujours aucune réaction du mystérieux enfant malingre après des années d'efforts et ce en dépit de son art consommé à raconter avec cœur ses contes fabuleux. Et si elle était abusée ? Décidément non, [conclut]-

⁹⁹ Éloïse Brezault, « Boubacar Boris Diop », *Afrique, Paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁰ Justin Bisanswa l'a, pour sa part, qualifié de « conte philosophique ». Voir son article « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004-2005, p. 77-86.

¹⁰¹ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, p. 8.

elle, cet hôte fantomatique ne peut pas être un enfant innocent mais un homme vicié par les perversités les plus profondes et nauséabondes ! [...] Qu'à cela ne tienne, elle change les règles du jeu : désormais le peuple légendaire est à l'image de son tortionnaire, une horreur issue d'un processus de destruction massive. Et voilà donc que le grand héros du conte, le Cavalier – ou bien son ombre ? – est abusé, trompé, compromis : croyant sincèrement œuvrer pour le bien, il assassine le cruel monstre mythique et cosmogonique dudit bon peuple à la base de tout équilibre. [...] Mais en dépit des holocaustes décrits, des horreurs contées, toujours rien ! Rien de la part du tortionnaire ; aucune réaction [...] ¹⁰².

Cet état de parole sans retour avec un auditoire fantôme a peu à peu raison de l'équilibre mental de la jeune femme, et, par extension, de sa relation avec Lat-Sukabé. Ce n'est que des années plus tard, dans le présent du roman narré par ce dernier, que son appel fait naître en lui le sentiment de l'urgence de la retrouver avant que l'issue fatale ne l'emporte. Mais le Passeur retarde et repousse sans cesse l'échéance de la traversée qui permettrait à Lat-Sukabé de rejoindre son amie. Le roman se clôt tandis que le monde réel et l'univers du conte s'entremêlent, et que le mystère de l'existence de ce fameux Cavalier, ou de son ombre, demeure...

Emmanuel Dongala est né en 1941 au Congo-Brazzaville. Après des études aux États-Unis et en France, il rentre au Congo pour y vivre, et enseigne la chimie à l'Université de Brazzaville, en plus d'y animer le Théâtre de l'Éclair. Le conflit congolais le pousse à quitter le pays avec sa famille. Il trouve refuge, soutenu par l'écrivain américain Philip Roth¹⁰³, aux États-Unis. Depuis 1997, il est professeur de chimie et de littératures francophones au Bard College dans le Massachusetts. En 1974, il publie son premier roman, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* aux éditions Albin Michel, pour lequel il se

¹⁰² Ce résumé du roman est tiré de la page personnelle d'Hervé, *Ballades et escale en littérature africaine*, 19 novembre 2010, [En ligne.] <http://litteratureafricaine.unblog.fr/2010/11/19/diop-boris-boubacar-le-cavalier-et-son-ombre/> [Consulté le 4 décembre 2015].

¹⁰³ Information tirée du collectif *Afrique (s), écritures contemporaines*, Marseille, Libraires du Sud – CulturesFrance, 2007, p. 47.

mérite le Prix Ladislas-Dormandi, distinction offerte au « meilleur roman de l'année dont le français n'était pas la première langue¹⁰⁴ ». Ses romans connaissent tous un vif succès auprès de la critique comme du lectorat. *Photo de groupe au bord du fleuve* lui a valu le Prix Virilo en 2010 et le Prix Ahmadou Kourouma en 2011.

Photo de groupe au bord du fleuve comporte une forte empreinte politique et revendicatrice. Le roman se distingue par une narration à la deuxième personne du singulier, centrée autour du personnage de Méréana. Cette dernière élève seule ses deux jeunes garçons et sa nièce, qu'elle a recueillie au décès de sa sœur cadette, emportée par le sida. Sa propre peur de contracter la maladie a eu raison de sa relation avec un époux peu fiable au tempérament volage. Laissée pratiquement sans ressources alors que son ex-mari est devenu député, Méréana a rejoint un groupe d'une quinzaine de casseuses de pierres. Ce sont des femmes de divers niveaux d'expérience et de scolarisation, mais qui partagent toutes la détermination de nourrir leurs enfants et de combattre la misère quotidienne. Lorsque la construction d'un aéroport fait augmenter le prix des matériaux, les casseuses décident de réclamer elles aussi un meilleur prix de vente pour leurs sacs de pierres, exigeant 15 000 plutôt que 10 000 francs CFA. Le conflit éclate avec les entrepreneurs, et Méréana est nommée porte-parole de leur groupe. Débats, manifestations, tabassages, émeutes : les manifestantes sont menacées de représailles, voire d'emprisonnement.

Les ramifications sociales et politiques de ce conflit prennent de l'ampleur, tandis que les premières dames des pays d'Afrique se réunissent dans la capitale afin de discuter des

¹⁰⁴ Emmanuel Dongala, « Préface », *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Éditions Albin Michel, 1973, p. 9.

enjeux de l'amélioration de la condition féminine. En sa qualité de porte-parole du mouvement ouvrier féminin, Méréana rencontre la ministre de la condition des femmes, puis l'épouse du président de la nation. Elle refuse toutefois de se plier à leurs instructions, de mettre fin à la lutte et de se détourner de leurs objectifs : être pleinement reconnues en tant que femmes, travailleuses, citoyennes. Dans ce roman où l'énonciation devient dénonciation, le personnage féminin a recours à la verve, voire la violence que peut contenir un discours de type politique, revendicateur. Méréana vit un triple épanouissement: un essor de sa propre personne, alors qu'elle s'affirme comme femme, une émancipation du masculin en se détournant de son ancien mari et une maturité face à autrui, face aux jugements réprobateurs sur sa position sociale. En effet, au fil de ses discours et de ses prises de position, son statut de simple travailleuse se transforme en celui d'une femme politique.

Romancier et essayiste, Henri Lopes est né en 1937 à Léopoldville, rebaptisée Kinshasa après l'indépendance. Diplômé de la Sorbonne, il a enseigné à l'École normale supérieure d'Afrique centrale à Brazzaville avant d'être nommé directeur général de l'enseignement. Après la publication de son recueil de nouvelles *Tribaliques* en 1971, il a enchaîné les écrits : une dizaine de romans entre 1976 et 2015 et des essais. L'ensemble de l'œuvre de Lopes a été couronné par l'Académie française, qui lui a décerné le Grand Prix de la Francophonie en 1993.

Seul roman de notre corpus à ne pas se situer exclusivement en Afrique, *Une enfant de Poto-Poto* s'articule autour de personnage de Kimia, qui en assure la narration. Jeune Congolaise, Kimia expérimente les aléas sociaux et politiques d'une société en pleine

Indépendance, reconstruisant au passage son identité et ses infrastructures. Un nouveau professeur, coopérant étranger nommé Franceschini, qui se révèle en fait métis congolais, vient bouleverser la vie de la jeune fille. Bientôt, la réservée Kimia et l'exubérante Pélagie, à la fois rivales et meilleures amies, se disputent les faveurs du professeur. Kimia ressent une violente jalousie envers la relation que semble entretenir son amie avec cet homme plus âgé. Peu après, les deux jeunes filles remportent des bourses leur permettant de poursuivre leurs études, en France pour Pélagie, aux États-Unis pour Kimia. C'est ainsi qu'elles se perdent de vue durant de longues années. Kimia obtient son doctorat en littérature et un poste dans une université américaine. Parallèlement, elle publie plusieurs romans, dont la promotion l'amène à voyager régulièrement entre l'Amérique, l'Europe et le Congo. À présent mariée, Kimia est toujours aussi sensible au charme et à l'intelligence de son ancien professeur Franceschini, avec qui elle entretient une correspondance régulière. Ils entament une liaison qui déraile rapidement lorsque Kimia apprend que Franceschini a depuis longtemps retrouvé Pélagie, l'a épousée et qu'ils ont eu des enfants. La jalousie de Kimia envers son amie se joint à l'ombre des autres maîtresses que connaît ponctuellement Franceschini, et les pousse à la rupture. Plusieurs années plus tard, Kimia est confrontée à une triste nouvelle : vieillissant, Franceschini a contracté le diabète et subi l'amputation de l'une de ses jambes. Pélagie s'occupe de lui, mais presse Kimia, dont elle connaît l'importance dans le cœur de son mari, de les rejoindre au Congo. Les trois voient leurs liens respectifs se confondre et se fusionner, à mesure que Franceschini dépérit. Le roman se clôt par la mort de ce dernier, laissant les deux femmes devant le constat des changements qu'a subi leur amitié, et de l'influence de cet homme, profondément congolais, dans leur vie.

Considérée par la critique comme la première femme de lettres gabonaise, Angèle Rawiri est née à Port-Gentil en 1954. Elle publie d’abord deux romans aux éditions Silex, *Elonga* (1980) et *G’amèrakano : au carrefour* (1983) sous son prénom Ntyugwetondo. Elle obtient toutefois son plus grand succès littéraire avec la parution de *Fureurs et cris de femmes* aux éditions L’Harmattan (1989), qu’elle signe cette fois de son prénom français, Angèle. Après des études en France, Rawiri a pratiqué divers métiers : actrice et mannequin pour des magazines de mode lors de ses années passées à Londres, puis, à son retour au pays, interprète et traductrice à la Société nationale de pétrole du Gabon. Bien que les œuvres d’Angèle Rawiri n’aient pas elles-mêmes obtenu de prix littéraires, l’écrivaine sert depuis 2015 d’emblème pour le Prix Littéraire Angèle Rawiri, organisé et décerné par des littéraires de Libreville afin de promouvoir le rayonnement de la littérature gabonaise. Seule auteure de notre corpus à être décédée au moment de nos recherches, elle meurt le 15 novembre 2010, à Paris. Son œuvre « s’inscrit dans [un registre] où le style populaire fusionne avec un questionnement socioculturel et même philosophique, où la femme se cherche une voie entre modernité et tradition, amour et devoir, maternité et activités professionnelles, foi et matérialisme¹⁰⁵ ».

Le roman *Fureurs et cris de femmes* présente son personnage central, Émilienne, à travers une narration principalement centrée sur son intériorité, ses pensées, malheurs et émotions. Émilienne est professionnellement accomplie : une scolarisation de qualité l’a propulsée au poste de directrice chargée des affaires administratives au sein de la Société nationale d’entretien des bâtiments administratifs de Kampana. Grâce à cette situation, Émilienne bénéficie d’une qualité de vie enviable, par le pouvoir dont elle dispose et ses

¹⁰⁵ Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, op. cit., p. 99.

moyens financiers. Elle vit dans une luxueuse résidence avec son mari, Joseph, leur fille Rékia, la mère de Joseph, Eyang, leurs deux jeunes neveux et leurs employés. La dégradation du mariage d'Émilienne et de Joseph est l'un des thèmes principaux du roman. L'amour qui les a initialement unis, bien qu'ils proviennent d'ethnies différentes, s'est progressivement éteint. Émilienne, torturée de jalousie à cause des infidélités de son mari, souffre aussi des nombreux complots de sa belle-mère qui souhaite détruire son couple. Par ailleurs, elle constate avec désespoir l'évidente inaptitude de son corps à porter un deuxième enfant. Ses fausses couches successives anéantissent ses espoirs de donner à son mari l'enfant mâle qui renouvellerait son intérêt pour leur vie conjugale. Les silences de ce personnage féminin sont entrecoupés de prises de parole, notamment dans le but de transmettre sa révolte à propos du sort que réserve sa société aux femmes qui, comme elle, ont des difficultés à enfanter. Ces discours, intérieurs comme extérieurs, façonnent peu à peu un nouveau rôle pour Émilienne et un nouveau destin en tant que femme.

La trame romanesque prend une tournure tragique lorsque Rékia est retrouvée morte, victime d'une cruelle agression dont le coupable ne sera jamais retrouvé. Cet événement, auquel s'adjoint l'apparente stérilité d'Émilienne, constitue un appui supplémentaire aux plans machiavéliques de la belle-mère pour que Joseph se sépare de sa femme qui ne peut lui offrir un héritier. Au comble de sa détresse, Émilienne se tourne vers divers refuges afin de pallier sa douleur : alcoolisme, boulimie, relation extraconjugale homosexuelle avec sa secrétaire, Dominique, et traitements magnétiques dans le but d'enfanter à nouveau. Cette déchéance connaît un tournant inattendu au terme du roman, lorsqu'Émilienne en émerge afin de militer en faveur des droits de la femme. Ses discours prononcés devant public,

diffusés à la télévision, attirent l'attention et la fierté de sa belle-mère et de son mari, qui semblent enfin disposés à la chérir et l'admirer. Trop peu, trop tard; forte de sa reprise de contrôle sur elle-même et sur son existence, Émilienne chasse Joseph, belle-mère et autres neveux de sa maison. Seule, elle entame un nouveau chapitre de sa vie qui, bien qu'assombri par le décès de sa jeune sœur, est éclairé par la réalisation de son vœu le plus cher : elle attend un enfant.

L'analyse de notre corpus est organisée en fonction de trois types de situations d'énonciation de base mises en scène dans les romans. Nous effectuerons, au cours du premier chapitre, une analyse du cas de la parole féminine imprononcée. Assimilée au silence, elle révèle plutôt la richesse de multiples discours intérieurs durant lesquels les personnages, bien qu'au degré zéro de l'énonciation, s'expriment sur leurs désirs, déceptions, inquiétudes, espoirs, etc. Dans la même visée, nous observerons le côtoiement de ces prises de parole intérieures avec une prise de la plume dans le cadre de correspondances et de relations épistolaires. Au cours du second chapitre, nous examinerons les discours prononcés en contexte privé. En présence de membres de la famille, du mari, des enfants, ou d'autres femmes, nous étudierons les discours des personnages féminins afin d'élucider leurs caractéristiques particulières. Quelles thématiques, quels déictiques priment? Quels sont les outils communicationnels utilisés pour s'adresser à l'interlocuteur, à l'échelle de l'intimité partagée dans ce type d'échange verbal? Enfin, dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons au cas de l'énonciation féminine en contexte public. À de nombreuses reprises, souvent dans le cadre de leurs fonctions professionnelles, les personnages féminins de ces six romans sont amenés à verbaliser leurs opinions, parfois au

cours de discours prononcés devant public, ou devant les médias. Nous recenserons les éléments rhétoriques dont ils font usage, en plus des effets perlocutoires de leurs paroles sur les publics visés, advenant qu'il s'agisse de soutien ou de rejet de la part de leurs pairs. L'étude de ces situations d'énonciation romanesques et des figures féminines qu'elles mettent en scène nous permettra de tirer certaines conclusions en rapport avec les diverses modalités de l'énonciation, des thématiques dominantes et des ouvertures et développements possibles de l'expression orale et écrite du personnage féminin dans le roman africain contemporain.

CHAPITRE 1 : LE MONOLOGUE INTÉRIEUR ET L'ÉNONCIATION ÉCRITE

Je cherche le chemin de ma propre parole
Tanella Boni, *Les baigneurs du lac rose*

Je reste parmi vous, mais je n'ai plus rien à vous dire.
Je vous demande pardon, mais l'heure est venue pour chacun
d'un long, d'un très long voyage à l'intérieur de lui-même
CO, 174

L'énonciation féminine se décline en une variété de modes d'expression que nous nous proposons d'étudier au cours de cette thèse. Dans ce premier chapitre, notre attention se porte sur trois modes en particulier. Le *silence*, tout d'abord, qui produit des significations malgré l'absence de paroles. Mais silence ne veut pas dire mutisme. Derrière cette façade foisonne une panoplie de mots qui jaillissent en *discours intérieurs*. Certains protagonistes féminins utilisent aussi la voie *écrite* afin de provoquer un contact, ou dans la visée d'un témoignage cathartique. Ils entretiennent des échanges épistolaires qui défient la distance et le temps, ou prennent la plume avec une intention scripturale avouée : devenir l'écrivain de leurs propres expériences et observations.

Il serait erroné de considérer le silence du personnage féminin comme symptomatique de sa passivité. L'ouverture du roman *Celles qui attendent* de Fatou Diome invite à le considérer comme un tremblement de mots et d'émotions que les femmes maintiennent courageusement en leur for intérieur. « [...] [Si] la mutité n'est pas gage de courage, elle en

donne au moins l'apparence [...] ¹⁰⁶ », affirme le narrateur, présentant le silence comme « la meilleure des armures ¹⁰⁷ » devant les turpitudes de la vie. Gage de force et de richesse intérieure, le silence devient forteresse où le personnage féminin cherche refuge et protection : « Quand dire ne sert plus à rien, le silence est une ouate offerte à l'esprit ¹⁰⁸ ». En effet, le silence n'est pas la marque de celle qui n'a plus rien à dire, mais celle d'une sagesse qui l'invite à mesurer ses mots : « Car si la parole faisait loi, son abus était l'apanage des faibles ¹⁰⁹ », précise le prologue du roman. Pour sa part, Aminata Sow Fall considère que :

C'est un choix d'expression dans un contexte culturel différent : il y a des femmes qui choisissent le silence [...]. Mais le silence n'est pas la résignation : dans certaines sociétés ou classes sociales, le silence s'impose à celui ou celle qui veut faire autorité. [...] On admet plus le bavardage chez la femme que chez l'homme (quand un homme parle trop, c'est dévalorisant pour lui : même les hommes les plus autoritaires, s'ils ne veulent pas perdre leur autorité, parlent seulement lorsque c'est utile). Quand la femme se tait, cela ne veut pas dire qu'elle se résigne. Au contraire, elle choisit son moyen d'expression et préfère ne pas s'exprimer sur la place publique, car la parole publique est dangereuse. Dans certaines situations graves, le silence est plus éloquent... ¹¹⁰

Ainsi, le chemin de toute parole formulée oralement commence à l'intérieur des êtres, dans les monologues qu'ils entretiennent en eux-mêmes.

Ce mode énonciatif présente un locuteur unique conduisant des « discours clos sur leur propre organisation ¹¹¹ » plutôt que des discours « structurés par une confrontation à des paroles autres ¹¹² ». Soulignons que l'utilisation du pronom « je » est centrale dans ces discours qui constituent une plongée dans l'intériorité. Toutefois, comme le rappelle Benveniste, « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je

¹⁰⁶ Fatou Diome, *Celles qui attendent*, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p. 9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 327-328.

¹¹¹ Dominique Maingueneau, « Monologal/Monologique », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 90.

¹¹² *Idem.*

n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*¹¹³ ». Le personnage se prend donc comme principal récepteur, principal destinataire lorsqu'il utilise la forme du monologue intérieur. C'est selon ses propres paradigmes qu'il approfondit de manière dynamique sa perspective à propos de ce qui l'entoure. Bien qu'il soit circonscrit aux limites de l'intériorité de l'individu qui le conduit, le monologue intérieur n'en demeure pas moins un type de discours actif.

Toute énonciation, même prononcée sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive; elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels; elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours¹¹⁴.

Qu'ils surviennent dans des moments de solitude ou en présence d'autres personnages, ces monologues intérieurs laissent place à des énoncés qui ne peuvent être partagés, soit par manque d'interlocuteur (présent ou de confiance), soit à cause de leur caractère intime ou privé. Qu'ils laissent place à une parole intériorisée ou refoulée, ou simplement à un discours réflexif introspectif, ces monologues surviennent dans les textes de manière naturelle et spontanée, créant un effet de vivacité intérieure chez les personnages féminins.

En effet, comme l'indique Dominique Maingueneau, « [le] discours est orienté¹¹⁵ », ce qui signifie qu'il n'est jamais statique. Il dévie, digresse, change de direction et évolue au fil des opinions et observations énoncées, pour former un « véritable guidage de la parole par le locuteur¹¹⁶ ». Qu'il s'agisse des doléances d'Émilienne traduisant sa solitude et son désespoir, ou du long monologue intérieur de Méréana articulé au « tu », ce degré zéro de

¹¹³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale Tome I, op. cit.*, p. 259-260.

¹¹⁴ Dominique Maingueneau, « Discours », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 46.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

l'énonciation est certainement riche en possibilités d'analyse que nous nous proposons d'explorer.

Pendant que j'écris cette lettre, tout s'efface en moi et autour de moi, tout entre dans l'inexistence absolue, pour laisser place à mon geste, un geste qui puise dans mon implacable corps de femme, corps trahi, corps trompé, corps annulé, corps qui ne pardonne pas. Et mon âme amère, mon âme de femme, également âme qui ne pardonne pas. Les mots que j'écris ici, vous ne les prendrez pas plus au sérieux qu'un pas dans la rue [...] ¹¹⁷.

Cet extrait, tiré du roman *L'anté-peuple* de Sony Labou Tansi, présente le personnage de Yavelde laissant une lettre adressée à son amant Dadou afin d'expliquer son suicide. Espace de confidences particulièrement intime, la lettre devient ici le cadre des accusations et des regrets du personnage féminin qui préfère la mort à la honte et l'avortement. De même, la forme épistolaire revient à plusieurs reprises dans les romans de notre corpus. Qu'il s'agisse des lettres échangées entre la narratrice et Ida dans *Matins de couvre-feu*, de celles entre Kimia, Pélagie et Franceschini dans *Une enfant de Poto-Poto*, ou encore celle écrite par Khadidja à Lat-Sukabé, le priant de venir à son chevet après huit ans de silence, l'épistolaire permet aux personnages féminins d'entretenir des correspondances avec des êtres chers en dehors de leur temps et de leur espace présents.

Selon Dominique Maingueneau, « [l]'opposition écrit/oral sert également à caractériser les deux pôles entre lesquels oscille l'usage de la parole dans une société. D'une part [il existe] le pôle « écrit » des énoncés stabilisés, proférés dans des contextes ritualisés [...] ¹¹⁸ », tel que le montre le texte de Virginia Woolf, *Une chambre à soi* ¹¹⁹. Ainsi, c'est dans un espace personnel reclus, casanier, que certaines pratiques d'écriture voient le jour, comme celle de la narratrice de *Matins de couvre-feu* remontant le fil de sa mémoire

¹¹⁷ Sony Labou Tansi, *L'anté-peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 77-78.

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, « Écrit », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 51.

¹¹⁹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Denoël, 1951.

familiale afin de coucher la vie de sa mère sur le papier. Ce travail de moine, d'archives personnelles, souligne que l'instant d'écriture se déroule seul avec soi-même, avec son langage, avec ses écrits. Mais l'écriture n'est pas toujours l'apanage de la réclusion : le projet d'écriture de Salomé, Valérie, Céline et Moussa dans *Si d'aimer...* se veut un ralliement de voix sous la bannière du partage et de la collaboration, tandis que la carrière d'écrivaine de Kimia, dans *Une enfant de Poto-Poto*, décroise les paramètres de la solitude créatrice en la confrontant à son lectorat. Créatrice et cathartique, mémorielle et thérapeutique, l'énonciation écrite enrichit ainsi la trame de ces romans africains contemporains.

1.1. *Fureurs et cris de femmes*

Le roman *Fureurs et cris de femmes* se révèle particulièrement riche quant à l'analyse des tenants et des aboutissants des monologues intérieurs. Ce sont ceux d'Émilienne, en tant que protagoniste féminin du roman, qui retiennent notre attention de par leur prépondérance dans le texte. Certains monologues permettent au lecteur, sous une forme analeptique, de découvrir des scènes vécues dans le passé des personnages et de comprendre leurs difficultés dans le présent du récit. D'autres apparaissent plutôt sous la forme de longs soliloques réflexifs d'Émilienne examinant les remous de son quotidien. D'autres monologues, enfin, agissent comme des espaces d'expression privilégiés pour un personnage féminin qui ne parvient pas toujours, à cause de la solitude ou d'une communication inadéquate avec ses pairs, à se confier ou s'affirmer. Émilienne trouve alors, aux confins d'elle-même, la voix lui permettant d'énoncer ses fureurs et cris de femme. Cette voix s'attarde sur les troubles de

l'amour et de la maternité dans un mouvement de spirale obsessionnel, allant de pair avec la dégradation physique et mentale que subit Émilienne à travers le roman.

1.1.1. « Dieu, qu'est-ce qui me fait l'aimer à ce point? » : l'amour et la figure du mari dans les monologues intérieurs

L'amour, plus précisément celui qu'elle porte à son mari Joseph, est effectivement part intégrante de l'intériorité d'Émilienne. À l'ouverture du roman, c'est d'un amour perdu dont elle se désole, tandis qu'elle subit les revers d'une énième fausse couche. Son discours s'attache au constat des sempiternelles absences d'un mari désintéressé de la vie au foyer, qu'elle compare de manière rétrospective avec le bonheur qu'ils ont naguère partagé. L'ouverture et l'estime qu'ils se prodiguaient à leurs débuts sont soulignées dans le texte par la manière dont le couple triomphe de la désapprobation familiale au moment de ses fiançailles. En effet, le choix d'un partenaire exogamique leur attire à ce moment de nombreuses critiques, toutes balayées par la détermination d'Émilienne et Joseph de s'unir par amour. « Le moins que l'on puisse dire, pense-t-elle, c'est que mon mariage était mal parti » (*FCF*, 19). Plus tard dans le texte, à la lecture d'un article sur les problèmes conjugaux, Émilienne replonge à nouveau en elle-même : « [elle] prend cet air pensif qui reflète l'intensité de ses pensées » (*FCF*, 70), alors qu'elle réfléchit à la détérioration de sa relation avec Joseph :

Comment avons-nous pu nous éloigner l'un de l'autre *après* avoir vécu ce bonheur-là? se demanda la jeune femme, mélancolique, en émergeant de tous ces souvenirs. *Aujourd'hui*, il collectionne les maîtresses. [...] En ce qui *nous* concerne Joseph et moi, *nous* sommes séparés par un gouffre que *nous* ne pourrons *peut-être* plus jamais combler ou enjamber pour *nous* retrouver. [...] *Aujourd'hui*, j'ai le sentiment que le regard qu'il pose sur moi dissimule, que dis-je, révèle un reproche et d'amers regrets. Ses rares sourires – il ne sait plus comment rire à mes côtés – à peine esquissés s'effacent comme si un souvenir accablant venait s'interposer entre *nous*. (*FCF*, 73, nous soulignons)

Les déictiques utilisés dans cet extrait appuient fortement les propos d'Émilienne en retraçant le parcours du déclin de son mariage. Le pronom « nous », employé six fois en presque autant de lignes, illustre la prégnance quasi obsessionnelle du motif amoureux chez celle qui se présente comme une femme abandonnée. La récurrence des comparaisons entre l'« avant », signifiant les années de bonheur passionné partagées avec Joseph, et l'« après », l'« aujourd'hui » des déceptions, est la marque d'un discours intérieur mélancolique. Enfin, l'énumération des changements dans l'expression paraverbale de Joseph à son encontre (les regards lourds de reproches et de regrets, les « rares sourires », les rires révolus) scelle le constat de la courbe descendante de leur relation amoureuse.

L'aliénation s'installe progressivement, à mesure qu'enfle la jalousie d'Émilienne envers la maîtresse de Joseph, cette femme sans visage qui lui ravit son mari :

Qu'a-t-elle que je n'ai pas? se dit-elle pour la centième fois depuis ce matin. Est-ce ma stérilité qui le fait fuir? Pourquoi ne peut-il m'aimer sans enfants? [...] *Je ne veux pas croire* qu'il n'ait vu en moi que cette *femme qui deviendrait la mère de ses enfants*. Non, cette idée m'est insupportable. *Je suis une femme et je le resterai quoiqu'il advienne*. Et puis je ne suis pas une nullipare puisque je lui ai donné une belle petite fille. Est-ce ma faute si elle est morte, si le destin nous l'a arrachée! *Et moi dans cette affaire je n'ai pas changée, je demeure moi, celle qu'il a aimée, je reste une femme, sa femme!* Le suis-je encore? Puisqu'il en a une autre. (FCF, 81, nous soulignons)

Les infidélités de Joseph et sa stérilité constituent ainsi la source des rengaines d'Émilienne, menaçant jusqu'à son identité féminine, qu'elle est incapable de concevoir en dehors de la maternité. « Je suis une femme et je le resterai quoi qu'il advienne »; « je n'ai pas changée, je demeure moi, [...] une femme, sa femme! », affirme Émilienne. Le texte contredit toutefois ces paroles, montrant l'aliénation de son corps de femme qui se produit parallèlement à la déchéance de son mariage. Brisée par les infidélités de Joseph, tous les moyens sont bons, tous les changements possibles, dans sa quête de le reconquérir.

Une fois encore, Émilienne dominant sa douleur, se pose les seules questions capables de la détourner momentanément de son corps. « Que dois-je faire pour le récupérer? La naissance d'un second enfant lui ferait-elle abandonner cette femme? Oh Seigneur! Que n'essaierais-je pas pour rectifier la courbe de notre union et la rendre nette et ascendante! La force et les astuces me font défaut. Comment lutter alors que j'ignore à quoi la fin de ce combat ressemblera et comment elle se présentera? Si, si dit-elle en secouant ardemment la tête. C'est bien cela. Elle s'agite et se tord les mains, il faut que je lui donne un garçon qui lui ressemble ». [...] Comment donc lui donner le jour alors que je suis incapable de me mesurer et de combattre ce quelque chose qui semble écrabouiller mon intérieur et tous les fœtus qui s'y forment! N'ai-je pas bu et mangé jusqu'à satiété toutes les potions et autres mixtures inimaginables des plus grands tradipraticiens de ce pays? (FCF, 24-25, nous soulignons)

La formule « Une fois encore » marque le rythme obsessionnel des questionnements qui rongent Émilienne. La première phrase de l'extrait est claire : pour cette femme pourtant professionnellement accomplie et financièrement indépendante, il n'existe, dans l'état d'esprit qui l'agite, que deux préoccupations primordiales : la douleur que lui fait subir son corps, et son désir de récupérer l'amour et l'attention de son mari. L'alternance des phrases, tantôt interrogatives, tantôt exclamatives, qui rythment l'extrait, indique un état émotif troublé, criblé de questionnements incessants (« Que dois-je faire pour le récupérer? »; « La naissance d'un second enfant lui ferait-elle abandonner cette femme? »; « Comment lutter [...] ? ») pointant vers une résolution désespérée. Avec son « Si, si », Émilienne cherche à annihiler ses propres doutes et, tandis que ses gestes trahissent un état de grande agitation intérieure, le monologue qu'elle conduit en elle-même s'affermite autour d'une décision précise : « il faut que je lui donne un garçon qui lui ressemble ».

1.1.2. Être une (mauvaise) mère : la quête effrénée d'Émilienne de la maternité

Ce roman d'Angèle Rawiri met en scène une protagoniste aux prises avec de nombreux problèmes s'articulant autour de la maternité. En plus de son désir d'une nouvelle grossesse qui ne cesse de lui filer entre les doigts, un autre rapport maternel dans la vie

d'Émilienne est vécu négativement. En effet, de tous les prétextes de sa belle-mère Eyang pour la rejeter (son origine ethnique, sa position de femme professionnelle accomplie), celui de sa stérilité demeure un obstacle infranchissable. « Dans ce récit, le drame ne surprend que lorsque la fille interdite de maternité, [...] souffre de la stérilité qui la coupe totalement de l'image idéalisée de la *Mère*, et [...] brise les liens qui pouvaient la lier à elle [...] ¹²⁰ », affirme Pius Ngandu Nkashama. Déjà fragiles, les rapports d'Émilienne avec Eyang évoluent du conflictuel à la limite de l'hostilité, suscitant chez la jeune femme colère, détresse mais aussi mépris d'elle-même de ne pouvoir accomplir son rôle de mère et d'être jugée en conséquence. Elle envisage ainsi la naissance d'un nouvel enfant comme la solution miracle qui lui ramènera le bonheur, le respect de tous et, surtout, l'amour et la fidélité de Joseph. À une condition, toutefois : que ce soit un garçon.

« Dès l'origine, la fille est un destin tragique pour sa mère ¹²¹ », soutient Pius Ngandu Nkashama, dans son analyse du roman de Rawiri. Émilienne relate d'abord comment la venue de leur fille Rékia a cristallisé l'amour et la communion de son couple avec Joseph :

Quand notre fille vivait encore, nous avions un être humain qui nous appartenait à tous les deux, preuve de l'intensité de notre amour. Cet enfant était un lien que même une amante ne peut détruire. Il suffisait que son regard tendre et affectueux se pose sur nous pour que nous nous [réconciliions] après nos querelles. Ses pleurs nous ébranlaient tandis que ses joies nous remplissaient de félicité. (*FCF*, 73)

Toutefois, le discours intérieur d'Émilienne a tôt fait d'illustrer que le sexe féminin de l'enfant pose problème à plusieurs égards :

Pendant de nombreuses années, en effet, Rékia était la seule personne qui lui apportait les bouffées de gaieté qui chaque fois lui redonnaient une énergie nouvelle. Ce qui ne l'empêcha pas, plus tard, de lui reprocher en son for intérieur de ne pas être un garçon. Elle était même allée plus loin dans son raisonnement :

¹²⁰ Pius Ngandu Nkashama, « Mère→Fille dans les récits fictionnels féminins : Symbolique d'analogies », *Présence Africaine*, vol. 1, n° 171, 2005, p. 217.

¹²¹ *Ibid.*, p. 216.

pour elle, il était utopique de croire que la naissance d'un enfant puisse se substituer à l'amour et à la présence d'un homme. (*FCF*, 32)

Premièrement, Rékia détourne l'attention de Joseph de son épouse vers un deuxième être de sexe féminin, ce qui ne manque pas de provoquer la jalousie d'Émilienne. Cette réaction révèle que ses besoins en tant que femme priment sur ses instincts maternels. De plus, le fait d'avoir donné à Joseph une petite fille pèse peu dans la balance, par rapport à l'héritier tant espéré qui ferait définitivement son bonheur. Puisqu'Émilienne semble incapable de retomber enceinte, le blâme retombe sur Rékia, lorsque Joseph renie son engagement envers sa femme en prenant une maîtresse :

Avec le recul, elle réalise pleinement que son affection pour sa fille avait été teintée par une certaine retenue depuis le jour où elle s'était aperçue que son mari avait une maîtresse, bien qu'elle fût en même temps son refuge. D'où parfois son agressivité quand sa fille quémandait quelque attention. Elle se rendait compte avec effarement que cette dernière n'occupait pas vraiment dans son cœur la place qui aurait dû être la sienne. (*FCF*, 32)

Nous pouvons voir, à travers cet extrait, que l'amour qu'Émilienne prodigue à sa fille dépend de celui qu'elle reçoit du mari. Suite à la disparition de Rékia, son discours intérieur prend la forme d'une série de doutes et d'intenses questionnements. Pius Ngandu Nkashama souligne qu'Émilienne « ne se sent pas suffisamment la “Mère” qu'elle aurait dû devenir. De la cause, elle fait un effet et inversement. Ce qui accroît encore plus sa panique devant l'existence¹²² ». En témoigne son soliloque à la disparition de Rékia: « Oh, mon Dieu! Ai-je été une mauvaise mère? Alors que beaucoup de femmes semblent tirer leur bonheur de leurs enfants, moi je le cherche auprès d'un homme. Suis-je anormale? » (*FCF*, 32). Cet aveu intérieur souligne la contradiction entre son comportement et les caractéristiques généralement admises des « bonnes mères », pour qui l'amour et le bien-être de leur enfant est primordial. Nous retrouvons donc, dans le rapport mère-fille décrit par Émilienne, une

¹²² Pius Ngandu Nkashama, « Mère→Fille dans les récits fictionnels féminins : Symbolique d'analogies », *Présence Africaine*, loc. cit., p. 221.

certaine polarisation amour/haine, tandis que l'agressivité remplace la tendresse dans le rapport à l'enfant, ce qui est source de détresse. Les valeurs d'Émilienne la posent donc en femme marginale : être « anormale » n'apparaît pas, dans son discours, comme un état vivable, un mode différent qu'elle pourrait revendiquer.

Plus encore, il ne la rend pas plus heureuse : son bonheur dépend de l'amour qu'elle reçoit de son mari, et comme ce dernier a reporté ses attentions sur sa maîtresse, Émilienne, et Rékia par extension, souffrent d'un manque d'affection :

Le vide physique et intérieur qu'elle éprouve est si profond qu'il ne peut être comblé par les attentions des autres membres de la famille [...].

Une fois encore, Émilienne est obligée d'admettre que sa joie de vivre et ses espérances ne peuvent venir que d'une seule personne, celui-là même qu'elle aime et qu'elle aimera toujours. (*FCF*, 80-81)

Vide, solitude et déception sont ainsi les maîtres mots qui ponctuent le discours intérieur d'Émilienne, jusqu'à se matérialiser par sa bouche, à travers le désespoir qu'elle ressent à la découverte du corps sans vie de son enfant :

– J'ai voulu un deuxième enfant et voilà que le premier est assassiné. C'est moi qui ai provoqué sa mort en désirant un autre enfant comme si elle n'avait pas compté. Avant même d'être retournée sous terre je suis déjà une loque dont toutes les parties se débinent, même celle qui avait réussi à vivre indépendamment de moi. En la choisissant comme leur victime, ils ont percé mon ventre à coups de couteau. En l'assassinant, ils ont tué puis enterré mon ventre déjà mort. Dorénavant, mon ventre lui servira, comme à tous ses frères et sœurs qui n'ont pas réussi à sortir de moi, de cercueil et de tombeau. Ils seront enfin tous réunis dans les confins de mon corps. (*FCF*, 45)

Ce propos, tenu à voix haute, représente le point culminant des incessants monologues intérieurs qui animent et rongent Émilienne au sujet de la maternité. Puisque la mort marque le destin de tous ses enfants, Émilienne les fusionne avec son ventre en une métaphore mortifère maintes fois répétée : « ils ont percé mon ventre à coups de couteau », « ils ont tué puis enterré mon ventre déjà mort », « mon ventre lui servira [...] de cercueil et de

tombeau », « Ils seront enfin réunis dans les confins de mon corps ». Les préoccupations qu'elle énonce à propos de ses défaillances en tant que mère annoncent le malheur auquel elle se sent condamnée. Elles ouvrent alors la voie à notre analyse de la déchéance physique et mentale de ce personnage. Son enfermement progressif dénote une profonde solitude, ponctuée de silences, derrière lesquels résonnent des monologues intérieurs de plus en plus troublés.

1.1.3. Silences, solitude et souffrances : la dégradation physique et mentale d'Émilienne

L'analyse des monologues intérieurs nous permet de jeter un regard différent sur les « cris de femmes » annoncés dans le titre du roman de Rawiri. Si le personnage d'Émilienne émet quantité de cris traduisant sa détresse, une part importante de son discours ne se traduit pas en paroles. Ses pensées et sentiments affluent ainsi dans une intériorité dissimulée à tous, mais accessible au lecteur, chargé d'entendre les fureurs et le désespoir de ce personnage. La mélancolie imprègne ses pensées, depuis les premières pages du roman où Émilienne fait état de ses privilèges : à l'abri des soucis financiers, elle dispose d'une belle villa, d'un jardinier, d'un paysagiste, d'un cuisinier. Pourtant, ces avantages ne suffisent pas à évacuer le malheur de sa vie : « À quoi me sert ceci ? s'interroge la jeune femme en s'éloignant de la fenêtre. Je vis emmurée dans mes problèmes et tout le reste ne représente plus qu'un décor » (*FCF*, 11).

Ce décor est le théâtre de nombreux silences et remous communicationnels entre les personnages du roman. Un premier exemple frappant provient de la relation conflictuelle entre Émilienne et Eyang. Depuis la ferme opposition de cette dernière au mariage entre

Émilienne et son fils, les années se sont écoulées, creusant la rivalité entre elles. Émilienne souffre de la présence d'une belle-mère manipulatrice, fomentant des plans à peine dissimulés pour faire échouer la relation entre elle et Joseph. Eyang, de son côté, désapprouve le type de femme que représente sa belle-fille et souhaite que son fils quitte Émilienne pour vivre avec sa maîtresse et les enfants qu'ils ont eu ensemble. Bien qu'ils soient clairement énoncés au fil des discours intérieurs de chacun de ces personnages féminins, ces faits ne suffisent pas à provoquer chez Émilienne ou Eyang un échange franc et ouvert à propos des différends qui les opposent. Par conséquent, leur désapprobation mutuelle est ponctuée d'affrontements silencieux :

Quand la clef d'Émilienne criaille dans la serrure, Eyang *ferme les paupières et retient sa respiration*. Au bout d'un moment qui lui paraît une éternité, le souffle commence à lui manquer. Portant *la main à son cœur* et *écarquillant* en même temps *les yeux*, Eyang *ouvre tout grand la bouche* d'où s'échappe un *râle rauque*. Émilienne qui depuis longtemps a éclairé la pièce, se tient devant elle. Dans le *silence pesant* qui les entoure, les *deux regards s'affrontent*. C'est Eyang qui la première *se frotte les yeux* et, *la tête haute*, se lève et se dirige avec *dignité* vers sa chambre. (FCF, 50, nous soulignons)

Dans cette scène qui donne la pleine mesure de l'hostilité entre les deux femmes, toute parole semble impossible, laissant ainsi place à d'autres éléments d'ordre kinésique : gestes mesurés, mimiques de surprise et d'affrontement, expressions faciales et corporelles de dignité devant l'adversité, remplacent les mots de manière significative.

Au-delà de ces silences, le roman comporte une importante part de discours et de monologues intérieurs, par rapport au nombre de conversations réelles entre Émilienne et les autres personnages (Joseph en particulier). Cela souligne sans contredit le manque de communication entre eux, pouvant s'expliquer autant par le caractère introverti d'Émilienne (« Face à lui, sa femme, plongée dans un de ses monologues intérieurs à en juger par les

différentes expressions de son visage, fixe un point sur le mur » (*FCF*, 103); « Une fois encore, ses pensées l'emprisonnent dans son monde intérieur » (*FCF*, 74)) que par l'absence de l'homme du foyer conjugal. Cela plonge le personnage d'Émilienne dans une profonde « solitude morale et affective¹²³ » qui devient le cadre de sa dégénérescence. En effet, nombre de ses monologues intérieurs retracent l'étiollement de sa santé physique et mentale, tous deux attribuables à un facteur bien précis : son incapacité à enfanter.

« À quoi me sert d'entretenir un *corps incapable* d'assumer son rôle vital? », grogne-t-elle en réglant les robinets d'eau. « Tout en moi se *vide*, se *dessèche* et se *disloque*. Bientôt je serai *l'épave* de mon reflet. Et dire qu'il faut malgré tout entretenir et nourrir cette chair *inféconde*. Pour qui, pourquoi toutes ces tracasseries? L'homme que j'aime ne s'aperçoit même plus de mon ombre ». (*FCF*, 27, nous soulignons)

Les premières pages du roman s'ouvrent ainsi sur les gémissements qui ponctuent une énième fausse couche d'Émilienne. Nous remarquons que cette dernière use, dans cet extrait, d'un champ lexical du vide et de la mort pour exprimer son rapport négatif à un corps qui lui fait défaut (aussi décrit comme une « chair inféconde » (*FCF*, 27), une « loque dont toutes les parties se débinent » (*FCF*, 45)). Un rapport qui, mois après mois, ne cesse de se dégrader : outre l'expulsion des traîtres fluides (« mes déchets de femme en décomposition » (*FCF*, 27)) qui marquent sa stérilité, les orifices du corps d'Émilienne n'en finissent pas d'éjecter fragments et matières provenant de son intérieur.

Plongée dans les affres de la dépression, Émilienne enchaîne, au cours du roman, une série de symptômes psychosomatiques calquant la destruction de son corps sur le désespoir mental qu'elle ressent. De ses excès, son alcoolisme et sa boulimie résultent du sang, des crachats et des vomissements, autant de rejets qui suscitent chez elle une interrogation

¹²³ Drocella Mwisha Rwanika, *Sexualité volcanique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 99.

désespérée : « Quand vais-je cesser de me vider? » (*FCF*, 37). Les gémissements qui accompagnent la douleur physique et psychologique provoquée par les pertes répétées (les foetus, sa fille Rékia, Joseph) sont, avec les discours intérieurs, les seules manifestations énonciatrices d'un personnage en pleine déchéance. Le dégoût d'Émilienne envers son propre corps atteint une telle intensité qu'elle se décrit, plus tard dans le texte, comme le « dépotoir des déchets de son époux, qu'elle est bien obligée d'absorber pour arriver à ses fins » (*FCF*, 117).

Au niveau psychologique, de nombreux passages du texte font état d'une santé mentale à la limite de la déraison, perceptible pour le lecteur et énoncée avec lucidité par Émilienne : « Quelle est donc cette *rupture* qui s'est produite en moi et qui a provoqué cette catastrophe que constitue ma stérilité? » (*FCF*, 109, nous soulignons), s'interroge-t-elle en cherchant les causes possibles de la déconnexion entre ses facultés physiques et ses désirs psychologiques. Plusieurs facteurs, associés à l'idée de rupture, entretiennent ses doutes croissants sur la santé de son esprit : « Et voilà, je suis en plein délire! » (*FCF*, 120). « Je ne dois plus être moi-même » (*FCF*, 136, nous soulignons), se dit-elle plus tard dans le texte, après sa fuite de la chambre conjugale où Joseph lui fait la terrible révélation de sa double vie avec sa maîtresse. Les doutes qu'elle entretient sur sa propre identité montrent comment, en cet instant où tout s'écroule, l'ampleur du choc qu'elle reçoit engendre une dissociation de son être qui rend Émilienne étrangère à elle-même. Son mariage d'amour avec Joseph, son espoir de le reconquérir avec un fils : tout est effectivement perdu lorsqu'Émilienne apprend qu'il en a déjà eu un, en plus d'une petite fille, avec sa maîtresse. Le récit cette

scène du roman décrit, par les yeux de Joseph, une Émilienne muette de douleur, les remous de sa souffrance prisonniers dans sa gorge :

Il se tait, conscient de la plaie au cœur de sa femme qu'il est en train d'agrandir au scalpel, mais il ne veut pas et ne peut pas s'arrêter. Il ira jusqu'au bout de son récit. Il souffre du cri intérieur qu'il entend monter à la gorge d'Émilienne, puis s'étouffer dans sa bouche pincée. À ce point de son récit, ce cri et cette douleur sont aussi les siens. (FCF, 133-134)

Lorsqu'elle s'enfuit au jardin pour échapper aux révélations de son mari, Émilienne subit, lors d'un long monologue intérieur, le cruel assaut de ses pensées délibérant sur les faits qui viennent de lui être révélés :

Prises dans un tourbillon, les pensées se bousculent dans sa tête.
« Neuf ans! Que dis-je, dix ans, onze ans qu'il est avec elle! Onze ans que je le partage avec une *inconnue* qui a réussi l'exploit de lui faire les enfants que j'ai été incapable de lui donner. [...] *Je suis son épouse et c'est elle* qui profite le plus de lui. [...] *Je suis sa femme*, pourtant je n'ai pas eu *son privilège*. [...] *Si je suis encore sa femme, c'est à elle* qu'il est lié pour la vie. *Je suis son épouse et c'est une autre* qui a su l'avoir, le retenir et le garder pendant qu'il se retire de moi à pas feutrés. Deux beaux enfants, dit-il, qu'il aimerait me voir élever pour qu'il puisse crier au monde sa *domination*, sa *victoire* et sa *virilité*; ma *soumission* et ma *faiblesse*. Me croit-il *bête* pour aller jusque-là, pour vivre au grand jour mon *humiliation*? »

Comme si ce cri intérieur était un ordre venant du cerveau, Émilienne ouvre les yeux ». (FCF, 134-135-136, nous soulignons)

Nous observons, dans cet extrait, que le discours d'Émilienne opère un mouvement de balancier significatif, l'opposant à sa rivale en deux figures antagoniques, celles de l'épouse et de la maîtresse. La première bénéficie, en théorie, de tous les droits, mais dans ce cas précis, c'est la maîtresse qui a la faculté d'enfanter les héritiers du mari. Cela réorganise les rapports hiérarchiques, tributaires du pouvoir symbolique que possède chacune des deux femmes. Le monologue intérieur d'Émilienne témoigne de l'évidente scission entre elles par une série de formules revendiquant la légitimité de son propre statut (« Je suis son épouse », « Je suis sa femme », « Si je suis encore sa femme »), par rapport aux privilèges accordés à l'autre (« je le partage avec une inconnue », « c'est elle qui profite », « je n'ai pas eu son

privilège », « c'est à elle qu'il est lié »). Ces questionnements font écho à un autre passage où Émilienne se lamentait : « *Et moi dans cette affaire je n'ai pas changée, je demeure moi, celle qu'il a aimée, je reste une femme, sa femme! Le suis-je encore? Puisqu'il en a une autre* » (FCF, 81, nous soulignons). Cette fois, le « je » d'Émilienne, opposé au « elle » de sa rivale, est manifestement désavantagé par la comparaison qui s'opère dans son esprit.

Au cœur de l'accablement d'Émilienne se trouve un rapport de force, qu'elle voit se renverser : les substantifs « domination », « victoire » et « virilité » prédisent la reprise du pouvoir de Joseph. Par le biais de ces enfants nés hors mariage, il s'empare du rôle de la fécondité traditionnellement attribué à la femme, réduisant Émilienne à la soumission, la faiblesse, la bêtise et à l'humiliation.

Comment pourrais-je, à mon âge, recommencer une vie sentimentale avec un autre qui ne serait pas lui? Dieu, qu'est-ce qui me fait l'aimer à ce point? J'en deviens *malade* et envisager le divorce me rend *folle*. Je n'y arriverai pas. [...] Sans lui, ma vie n'a plus de sens et ce n'est pas ma carrière professionnelle qui me comblerait de bonheur. (FCF, 99, nous soulignons)

L'inquiétude de la maladie et de la folie qu'elle sent la gagner plane sur les discours d'Émilienne. Le refus d'un « autre qui ne serait pas lui » montre clairement que, pour elle, Joseph est irremplaçable, et illustre en même temps sa dépendance à l'amour qu'elle reçoit de lui. Sa position professionnelle et ses avantages financiers, qui lui conféraient un avantage symbolique dans leur union, n'ont plus aucune valeur à ses yeux. Dans son désespoir, Émilienne craint que seuls l'amour de Joseph et sa position de femme mariée puissent faire d'elle une femme heureuse et pleinement épanouie.

La nature tourmentée des monologues intérieurs d'Émilienne révèle maints déséquilibres et « contradictions internes¹²⁴ ». L'importance de ces monologues dans le roman montre une protagoniste coupée de l'extérieur et des autres, repliée sur elle-même, enfermée dans l'intériorité d'une quête personnelle faite d'hiatus et de recommencements. Émilienne souhaite reconquérir Joseph, mais, au lieu de travailler sur leur relation pour améliorer leur communication, elle choisit une quête solitaire (et au départ infructueuse) de la maternité. Elle se désespère de ne pouvoir concevoir un nouvel enfant, mais admet volontiers ne pas avoir aimé sa fille comme elle l'aurait dû. Elle veut trouver une échappatoire à sa vie conjugale malheureuse mais, au lieu de divorcer, entame une relation homosexuelle avec sa secrétaire. Enfin, au moment même où Joseph, après avoir évincé sa maîtresse et s'être affranchi de l'influence néfaste d'Eyang, manifeste le désir de réintégrer son rôle d'époux, Émilienne prend la décision de les mettre tous à la porte de son foyer. Le récit, pour reprendre les termes de Drocella Mwishu Rwanika, « reprend les frustrations, les angoisses, les interrogations et les doutes d'un corps qui revisite sa nature de femme¹²⁵ » pour la réinventer selon ses propres termes.

En effet, ce n'est que lorsqu'Émilienne est délivrée de toutes les raisons et pressions (sociale, familiales, amoureuses) de concevoir un enfant qu'elle tombe enceinte. Elle boucle la boucle de ses tourments dans les dernières lignes du roman : « J'aurais tant souhaité que tu sois à mes côtés pour assister à sa naissance. Je te promets, si c'est une fille, de lui donner ton prénom » (*FCF*, 174). Ces quelques mots, prononcés en son for intérieur, s'adressent à sa sœur Eva, morte tragiquement des complications de sa grossesse, et servent à informer le

¹²⁴ Drocella Mwishu Rwanika, *Sexualité volcanique, op. cit.*, p. 99.

¹²⁵ *Idem.*

lecteur de celle d'Émilienne. Celle qui projetait tout au long du roman de donner naissance à un garçon pour plaire à son mari, envisage maintenant la venue d'une fille afin d'honorer sa sœur disparue. Le monologue intérieur devient, ainsi, le canal d'expression d'un personnage ayant reconquis son identité de femme par le biais de sa propre voix. Ni les pressions sociales, ni celles de la famille ou du mari n'entrent en ligne de compte à la fin du roman d'Angèle Rawiri, qui fait état du dénouement positif de la quête personnelle d'Émilienne.

1.2. Photo de groupe au bord du fleuve

1.2.1. Une narration atypique

Nul examen de discours ou de monologue intérieur n'est possible, dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, sans aborder le sujet complexe de sa narration à la deuxième personne du singulier. En effet, comme le remarque Guillaume Bourque, « [d]ans la grande tradition du récit, la narration à la deuxième personne a tendance à faire figure d'exception aux côtés des textes narrés à la première ou à la troisième personne, qui correspondent aux formes conventionnelles du genre¹²⁶ ». Il s'agit donc d'un type de voix narrative relativement rare au sein du paysage littéraire francophone. Son emploi dans certaines œuvres connues est d'une grande originalité : Guillaume Bourque cite *La Modification*¹²⁷ de Michel Butor, et *Un homme qui dort*¹²⁸ de George Perec et la théoricienne Monika Fludernik cite *Si par une nuit d'hiver un voyageur*¹²⁹ d'Italo Calvino.

¹²⁶ Guillaume Bourque, *La Narration à la deuxième personne du singulier dans "Suicide", d'Édouard Levé: oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2012, p. 3.

¹²⁷ Michel Butor, *La modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 [1957].

¹²⁸ George Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Éditions Gallimard (Folio), 1990 [1967].

¹²⁹ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1995 [1979].

Nous ajoutons, pour notre part, le roman *Le Bel immonde*¹³⁰ de Valentin-Yves Mudimbe. Dans ce dernier, le narrateur utilise la deuxième personne du singulier pour s'adresser à sa maîtresse, Ya, au cours de chapitres articulés sous la forme de longs monologues intérieurs. La distinction y est clairement établie entre l'instance qui énonce, soit le personnage du ministre, et la destinataire de ce discours, Ya. Le « je » s'oppose plus distinctement au « tu », dont la surcharge pronominale au sein de l'énonciation traduit la fascination de l'amant pour elle : « Qui es-tu donc, espèce de caméléon? Tu es seule à pouvoir le dire. Tu changes de visage tout le temps, cries, chantes, supplies, te traînes, me détestes et t'enroules subitement dans une dignité de petite enfant boudeuse [...]»¹³¹.

Il en va autrement dans ce roman d'Emmanuel Dongala. Devant ce « tu » déconcertant, le lecteur et le critique se retrouvent rapidement confrontés aux inévitables questions : « qui parle, de qui et à qui¹³²? ». Qui constitue, ou à qui renvoie ce « tu » singulier à l'identité indéterminée? Est-ce une voix auctoriale fictive qui s'adresse à la protagoniste afin de lui raconter les menus détails de sa vie, de lui exposer son quotidien à travers cette position singulière? S'agit-il de la voix narrative intradiégétique d'une personne anonyme bénéficiant d'un accès privilégié à l'intimité de Méréana, ou avec qui elle partage des éléments d'un passé commun? Nous avons tout d'abord supposé qu'il pourrait s'agir de l'esprit de sa sœur décédée, Tamara, hypothèse que nous avons rapidement écartée en découvrant que la narration se réfère à ce personnage par son prénom, le désignant comme « ta sœur ». Cette narration est centrée sur Méréana, lui racontant sa propre histoire, en

¹³⁰ Valentin Yves Mudimbe, *Le bel immonde*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1976.

¹³¹ *Ibid.*, p. 47, nous soulignons.

¹³² Guillaume Bourque, *La Narration à la deuxième personne du singulier dans "Suicide", d'Édouard Levé: oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre*, op. cit., p. 3.

même temps qu'elle en consigne les détails. Nous y retrouvons tout autant les souvenirs des expériences et émotions passées, que les pensées et opinions concernant le présent. Tandis qu'il suit le personnage de Méréana jusque dans ses moments les plus intimes, du lever au coucher, des cabinets jusque sous la douche, le lecteur accède à ses moindres gestes et ses pensées, ce qui traduit l'omniscience la plus totale du narrateur. Par conséquent, et à travers la multitude d'interrogations et de possibilités soulevées, nous qualifions, à l'instar de Jada Miconi, le type de narration à l'œuvre dans *Photo de groupe au bord du fleuve* comme un « discours intérieur que la protagoniste [s']adresse à elle-même [...] »¹³³. Cumulant un accès entier et privilégié à son propre vécu et à son intériorité, Méréana agit ainsi comme une narratrice-narrataire-protagoniste remplissant une fonction homocommunicative¹³⁴, puisqu'elle est aussi le principal actant dans la diégèse de *Photo de groupe au bord du fleuve*.

En foi de quoi, nous considérons cette narration à la seconde personne comme un discours que Méréana se tient à elle-même, en son for intérieur. Le « tu » devient alors le langage d'un discours adressé non pas à une seconde instance, mais auto-adressé, comme on

¹³³ Jada Miconi, « Le “mal invisible” : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts, loc. cit.*, p. 59.

¹³⁴ Il s'agit d'un concept que Monika Fludernik introduit dans son article « Second Person Fiction: Narrative You as addressee and/or protagonist »: « I will therefore introduce the concepts of the homo- and heterocommunicative, which specify an existential link (or no such link) between the communicative level and the story level of the fiction. Within homocommunicative narration one distinguishes first person and second person homocommunicative narration (which one may then dub homodiegetic and homoconative respectively). Between the purely homo- (and auto-)diegetic and the purely homoconative mode (the addressee but not the narrator participate in the story) one can locate several combinations” (*Arbeiten aus Aglistik und Amerikanistik*, n° 18, 1993, p. 224), et que Guillaume Bourque résume ainsi: « C'est ainsi qu'en fusionnant le modèle narratologique de Genette et le modèle de la communication, elle introduit le concept de narrateur homocommunicatif et de narrateur hétérocommunicatif, le deuxième terme s'appliquant évidemment aux situations où le narrateur n'agit pas dans la diégèse. [...] Devant la narration à la deuxième personne, l'approche structuraliste doit donc plutôt se concentrer sur la voix du récit pour déterminer qui parle et à qui, de là le déplacement paradigmatique de homodiegétique et hétérodiégétique à homocommunicatif (quand le narrateur se parle à lui-même) et hétérocommunicatif (quand le narrateur s'adresse à un tiers) » (*La Narration à la deuxième personne du singulier dans “Suicide”, d'Édouard Levé: oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre, op. cit.*, p. 14-15).

s'adresse des remontrances, des conseils, des instructions. Ce « flux de pensées¹³⁵ » engage la subjectivité du sujet, qui évalue et réfléchit constamment sur les circonstances vécues et ressenties, révèle ses doutes et ses hésitations à mesure que les événements se produisent. Il constitue le lieu privilégié d'une réflexion à la fois décentrée d'elle-même, où le « tu » dérive d'un « je » en position réflexive autodiégétique. Le discours intérieur n'en est que plus ouvert et moins asservi aux limites du monologue formulé à la première personne du singulier. Ainsi, le « tu » devient un pronom intermédiaire, point de contact idéal entre l'ego du « je », entièrement du ressort de la protagoniste repliée sur son individualité, et l'indistinction du « elle » qui impose une distance supplémentaire entre le personnage littéraire et son lecteur. En résulte un point de vue singulier, qui permet au lecteur et au critique, faute d'un accès encore plus direct, de suivre et d'apprécier les remous intérieurs vécus par Méréana tout en voyant le monde selon son point de vue.

Dès lors que nous considérons l'approche narrative du roman d'Emmanuel Dongala comme un ensemble de monologues intérieurs, il nous est plus aisé d'en observer les structures. Certes, une grande part de la narration s'attache à rapporter les actions de Méréana et les événements de la trame romanesque. En plusieurs occasions, toutefois, ces monologues intérieurs deviennent un espace de réflexion rétrospective qui nous renseigne à propos du passé du personnage et de sa condition de femme. Alors qu'elle était une jeune fille innocente et studieuse, Méréana a vu ses projets d'avenir bouleversés par une grossesse imprévue : « Quant à Tito, ah ce Tito, il ne se rend pas du tout compte à quel point il a gâché ta vie, c'est à cause de lui que tu te retrouves aujourd'hui casseuse de pierres. Le prix d'une

¹³⁵ Jada Miconi, « Le “mal invisible” : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, n° 13, 2013, p. 60.

séance de jambes en l'air, d'une seule! » (*PGF*, 108). L'interjection « ah », insérée comme marque modalisatrice au sein de ce discours intérieur, montre la charge émotive que cette pensée suscite chez Méréana. De la même manière, elle se remémore le tragique événement de la mort de sa sœur Tamara, atteinte du sida : « Heureusement que tu étais mariée, avais-tu pensé, ton mari t'aiderait à rebondir. Maintenant que tu n'avais plus ta sœur, il serait ton seul soutien, le pilier sur lequel tu pourrais t'appuyer, entourée de son amour et de tes enfants [...]. Cruelle déception! » (*PGF*, 62). Ici aussi, les marques modalisatrices font état de l'évolution de sa pensée, tandis que la locution adverbiale « heureusement » est rapidement contredite par l'intonation déclarative d'un triste constat, « Cruelle déception! », résultant du peu de soutien qu'elle reçoit de la part de son mari.

Lorsque Méréana, soucieuse du comportement volage de Tito et apeurée par la perspective de contracter elle aussi le sida, lui demande de porter un préservatif, un épisode de violence conjugale s'ensuit. Elle se réfugie chez sa tante afin de soigner ses blessures, mais n'y trouve cependant que des reproches et des sermons sur la soumission que la femme doit à son mari. Privée du soutien et de la compréhension qu'elle attendait, Méréana se replie sur elle-même afin d'exprimer ses récriminations :

Ta tante continuait à parler mais sa voix n'était plus qu'un murmure qui ne franchissait plus les murs de tes pensées [...]. Sous les conseils de tes parents et de la société qui t'entourait, tu avais abandonné la complicité d'égaux qui vous avait liés au début de votre mariage pour devenir l'épouse exemplaire comme l'entendait la tradition. [...] La nourriture avait toujours été prête quand il rentrait à la maison, car ne disait-on pas que le chemin le plus court vers le cœur d'un homme passait par son estomac? [...] Tu avais toujours lavé et repassé ses habits, fait la vaisselle, entretenu la maison comme il fallait. Et tu avais toujours suivi ses recommandations même quand cela te coûtait. Tu avais même sacrifié ton avenir en abandonnant tes études lorsque votre deuxième enfant était né pour lui permettre de continuer les siennes afin d'être à même de jouer plus tard son rôle traditionnel de chef de famille. Que pouvait-on demander de plus à une femme? Ah, l'amour au lit? Là aussi, il ne pouvait pas se plaindre. En plus tu lui avais donné deux gosses, deux beaux garçons. La plus belle femme du monde ne peut donner que ce qu'elle

a, tu lui avais donné tout ce que tu avais. Mais voilà, cela ne l'avait pas empêché d'aller vagabonder ailleurs et l'on te dit d'accepter cela parce que tu étais femme! Parce que tu étais dans sa maison, il ne voyait plus ton intelligence ni ta beauté, tu n'étais plus là que pour le service. (PGF, 29-30)

La situation dégénère jusqu'à la séparation du couple, laissant Méréana mère célibataire de trois enfants (deux enfants qu'elle a eus avec Tito et Lyra, la fille de Tamara qu'elle a recueillie à la mort de sa sœur) en difficulté financière, et Tito engagé dans une ascension sociale vers le poste envié de député.

Là encore, la scène intérieure de Méréana constitue un espace intime et personnel au sein duquel elle peut s'épancher en secret pour exprimer ses doutes et incertitudes :

En un moment de détresse passagère, ton esprit se met à vagabonder et tu te dis que si tu en es là aujourd'hui c'est peut-être ta faute. Tu aurais dû accepter ton sort, respecter les us de ta société et ne pas t'être révoltée de façon aussi spectaculaire. Tu serais aujourd'hui femme de député et c'est toi qui roulerais dans cette 4x4 japonaise plutôt que cette gamine qui ne cesse de te narguer chaque fois qu'elle te croise. Mais, après ce qui était arrivé à ta sœur, tu ne pouvais pas te laisser assassiner bêtement par un mari. (PGF, 26, nous soulignons)

Le discours intérieur refait glisser le personnage principal de la certitude vers le doute lors d'un court laps temporel (« en un moment de détresse passagère ») qui oppose les temps passé et présent. La dichotomie des situations, celles marquant l'avant et l'après de sa séparation d'avec Tito, est désignée par le double usage du déictique « aujourd'hui ». Cet « aujourd'hui » est employé pour désigner une situation déplorable, tout comme le martèlement des temps de verbes formulés au conditionnel présent et passé. « Tu aurais dû accepter ton sort, respecter les us de ta société et ne pas t'être révoltée de façon aussi spectaculaire » est énoncé, dans le monologue intérieur de Méréana, comme la mise en accusation d'une femme ayant payé le prix fort de la revendication de ses choix et de sa liberté. « Tu serais aujourd'hui femme de député [...] plutôt que cette gamine » s'annonce ainsi comme l'ultime regret.

En revanche, le moment de « détresse passagère » précisé par la narration au début de l'extrait est rapidement dépassé, lorsque le discours intérieur délaisse le registre des regrets et de l'apitoiement pour se recentrer sur les motifs et convictions personnelles qui ont motivé les agissements de Méréana. À partir de ce moment, certains monologues intérieurs, suscités par un contact ou une parole négative de la part de son ex-mari, deviennent un véritable tremplin pour le personnage féminin qui se sent inspiré à dépasser toute limite ou tout préjugé qui lui est attribué :

Tout d'un coup ta colère monte et te fait sortir de tes ruminations. Mais pour qui te prend-t-il, ce Tito? Ce n'est pas parce que les circonstances t'obligent temporairement à casser la pierre pour vivre qu'il peut s'arroger le droit de se moquer de toi. Après tout, tu es allée à l'école, tu as étudié l'histoire et les mathématiques et si ce n'était pas de ce foutu mariage précoce, tu aurais passé ton bac, non mieux, tu aurais été comme ta sœur, Ph.D. Et puis pourquoi ce mépris des femmes qui dégouline de chaque mot tombant de sa bouche? Ça fait quoi si ces femmes sont analphabètes? Pense-t-il qu'il faille un doctorat pour être une femme debout, une femme de courage? Peut-être ne le sait-il pas, mais des tas de femmes à l'éducation modeste ont changé l'histoire de leur société. [...] Plus tu y penses, plus tu es exaltée. Et les noms de femmes fortes de l'histoire te reviennent [...]. L'évocation de tous ces noms te monte un peu à la tête et tu te sens proche d'elles. (PGF, 119-120)

Comme le mentionne le dernier extrait, Méréana se débat tout au long du roman avec des circonstances financières précaires qui la poussent à rejoindre temporairement le groupe des casseuses de pierres. Là, elle découvre et côtoie des femmes inspirantes qui n'aspirent, comme elle, qu'à de meilleures conditions de vie :

Tu t'es donc donné sept semaines, pas plus. Une fois les cent vingt mille dans ta cagnotte, tu pourrais t'inscrire dans cette école d'informatique qui donnait une formation de technicien informaticien en trois mois avec stages en entreprise. Tu es instruite, ton avenir n'est pas bouché comme celui de ces femmes. Bien sûr qu'il y a dans le pays des centaines de bacheliers au chômage [...] mais cela n'ébranle en rien ta confiance. [...] Il faut donc que tu fasses de ton mieux pour mener à bien cette action. Tamara n'en aurait pas attendu moins de toi. (PGF, 143)

Le conflit dans lequel les casseuses de pierres se retrouvent impliquées dans le roman, à cause de la hausse du prix des sacs de matériaux afin que les femmes puissent faire davantage de profit, devient ainsi un autre sujet central des discours que tient Méréana avec elle-même. Elle y énonce les incertitudes et indécisions (« Cependant *tu n'arrives pas à écartier de ton esprit les inquiétudes* de tantine Turia; *tu te rassures toi-même* en te disant qu'elle se trompe, que votre décision n'a rien à voir avec la politique, et que vous vous battez tout simplement pour votre pain quotidien [...] » (*PGF*, 17, nous soulignons)) qu'elle ne peut plus se permettre d'énoncer à voix haute.

Et pour cause : Méréana est désignée comme porte-parole de leur groupe de femmes, une décision qui commande d'elle force et conviction, mais devant laquelle elle se montre récalcitrante : « Peut-être que la nuit avait porté conseil comme on dit et que ces femmes avaient changé d'idée. Tantine Turia n'aurait alors plus à s'inquiéter pour toi. C'est sur cette pensée rassurante que tu te mets à presser le pas » (*PGF*, 21). Une fois encore, la vulnérabilité de ce personnage féminin est révélée dans cette narration à la deuxième personne du singulier, par le biais des doutes, peurs et insécurités que permet son caractère intérieur et confidentiel. Puisque que la réalité des faits la fait hésiter à cette étape du roman, la possibilité d'une erreur ou d'un changement de décision (« peut-être ») introduite au cours de son discours intérieur la revigore et la fait presser le pas. Toutefois, la prudence qu'il insuffle à ses gestes et paroles est de courte durée, lorsque Méréana constate l'impact positif de sa nouvelle nomination auprès de ses compagnes.

Une solidarité nouvelle semble être née entre vous; *tu le sens* par la façon dont vous vous saluez, par ces petits sourires entendus qui signifient que chacune est consciente de l'importance de ce qui va se passer aujourd'hui, par tous ces gestes et ces non-dits qui parlent plus fort que les choses dites. (*PGF*, 22, nous soulignons)

Ainsi, alors qu'elle réalise la confiance qu'elles lui témoignent et le pouvoir qu'elle-même détient de changer le cours de leur destin, son discours intérieur change du tout au tout.

1.2.2. L'influence de Tamara

À travers ces nombreux monologues intérieurs, la figure de Tamara en tant que sœur idéalisée revient à de nombreuses reprises, la plupart du temps dans une dynamique de comparaison invoquée par Méréana où cette dernière est placée à son désavantage. « Méréana, tu t'appelles, ce qui veut dire que tu es belle » (*PGF*, 29), précise-t-elle au début du roman, ce qui ne l'empêche pas d'affirmer plus loin: « Elle était plus belle et plus intelligente que moi » (*PGF*, 302), lorsque le personnage d'Armando l'interroge à propos de sa sœur disparue. Tamara apparaît souvent dans le flux de pensées de sa sœur, où ses qualités exceptionnelles de son vivant, additionnées aux circonstances tragiques entourant sa mort, transforment ses évocations en véritable adulation. Méréana se juge alors elle-même, ainsi que les autres femmes de son entourage, par rapport à cette figure de la perfection. Quand elle rencontre la ministre de la Femme et des Handicapées, ses hésitations et ses appréhensions la poussent à se dévaloriser intérieurement, en mettant en doute sa pertinence en tant que femme du peuple et porte-parole de son groupe : « [...] qui es-tu, femme anonyme parmi des milliers d'autres qui triment dans ce pays, sans diplôme, séparée de son mari, mère seule, casseuse de cailloux, pour qu'une ministre de la République perde son précieux temps à te recevoir? » (*PGF*, 171). Face à la ministre, l'opinion qu'elle conçoit de son interlocutrice s'élabore selon des qualités qui lui rappellent Tamara : « En réalité, c'est une femme de tête, et les femmes de tête, tu les aimes bien. Tamara ta sœur n'en était-elle pas une? » (*PGF*, 195). À l'issue de leur entretien, en revanche, elle juge sévèrement sa

propre performance devant la ministre (« En fait, tu pestes plus contre toi-même que contre cette femme, tu bouillottes à l'intérieur parce que tu as tout d'un coup honte d'avoir été si intimidée que tu n'as pas osé défendre correctement tes camarades. Non, Tamara ta sœur n'aurait pas eu l'esprit d'escalier comme toi » (PGF, 211)), à l'aide d'une nouvelle comparaison avec sa sœur dont l'issue lui est préjudiciable.

Par la suite, après une violente confrontation avec les soldats au chantier qui infligent des blessures à ses camarades, Méréana tient une réunion dans la cour de l'hôpital, durant laquelle elle est amenée à démontrer son charisme et son autorité en tant que porte-parole :

Debout devant toutes ces femmes qui parlent en même temps, tu as l'impression que Tamara est là parmi vous. *Sa voix remplit ta tête comme si tu étais possédée par elle.* « Ne savez-vous pas que chez nous on tire sur la foule?... Il faut protester de manière intelligente... » *Ces mots tournent et tournent dans la tête.* Tu as l'impression que tu trahirais ta sœur si tu maintenais cette marche. [...] *Tu as maintenant complètement changé d'idée, tu ne veux plus* de cette manifestation massive et bruyante dans la rue devant le commissariat. Mais comment te dédire après ton discours passionné de petite pasionaria [...] *Non, tu ne peux pas. Si, tu dois!* On peut, on doit changer d'avis quand on se rend compte qu'on s'est trompé. [...] *Tamara aurait su comment s'en sortir.* (PGF, 137, nous soulignons)

Le texte indique, en effet, que Tamara avait l'habitude et l'expérience des réunions de groupes « en tant que responsable du mouvement étudiant quand elle était à l'université, et plus tard comme organisatrice de plusieurs rencontres, dont certaines internationales » (PGF, 127). Une fois de plus, Tamara est érigée en modèle à suivre pour une Méréana intérieurement tourmentée à propos des failles de sa performance devant public : « Ah, ce n'est pas facile d'être un leader! » (PGF, 134). Les opinions contradictoires, en plus du brouhaha des tours de paroles qui se superposent entre les personnes présentes, lui font craindre un instant la perte de son autorité lors de la réunion. C'est en usant de paroles fermes, que nous analyserons davantage au troisième chapitre, que Méréana retrouve le fil

de son autorité auprès du groupe. En son for intérieur, elle note avec surprise l'approche qu'elle a instinctivement adoptée : « Sans te rendre compte tu as parlé comme Tamara et tu sens qu'elle te sourit là où elle est » (*PGF*, 140). En réinstaurant l'ordre et l'attention, Méréana accède ainsi par la même occasion à sa propre définition de la réussite : parler comme Tamara.

Une narration formulée à la deuxième personne du singulier n'est certes pas chose courante dans les littératures francophones. Dès lors que nous la traitons en tant que monologue intérieur, nous accédons à un espace narratif, réflexif et introspectif. Le personnage de Méréana y livre ses plus menues habitudes, pensées et impressions et y révèle certaines thématiques centrales occupant son esprit : son rapport conflictuel avec son ex-mari Tito, que nous explorerons davantage au deuxième chapitre, et le conflit qui éclate au sein du groupe des casseuses de pierres qui la propulse au rang de porte-parole des femmes. Plus encore qu'une narration à la première personne du singulier, cette stratégie du texte propulse le lecteur dans une obligation d'identification au personnage. Pour Méréana, la figure de sa sœur Tamara, qui est omniprésente dans ses pensées et tout au long de ses monologues intérieurs, représente un idéal à atteindre. Érigé en exemple, le souvenir de Tamara lui apporte courage et inspiration, en écho à la force de ses propres convictions.

1.3. *Si d'aimer...*

Si d'aimer... est un roman d'introspection traversé par trois voix narratives (Salomé, Valérie et Moussa) qui se relaient pour raconter l'histoire de leur évolution à travers le drame qui les lie. Leurs monologues intérieurs dénotent une « observation méthodique, par

le sujet lui-même, de ses états de conscience et de sa vie intérieure¹³⁶ ». Salomé et Valérie, auxquelles nous nous intéresserons dans ce chapitre, réfléchissent et approfondissent leur vision d'elles-mêmes en tant que femmes, par rapport aux relations qu'elles entretiennent avec les autres femmes et avec les hommes. Nous verrons que les différents discours qu'elles tiennent intérieurement, assortis du projet d'écriture conçu par Salomé, font état des pensées et désirs des personnages féminins à travers les épreuves qu'ils traversent.

1.3.1. Les discours intérieurs : l'authenticité non-conformiste de Valérie

La voix narrative de Salomé introduit le personnage de Valérie dès la première partie de la trame romanesque. Ainsi, le lecteur découvre d'abord ce personnage par le biais du portrait brossé par sa meilleure amie : « La personne la plus incontestablement brillante que j'ai rencontrée dans ma vie. Libre d'esprit et anticonformiste à un point effrayant et terriblement attirant pour quelqu'un d'aussi conservateur que moi » (*SA*, 20), révèle Salomé, posant ainsi les paramètres d'une certaine opposition entre ces deux personnages féminins. À travers ces discours qui dévoilent l'intériorité des personnages et leur système de pensées, il semble que Valérie soit constituée comme une figure antagonique de Salomé.

« Je m'appelle Valérie Ngo Bissek, Valérie fille de Bissek, fille de mon père...Aussi » (*SA*, 234), indique celle qui a été élevée par sa mère, et qui conserve un rapport conflictuel avec un père qui lui a laissé un goût amer de la cellule familiale traditionnelle. À l'inverse de Salomé, qui met un point d'honneur à s'illustrer comme une femme au comportement et au mariage irréprochable, Valérie choisit ouvertement un chemin différent :

¹³⁶ *Le Petit Larousse illustré*, « Introspection », Paris, Éditions Larousse, 2011, p. 549.

Une partie de moi restait vide. Pas disponible, plutôt vacante, inhabitée. Je devinais qu'il fallait qu'elle le demeure pour que le reste puisse fonctionner. Aucun mari, aucun enfant ne viendrait remplir ce vide; je n'avais aucune foi dans les vertus rédemptrices de la famille. Une partie de mon cœur était rèche et calleuse, telles des mains de paysans. (SA, 151)

Son refus des rôles d'épouse et de mère, considérés comme inhérents aux fonctions biologique et sociale de la femme, fait d'elle une marginale. Mais loin d'être en reste vis-à-vis des autres femmes, la proximité entretenue avec sa mère Bella amène Valérie à rechercher et entretenir de riches contacts avec la gent féminine.

J'ai de belles relations avec les femmes, c'est surprenant mais c'est comme ça. Je les trouve attachantes, dans leur force insoupçonnable et leurs tristes mesquineries. Les ambiances de femmes me font du bien, me réconfortent. Je me passionne pour les histoires d'enfants qui grandissent, les régimes, la mode, les histoires de boulot, les hommes... Toutes ces choses dont on peut parler des heures entières sans s'ennuyer une seconde. [...] Les femmes m'amuse, m'intéressent, m'attirent et m'émeuvent. (SA, 133)

Ni les discours intérieurs de Valérie, ni le récit de Salomé ne semblent faire état de réprobation ou de rejet de ses pairs relativement aux choix exercés par Valérie. Tout se passe comme si, par la force de son caractère et de sa voix, elle se distingue comme un personnage cherchant instinctivement à outrepasser les idées reçues.

Dès lors, de nombreux passages témoignent de son choix de prioriser sa vie professionnelle, ce qui semble accepté de tous, mais aussi de vivre une sexualité hors des liens matrimoniaux et monogames, ce qui est encore considéré comme tabou.

J'aime les hommes par goût de l'autre, cet inconnu. Ce moment d'intimité à la fois bref et intense qu'est l'acte sexuel possède à mes yeux de *mécréante* un goût de communion suprême. *Voilà c'est dit.*

Il n'en demeure pas moins qu'ici plus qu'ailleurs, les hommes ont plus de liberté dans l'expression de leur sexualité. J'ai depuis longtemps compris *la nécessité d'être discrète pour une femme comme moi.* Je n'étale pas ma vie privée, cela convient bien à mes amants. Ils savent que je ne viendrai pas m'immiscer dans leur vie ni mettre en danger leur couple. (SA, 130, nous soulignons)

Les passages que nous soulignons dans le dernier extrait font état de la lucidité et de la sincérité de ce personnage au fil de ses réflexions personnelles. Valérie sait que l'image d'une femme à la sexualité assumée demeure inacceptable aux yeux d'une société traditionaliste en ce qui concerne les mœurs féminines. Afin de pallier cette réalité, son approche de la sexualité, inavouable sur la place publique (« Voilà c'est dit »), n'est formulée que sous forme de discours intérieur.

Ma vie n'est pas un roman. J'avance comme je peux, j'essaie de ne pas trop regarder en arrière, je suis seule à connaître le prix de mes choix et de mes désistements. [...] Il y a deux Valérie en moi, l'une qui agit et qui avance et l'autre qui porte un regard froid et critique sur tout cela. J'ai depuis longtemps renoncé à réconcilier ces deux femmes. Je m'en accommode. Que faire d'autre? Il faudrait un courage que je n'ai pas pour un résultat que je ne suis pas certaine de vouloir. Suis-je heureuse? Je ne me pose pas la question. [...] (SA, 128-129)

Loin de calquer son développement personnel sur les diktats sociaux environnants, Valérie vise plutôt la conciliation des différents aspects de sa personnalité à travers une énonciation authentique et sans concessions.

1.3.2. Les discours intérieurs : la transformation de Salomé

Une part importante de la trame romanesque de *Si d'aimer...* s'articule autour du personnage de Salomé Bema. Jeune femme issue d'un milieu aisé, Salomé a épousé son amour de jeunesse, Pacôme Lissouk, fonctionnaire pour l'État camerounais dont la réputation de coureur de jupons n'est pas un secret. Malgré cela, Salomé met un point d'honneur à maintenir une réputation impeccable. L'irréprochabilité, la perfection, sont hautement valorisées dans son monde : « Je suis une fille *bien*, je veux dire *respectable*. Je l'ai toujours été. J'ai été la petite fille *modèle* de mes parents, une étudiante *brillante* et *sage* » (SA, 11, nous soulignons).

Le personnage de Salomé est présenté au début du roman comme enclin au silence et à l'assentiment. Le mot «oui», que nous retrouvons dans la plupart de ses interactions (notamment avec Valérie, sa mère Eugénie et Pacôme), se double de maintes dissimulations, par exemple celles des infidélités de son mari et de l'agression qu'elle a subie lors de son adolescence. Salomé fait économie de ses mots et de ses réactions, dans toute situation qui nécessite une confrontation avec quelqu'un ayant un pouvoir ou une quelconque emprise sur elle. Elle se soumet au silence froid de sa mère depuis son enfance, admettant que cette dernière aurait préféré donner naissance à un garçon plutôt qu'à une fille venue compromettre son autorité féminine:

Je suis un accident de parcours, comme me l'a dit un jour ma mère. [...] Elle] régnait en grande prêtresse sur ses hommes, seule présence féminine, incontestable et incontestée. [...] Eugénie n'était pas une mère maltraitante, loin s'en faut; jamais un mot plus haut que l'autre, jamais une claque. Seulement, pour elle, je n'étais pas la bienvenue. Elle semblait toujours surprise de me voir, ou de m'entendre. Les années avaient beau s'écouler, elle ne s'habitait pas à ma présence. (*SA*, 22-23)

Cet extrait souligne le silence et l'effacement auxquels la jeune Salomé a été conditionnée dès l'enfance par l'influence maternelle. Eugénie, jadis « incontestable et incontestée », a en retour contesté jusqu'à la présence au monde de sa propre fille. Ce faisant, elle a réduit la communication entre elles au minimum : l'expression « jamais un mot plus haut que l'autre », évoque des échanges banals, polis, dénués d'émotions et de charge affective. Du reste, un enfant qualifié d'« accident de parcours » ne peut que voir cette forte connotation négative influencer sur sa psyché et son comportement tandis qu'il chemine vers l'âge adulte.

Ce manque de valorisation de la part de sa mère, en plus de leur manque de communication, trouble les échanges de Salomé avec ceux qu'elle considère comme les représentants d'une certaine autorité. À l'adolescence, elle accepte sans protester la faveur

sexuelle que lui soutire Nkenn, un garçon plus âgé, lors d'une rencontre entre amis. La porte de la chambre, déverrouillée, aurait pourtant facilité sa fuite. Le jeune homme utilise d'ailleurs ce prétexte pour se défaire de toute responsabilité par rapport à ses demandes et aux actes de Salomé. Il s'avère, d'ailleurs, que cette porte close ne requérait aucun verrou : la pression psychologique exercée sur Salomé par ce garçon plus âgé et populaire suffit pour qu'il accède à ses fins.

« [...] Maintenant, ça dépend de toi, sois tu fais ce que je te dis et je raconterai que tu es une fille formidable [...], sois tu fais ta fière et... Je ne réponds pas des conséquences ». Voilà, c'est tout. Pas davantage de contraintes, pas de coups ou de menaces précises. Ces quelques mots ont été suffisants. (SA, 210)

Le pouvoir des mots a effectivement pesé de tout son poids sur Salomé : elle garde le silence et fait tout ce qu'il demande.

Considérée par ses pairs comme une jeune fille distante, privilégiée et effacée, Salomé n'a pas appris à se défendre, à refuser, à dénoncer. Habitée à la réserve, à la discrétion et à la soumission, elle subit sans plus protester le rapport sexuel dans la pièce fermée. Ainsi mise en scène dans ce drame de sa jeunesse, Salomé est présentée dans la position d'une victime: son « non », par deux fois répété, ne suffit pas à la défendre, à faire respecter son refus.

Je n'avais pas tout dit à Valérie... Comment expliquer que j'étais restée dans cette chambre pendant une heure alors que la porte n'était même pas verrouillée? [...] Pourtant, je n'étais pas consentante. J'avais cédé à une menace qui n'était même pas physique, j'avais cédé à... à quoi exactement? À la peur du ridicule, du qu'en-dira-t-on. [...] Moi, j'avais honte, juste honte, à en perdre le sommeil. [...] Je subodore que ma vie de femme s'est construite en partie là-dessus. [...] Je n'ai jamais raconté à personne ce qui s'était passé ce jour-là, et d'une certaine façon, ce secret partagé fait de moi l'otage et la complice de Nkenn. (SA, 213, nous soulignons)

Cet incident ne fait qu'enfermer davantage le personnage féminin dans un silence que les mots ne peuvent percer. « Les mots ne venaient pas, ils n'étaient jamais là quand elle leur

demandait de venir. Ils bloquaient la vie dans une sorte de silence moite...¹³⁷ », se désole le personnage d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. De manière similaire, la vie de femme de Salomé s'est construite sur un incident traumatique qui a gravé la soumission, la honte et le secret au creux de son être. « Il faudra donc canaliser cette énergie verbale bloquée afin que naisse le discours du personnage principal¹³⁸ », indique Éloïse Brière concernant Ateba, ce qui vaut également pour Salomé.

Une fois adulte et mariée, Salomé conserve la même propension au silence. Se sachant trompée par son mari, elle détourne les yeux de ces maîtresses dont elle ne veut rien savoir, à la condition qu'elles demeurent invisibles.

Sois discret. Sois discret Pacôme et rentre tous les soirs, c'est ma seule exigence, pour le reste *je ne veux rien savoir, je ne veux rien entendre et je ne te demande rien*. Préserve mon illusion d'un mari idéal, d'une vie parfaite, préserve mon image auprès des autres, aide-moi à sauver les apparences. À défaut de ta fidélité, accorde-moi ton respect, ne m'humilie pas. [...] Le reste je peux gérer. Je sais gérer. (SA, 19)

Cette demande, à l'instar du reste de sa communication avec son mari, demeure imaginaire, en état de non-dit. L'effet de l'emploi des temps de verbes à l'impératif (« Sois », « rentre », « Préserve », « aide », « accorde ») est annihilé par le fait qu'aucun mot n'est réellement prononcé. Le silence de Salomé dissimule l'inavouable (les incartades de Pacôme, sa douleur et son humiliation à la pensée des autres femmes), et maintient les apparences. En témoigne cette réflexion suite à une confrontation avec Pacôme, lorsque Salomé reçoit un appel téléphonique de l'une de ses maîtresses jalouses :

Je choisis de me laisser convaincre, malgré la criante évidence. *J'aurais dû parler, crier, frapper. J'aurais dû le quitter*. [...] –Promets-moi que plus jamais tu ne me feras revivre cela, m'étais-je *contentée de demander*. [...]

¹³⁷ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Libro (Stock), 1987, p. 104.

¹³⁸ Éloïse Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 126.

Ma requête était biaisée, *je n'avais pas osé dire le fond de ma pensée*. Pacôme a promis ce que je demandais, choisissant d'ignorer ma vraie question. Il m'éviterait de revivre cela, ce qui n'était pas tout la fait la même chose que de s'engager à ne plus me tromper. Nous nous étions *compris bien au-delà des mots*. (SA, 31-32, nous soulignons)

Les inhibitions énonciatives du personnage de Salomé (« J'aurais dû parler, crier, frapper ») sont évidentes, soulignées par la récurrence anaphorique de « J'aurais dû » démontrant sa pleine conscience des failles de sa réaction. Mais tout dénote un choix conscient (« Je choisis de me laisser convaincre »). Salomé exprime sa demande à son mari selon une certaine rhétorique : elle ne demande pas la vérité, elle demande la paix d'esprit que seuls l'ignorance et l'aveuglement volontaires peuvent procurer. En avouant que sa requête est détournée, elle s'abandonne à la faiblesse de la non-confrontation, rendue possible par son choix de demi-paroles (« m'étais-je *contentée de demander* ») et du silence (« je n'avais pas *osé dire le fond de ma pensée* »). Ainsi, Salomé privilégie le déictique « jamais » (« Promets-moi que plus jamais tu ne me feras revivre cela ») afin que le « toujours » de la façade de son mariage avec Pacôme puisse subsister.

La passivité qui caractérise d'abord Salomé, dans le roman, transparait aussi particulièrement dans ses échanges avec Valérie. C'est cette dernière qui, après l'agression par Nkenn, se charge de venger son amie pétrifiée dans le silence : « "Il t'a fait du mal? Il t'a fait du mal... Le fumier, pourquoi tu n'as pas crié, je suis restée là toute l'après-midi, au moindre bruit je serais intervenue." Je n'ai pas répondu, j'avais la tête baissée et la bouche sèche » (SA, 210-211). Plus tard dans le roman, la situation se modifie, et les rôles sont renversées : d'amie salvatrice, Valérie devient une rivale lorsqu'elle entretient une courte liaison avec Pacôme. Cette fois encore, Salomé rejette les discussions franches et ouvertes pour les faux-semblants et le silence. Une scène, en particulier, relate sa découverte d'un

mot dans les poches de son mari où elle reconnaît l'écriture de Valérie. Le discours intérieur qui suit fait état du même manque de courage freinant toute velléité de confrontation : « Si j'avais eu le courage de répondre, je sais ce que j'aurais dit à Valérie » (SA, 27); « J'ai remis le mot à sa place et je n'en ai rien dit » (SA, 27); « Je n'ai jamais répondu à Valérie. Je me suis contentée de la tenir à l'écart, de m'éloigner d'elle pour protéger mon mariage » (SA, 29).

Agression, déceptions, adultères; nous avons vu que l'énonciation de Salomé fait l'impasse sur quantité d'opportunités d'exprimer ses émotions et ses refus. Cependant, l'annonce de sa maladie sonne le glas de sa passivité. Elle décide pour la première fois de faire tomber les barrières et d'exiger la vérité sur la maîtresse de Pacôme à l'origine de son mal: « Sur un coup de tête, je décidai d'aller voir cette femme. Je n'avais plus rien à perdre, j'étais prête à me confronter, à affronter » (SA, 41). Cet élan l'amène à faire la connaissance de Céline, tandis que les marques modalisatrices de son discours sont transformées : « Je crachais littéralement mes mots, aveuglée par la rage et par l'impudence [...] » (SA, 42). Peu à peu après cette rencontre, Salomé accède à un usage libre de sa parole, émancipation qui se répercute au sein de ses discours intérieurs. Celle qui songeait, au début de roman: « Je découvre, avec l'amour de Pacôme, que je suis aimable. Il me donne du sens, de la consistance » (SA, 30), n'a plus besoin du regard de l'Autre pour mesurer la profondeur des changements qu'elle a subis :

J'ai pourtant changé, profondément. Je me suis débarrassée d'une vieille peau qui ne m'allait plus, comme un animal après sa mue. J'ignore ce que l'avenir me réserve, l'angoisse du virus en moi reste prégnante, je sais par contre ce qui ne me convient plus. Avant la maladie, je vivais une vie de roman-photo en couleurs écrit à l'avance. Pourquoi? Qui donc avait exigé cela de moi? Pourquoi me le suis-je imposé? Pourquoi ai-je tant tenu à limer toutes les aspérités de ma personne pour devenir cette femme vide et lisse de couverture de magazine?

Ce ne sont pas les mensonges et les manquements de Pacôme qui m'ont emprisonnée, ni l'indifférence de ma mère, ni même le viol perpétré par le fils Nkenn. Toutes ces choses m'ont blessée, oui, mais pourquoi ne me suis pas davantage défendue? J'ai reculé face à ma mère, reculé encore d'un cran quand il a fallu combattre Nkenn, puis reculé à nouveau devant les femmes qui gravitaient autour de Pacôme. Le pire au fond, c'est que ma lâcheté ne m'a pas protégée. (SA, 324-325)

Tout au long du roman, les mots tus, les paroles empêchées, les demi-vérités et les faux-semblants freinent l'énonciation de Salomé. L'on note cependant qu'au fil de la transformation psychologique qu'elle subit, ayant pour résultat la libération de sa parole, le traitement du silence évolue également au sein du texte.

En effet, dans les premiers temps, il désigne ce qui ne s'articule, ne s'élabore pas dans ses énoncés¹³⁹ par manque de courage. Peu à peu, nous observons un changement énonciatif: le silence fait de contacts manqués, marque d'un manque d'ouverture et d'honnêteté entre les personnages, se transforme en un signe de sérénité dans les échanges, au-delà de l'usage des mots. Nous en voulons pour exemple les échanges entre Salomé et les hommes, à différentes étapes de son évolution. Un souvenir de sa lune de miel avec Pacôme lui permet d'évoquer les limites de sa parole à cette époque, alors qu'elle ne pouvait se résoudre à briser le sceau du silence à propos de son viol par Nkenn. «*Si j'avais eu le courage d'être sincère, de me mettre à nu devant Pacôme, je lui aurais raconté autre chose*» (SA, 206, nous soulignons) :

Voilà ce que j'aurais dû dire à Pacôme quand il m'a demandé un secret à partager. [...] Je n'ai pas osé. J'ai eu peur que Pacôme ne rejette cette Salomé-là, je me suis montrée beaucoup plus belle que je ne l'étais en réalité, j'ai laissé une cicatrisation précaire se faire sur des plaies enflammées. (SA, 213-214, nous soulignons)

¹³⁹ Selon une formule de Luce Irigaray : « Il s'agit plutôt de questionner le fonctionnement de la "grammaire" de chaque figure du discours, ses lois ou nécessités syntaxiques, ses configurations imaginaires, ses réseaux métaphoriques, et aussi, bien sûr, ce qu'elle n'articule pas dans l'énoncé : ses silences », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 73.

Il faut dire que son mariage avec Pacôme, basé sur une communication trouée et trompeuse, n'était guère un cadre énonciatif permettant les aveux en toute confiance. Or, une fois cette situation dépassée et le lien conjugal rompu, Salomé accède à de nouvelles situations, aux paramètres d'énonciation renouvelés. L'une d'entre elles naît de la liaison qu'elle entreprend avec Moussa. Ensemble, ils partagent des moments de peu de mots, des instants d'un silence tacite qui laisse place à d'autres découvertes : « D'instinct, il avait trouvé le langage de la vérité, qui ne passe pas par les mots si souvent mensongers. Le langage du corps ne triche pas, il dit ce que l'on ressent en se libérant de la tyrannie des préjugés et de la peur de l'inconnu » (SA, 371). Au terme du roman, le silence de Salomé n'est plus attribuable à un manque de courage, à une peur d'élever la voix. Il s'ancre plutôt dans un état de conscience (et de confiance) dans lequel les sentiments s'expriment autrement et les ententes, plus implicitement. C'est d'ailleurs sur ce mot précis, celui d'un silence relaté par Moussa après le départ de Salomé, que se termine le roman.

1.3.3. Le projet d'écriture

Pour Salomé, Céline et Valérie, l'idée d'entamer un projet d'écriture commun, dans lequel les premières détailleraient leur expérience avec le sida, et Valérie, sa perspective de femme et de médecin, devient un jalon de leur parcours d'épanouissement personnel. Les trois personnages féminins de *Si d'aimer...* veulent dépasser l'étape du silence et faire état de leur processus de résilience en inscrivant les détails de leur rencontre et leurs expériences personnelles dans un journal écrit à plusieurs mains. Salomé, instigatrice de l'idée, insiste pour qu'elles prennent la plume pour raconter cette expérience. Elle organise son discours

dans le but de convaincre Valérie d'adhérer à son idée – mouvement décisif de la part d'un personnage dont nous soulignons la passivité en début d'analyse :

Je voudrais que tu écrives. *Tu raconteras*, avec tes mots et ta sensibilité, ta propre version des faits. Moussa écrira pour Céline et moi aussi je m'y mettrai. *Ces carnets ne seront peut-être jamais lus par d'autres que nous*. Pour être honnête, je ne sais pas encore ce que nous en ferons. Je ne sais même pas si cela servira à quelque chose. Mais nous sommes désormais liés et *je souhaite* que nous livrions en toute sincérité notre version de l'histoire, afin que nous puissions en avoir une *vision d'ensemble*. J'ai l'intuition que cela peut nous aider à y voir plus clair. [...] Nous sommes trois femmes que la vie rapproche d'une bien étrange manière. Dieu sait comment s'achèvera cette histoire, *je souhaite* que chacune d'entre elles nous en livre sa propre version. [...] La maladie tisse des liens complexes qui nous mettent à nu. En ce qui me concerne, elle m'oblige à visiter mon âme, à analyser mes motivations et pour la première fois de ma vie, à aller jusqu'au bout de ma démarche. Dès lors, ce sont *vos voix*, à Céline et toi, qui m'importent. Peux-tu comprendre cela? (SA, 127-128, nous soulignons)

Cet exemple montre toute l'évolution de l'énonciation orale de Salomé. L'usage de formules personnelles et affirmatives, telles que « je voudrais », « je souhaite », « en ce qui me concerne », « qui m'importent », révèlent une protagoniste aux positions et motivations affirmées. Valérie, qui a toujours été la voix dominante de leur duo, tente bien de s'objecter à sa participation au projet d'écriture de son amie : « Je n'ai aucun talent pour me raconter. *Je ne souhaite même pas* forcément me livrer à ce point. J'ai mes secrets et mes zones d'ombres, comme tout le monde, *je ne souhaite pas* les explorer, encore moins les exposer au grand jour. *Non, non, cela ne me convient pas*, je regrette » (SA, 127-128, nous soulignons). Ces objections sont sans effet devant la détermination de Salomé :

–*Écris* ce que tu veux, ce qui te vient à l'esprit, *ce que tu souhaites* partager avec nous. *Fais* toi-même le tri. *Peu importe* l'angle que tu choisis, *ta parole est importante en soi*. Ton regard sur les choses, *l'interprétation* que tu en fais est *essentielle pour moi*. *Je ne te demande pas* de te faire violence, *je te demande* simplement d'être sincère. (SA, 128, nous soulignons)

Salomé « souhaite », Valérie ne « souhaite même pas »; c'est dans ce contexte que Salomé doit convaincre son amie de s'engager dans ce projet d'énonciation écrite. Son discours se module en ce sens : le premier extrait que nous avons cité expose le projet de manière ferme

et structurée, tout en usant parallèlement de formules de politesse, d'indécision (« je voudrais », « je souhaite », « je ne sais pas encore », « je ne sais même pas », « j'ai l'intuition »).

Dès que Valérie exprime ses doutes et son refus, Salomé tient un langage plus conciliant pour rassurer son interlocutrice quant à sa liberté d'action et d'implication dans le projet. Or, elle use aussi, paradoxalement, de temps de verbes impératifs et de formules d'invocation presque autoritaires (« Écris », « fais », « je ne te demande pas », « je te demande »). Son discours veut convaincre Valérie d'agréer à sa volonté, tout en insistant, simultanément, sur la liberté d'action de cette dernière : (« Écris ce que tu veux », « ce que tu souhaites », « fais toi-même », « peu importe l'angle »), et en soulignant son rôle primordial dans l'entreprise (« ta parole est importante en soi », « l'interprétation que tu en fais est essentielle pour moi »). L'effet perlocutoire recherché s'appuie à la fois sur la profondeur de l'amitié partagée entre les deux femmes (« Peux-tu comprendre cela? »), sur la position de Salomé comme malade et sur ses facultés nouvellement renforcées d'exprimer la valeur de son opinion et de ses désirs. La force combinée de tous ces éléments a raison de la résistance de Valérie: le projet est finalement accepté.

Le roman ne permet pas d'examiner les fruits de ce projet à six mains. Par conséquent, c'est plutôt l'acte d'écriture lui-même, significativement discuté et planifié entre eux, qui est l'objet de notre analyse. Salomé le justifie par son besoin de remonter le fil de son expérience personnelle, mais aussi afin d'explorer les liens improbables qui se sont tissés entre elle, Céline et Valérie :

J'ai lu l'histoire de Céline et cela m'a paru évident. Jamais elle et moi n'aurions dû nous rencontrer. Nos vies se télescopiaient par hasard et les dégâts étaient considérables. J'ai eu envie de reconstituer la trame complète du récit. En remonter le fil afin d'essayer de comprendre à quel moment ma vie m'avait échappé des mains pour se répandre sur le sol comme l'eau d'un verre brisé. (SA, 200)

Mais quel est le but illocutoire de la mise sur papier de cette vision conjointe? L'apport du point de vue de Céline (retransmis par Moussa) sert d'avertissement pour d'autres jeunes filles, à propos des pièges créés par les illusions que se font les démunis sur l'Occident. En revendiquant ses blessures physiques (de nombreux sévices, son infection au virus du sida par l'un de ses clients) et ses cassures émotionnelles, Céline entend dénoncer cette période traumatique de son existence, sa jeunesse brisée par son proxénète Michel. De plus, la pérennité des mots fixés sur le papier lui permet de transcender la mort inhérente à la maladie. Une certaine guérison s'opère, enfin, par une réconciliation, avec elle-même comme avec les hommes. Alitée à l'hôpital, Céline demande ainsi à Valérie d'être la voix qui fera l'annonce de la relation qu'elle s'autorise enfin à vivre avec Paul Fabre : « Écris toute l'histoire, écris bien que je l'aime et qu'il mérite mon amour. La preuve il est venu quand j'avais besoin de lui » (SA, 274).

Pour Salomé, les motifs de l'écriture sont autres. Moins qu'un cri de dénonciation, sa démarche dénote davantage une tentative d'introspection afin de cerner le moment où elle s'est enlisée dans la passivité : « J'écris cette histoire pour essayer de situer le moment où j'ai renoncé. Parce que j'ai renoncé, je le sais à présent. Peut-être d'ailleurs au tout début » (SA, 202). Le silence et la passivité souvent observés dans sa vie sont déjoués par le geste d'écrire, qui met au jour l'inavouable, ce que l'ancienne Salomé se serait refusée à accomplir. Balayer une part du secret et de la honte est un tournant significatif de la renaissance vécue par ce personnage.

Par ailleurs, écrire à six mains déjoue l'isolement engendré par sa condition de malade, mais plus largement par le statut social élitiste qu'elle s'était donné tant de mal à édifier. Ce projet inscrit l'individualité de Salomé au sein d'une entreprise commune, où les participants bâtissent une vision d'ensemble qui trace les contours d'un héritage collectif : « Mais nous sommes désormais liés et je souhaite que nous livrions en toute sincérité *notre version de l'histoire*, afin que nous puissions en avoir une *vision d'ensemble*. [...] Nous sommes trois femmes que la vie rapproche d'une bien étrange manière » (SA, 127, nous soulignons). Si l'on considère les paroles de Salomé qui déclare aussi : « Ces carnets ne seront peut-être jamais lus par d'autres que nous. Pour être honnête, je ne sais pas encore ce que nous en ferons. Je ne sais même pas si cela servira à quelque chose » (SA, 127), il se peut que l'acte d'écrire ne poursuive aucun motif autre que la catharsis des émotions intenses vécues par les personnages au fil de leurs expériences communes... « Le grand cri des femmes de ma vie » (SA, 256), pour reprendre les mots de Valérie.

Dans la mise en récit synergique, le ressassement de la souffrance va de pair avec la libération du propos. Dans ce cas, nous pouvons affirmer que le journal à six mains opère dans une visée thérapeutique leur permettant de se soutenir mutuellement à travers le(s) drame(s) qui les assaille(nt). Approfondir l'expérience commune renforce les liens féminins, comme l'indique Éloïse Brière : « Lorsque la voix qui dit « je » et l'histoire que raconte cette voix représente une conscience féminine plurielle, [...] il se crée une sorte de récit collectif. L'entrecroisement de plusieurs récits individuels vise alors à asseoir la validité de

la perspective féminine¹⁴⁰ ». Cette situation d'écriture spéculaire reflète les différents types de femmes qu'elles incarnent : Salomé, membre de la haute bourgeoisie, Valérie, la professionnelle bénéficiant d'un haut niveau d'éducation, et Céline, la prostituée et voix des marginalisées. La diversité de leurs positions et situations assure à leur histoire une très large portée et, éventuellement, une sensibilisation de toutes les couches sociales.

En effet, si les personnages renonçaient à la confidentialité du projet, il va sans dire que sa portée pourrait même s'avérer salvatrice. Céline et Salomé sont des témoins de premier ordre pour instruire et aider d'autres femmes atteintes du sida. Leur écriture, profitant aussi du poids idéologique du statut de médecin de Valérie, œuvrerait à la démythification de la maladie et au soutien aux personnes qui en sont atteintes. Leurs connaissances et leurs expériences en font des personnages témoins :

Le personnage témoin [...] se place au centre des événements et il consigne par écrit ses remarques [...], ou bien il les raconte [...]. Peu importe la manière dont les observations sont transmises pourvu que le lecteur voie au travers des yeux du personnage. Aussi, comme on l'a remarqué, certains personnages témoins voient, mais ils ne comprennent pas toujours ce qu'ils regardent [...], alors que d'autres trouvent dans l'observation du monde des raisons de se sentir supérieurs au commun des hommes et pour philosopher [...]. La plupart du temps, puisque le personnage a pour fonction principale de servir d'exemple, il revient au lecteur de tirer la leçon lui-même. Cela lui permettra de mieux se protéger contre les forces antagonistes qui l'assaillent¹⁴¹.

Fait intéressant, ces « forces antagonistes » qui assaillent les personnages féminins dans *Si d'aimer...* ne désignent pas particulièrement les personnages masculins. L'acte d'écrire ne se fait pas dans un dessein vengeur *contre* l'homme, qui est pourtant celui par lequel la maladie se transmet (Céline est contaminée par l'un de ses clients, Pacôme la transmet à Salomé), mais poursuit plutôt dans l'intérêt du féminin. Plus encore, l'énonciation écrite

¹⁴⁰ Éloïse Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 221.

¹⁴¹ Claire Dehon, *Le roman camerounais d'expression française*, op. cit., p. 175.

n'appartient pas exclusivement à ce genre dans le roman. Le personnage de Moussa, dont le carnet inspire d'ailleurs le projet, s'y adonne aussi comme suppléant en représentant la voix de Céline. Ce faisant, il inscrit son empreinte dans le sillage du cheminement de ces femmes se racontent pour mieux (s')apprendre et surmonter.

S'unir, se raconter et transmettre, représentent les motivations principales de ce projet d'écriture à l'action synergique et thérapeutique. Tout comme les monologues intérieurs dans le roman, il devient un cadre de questionnements sur la manière dont les femmes se perçoivent elles-mêmes, et, par extension, la manière dont elles sont perçues et jugées par autrui. En mettant à distance les étiquettes (prostituée, malade, victime) dégradantes et négativement connotées, Salomé, Céline et Valérie veulent déconstruire les représentations négatives d'une réalité: être sidéenne n'est plus une source de honte, d'opprobre, de repli sur soi, mais de sagesse et d'ouverture sur l'autre. Le processus d'écriture agit, pour elles, comme le tracé d'une nouvelle vie, d'une libération. « Peut-être[, note Mylène Durand à propos de la narratrice de *Matins de couvre-feu*,] a-t-elle l'impression qu'écrire, noter ces souvenirs personnels lui permet de réunifier toutes les parties d'elle-même qui semblent constamment lui échapper¹⁴² »... et peut-être en est-il de même pour les personnages féminins de *Si d'aimer*...

1.4. *Le Cavalier et son ombre*

1.4.1. « Lat-Sukabé, viens avant qu'il ne soit trop tard » : le chant du cygne de Khadidja

¹⁴² Mylène Durand, *L'immense abandon des plages suivi de Matins de couvre-feu : une écriture libératrice?*, *op. cit.*, p. 86.

Le roman de Boubacar Boris Diop présente un cas singulier, où la voix du personnage féminin, sujet de l'énonciation, ne se fait entendre qu'indirectement. Khadidja est, en effet, absente du temps présent dans la trame romanesque. C'est son ancien compagnon, Lat-Sukabé, qui se remémore et narre des événements antérieurs vécus avec elle. Les paroles de Khadidja, toujours rapportées au second degré par Lat-Sukabé, le Passeur ou d'autres personnages, sont inévitablement teintées par leur subjectivité. *Le Cavalier et son ombre* n'en demeure pas moins d'une grande richesse dans la perspective d'une étude d'un corpus africain, puisqu'il permet d'observer plusieurs manières dont l'énonciation féminine peut être reçue. Si, pour les romans de Boum, Boni, Dongala, Rawiri et Lopes, nous analysons principalement des paroles de femmes prononcées et rapportées¹⁴³ par des personnages féminins, ce roman de Diop nous offre l'occasion d'analyser des paroles de femmes répétées et considérées par des hommes. Nous nous pencherons donc ici sur la lettre qu'envoie Khadidja à Lat-Sukabé huit ans après leur rupture.

Premier contact du lecteur avec Khadidja par le biais de la narration effectuée par Lat-Sukabé, la lettre est d'abord envisagée dans sa qualité d'objet :

Je sors de ma poche la lettre de Khadidja. L'enveloppe est complètement froissée. Khadidja. Une fois de plus, je suis frappé par sa nouvelle manière, presque infantine, de former les mots. Avant, elle avait une écriture large et énergique. Je garderai toujours en mémoire une autre lettre de Khadidja, il y a de cela quelques années [...] il suffisait à Khadidja, en ce temps-là, de trois ou quatre mots comme ceux-là pour noircir toute la moitié d'une page, à la manière dont un enfant fait de grands gestes pour se sentir exister ou remplir la nuit solitaire de ses cris de terreur. Rien qu'au tracé de ses lettres, je me rends compte que Khadidja n'est plus la même personne. Une écriture hésitante, crispée et s'efforçant de demeurer dans le noir. Un être saisi par le doute. (CO, 61)

¹⁴³ Le personnage d'Ida, par exemple, est aussi absent du temps présent du roman et se construit au fil de ce qu'en révèle l'énonciation de la narratrice de *Matins de couvre-feu*, sur laquelle elle exerce une grande influence au fil des lettres qu'elle lui envoie et des réflexions qu'elle suscite.

Plusieurs particularités ressortent de cet extrait. La lettre de Khadidja, par exemple, ne quitte pas Lat-Sukabé durant son voyage, puisqu'il la transporte sur lui. Il lui suffit ainsi de la sortir de sa poche pour la consulter et se replonger dans les mots écrits par son ancienne flamme. L'usure du temps, des déplacements et des doigts qui chaque fois le pressent, le consultent, le replient, ont eu pour effet de froisser l'objet tant de fois manipulé. Cette lettre que Lat-Sukabé reçoit lui permet de reprendre contact avec une femme qu'il a perdue de vue depuis des années; elle lui révèle aussi les transformations qu'elle a subies. Sa calligraphie naïve, presque enfantine, dénote un changement que l'on pourrait même qualifier de régression.

Autrefois jeune et dynamique et dotée d'une écriture « large et énergique », Khadidja trahit l'affaiblissement de ses facultés par « sa nouvelle manière, presque enfantine, de tracer les mots ». La narration de Lat-Sukabé dans cet extrait se caractérise par un champ lexical de la noirceur et de l'obscur (« noircir toute la moitié d'une page »), « la nuit solitaire », « demeurer dans le noir »), qui indique que les références au personnage de Khadidja s'effectuent sous le signe de l'opacité, la nébulosité, l'assombrissement, à propos d'une femme dont l'état est, plus que jamais, inconnu et incompréhensible. Le corps et l'esprit de Khadidja ont changé, et cet effritement transparait jusque dans son écriture : « Rien qu'au tracé de ses lettres, je me rends compte que Khadidja n'est plus la même personne. Une écriture hésitante, crispée [...] Un être saisi par le doute ».

Tout, étrangement, me ramenait à la lettre de Khadidja. J'entendais de nouveau ce que je suis bien obligé d'appeler, faute de mieux, le cri de détresse de Khadidja. Elle m'écrivait : « *Lat-Sukabé, viens avant qu'il ne soit trop tard* ». Ce passage de sa lettre résonnait sans arrêt dans ma tête et sans doute est-ce lui qui m'a tenu éveillé pendant tout le trajet. Un bout de phrase terrible, en vérité. Pour qui, comme moi, connaissait la retenue de Khadidja et sa répugnance à s'apitoyer sur son sort – je dirais même son courage quasi surhumain face aux épreuves de la vie – ces

propos étaient lourds de sens. Ils ne pouvaient signifier qu'une chose : Khadidja, la femme qui avait le plus compté dans ma vie, était en train de mourir à Bilenty, huit ans après sa mystérieuse disparition. (CO, 12-13)

Le lecteur n'accède qu'à de maigres fragments de la lettre de Khadidja à Lat-Sukabé. Pourtant, l'effet perlocutoire de la lettre sur son destinataire est clair : elle agit comme catalyseur du voyage de Lat-Sukabé en vue de leur réunion. Sans hésiter, il répond à l'appel qui lui est lancé et qui constitue le point de départ de son voyage.

Pèlerinage, salvation, reconquête? Les motifs sont multiples, tous inspirés par le contenu de la lettre. Car sa lecture permet de déduire l'état mental et émotif du sujet écrivant. C'est ainsi que Lat-Sukabé conçoit la certitude de la folie de son ancienne flamme :

[...] j'ai la conviction que la raison de Khadidja, déjà bien chancelante avant cela, n'a pas survécu à ses récits. La lettre ne laissait d'ailleurs aucun doute à ce sujet. Elle ne contenait pas, à vrai dire, d'informations sur ce qui avait pu se passer mais il s'en dégageait une très nette impression de confusion mentale. Il y était souvent question d'une de ses histoires, qu'elle avait intitulée *Le Cavalier et son ombre*, et du héros de cette allégorie en quelque sorte fatidique, mais je ne savais pas de quoi voulait exactement parler Khadidja. Elle cherchait apparemment à me faire croire que le Cavalier et elle vivaient ensemble à Bilenty et que Tunde, l'enfant miraculeux, allait bientôt surgir, grâce à leurs efforts acharnés, des flancs de la colline pour sauver le peuple noir. (CO, 62-63)

La « raison chancelante » de Khadidja qu'il croit détecter influence manifestement la manière dont il reçoit et interprète ses écrits. Dès lors qu'il juge la lettre imprégnée de la « confusion mentale » de son auteure, sa compréhension de son contenu s'en trouve affectée (« je ne savais pas de quoi voulait exactement parler Khadidja »). Lorsqu'il dit « elle cherchait *apparemment* à me *faire croire* [...] (nous soulignons) », Lat-Sukabé se montre peu réceptif aux tentatives de l'énonciation écrite de l'informer, le convaincre et de l'interpeller. Les injonctions de Khadidja à son endroit sont placidement analysées non pas dans leur teneur émotive, mais comme des clés de l'énigme qu'est devenue – ne l'a-t-elle pas toujours été? – Khadidja après toutes ces années de séparation :

Sa fameuse phrase : « *Viens, Lat-Sukabé, avant qu'il ne soit trop tard* », semblait même signifier parfois, analysée sous un certain angle, disons au second degré, que je ne devais manquer sous aucun prétexte la venue au monde du fameux Tunde. Khadidja prophétisait une ère de bonheur et de liberté et ajoutait mystérieusement : « *...parce que tu le sais bien, les choses ne peuvent pas continuer ainsi. Si nous ne sommes pas impatients, notre héros ne reviendra jamais. Il faut avoir la force de recommencer : tel sera le message de Tunde aux générations futures* ». (CO, 63)

Le diagnostic de la folie fondé sur les paroles de Khadidja sera exploré plus en profondeur dans les prochains chapitres. Retenons ici qu'au premier abord, le ton affirmatif de la lettre, employé lors des courts extraits rapportés par Lat-Sukabé, et le fait que Khadidja soit décrite comme « prophétisant une ère de bonheur et de liberté », fait ressortir plutôt l'autorité d'une énonciatrice qui possède une connaissance qu'elle veut partager en ralliant son interlocuteur à ses paroles. La formulation « Tu le sais bien » traduit la connivence qui lie deux interlocuteurs qui se connaissent et se comprennent. L'impression d'unité est renforcée par le déterminant possessif « notre » pour désigner le héros Tunde. Une partie de ces écrits a ainsi une teneur privée, celle d'une femme écrivant à son ancien amant, lui demandant assistance pour des motifs personnels. Les allusions au Cavalier et à Tunde, par contre, résonnent comme une prise de parole à propos d'un sujet d'intérêt public. Khadidja est fermement convaincue que l'avènement de Tunde, bien réel dans son esprit, représente le salut du peuple noir. Par ses mots, ses écrits, c'est elle-même, Lat-Sukabé et leur communauté toute entière qu'elle tente d'aider et de sauver.

Khadidja peut apparaître, par le biais de ses écrits, comme une femme à l'esprit dérangé qu'on ne peut ni croire, ni comprendre. Ses prophéties, exprimées sur un ton mystérieux vivifiant l'inquiétude et le doute, différent de la chaleur du pathos, qui incite au ralliement. Il n'en demeure pas moins que la fameuse phrase « Lat-Sukabé, *viens* avant qu'il ne soit trop tard » (nous soulignons) résonne comme le cri d'alarme de ce personnage

féminin, son chant du cygne. « En employant la forme impérative, le locuteur s'attend donc à ce que le destinataire adopte le comportement demandé¹⁴⁴ »; l'impératif utilisé par Khadidja devient une marque de modalisation où se manifeste sa foi en ses propres paroles. Khadidja démontre ainsi, sur le papier, l'influence qu'elle espère avoir sur son ancien compagnon par le biais de ses mots.

Elle fait usage, par ailleurs, d'une tonalité tragique, supposée attester du sérieux de ses avertissements et de ses prévisions. La forme impérative (« Lat-Sukabé, *viens* [...] ») est employée pour produire une tonalité tragique. De même, la litote « trop tard » réfère, sans le dire explicitement, au dépérissement de Khadidja, à son esprit qui s'enfonce dans la folie, à son corps, vaincu par la maladie, qui approche de la mort. Tous ces procédés sont autant de manières de rendre compte d'un climat tendu qui illustre la gravité des événements. Le champ lexical de l'honneur, du devoir, de la mort et de la solitude évoque ici une thématique associée aux obligations, à la fatalité et à la destruction. Sa lettre présente Khadidja comme un personnage dépossédé de lui-même, donc d'une grande faiblesse, et se languissant de son destinataire dont il déplore l'absence. Sa tonalité tragique a pour effet de plonger Lat-Sukabé dans la quête inextricable d'atteindre Khadidja, pour la sauver la perte qui la guette.

Cette métaphore religieuse de la salvation est d'ailleurs particulièrement prégnante dans le texte de Diop, sous la forme de l'avènement de Tunde, ce héros sauveur inventé par Khadidja et qui n'est pas sans rappeler le Christ. Dans sa lettre, la conteuse multiplie les phrases moralisatrices, mais formulées de manière impersonnelle (« les choses ne peuvent

¹⁴⁴ Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, op. cit., p. 20.

pas continuer ainsi », « il faut avoir la force de recommencer »). L'impression générale ainsi créée contribue à alimenter l'image du besoin de salvation d'un peuple en déroute. L'avènement de Tunde, s'il venait réellement à se produire, confirmerait la véracité des paroles de Khadidja en la sacrant comme véritable prophétesse, celle dont le conte du *Cavalier et son ombre* se serait incarné dans la réalité concrète pour offrir au peuple noir la réhabilitation qu'il mérite. C'est dans la poursuite de ce dessein que Khadidja tente de transmettre par écrit les convictions qui l'habitent et d'inspirer ses sentiments à Lat-Sukabé : ils doivent attendre impatiemment le retour du héros, cultiver la force de recommencer : « Tel sera le message de Tunde aux générations futures ». Le message de Tunde, ou de Khadidja, sa créatrice? La lettre envoyée à Lat-Sukabé est-elle un appel au nom de Tunde, ou au sien? Est-ce le monde en déroute qui a besoin de Tunde, ou Khadidja, en perte de la réalité, qui a désespérément besoin de son « sauveur » Lat-Sukabé?

Quoi qu'il en soit, l'incidence de la lettre envoyée par Khadidja sur Lat-Sukabé est des plus grands, en dépit du peu de crédit qu'il semble par endroits accorder à ses mots. Possiblement motivé par la force des sentiments autrefois entretenus à son égard (elle lui déclarait les siens dans une autre lettre plusieurs années auparavant (« Je t'aime définitivement » (*CO*, 61)), Lat-Sukabé entreprend le voyage qui le mènera à Bilenty. Les inconnus et les embûches que lui réserve cette quête pèsent peu dans la balance de cette décision, ce qui confirme l'important retentissement de l'énonciation écrite au féminin dans *Le Cavalier et son ombre* : « La décision que j'ai prise il y a quelques jours de me rendre à Bilenty, auprès de Khadidja, est la plus importante de ma vie. Elle m'a coûté insomnie et

angoisses et, on le verra, elle n'a pas fini de me tourmenter. Pourtant, quoi qu'il advienne, j'irai jusqu'au bout » (*CO*, 12)

1.5. *Matins de couvre-feu*

Le roman *Matins de couvre-feu* de Tanella Boni présente un intéressant amalgame d'énonciations orales et écrites chez les personnages féminins. La narratrice, en particulier, conjugue plusieurs formes d'expression que nous serons amenée à explorer au fil des chapitres. Nous verrons d'abord que le silence est présent dans le roman comme un trait distinctif de la condition féminine d'une génération à l'autre, notamment entre la narratrice et sa mère, mais pour différentes raisons. Chez la mère, les étapes de la vie de femme, entre sa naissance, son excision et son mariage arrangé, entraînent le silence et la soumission. Sa fille, la narratrice, jouit de davantage de liberté d'expression mais n'en tire pas toujours profit. Sa communication, spécifiquement avec le genre masculin, est tissée de silences, répétitions et désillusions. Le silence l'entoure également durant les moments de solitude de sa réclusion. En second lieu, nous étudierons l'énonciation écrite, présente dans le roman sous la forme d'une relation épistolaire entretenue entre la narratrice et sa belle-sœur Ida. Enfin, le crayon dont s'empare la narratrice pour entamer un projet d'écriture remplace le pilon de ses aïeules dans le but de dévoiler et sauvegarder la mémoire familiale.

1.5.1. Le silence avant les mots

Nous avons déjà présenté le contexte d'énonciation de la narratrice du roman: sa condamnation pour contestation du pouvoir en place fait d'elle une prisonnière de sa résidence pour une période de neuf mois. Cette situation l'oblige à vivre dans la solitude,

dans de longues périodes de silence à peine entrecoupées de quelques visites de ses proches. Il s'agit là d'une condition aliénante pour tout être humain, pour qui le contact social est un stimulant essentiel. Il semblerait toutefois que la narratrice n'en souffre pas particulièrement, la réserve et le silence ponctuant déjà ses relations avec autrui. « Oui c'est comme la parole, il faut y prendre garde! » (*MCF*, 117), rapporte-t-elle au cours de ses écrits sur la vie de sa mère; et il semblerait que la narratrice choisisse ses paroles avec grand soin, quitte à en faire l'économie pour laisser planer le silence au besoin.

Voyons, dans un premier temps, de quelle manière les deux femmes qui l'influencent le plus (sa mère et Ida) montrent elles-mêmes une propension au silence, ou encouragent parfois la narratrice dans cette voie. La mère, tout d'abord, est une figure féminine centrale dans l'imaginaire de la narratrice, si bien que cette dernière consacre la majeure partie de sa réclusion à remonter le fil de son histoire familiale afin de pérenniser la vie de sa mère par des mots :

Je vois bien que je n'aurai pas une minute de libre pendant neuf mois. Peut-être devrais-je tromper le temps et ménager quelques failles à combler avec ma propre histoire et celle de mes proches. Je ne sais de quel monstre ma mémoire va accoucher, quels personnages je me réserve le droit de rencontrer à l'heure du couvre-feu. (*MCF*, 21)

Il va sans dire que l'admiration et l'influence de sa mère est considérable pour la narratrice de *Matins de couvre-feu*. Or, il apparaît que le destin de femme qu'elle s'apprête à mettre au jour est construit de courage, d'abnégation et de silence : « Mère n'avais *rien à dire*. Elle était venue au monde un vendredi puis née une deuxième fois pour *garder le silence*; car, face au plus grand malheur, *il n'y a rien à dire* jusqu'à ce que la solution soit inventée » (*MCF*, 92, nous soulignons). Cette deuxième naissance, c'est celle de son entrée dans sa vie de femme, marquée par un mariage arrangé contre son gré. Dès qu'on lui annonce ce projet

conduit par son frère aîné, celle que la narratrice appelle « la bonne femme », ou simplement « Mère », manifeste une certaine résignation : « Garde tes mots pour toi, je n'ai pas envie de parler » (*MCF*, 92), répond-elle à sa belle-sœur venue lui annoncer son sort.

Mère souhaite pourtant être actrice du changement qui se prépare pour elle. Elle se rend devant le groupe d'hommes tenant conseil, dont son frère aîné fait partie.

Pour une fois que Dieu faiseur de toute chose lui avait promis un homme à portée de ses yeux et de ses mots, elle se donnait le droit d'aller chez lui et de lui parler, de lui dire ce qu'elle pensait. Pendant qu'elle avançait d'un pas décidé vers le groupe d'hommes comme si rien ne pouvait l'arrêter, il prit les devants et vociféra :

–Qu'est-ce qui t'amène ici sous ce chaud soleil?

–Le soleil n'arrête pas une fille du clan des Lézards quand elle a envie de dire la vérité à son grand frère!

L'assemblée des hommes se mit à rire [...]. (*MCF*, 93)

Les écrits à teneur biographiques de la narratrice montrent ainsi, dans le contexte rural et traditionnel de la jeunesse de sa mère, un personnage de femme dont le contrôle sur sa destinée réside entre les mains d'un pouvoir décisionnel clanique et masculin. Lorsque la femme tente d'exprimer son désaccord, lorsqu'elle élève la voix pour protester, son initiative ne rencontre que surprise et moqueries. Quand on autorise Mère à rencontrer celui qui deviendra son mari, son courage semble fondre, en même temps que les paroles de contestation qu'elle avait préparées :

–Soyons sérieux, [dit le frère au fiancé,] je t'ai fait appeler *pour qu'elle te dise ce qu'elle a à te dire, ne lui ôte pas la parole.*

Un moment passa. *Elle ne savait plus ce qu'elle avait envie de dire, pas parce qu'elle était angoissée, mais bien parce qu'il était le seul, parmi tous les hommes qu'elle rencontrait quotidiennement, capable de la faire rire. Alors elle éclata de rire et se leva d'un seul bond. Elle sortit de la cabane sans un mot de trop. Elle ne retrouva son calme qu'en passant près du café qui séchait au soleil. Et là, contre toute attente, elle s'affala sous un arbre aux fruits sauvages [...] et pleura toutes les larmes de son corps.* (*MCF*, 95, nous soulignons)

Dans cette anecdote relatée par la narratrice, il est vrai que la mère fait preuve de courage en affrontant les autorités masculines (y compris son propre frère) afin de faire valoir sa parole.

Suite à ce coup d'éclat, on lui donne effectivement voix au chapitre. Ce personnage renonce toutefois à cette occasion, en se taisant face à son futur mari. Ce n'est pas de la peur, ni de l'angoisse que ressent la femme; c'est manifestement la résignation (« Elle se sentait d'avance perdue [...] » (MCF, 95)) qui motive son silence. La perspective de se marier avec un homme qui peut la faire rire, un homme avec qui elle partage donc des affinités, est suffisamment rassérénante pour qu'elle retrouve sa docilité, qu'elle s'exprime par le rire ou le silence. Et ce rire, nous le voyons, se change en larmes sitôt que se termine cette occasion d'énonciation manquée.

La mère de la narratrice est ainsi décrite comme privilégiant le silence auquel son éducation l'a prédisposée, même conditionnée. L'étape de l'excision, source de grandes souffrances, se cristallise en un traumatisme indescriptible: « Oui, il faut pouvoir trouver les mots pour parler de ce qui ne peut se raconter » (MCF, 85). Devant sa fille, qui échappe à ce sort, elle préserve sous le sceau du secret cette expérience devenue taboue :

—Qui parle de l'ambiance de cette initiation qui n'a pas de nom? disait-elle.

La voici au bord de l'eau à traverser et elle invoque tous les esprits qui veillent sur la parole afin que *les mots à dire ne soient qu'une infime partie de ce qui ne peut se dire*. Ainsi, le *secret* sera sauvegardé, disait-elle, car celle à qui elle transmettait ces mots (moi, sa fille) était innocente en toutes choses, pensait-elle. *Sa bouche ne sait rien dire* et elle n'a rien appris, comme il faut, des choses anciennes! [... Par l'excision, elle] entrait dans un monde dont elle allait connaître les dures lois. Et la toute première parmi les lois de la vie de femme *c'est le silence*. Et écouter. Il faut qu'elle teste ses oreilles et *la solidité de sa langue qui ne doit plus dire n'importe quoi ni en public ni en privé*. Première loi : silence absolu quelles que soient les circonstances, nous voilà *prévenues*. (MCF, 85-86, nous soulignons)

Cette première loi de la vie d'une femme, nous le voyons à ces extraits, s'immisce même dans les aspects les plus privés de la vie du personnage féminin, dans ses rapports les plus primaires et personnels avec le mari. En effet, le nom du père de la narratrice de *Matins de couvre-feu* demeure occulté, frappé du non-dit qu'exige la décence entre les époux.

Comment s'appelait-il au fait? Il lui avait donné sa lignée et le nom de ses parents, mais elle ignorait comment il s'appelait. Cela ne servirait à rien de le savoir, se disait-elle. Les femmes appellent rarement leur homme (qui n'est jamais pour elles seules, la vie quotidienne en témoigne) par le vrai nom. Il y a toujours moyen de trouver un mot au moment où on s'adresse à lui, en cas de nécessité. (*MCF*, 96)

Cette situation confine la femme à une énonciation tronquée, incomplète. Sous l'effet de mœurs contingentes, Mère passe sa vie à attendre un homme parti à la guerre, dont la dénomination est tout bonnement exclue de son vocabulaire. Même lorsque son mari se voit attribué, en s'enrôlant comme tirailleur sénégalais, le surnom de Cuistot, « [elle] n'a jamais pu l'appeler par ce surnom ni par aucun de ses vrais noms d'ailleurs car le poids de l'éducation pèse toujours si lourd sur la langue d'une femme! » (*MCF*, 126). Le silence de la mère traduit aussi le courage de l'attente du mari durant ses longues années passées à l'étranger. Plus qu'une marque passivité, il s'inscrit dans l'ensemble de son caractère « incassable, inébranlable, paisible » (*MCF*, 152), qui vient à caractériser cette femme remarquable. Parmi les autres femmes que son mari rencontre et épouse, Mère fait toujours figure de sagesse et d'authenticité, comme « cette première femme qui n'avait pas de mots à gaspiller » (*MCF*, 157).

Si, comme l'affirme Calixthe Beyala, « la mère transmet une parole originelle¹⁴⁵ » à son enfant, nous voyons que la mère transmet à la narratrice ce qui s'apparente à un « silence originel », basé sur l'éducation. Il paraît donc inévitable, dans la foulée de son histoire personnelle, que la fille éprouve des difficultés au niveau de sa propre énonciation au fil de ses contacts avec autrui. À cet effet, nous reprenons les mots de Florence Martin qui affirme :

¹⁴⁵ « Une autre écrivaine francophone, Calixthe Beyala, à propos de sa première langue, insiste sur le fait que la mère transmet une parole originelle qui ne doit pas se traduire dans l'autre langue [...] », Florence Martin, « Enchantements excentriques : Les “voix” des romancières francophones d'Afrique de l'ouest », *Études francophones*, CIDEF, vol. XIII, n° 1, 1998, p. 73.

[c]e que le silence maternel indique de façon plus angoissante, cruciale, c'est la désorientation existentielle causée par l'absence de la voix de la mère. Et c'est bien de voix qu'il s'agit sous le débat apparent des langues : sans modèle, il incombe désormais à la narratrice d'inventer de toutes pièces, les moyens de faire entendre sa voix déplacée dans l'espace et la culture, ou plus exactement non placée, hésitante¹⁴⁶.

L'influence d'Ida, qui constitue le second modèle féminin de la narratrice, (« Ida m'a déjà montré le chemin. Garder le silence et tracer des mots » (*MCF*, 20)), s'ajoute à cette éducation du silence, ou à tout le moins d'une économie des mots, qu'a connue la narratrice et qui marque son (sa) (non-)énonciation.

1.5.2. « Ma sœur digne de foi » : l'échange épistolaire entre la narratrice et Ida

Le manque d'élaboration de l'énonciation orale de la narratrice peut être attribué par ailleurs à la répression de la parole ayant cours à Zamba. Les autorités en font usage lorsqu'elles interdisent à la narratrice de franchir les limites de sa propre maison, dans une solitude ne lui laissant que l'avenue de l'écriture. À plusieurs reprises, la narratrice et Ida mentionnent la situation fortement restrictive dans laquelle se trouve le peuple de Zamba vis-à-vis de sa parole. Entre les mains des Anges, elle est devenue une arme de contrôle et de domination, et les habitants de la ville se voient obligés d'annoncer des propos vides de sens :

Je me demande pourquoi nous en sommes arrivés là aujourd'hui à parler si haut et si fort cette langue unique qui ne s'exprime que par deux voyelles qui se ressemblent infiniment : A et O. A pour le rouge et O pour le noir. Les deux

¹⁴⁶*Idem*. Martin expose ici, en prenant comme exemple la narratrice du roman *Le Baobab fou* de Ken Bugul, le lien entre la figure de la mère et les pratiques linguistiques. « La langue de la narratrice est, d'une certaine façon, perpétuellement étrangère puisqu'elle se façonne comme outil de communication au son d'une langue inconnue par la mère » (p. 73), dit-elle à propos d'une narratrice qui ressent la tension entre le français et le wolof, comparable à celle de *Matins de couvre-feu*, en tension, à l'image de sa mère, entre le silence et la parole.

voyelles tissées ensemble donnent le refrain d'une chanson bien connue. OOOAA;
AAA OO. (*MCF*, 39)

Les sons saugrenus décrits par Ida expriment avec éloquence la situation trouble du peuple de Zamba : il vit dans « un pays où l'on parle trop [...] » (*MCF*, 37), mais où la parole ne veut plus rien dire, rien signifier. Restreinte dans ses moindres mots, elle n'est plus le moyen de communication efficace pour la population qui se tourne vers diverses options : un discours qui n'est pas le sien, le silence, ou, comme le font les deux personnages féminins, l'écriture. Les échanges épistolaires entre la narratrice et Ida forment ainsi, dans le roman, un canal de communication propice à la réflexion et aux confidences au sujet de l'échec de leurs relations amoureuses. En analysant les déictiques contenus dans leurs énoncés, nous nous attacherons dans ce qui suit à mettre au jour les principaux enjeux contenus dans leurs écrits. Dans ce cadre précis, la prise de la plume se justifie par une envie de fixer sur la page les pensées, sentiments et impressions. Nous n'en saisirons que mieux la nature du lien entre les deux femmes, tour à tour comme émettrices et réceptrices des lettres qu'elles s'échangent.

Dès le début du roman et de sa séquestration, la narratrice reçoit quelques pages envoyées par Ida, une semaine après que celle-ci ait quitté la ville. Toutefois, le texte souligne que le contexte dans lequel lui parviennent ces écrits est défavorable. Non pas pour la lecture, puisque sa réclusion lui offre le temps nécessaire pour s'y consacrer, mais le « climat de terreur qui règne ici ces jours-ci » (*MCF*, 30) dans la ville de Zamba constitue une menace éventuelle pour la conservation des documents : « La meilleure manière de les conserver, c'est de les relire de temps en temps, comme pour les enregistrer dans ma mémoire, vieille méthode infallible que nos ancêtres connaissaient bien » (*MCF*, 30). En

effet, leur pouvoir dictatorial assure aux Anges le plein contrôle sur les instances publiques, incluant vraisemblablement les services postaux, mais aussi sur les possessions des habitants. Le caractère intime de l'épanchement privé d'Ida, lui permettant une grande liberté d'expression, est renforcé par son destinataire unique : la narratrice, qui les lit, les commente et les conserve loin du regard sentencieux d'un régime oppressif.

Dans ce sinistre contexte, la narratrice ne peut que redouter une éventuelle mise au jour de la relation épistolaire entretenue avec Ida, l'épouse de son frère Énée. Partie en exil, sa mise à distance de Zambaville permet à Ida de retrouver sa liberté de parole et de mouvement. Quantité de termes, au fil de ses lettres, s'ancrent dans une variété géographique qui indique qu'elle détient, au contraire de son amie, la pleine latitude de ses déplacements : elle mentionne tour à tour la ville de Plaka, l'Acropole et son musée, la rue Théodore, le Temple de Zeus, la ville d'Athènes, endroits multiples qui s'opposent à l'environnement restreint où est emprisonnée la narratrice. Les « sept mille kilomètres à vol d'oiseau » (*MCF*, 42) qui séparent la Grèce de la ville de Zamba marquent également l'écart entre les scènes d'énonciation des deux personnages féminins. Toutefois, l'opposition liberté/enfermement est ici suggérée sous des dehors trompeurs: en s'exilant, Ida a certes réussi à échapper physiquement à l'emprise des Anges, mais pas à celle des tourments psychologiques infligés par son mari : « Elle a décidé de quitter Zamba non pas à cause des Anges et de tous leurs méfaits dans la ville [...] mais parce que son homme, mon propre frère, qui n'en fait qu'à sa tête, lui mène la vie dure depuis trente ans » (*MCF*, 30-31).

Paradoxalement, la narratrice, enfermée à domicile, dispose librement de son temps et de son esprit. Elle échappe à ses limites physiques, imposées par le couvre-feu, et aux souvenirs paralysants de sa propre vie amoureuse, en se plongeant dans la rêverie de l'ailleurs :

Quand je lis ses mots, j'oublie les péripéties de ma vie avec Timothée. Je ne veux point penser à cette vie insensée, alors je voyage ou je rêve en compagnie de gens que je n'ai jamais rencontrés, dans des lieux qui auraient pu m'accueillir moi aussi et me permettre de glaner quelques instants de bonheur... (*MCF*, 293)

C'était un autre monde mais je pouvais m'y retrouver car Ida avait l'art d'inviter au voyage. Elle faisait partager toutes les couleurs, l'air qu'elle respirait, les paroles des gens qu'elle rencontrait. Elle prenait chacun par la main et l'emmenait au bout du monde. Ce n'était pas la meilleure manière d'oublier que nous vivions en période de couvre-feu. Mais ces mots donnaient toujours l'espoir d'un air vivable qui soufflerait dès que possible. Comme pour dire, le couvre-feu peut prendre fin, ailleurs il y a encore un peu d'air. Lis ceci, demain sera un autre jour... (*MCF*, 50)

L'énonciation écrite du personnage d'Ida joue donc un double rôle, celui d'un rapprochement, destiné à maintenir le lien entre la narratrice et elle, et celui d'une évasion qui les éloigne toutes deux d'un quotidien difficile. C'est ce qui amène, par ailleurs, la narratrice à confier : « Je ne sais quand Ida reviendra parmi nous » (*MCF*, 30).

Malgré la distance, la relation de proximité entre les deux femmes est évidente, à travers de nombreux énoncés de la narratrice à propos d'Ida : « Je la connais depuis toujours, comme si nous étions nées toutes les deux dans la même famille, le même jour. Oui c'est vrai, nous sommes de lointaines cousines et tout se passe comme si je n'avais aucun effort à faire pour me rappeler ses mots si forts qu'elle continue de me confier à chaque saison » (*MCF*, 31). La connivence entre les deux femmes, que valorise le pronom « nous » ou l'emploi du « tu » (qui souligne la valeur du destinataire unique dans leurs lettres), est créée par l'âme au-delà des liens familiaux. Elle engendre une dénomination particulière.

Le choix de la narratrice de présenter Ida, en plus de leur lien d'amitié, comme sa *belle-sœur*, implique, « au sein du paradigme des termes de parenté, [...] que [la locutrice] envisage, en plus [d'Ida elle-même, la personne de son frère Énée,] prise comme élément de référence¹⁴⁷ ». Ce rapprochement souligné entre elles est toutefois positionné à leur avantage : Ida n'est pas seulement identifiée comme la femme d'Énée, mais comme une sœur par alliance, une amie intime de la narratrice. Cette position est renforcée par l'utilisation des mots « cousines », « famille », et même par le déictique de temporalité « toujours », qui renvoie au caractère immuable des liens de parenté.

En d'autres termes, le personnage d'Ida « n'est pas attaché de manière “absolue”¹⁴⁸ » à celui d'Énée : considérant que leur mariage bat de l'aile, la narratrice se réfère à Ida davantage dans sa dimension de « sœur » symbolique et d'amie. Ida elle-même concourt à cette position, adressant l'une de ses lettres à « Ma sœur digne de foi » (*MCF*, 294). L'ensemble de ces énoncés implique que la narratrice et Ida forment un duo au sein duquel règne une confiance absolue, permettant toutes les formes d'expression : « Depuis longtemps, [indique la narratrice,] je fais partie des personnes de confiance qui l'entourent. Je suis la gardienne en titre de ses secrets et elle m'envoie copie de tous ses écrits » (*MCF*, 30). Bien que le roman, construit au « je », se centre principalement sur l'intériorité de la narratrice, Ida s'y insère par le biais des lettres et des pages de récits qu'elle envoie à son amie. Le personnage d'Ida n'est donc pas entièrement représenté à travers le prisme de la subjectivité de la narratrice, laquelle, nous le verrons, est elle-même soumise à l'influence d'Ida.

¹⁴⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage, op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁸ *Idem.*

La narratrice indique clairement que les motifs poursuivis par l'écriture d'Ida se confondent avec ceux de son exil :

Elle veut se refaire une nouvelle peau, Ida, et voilà qu'elle a un mal fou à se défaire de la présence d'Énée, son homme. Il faut peut-être en rire car Ida aperçoit Énée partout même là où il est loin d'être présent. C'est la première chose qui m'a frappée quand j'ai lu entre les lignes [de] ces pages qu'elle m'a envoyées. (*MCF*, 32, nous soulignons)

La narratrice, en sa qualité d'amie et de sœur symbolique, possède la sagacité nécessaire pour « lire entre les lignes » des lettres qu'elle reçoit. Elle n'est pas dupe du double motif de la fuite d'Ida, qui souhaite se distancier de l'étau des Anges sur la ville de Zamba, mais encore davantage de ses tourments amoureux. Car, comme Timothée et la narratrice, Ida et Énée ne se parlent pas. Puisque l'homme et la femme ne peuvent communiquer, c'est conséquemment l'échange entre femmes qui prend le relais; puisque « à Zamba, les couples s'effritent comme fleurs fanées à l'approche de l'heure fatidique du couvre-feu » (*MCF*, 198-199), c'est la relation d'amitié qui est ici valorisée par la voie épistolaire. Les marques d'affection (« Ma sœur digne de foi » (*MCF*, 294); « Prends soin de toi » (*MCF*, 306)), tout comme la main d'écriture de chacune et leurs signatures apposées à la fin de chaque lettre, sont autant d'expressions qui sont à considérer comme subjectives dans la mesure où elles indiquent que le sujet d'énonciation se trouve émotivement impliqué dans le contenu de ses énoncés. Elles ont en même temps une fonction conative, car en inscrivant l'affectivité ainsi le récit, l'émetteur espère que la répulsion, l'enthousiasme ou l'apitoiement qu'il manifeste atteindront par ricochet le récepteur, et favoriseront son adhésion à l'interprétation qu'il propose des faits¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 140.

C'est au nom de cette affection que la narratrice s'investit du rôle de conservatrice de ce qu'elle appelle les « archives » des écrits de son amie. L'emploi de ce terme désigne l'ensemble des documents compilant l'histoire personnelle d'Ida, traduite au moyen des lettres et les autres écrits que cette dernière lui envoie. Il valorise donc l'idée d'une empreinte, indélébile et essentielle, de l'énonciation écrite qui serait conservée intacte pour la postérité. Mais au-delà de la notion de futur ici impliquée, les écrits des deux correspondantes s'ancrent de plusieurs manières dans la situation présente de leur énonciation. Nous relevons en effet, dans les textes des deux femmes, une grande présence de déictiques reliés à la temporalité (« toujours », « jamais », « maintenant », « aujourd'hui », « demain », « jour », « nuit »). Ces derniers, particulièrement fréquents chez la narratrice, assurent pour elle un cadre, une structure temporelle au sein d'une série de jours qui, tandis qu'elle est coupée du reste du monde, défilent jusqu'à se ressembler. Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne cependant que « l'utilisation des déictiques fait problème dans un certain nombre de situations, et en particulier [...] lorsque [la locutrice et l'allocutaire] ne “partagent” pas la même situation spatiale [...] et temporelle (discours écrit)¹⁵⁰ ». En effet, dans le roman de Boni, les moments de production et de réception, d'écriture et de lecture des lettres, sont temporellement et géographiquement divergents. Les deux interlocutrices sont uniquement reliées par la parole écrite, et la situation de confinement de la narratrice se reflète particulièrement dans les déictiques marquant les lieux. Alors que le terme « ici » est régulièrement inséré dans les énoncés, nous ne trouvons que peu ou aucune mention de mots évoquant un « ailleurs » ou un « là-bas ».

¹⁵⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 67.

C'est pourtant cet « ailleurs », qu'Ida a réussi à conquérir dans son exil comme en elle-même, qui semble moduler en grande partie l'échange épistolaire. Puisque Ida incarne une figure féminine qui défie les interdits, qui enfonce les barrières pour aller de l'avant, elle occupe une position qui peut être qualifiée de dominante : « dans l'échange verbal se jouent des rapports de pouvoir, et [...] c'est bien souvent le plus fort qui impose au plus faible son propre idiolecte¹⁵¹ ». Entre les personnages féminins en situation d'énonciation écrite, dans *Matins de couvre-feu*, se crée ainsi un certain clivage. Ida s'adresse à son amie pour la conseiller, lui fournir des explications sur divers sujets, ou l'encourager dans son cheminement. Chacune de ces actions lui assure une fonction idéologiquement dominante, reproduisant des schémas de sagesse/innocence, de femme expérimentée/novice. Sa prépondérance transparaît dans la manière d'Ida de s'exprimer avec assurance, tant au niveau du ton employé que des temps de verbes conjugués à l'impératif. La narratrice est prisonnière dans sa résidence, tandis qu'Ida est libre de circuler dans le monde. Elle revisite son passé par l'écriture, tandis qu'Ida va de l'avant, se « fait une nouvelle peau ». « Si Ida avait été là, elle aurait pu me dire si je tiens l'histoire par le bon bout ou non » (*MCF*, 77) : tout cela suggère que la narratrice est, en quelque sorte, subordonnée à l'exemple de son amie.

Un mot qu'Ida fait parvenir à la narratrice au début de sa résidence surveillée, par exemple, en témoigne :

Revenons à toi, à ton histoire présente. Tu peux survivre seule, dans cette chambre, même sous haute surveillance d'Arsène Kâ. Tu peux survivre à une seule condition. Libère-toi de ce visage qui te hante nuit et jour. Où est-il ton homme? J'apprends qu'il suit les traces des Anges. De toute façon, ça faisait longtemps qu'il ne te regardait plus. Libère-toi de ce visage que tu ne connais pas vraiment. Il

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

peut te réserver bien des surprises si tu n'y prends pas garde. Vivre entre quatre murs n'est pas le plus terrible. Ce sont les cloisons intérieures, difficiles à abattre, qui assassinent la vie d'une femme. C'est ce que je me dois de te dire... (MCF, 170)

La formule « Revenons à toi » suggère qu'Ida évoquait précédemment sa propre situation, la posant comme exemple avant de se pencher sur celle de sa belle-sœur. Le verbe « pouvoir », employé à deux reprises par la suite, marque l'encouragement de la part d'une amie, en même temps qu'il souligne les capacités de la narratrice, aux yeux d'Ida, de surpasser l'épreuve de cette réclusion difficile. Par après, l'injonction « Libère-toi », aussi répétée deux fois, accentue par l'emploi de l'impératif l'ordre qui est donné par Ida : la narratrice doit se libérer de l'empreinte néfaste de son ancien conjoint Timothée, se défaire de lui de la même manière qu'Ida a tiré un trait sur Énée. Ida renforce l'effet parénétiq ue de sa lettre, en plus d'intégrer la position supérieure de celle qui prodigue des conseils, lorsqu'elle explique à la narratrice les enjeux de cette libération psychologique: il en va de sa survie en captivité, de sa tranquillité d'esprit. Ida adjoint à cela deux courtes phrases de forme affirmative, qui scellent l'état de confiance, d'assurance qui caractérise sa lettre : « Vivre entre quatre murs n'est pas le plus terrible. Ce sont les cloisons intérieures, difficiles à abattre, qui assassinent la vie d'une femme » (MCF, 170). Le ton employé vise à convaincre sa lectrice que ses propos sont directement issus de son vécu personnel. Lorsqu'Ida conclue « C'est ce que je me dois de te dire » (MCF, 170), le texte fait clairement ressortir sa position dominante par rapport à la narratrice, exercée dans une lettre écrite non pas dans le but d'asseoir un pouvoir ou une supériorité, mais d'exercer une influence, d'enjoindre par le biais de conseils et de faire profiter sa destinataire de la sagesse acquise par l'expérience.

Car, au contraire de la narratrice, aux prises avec « [ses] passions et [...] [ses] rêves [qu'elle n'a] pas le temps de réaliser » (*MCF*, 293), Ida a pris les choses en main afin de concrétiser les siens en quittant à la fois Zamba et son mari. Sa démarche visant à influencer son amie par le biais de ses écrits porte ses fruits. Ses décisions et ses actions, qui la décrivent comme plus courageuse à certains égards, sont présentées par la narratrice en tant que qualités dignes d'être imitées : le fait de caractériser « Ida, de la race des battantes » (*MCF*, 107) est associé à sa propre volonté d'embrasser ce trait de caractère particulier. Le verbe modal « vouloir » en vient à être autant utilisé par Ida (« C'est la suite de cette histoire que je veux conter à mon tour » (*MCF*, 40)), que par la narratrice, renforçant l'image d'Ida comme femme droite et déterminée. Les écrits d'Ida « donnaient toujours l'espoir d'un air vivable qui soufflerait dès que possible » (*MCF*, 50); jamais ils ne contiennent l'adverbe « peut-être », indice de son assurance. La narratrice, pour sa part, l'emploie à quelques reprises, en même temps que le verbe « sembler », indicateur de doute, tout comme cette formule incertaine : « À supposer que j'écrive sur cette feuille de papier » (*MCF*, 19), qui se démarque clairement de la conviction des actions d'Ida : « Laisser des traces de notre passage sur la terre, un amas de mots ou un bébé [...] Elle, Ida, a accompli ces deux tâches [...] » (*MCF*, 20).

L'impression d'autonomie qui se dégage d'Ida (« Chacun a inventé son propre chemin. J'ai donc appris à m'envoler toute seule, à travers la forêt » (*MCF*, 40)) pose les assises de son rôle de conseillère pour encourager la narratrice dans son propre récit, qu'elle entreprend d'écrire. Tout au long du roman, la figure d'Ida est éminemment présente dans les propos de la narratrice : « Ida me transportait, par la magie des mots [...] » (*MCF*, 49); «

Ida m'a déjà montré le chemin » (*MCF*, 20); « Je suis la gardienne de tous ses secrets » (*MCF*, 30); « Ida, celle qui n'en fait qu'à sa tête et elle a bien raison! » (*MCF*, 71), autant de formules qui impliquent un effet perlocutoire positif, admiratif, ressenti par la narratrice. Encore davantage que « la sœur qui m'accompagne, loin de la méchanceté des autres femmes » (*MCF*, 293), Ida est un guide pour sa belle-sœur, avec toute la lucidité et la perspicacité que cela implique. Les effets de ce rôle sont bien visibles chez la narratrice : ils la poussent à la considérer, à la respecter, à l'imiter comme un mentor. La mise en scène assurée et assumée d'Ida au sein de ses écrits est prégnante pour la narratrice, qui semble même vouloir se constituer comme un alter ego, la décrivant comme « [l]'autre part de moi-même qui m'envoie toujours ses mots » (*MCF*, 293).

Encouragée par Ida, la narratrice emprunte également le chemin de l'écriture (« Elle me donne le courage d'être toujours là où je devrais être, aux premières loges de l'histoire, pour témoigner de ce que je sais et de ce que j'apprends sur la vie réelle des Anges » (*MCF*, 293)), comme si la mise en application de la même force créatrice lui assurerait, de même que pour sa belle-sœur, une prise de pouvoir sur son destin et une libération. Pour ce personnage, comme le souligne Mylène Durand, « un premier pas est fait vers une liberté éventuelle : une prise de conscience personnelle¹⁵² », par le biais de l'écriture. De la passivité qui caractérise son énonciation verbale, la narratrice, sous l'influence de l'autre figure féminine du roman, subit une importante transformation : « Les mots de ma belle-sœur, Ida, [...] avaient fini par m'ouvrir les yeux. Je m'arrachais, peu à peu, à cette torpeur généralisée » (*MCF*, 63). L'importance des lettres écrites par le personnage d'Ida nous

¹⁵² Mylène Durand, *L'immense abandon des plages suivi de Matins de couvre-feu : une écriture libératrice?*, *op. cit.*, p. 86.

amène à considérer cet aspect de l'énonciation féminine dans *Matins de couvre-feu* comme résolument actif et inspirant.

Un autre aspect que souligne la correspondance entre la narratrice et Ida est celui des difficultés de communication entre les sexes. Les femmes, lorsqu'elles sont liées par les liens fusionnels de la famille ou de l'amitié, se comprennent au-delà des mots et utilisent l'épistolaire pour échanger et maintenir le fil de la conversation, s'épancher et ouvrir leur âme l'une à l'autre, tout comme elles le font en personne. Il subsiste, en contrepartie, une véritable incommunicabilité entre les femmes et les hommes dans le roman. L'échec de la relation entre la narratrice et Timothée en témoigne:

Les hommes n'ont *rien à dire* aux femmes. *Jamais ils ne leur racontent* une tranche de vie, encore moins une vie entière ou quelques secrets. Car entre hommes et femmes, *la confidence* ne fait pas partie des relations ordinaires. Si elle arrive à entrer en jeu, c'est qu'une raison plus forte *se cache* entre les paroles : une raison qui *dépasse* les individus, venant *d'ailleurs*, de la brousse *profonde* ou du *ciel* qui protège tous les humains. (MCF, 202, nous soulignons)

Les déictiques dans cet extrait sont sans équivoque : le « rien » et le « jamais » brossent le portrait d'un silence retentissant. La narratrice va même plus loin : si la confidence se pointe au détour d'un échange entre l'homme et la femme, c'est qu'une raison particulière la motive. Seul un motif caché, un motif *extraordinaire*, complètement étranger à la nature première de l'homme, le pousserait à s'ouvrir à la femme pour lui parler.

Ida aussi s'exprime plusieurs fois en ce sens. Au cours de leurs décennies de vie commune, elle a multiplié les efforts de prises de contact verbales avec Énée. Peu loquace, son mari ne s'est que rarement révélé un énonciataire attentif et impliqué. Leur intimité maritale leur a pourtant permis de développer un certain niveau de communication non-

verbale : « Tu t'es installé près de moi et nous avons fait un brin de causette en silence » (MCF, 43). Mais le silence d'Énée indique son absence dans leurs conversations. À travers son exil, c'est au tour d'Ida de le rendre présent à elle par le biais de ses écrits. Elle fait d'Énée une figure récurrente dans ses lettres. À défaut de pouvoir *communiquer avec* l'homme (en entretenant avec lui une véritable conversation), la femme tente de cette manière *d'exposer à l'homme* (en tant que destinataire indirect de la lettre, donc par une méthode passive) certaines de ses doléances : « J'étais dans cette maison depuis des heures et des jours et tu ne m'as pas vue, encore moins regardée. Et que dire de la communication qui se casse la gueule quand elle pense que nous sommes ensemble à chaque instant? La preuve, même les mots anodins n'arrivent pas à nous réconcilier » (MCF, 211).

Excédée des silences et des non-dits qui jalonnent son quotidien avec son mari, Ida annonce son départ à Énée au moyen d'une simple lettre, laissant les mots tenir lieu de conversation et d'explication.

Lettre à Énée que *je n'ai pas rencontré*.

Cela fait bien *trente ans* que nous habitons sous le *même toit* et *je ne t'ai pas rencontré*. À chaque pas vers toi, tu as fait deux pas en arrière et nous avons accompli la marche du crabe pendant tout ce temps. Je t'appelle *étranger* ou talie selon la langue que j'ai envie de parler. [...] L'hospitalité n'a pas réussi à faire de nous des êtres qui se parlent. La proximité n'a pas facilité la rencontre. Et toi, homme *Sphinx* si taciturne, tu continues ton chemin sous d'autres cieus étoilés dont j'ignore les lumières [...]. Désormais, j'ai une carapace d'enfer, que tu m'as forgée, inoxydable à l'air libre, sous tous les cieus. Je vais prendre du temps pour me régénérer [...]. (MCF, 208-209-212, nous soulignons)

Ces mots ne sont pas sans rappeler la lettre de départ qu'adresse Aïssatou, personnage féminin marquant du roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, lorsqu'elle quitte son mari Mawdo après avoir essuyé un humiliant affront.

Mawdo,

Les princes dominant leurs sentiments pour honorer leurs devoirs. Les « autres » courbent la nuque et acceptent en silence un sort qui les brime. Voilà,

schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m'y soumettrai point. [...] Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route¹⁵³.

Il s'agit bien entendu de situations distinctes : Aïssatou quitte son mari parce qu'elle ne peut accepter la lâcheté et la concupiscence d'un homme qui épouse une toute jeune fille pour faire plaisir à sa mère. Ida quitte un homme dont les combats militants l'ont toujours gardé éloigné d'elle, tout comme ce silence dans lequel il est emmuré et qui empêche tout contact entre eux. Toutes deux, pourtant, renient les conventions sociales en place pour leurs unions et refusent de se soumettre au schéma de paroles et d'actions attendues d'elles. Chacune explique son choix, ses positions, et s'épanche sur les souffrances qui ont motivé leur démarche, par le biais de la correspondance. Même les deux lettres sont schématiquement très semblables, débutant par l'exposition des attentes déçues, puis usant de procédés métaphoriques afin de marquer les désillusions de leur bonheur conjugal perdu : Ida déplore de se heurter à la façade d'un étranger (talie), d'un homme-Sphinx énigmatique et inaccessible, tandis qu'Aïssatou, qui croyait Mawdo digne d'un prince, réalise qu'il est plutôt de la catégorie des « autres ». Enfin, elles se défont de leur statut de victimes par l'annonce d'une nouvelle armure (« Désormais, j'ai une carapace d'enfer »; « Vêtue du seul habit valable de la dignité ») et de leur émancipation (« Je vais prendre du temps pour me régénérer »; « je poursuis ma route »)... seules.

Seules pourtant, elles ne le demeurent pas réellement. Car c'est plutôt loin des hommes, ou *loin de leur homme*, qu'Ida et Aïssatou récupèrent leur potentiel énonciatif, qu'elles redirigent vers un destinataire de confiance, la femme : « Je ne sais même plus comment te dire cette histoire qui forme les pigments de ma peau. [...] *Il n'y a que toi qui*

¹⁵³ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, op. cit., p. 64-65.

puisses tendre l'oreille. Et je sais que, du fond de ton silence profond, tu as aussi *ton mot à dire* je ne sais quand » (MCF, 41, nous soulignons), écrit Ida à la narratrice. Dans *Matins de couvre-feu* comme dans *Une si longue lettre*, la narratrice et Ramatoulaye constituent des correspondantes idéales, des femmes intelligentes et scolarisées. Leur réclusion forcée par le corps social (le pouvoir en place pour l'une, les mœurs entourant le veuvage pour l'autre) leur procure tout le temps nécessaire pour la réception et la lecture des lettres. Enfin, les relations d'amitié privilégiées entre ces duos féminins leur assurent d'être comprises... et de recevoir des réponses à leurs lettres.

1.5.3. Le projet d'écriture

Enfermée entre les murs de sa demeure, la narratrice découvre que peu de mots peuvent être adressés ou partagés, dû au manque d'interlocuteurs présents ou de confiance. De plus, il semble que les paroles ne peuvent décrire adéquatement sa situation présente, sur le plan personnel ou social. Elle le relate dans les premières lignes en détaillant sa réclusion forcée:

J'ai vécu le début de ce fait divers. *J'ai du mal à raconter* comment cela s'est passé. J'ai retenu *quelques flashes* qui traversent encore ma mémoire. J'essaie de *faire un effort pour me rappeler*. Je ne sais si je vais y arriver. Depuis des heures que je suis enfermée dans cette maison, *les mots me manquent* comme si l'air des rues de Zambaville nous aidait à vivre les événements les plus tragiques. J'espère que je ne deviendrai pas *amnésique* au fil du temps qui me paraît bien long. (MCF, 13, nous soulignons)

D'emblée, ces lignes annoncent le projet de raconter quelque chose, en l'occurrence l'histoire personnelle que la narratrice vit dans le temps présent, dont le caractère incroyable mérite d'être immortalisé. Puisqu'elle est placée dans une situation d'intense solitude, les possibilités d'échanges oraux sont limitées. C'est ainsi que l'écriture en vient à jouer un rôle

privilegié, absorbant son attention et ses pensées loin du silence de la maison vide et des longues heures où elle est libérée de toute obligation extérieure.

En même temps, le vide et la solitude créent un sentiment d'angoisse se resserrant progressivement autour de la narratrice, tandis qu'elle évalue le climat social tendu, marqué par le couvre-feu, qui se répercute jusqu'à l'intérieur des murs de sa maison. Son sommeil troublé se transforme ainsi en moment privilégié d'écriture :

Moi aussi, j'avais attrapé cette maladie populaire, l'insomnie. Je ne m'en rendais pas compte. Pendant des nuits entières, pour éviter l'angoisse, je me racontais à moi-même l'histoire de la bonne femme, comme si cela pouvait me guérir de cette prison qui ne disait pas son nom. La bonne femme, c'était le surnom de ma mère, femme hors pair qui eut le courage d'attendre de très longues années l'homme qu'elle avait épousé. (MCF, 78-79)

Tandis que l'angoisse, en tant que sentiment paralysant, réfrène souvent la parole féminine, elle délie l'écriture de la narratrice de *Matins de couvre-feu* de manière thérapeutique. Elle ne peut changer les paramètres de sa réclusion, mais elle peut la libérer psychologiquement du silence ambiant, comme de celui qui plane sur certains pans de la vie de sa mère. « Dans la nuit profonde et sans lune, tourmentée par tous les bruits prenant naissance en période de couvre-feu, je reconstruisais tous les détails que je savais de la vie de ma mère. Cela me permettait de supporter la nuit et ma propre angoisse qui perdurait jusqu'au petit matin » (MCF, 80). La narratrice écrit durant la nuit, à la fois pour tromper le temps et pour oublier, à la faveur de l'obscurité, son enfermement. Elle le fait aussi parce qu'elle est insomniaque : son manque de contrôle sur son état physique, qui se refuse au sommeil, se double d'un éveil psychologique, qu'elle entretient et aiguise au moyen de la pratique de l'écriture.

Cette pratique nécessite certaines conditions propices à la création. L'essai *Une chambre à soi* de Virginia Woolf est une référence en matière d'examen des conditions d'émergence et de développement de l'écriture féminine. Woolf résume ainsi les deux points essentiels de sa pensée sur le sujet : « [...] il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction¹⁵⁴ ». Observons en quoi ces conditions s'appliquent à la narratrice de *Matins de couvre-feu*. Celle-ci fait référence à maintes reprises, au cours du roman, à son indépendance financière. Elle possède son propre restaurant de style maquis, le *Repas du patriarche*, lequel jouit d'une certaine notoriété et attire un afflux de clients réguliers qui apprécient l'endroit et sa cuisine. Auparavant, elle gérait un stand de chaussures importées, *Le Chaussée-Classe*, au marché de Zambaville. Ces occupations lui assurent confort financier et indépendance matérielle. Même lorsque la sentence de sa réclusion la condamne à son domicile, elle trouve néanmoins le moyen d'assurer sa subsistance :

J'ai déjà pensé à la manière dont je vais pouvoir gagner ma vie. Il faut peut-être en rire mais je parle très sérieusement. Pendant le temps où les Anges et leurs Renseignements Parallèles me consignent à résidence, je vendrai de l'eau pour gagner ma vie. [...]

J'ai encore ici, dans cette cour dont je prends grand soin, un puits qui ne tarit jamais, qui supporte même une grande sécheresse. J'ai un congélateur où il y a suffisamment de place. Les gens de Zamba aiment boire frais, c'est connu, cela leur permet de se rafraîchir le cœur déjà échaudé par tant de problèmes qui pèsent lourd, les factures à payer, la scolarité des enfants, le prix du transport quotidien qui ne cesse de grimper et puis la famille qu'il faut loger, nourrir et soigner. Pas facile cette vie. (MCF, 21-22)

Futée, débrouillarde, la narratrice use des ressources à sa disposition (l'eau de son puits, son congélateur) afin de gagner de l'argent. Elle remplit donc le premier critère retenu par Virginia Woolf afin de pouvoir s'adonner à l'écriture.

¹⁵⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 6.

Le deuxième s'impose à la fois comme une bénédiction et une malédiction. En effet, c'est non pas une chambre, mais *une maison à soi* dont dispose la narratrice, y compris sa chambre à coucher qui recèle le coffre dans lequel elle range ses lettres et écrits. À la joie de disposer de tant d'espace, s'adjoint toutefois la difficulté d'y être enfermée. Ainsi Virginia Woolf relate, dans son essai, qu'il lui était bien contrariant de voir les portes de la chapelle et de la bibliothèque lui être refusées en tant que femme : « [...] et je pensais qu'il est bien désagréable d'être enfermée au dehors; et puis je pensais qu'il est pire peut-être d'être enfermé dedans¹⁵⁵ ».

Il est vrai que la liberté d'action, d'expression, est un facteur essentiel de la démarche d'écriture. L'art de création, rappelle Virginia Woolf,

exige la liberté et la paix. Aucune roue ne doit grincer, aucune lumière vaciller. Les rideaux doivent être bien tirés. L'écrivain, pensai-je, une fois que son expérience est terminée, doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité. Il ne faut pas qu'il regarde ce qui se passe ou qu'il pose des questions concernant ce qui se fait¹⁵⁶.

Un tel abandon de l'esprit se révèle ardu pour la narratrice, qui peut difficilement faire abstraction des échos du quotidien mouvementé des habitants de Zamba qui lui parviennent de l'extérieur. Ces violences, en plus de sa propre situation, alimentent ses angoisses qui se laissent parfois calmer, comme nous l'avons vu, à la faveur de l'obscurité nocturne.

En plus de ces deux conditions, matérielle et spatiale, énumérées par Woolf, nous en retenons une autre : celle du temps. En effet, c'est la notion du temps « libre » qui permet à l'écrivaine délivrée des contraintes de la survie monétaire et du brouhaha incessant de la

¹⁵⁵Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 32.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 141.

pièce commune de créer son œuvre. C'est pourquoi Woolf elle-même conseille, dans son essai, d'ajuster la longueur des écrits féminins proportionnellement à l'ampleur des autres tâches qu'elles doivent accomplir :

Le livre doit, en quelque sorte, être adapté au corps et on pourrait se hasarder à dire que les livres de femmes devraient être plus courts, plus concentrés que ceux des hommes, et concis de telle sorte qu'ils ne demanderaient pas de longues heures de travail appliqué et ininterrompu, car il y aurait toujours des interruptions¹⁵⁷.

Il va sans dire que la situation est différente pour la narratrice de *Matins de couvre-feu*. Sans mari, sans enfant et provisoirement libérée de ses occupations professionnelles à l'extérieur de la maison, il en résulte que la plupart des « interruptions » qui menacent souvent le travail de création féminin n'ont pas cours dans son cas. Elle est donc libre de mener à bien, voire à terme, sa démarche d'écriture. Dans ces circonstances, il s'avère que d'être assignée de force à « une chambre à soi » sert ultimement, en dépit de son caractère répressif, de catalyseur positif à la création dans le cas du personnage principal du roman. À défaut de disposer de la liberté de ses mouvements, la narratrice de Tanella Boni jouit de celle du choix de son sujet, qu'elle oriente vers la forme épistolaire ou celle du récit biographique.

Est-ce une coïncidence que la narratrice compare à plusieurs reprises dans le roman sa situation d'écriture et d'enfermement à une grossesse symbolique? « Neuf mois, comme si on m'obligeait à être enceinte d'un enfant indésirable dont je porterais la grossesse tel un véritable calvaire... » (*MCF*, 13), indique-t-elle dès le départ pour décrire sa réclusion à domicile, pour se réitérer plus loin en effectuant un parallèle entre la métaphore de la gestation et le projet d'écriture qu'elle conduit : « De toute façon, je n'ai pas le choix, il faut que je m'occupe l'esprit pour sauver mon corps de la déchéance. Essayer de comprendre ce

¹⁵⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 105.

qui m'arrive, prendre soin de mon âme en grossesse » (MCF, 19). Nous verrons, au cours du deuxième chapitre de cette thèse, que la thématique de la maternité imprègne encore souvent les romans africains contemporains de notre corpus. Or, la narratrice de *Matins de couvre-feu*, qui n'est pas mère ni ne semble l'envisager, se sert de la métaphore de la grossesse et de l'accouchement afin de souligner la lourdeur de la tâche créatrice qu'elle conçoit à la fois comme une rédemption et comme un fardeau :

[...] ajouter d'autres mots à mes douleurs de femme grosse d'un monde que *je dois accoucher ou mourir stérile sous les quolibets du voisinage qui n'accepte, depuis toujours, l'existence d'aucune femme incapable d'enfanter*. Ida m'a déjà montré le chemin. Garder le silence et tracer des mots. Consigner les faits et gestes de ceux qui nous aiment ou nous détestent. Laisser des traces de notre passage sur la terre, un amas de mots ou un *bébé* afin de ne pas mourir *idiote*. Elle, Ida, a *accompli ces deux tâches afin de libérer sa voix de toutes ces traditions qui nous pèsent si lourd sur les épaules*.... (MCF, 19-20, nous soulignons)

Est-ce à dire que, puisque la narratrice n'a pas d'enfant, elle doit se rendre socialement acceptable et utile par le biais de son écriture? L'enfantement, qu'il soit biologique ou symbolique, semble constituer un poids que les traditions continuent de faire peser sur les épaules de la femme, même dans un contexte sociopolitique aussi troublé que celui évoqué dans *Matins de couvre-feu*. La narratrice a, de ce fait, une raison supplémentaire de voir un modèle en son amie Ida. Alors qu'Ida s'est libérée des attentes et des « tâches » inhérentes à son sexe en produisant un enfant et un « amas de mots », la narratrice a, au cours de ces neuf mois à l'ombre, l'occasion de se plonger dans son histoire familiale, comme pour se reconnecter avec son destin biologique de femme.

Les écrits de la narratrice se présentent ainsi comme un amalgame de faits, de pensées personnelles et de réflexions introspectives motivés par une curiosité, une « inquiétude

généalogique¹⁵⁸ », pour reprendre l'expression d'Éloïse Brière. Ils agissent aussi comme une enquête, une remontée dans son passé afin de révéler la prééminence de la figure maternelle dans sa vie et dans sa lignée. Il y a donc une portée multiple à ce projet d'écriture : la narratrice en bénéficie elle-même au premier plan, de même que sa mère qui voit son influence féminine et son histoire personnelle revalorisée, célébrée. Mais la narratrice écrit également pour les autres, ses proches, notamment pour Ida, son modèle d'écriture. Ida l'encourage à opérer une revalorisation personnelle en traitant du féminin, afin de se distancier du mutisme qui est l'apanage de ses contacts avec le masculin. La narratrice écrit aussi pour ses frères Énée et Charles Laclos, qui ignorent de larges portions de leur histoire familiale. Enfin, l'ensemble des habitants de la ville de Zamba constitue le public virtuel qui aura accès à ses récits le jour où la censure sera abolie.

Le chapitre intitulé « La bonne femme » présente le récit que fait la narratrice de la vie de sa mère. Comme c'est souvent le cas dans le roman africain, la figure de la mère est ici magnifiée, idéalisée. Elle est considérée comme le lien moral et sensoriel qui unit sa fille au monde. Source de calme en plein chaos, l'action de la mère régénère le pouvoir symbolique de sa fille. Cette dernière transforme les privations de sa situation en une mission dans laquelle elle investit tout son être :

Quand je me suis réveillée ce matin, je me sentais légère et *moins angoissée*. La vie de ma mère *adorée* se déroulait sous mes yeux. Alors *j'ai retrouvé mon crayon de patronne de maquis et mon bloc-notes* et j'ai commencé à noter non pas des menus mais des mots jusqu'à ce que ma main ne puisse plus supporter la fatigue de devoir tracer des signes sur du papier. (*MCF*, 79, nous soulignons)

¹⁵⁸ Brière postule que c'est à travers le rôle « primordial de la procréation [...] que la femme permet à l'homme de tromper l'inquiétude généalogique qui est le propre de sa situation existentielle », *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 232.

À travers ce travail qui vise à combler les lacunes, à inscrire l'histoire familiale dans l'histoire collective, le thème de la mémoire revient régulièrement dans le texte en tant que source de l'écriture et de la capacité à raconter: « J'ai retenu *quelques flashes* qui traversent encore *ma mémoire* » (MCF, 13, nous soulignons), explique la narratrice dès la première page du roman en relatant les faits de son incarcération. « La meilleure manière de les conserver, c'est de les relire de temps en temps, comme pour les enregistrer dans ma mémoire [...] » (MCF, 30), affirme-t-elle ensuite à propos des pages envoyées par Ida. Par la suite, à mesure qu'elle s'enfonce dans les méandres de l'histoire de sa mère (et de la sienne), la narratrice souligne à plusieurs reprises l'importance de sa mémoire, comme la seule source du récit qu'elle s'apprête à faire, le point de départ d'une aventure à l'issue incertaine : « J'ai donc décidé, ce matin, de remonter le chemin de ma mémoire, je ne sais ce que cette aventure me réserve » (MCF, 19); « Je ne sais de quel monstre ma mémoire va accoucher [...] » (MCF, 21); « Il ne me reste plus que ma propre mémoire » (MCF, 71).

Je crois avoir repéré quelques piliers dans ce fouillis inextricable dont je n'arrivais pas à démêler les fils les premiers jours. Maintenant, je vais pouvoir mettre de l'ordre en moi-même, ce qui n'est pas tâche aisée. Je ne sais même plus par quel chemin passer en premier, quel pan de ma mémoire escalader afin que j'aie une vue d'ensemble surplombant toute ma tête comme si une machine lisait de haut et de loin tout ce que mon corps a emmagasiné bien avant ma naissance, toutes les histoires que mes proches m'ont racontées, tous les faits divers qui me hantent et pour lesquels je ne sais où trouver un exutoire.... (MCF, 76-77)

Le projet scriptural utilise ainsi le lien généalogique féminin comme un facteur déterminant dans la reconstruction ontologique de la narratrice, car, comme le souligne Virginia Woolf à propos de la pensée des femmes, « nous, c'est à travers la pensée de nos mères que nous pensons, si nous sommes femmes¹⁵⁹ ». Afin de réaliser son projet d'écriture

¹⁵⁹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 102.

filiatrice pour témoigner du courage de sa mère à travers les expériences qui ont jalonné sa vie, la narratrice troque le pilon de la femme traditionnelle pour le crayon :

Mes aïeules avaient pour tout instrument typiquement féminin un mortier et un pilon, objets à tout faire, ustensiles de cuisine ou armes de défense. Maintenant, il faut s'adapter au monde qui nous écrase et brise nos bras et nos jambes qui n'étaient pas déjà libres, enchaînés qu'ils étaient aux lois des familles et des clans... Je suis en train de transformer le pilon à tout faire en crayon à papier capable de laisser des traces. (*MCF*, 19)

Ida elle-même effectue, dans une lettre à Énée, la même analogie entre l'instrument (le pilon) et l'emplacement (la cuisine) dits « féminins » et les nouvelles armes à sa portée, la plume et la liberté:

Mes aïeules et toutes les mères avaient pris l'habitude de conseiller à leur fille l'usage du pilon, instrument de cuisine utile et efficace, en cas de nécessité, pour se défendre. Tu vois, je n'ai pas de pilon entre les mains mais j'ai trouvé une plume, un beau jour, près d'un encrier, un jour d'école où je ne parlais pas et où les autres se moquaient de moi. J'ai essayé de former des mots. (*MCF*, 209)

L'écriture devient ainsi, tel que nous l'avons vu au cours des dernières pages, l'arme de personnages qui allient la réflexion à la révolte, la rétrospection à la prospection: « La plume fait partie de mes projets, la seule manière d'explorer la cuisine et de pouvoir en sortir » (*MCF*, 209), écrit Ida à Énée. L'action d'écrire « l'histoire familiale [qui] m'attend, la seule qui me colle à la peau, me dit qui je suis et me donne le pouvoir de résister aux manigances d'Ange sans foi ni loi... » (*MCF*, 71) pousse la narratrice à concevoir « l'après ». Elle rassemble ses forces en vue de ce temps futur où elle devra réintégrer le monde extérieur vivant en sursis sous le joug des Anges : « La preuve vivante, c'est moi, bien obligée d'encaisser les leçons de vie de ma mère dont les paroles traversent le temps dans le seul but de me sauver de la torpeur ambiante » (*MCF*, 198). Elle accède à un niveau supérieur de connaissance et de sagesse par le truchement de la voix maternelle dont sa plume rapporte les échos: « J'avais remis en ordre des éléments épars de l'histoire de ma famille. L'histoire

de la bonne femme, que personne ne pouvait oublier. Elle reste présente dans toutes les mémoires et dans la mienne en particulier » (*MCF*, 159).

« Je perds la vue des choses et des êtres » (*MCF*, 20). C'est dans un état de fragmentation ontologique, de perte de toute perspective de l'extérieur et d'elle-même que la narratrice prend d'abord le crayon. Celle qui s'inquiétait de ne pouvoir se rappeler, de voir sa mémoire (donc sa capacité à raconter, énoncer), lui filer entre les doigts, affirme « retrouver la mémoire » à présent qu'elle a remis certains des morceaux de son histoire « en place », même si le récit reste inachevé :

Les choses de l'amour et de l'amitié sont encore floues dans ma tête. Autant du côté de mes parents toute l'histoire se remet en place. Je retrouve la mémoire, car j'apprends, forcée par les Anges, à savoir qui je suis, à qui je ressemble, quels idéaux j'ai envie de défendre. Du point de vue de mes relations avec les humains, les choses restent extrêmement compliquées. Je ne reconnais plus les amis, plus personne. (*MCF*, 199)

Cette partie de notre analyse a montré que la crise politico-militaire qui secoue la ville de Zamba détermine en grande partie le contexte d'énonciation des personnages féminins de *Matins de couvre-feu*. Le lieu énonciatif de la narratrice la confronte au silence, à la solitude, à son rapport au langage et à ses difficultés à « dire ». Mais son expérience ne s'arrête pas là. En effet, il s'agit d'une période de réflexion, de repli, de gestation qui lui permettra de replonger dans l'histoire familiale pour comprendre les ramifications de sa généalogie, percer des secrets de famille, rendre hommage à sa mère et consigner leur histoire sur papier afin de la sauver de l'oubli engendré par le temps. Les déterminants possessifs qui jalonnent le récit témoignent de l'évolution personnelle qui côtoie la création : de « ma propre histoire » (*MCF*, 21) découle celle de la mère, mise au jour au moyen de « ma propre mémoire (*MCF*, 71) », exorcisant au passage « ma propre angoisse » (*MCF*, 80) au sujet

d'un environnement répressif, duquel émerge enfin la nécessité de vivre « ma propre vie » (MCF, 159). L'angoisse, la solitude, le silence, autant de facteurs d'incommunicabilité entre les personnages de *Matins de couvre-feu*, constituant un frein à leur énonciation orale, mais un terreau fertile pour leurs écrits.

1.6. Une enfant de Poto-Poto

1.6.1. Makéda Banga l'écrivaine

Si les écrivains africains ont, dans les premiers temps du développement et de l'institution des littératures africaines francophones, inscrit leur démarche créatrice dans le sillage du roman réaliste français, ils s'en sont progressivement affranchis afin d'explorer leurs propres avenues littéraires. Il n'en demeure pas moins que les influences occidentales, à travers les figures mythiques des écrivains et certains titres hissés au rang de chef d'œuvres, peuvent marquer la personnalité et le style des romanciers en herbe, comme dans le cas du personnage de Kimia chez Lopes. Nul besoin, selon elle, de chercher sa formation à travers des ateliers d'écriture qui constituent un « exercice vain. L'écrivain est un artisan. Son métier s'apprend, mais pas dans une classe. Il n'est ni un cordon bleu ni un féticheur possédant des recettes et des pouvoirs secrets à transmettre. C'est en lisant qu'on apprend à écrire » (EPP, 204).

Guidée par les enseignements du professeur Franceschini, ses lectures ont amené Kimia à côtoyer de grandes figures littéraires, tous des hommes, noirs (Aimé Césaire, Léopold Senghor, Jacques-Stephen Alexis, Jacques Roumain) et blancs (Voltaire, Rousseau, Villon), jusqu'à ce que se précise son projet créateur, celui d'être écrivain. Elle croit devoir,

pour cela, marcher dans les traces de ses mentors : « Moi, mon rêve, c'était la Sorbonne. Celle qu'avaient fréquenté Villon, Césaire, Senghor. J'y deviendrais une version féminine de Franceschini » (*EPP*, 83). L'influence de ce dernier sur Kimia est indéniable, et module ce personnage féminin sur tant d'aspects que nous l'étudierons dans chacun des chapitres de cette thèse, en commençant par les pages qui suivent.

Kimia écrit ses premières lettres durant son adolescence, à l'époque où le Congo entre « dans la zone des tempêtes. Celle où les typhons populaires renversaient le colonialisme, le néocolonialisme et ses sous-produits » (*EPP*, 74). Dans cette période d'incertitude, où les bouleversements sociaux et politiques provoquent un choc des valeurs, « [les] hiérarchies étaient bouleversées et les coutumes devenaient dangereuses à invoquer » (*EPP*, 74). Alors adolescente au temps des remous de l'indépendance, Kimia observe le climat de peur et d'incertitude diviser le corps social sous la menace de « la cinquième colonne » de la résistance congolaise.

Je date de cette époque mon besoin d'écrire.

Makéda Banga était le pseudonyme que je m'attribuais. Makéda parce que j'avais lu quelque part que tel était, selon les Éthiopiens, le nom de *la fameuse reine de Saba*. Banga parce que c'était facile à retenir : deux syllabes seulement. Et parce qu'il s'agissait d'un *patronyme couramment utilisé dans le monde bantou*.

Ma *vocation* rendait Pélagie goguenarde.

–Autant offrir du biftèque-frites à des mangeurs de saka-saka, de manioc et de maboké, ou faire danser le menuet à des jarrets bantous.

–Justement! Il s'agit, ma chère, de *congoliser le roman*. [...]

Je travaillais à une *Éducation sentimentale écrite avec l'accent de chez nous*.

–Tu veux dire les accents?

–Cela va de soi.

–Encore mieux en le précisant.

–Un *roman en langue avec des mots français*. Pas des mots de France. »

Son titre était imprécis : *Une enfant de Poto-Poto* ou *Les adolescents de minuit* ou encore *Les enfants de Malraux...?*

–Là n'était pas l'essentiel. Au terme de mon travail, le titre s'imposerait. (*EPP*, 75, nous soulignons)

Bien que le contexte de sa venue à l'écriture suggère une visée de propagande ou de résistance politique, il n'en est rien. Elle s'oriente naturellement vers la création romanesque, dans laquelle elle tente de se définir en tant qu'écrivaine congolaise.

L'adoption d'un pseudonyme d'écrivain montre à la fois le désir d'imitation de Kimia des grands écrivains ayant modifié leur nom¹⁶⁰, tout en assurant sa spécificité africaine. Makéda, tout d'abord, la lie à un personnage mythique de l'Histoire africaine, modèle féminin dont les qualités ont imprégné la mémoire collective :

Elle était noire. Elle était belle. Elle subjuguait par son esprit. Guerrière, elle imposa la paix, neuf siècles avant notre ère, sur le fabuleux royaume de Saba, pays d'or et d'encens. Sa plus belle bataille fut celle de l'amour et de l'intelligence : elle défia le roi Salomon au jeu des énigmes. Vaincue, elle se donna à lui pour trois nuits inoubliables que le Cantiques des cantiques inscrira pour l'éternité dans la mémoire amoureuse de l'Occident¹⁶¹.

Banga, ensuite, dont la consonance nationale célèbre son appartenance à l'ethnie bantoue. Kimia décrit sa venue à l'écriture comme une véritable « vocation », suivant le cliché d'un moment de grâce, inéluctable, qui conduirait la destinée des écrivains. Pourtant, son désir d'adhésion au Panthéon littéraire est freiné par le point de vue de Pélagie, pour qui la forme du roman semble bien peu compatible avec la réalité africaine. Même si les métaphores qu'emploie Pélagie (« offrir du biftèque-frites à des mangeurs de saka-saka, de manioc et de maboké »; « faire danser le menuet à des jarrets bantous ») se construisent sur une dichotomie entre les cultures, l'intention de réunification de Kimia est manifeste : « Il s'agit, ma chère, de *congoliser le roman* ».

¹⁶⁰ George Sand (Aurore Dupin), Eza Boto-MongoBeti (Alexandre Biyidi-Awala), Louis-Ferdinand Céline (Louis-Ferdinand Destouches), Colette (Sidonie Gabrielle Colette), Blaise Cendrars (Frédéric-Louis Sauser), Molière (Jean-Baptiste Poquelin), St-John Perse (Alexis Léger), pour n'en nommer que quelques-uns.

¹⁶¹ Tiré de la quatrième de couverture de la version romancée de l'histoire de la reine de Saba écrite par Marek Halter (*La reine de Saba*, Paris, Éditions Poche Pocket, 2009).

Ses remue-méninges dans le but de trouver un titre à son travail offrent un échantillon de ses lectures occidentales : « *Une enfant de Poto-Poto* ou *Les adolescents de minuit* ou encore *Les enfants de Malraux...?* ». Ces adaptations ne trompent guère : nous reconnaissons bien, au passage, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert¹⁶², *Les enfants terribles*¹⁶³ de Jean Cocteau, *Les enfants de minuit*¹⁶⁴ de Salman Rushdie, et même cet *Enfant de Poto-Poto* qui deviendra, dans un mouvement éponyme, le titre du roman d'Henri Lopes que nous tenons entre nos mains. Nous pouvons donc parler ici d'une influence manifeste entre les œuvres admirées de la littérature occidentale et le roman de Kimia, sous la forme d'une relation intertextuelle telle qu'envisagée par Riffaterre :

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte¹⁶⁵.

Ces œuvres tirées des littératures française et anglaise font preuve en même temps de l'étendue de la culture littéraire du personnage de Kimia. Les titres tronqués associent les trames romanesques aux aléas de sa propre vie, qui servirait potentiellement de matière pour l'écriture de ses romans. Ainsi, dans *Les enfants de Minuit*,

Saleem Sinai, le héros de cet extraordinaire roman picaresque, est né à Bombay le 15 août 1947, à minuit sonnant, c'est-à-dire au moment même où l'Inde accède à l'indépendance. Comme les mille et un enfants nés lors de ce minuit exceptionnel, il [...] va se retrouver mystérieusement enchaîné à l'histoire de son pays⁷.

Nous y retrouvons une atmosphère comparable à celle de la nuit de l'indépendance du pays qui constitue l'ouverture du roman de Lopes, un moment si charnière dans le destin national

¹⁶² Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Folio, 1965 [1869].

¹⁶³ Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, Paris, Éditions Le livre de poche, 1990 [1929].

¹⁶⁴ Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, Paris, Éditions Stock, 1987 [1981].

¹⁶⁵ Michael Riffaterre, « L'intertexte connu », *Littératures*, vol. 41, n° 1, 1981, p. 4.

en termes d'ambiance sociopolitique, de valeurs promues, et de possibilités d'avenir que Kimia et Pélagie s'y trouvent aussi inextricablement liées.

Le choix de l'allusion à *L'Éducation sentimentale* traduit également le projet romanesque de Kimia, en tant que roman d'apprentissage et de formation dans la veine des *Illusions perdues*¹⁶⁶ de Balzac et de *Bel-Ami*¹⁶⁷ de Maupassant, autres classiques français. Ce roman de Flaubert relate l'évolution personnelle et sentimentale d'un personnage qui s'étoffe, se construit et gagne en maturité à l'ombre d'une société en mouvement dont il grimpe les échelons jusqu'à la sphère littéraire désirée, aidé d'un mentor jouant un rôle-clé dans son ascension. Une fois de plus, le parallèle avec la vie de Kimia est saisissant : l'éducation sentimentale de ce personnage féminin par l'impact de sa liaison avec le professeur Franceschini, qu'ils dissimulent à Pélagie, rappelle l'amour de Frédéric pour la femme de son ami, M^{me} Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*. Tout comme ce jeune provincial arrivant à Paris afin d'y faire ses études, et entretenant durant les différents étapes de sa vie une liaison épisodique avec une femme mariée qu'il érige en figure idéalisée, inaccessible, Kimia passe de simple écolière dans un lycée congolais au milieu universitaire américain, puis ultimement aux salles de conférences et Salons du Livre en tant qu'écrivaine. Le tout portant l'empreinte de Franceschini, figure mythique d'amant et de mentor qui ne la quitte jamais.

Nous avons vu que les premiers temps de la venue à l'écriture de Kimia se produisent dans l'atmosphère troublée des premières années de l'Indépendance de la République du

¹⁶⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1972 [1843].

¹⁶⁷ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1999 [1885].

Congo¹⁶⁸. En tant que moyen d'énonciation, l'activité romanesque permet à la jeune fille d'étoffer son identité, et de s'exprimer à propos de son quotidien sous le couvert de la fiction. Toutefois, les conditions difficiles dans lesquelles elle se trouve plongée limitent grandement sa liberté d'expression :

En quelle année étions-nous? J'hésite à le préciser. À l'époque, je ne tenais pas de journal de peur qu'on ne lût le fond de ma pensée ou qu'on ne l'utilisât comme pièce à conviction pour m'accuser de collusion avec la cinquième colonne et me faire porter le chapeau d'une conspiration.

1964 ou 1965? (*EPP*, 104)

La situation évoquée dans cet extrait n'est pas sans rappeler le contexte sociopolitique de la prise d'écriture de la protagoniste de *Matins de couvre-feu*. Pour celle d'*Une enfant de Poto-Poto*, même les textes écrits quelques années suivant cette période d'incertitude (donc au début des années 1970) ne peuvent en rapporter les éléments dans leur intégralité. Nous en voulons pour exemple ce passage dans le roman où Kimia, après avoir reçu une bourse d'études pour les États-Unis, sort fêter la nouvelle en compagnie d'amis. Lorsqu'une fusillade éclate au milieu de la nuit, les jeunes quittent le bar en trombe pour se mettre à l'abri. Kimia est reconduite chez elle par son cousin, lequel retourne par après à son poste chez le ministre. Le lendemain, Radio-Trottoir avance que les miliciens de la défense civile ont été victimes d'une attaque « par des êtres étranges à la double apparence : humaine et animale » (*EPP*, 125), déclaration chimérique qui inspirera plus tard le travail d'écrivain de Kimia : « Cet événement, et toutes les croyances qui s'y rattachaient, sont à la source du récit qui m'a valu, quelques années plus tard, le Grand Prix de la nouvelle de l'ORTF. *Inutile de préciser que j'ai modifié le lieu, la date et le nom des personnages* » (*EPP*, 126, nous soulignons).

¹⁶⁸De nos jours, la République du Congo est plus couramment nommée « Congo-Brazzaville », ce qui la différencie de la République démocratique du Congo (RDC), ou Congo-Kinshasa.

Née au Congo, y faisant ses premières armes à l'écriture au fil de textes inspirés de sa situation personnelle, le personnage de Kimia peut être qualifié d'écrivaine congolaise. Pourtant, bien que la rédaction de ses premiers écrits s'effectue dans un contexte bien congolais, ce statut est remis en question lorsqu'elle s'exile à l'étranger. Plusieurs des écrits de Kimia recensés dans *Une enfant de Poto-Poto*, y compris sa nouvelle primée par l'ORTF, son premier roman décrivant la métamorphose qu'elle a subie en tant que Congolaise en s'installant en Amérique, et *La Tache mongolique*, prennent racine en terre et dans la culture congolaise :

À l'occasion d'un séjour en France, j'avais déposé un manuscrit chez plusieurs éditeurs. J'ai reçu une réponse à l'automne. L'une des maisons acceptait de le publier avec des modifications mineures, qui ne dénaturaient pas l'essentiel.

Une histoire à la première personne, racontée par un homme.

Un ancien normalien de la rue d'Ulm arrive au Congo au titre de la coopération française. Au fil des pages, la personnalité du narrateur prend forme. Contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'un Blanc pur sang ni d'un banal coopérant venu à l'aventure en Afrique, mais d'un quarteron qui a vécu sa première enfance dans les quartiers indigènes de Brazzaville. Une espèce de sauvageon, qui parlait couramment lingala, mounoukoutouba, lari, et le français avec un fort accent local. Un jour, il disparaît.

On l'aura compris, il s'agissait d'une réécriture de la vie de Franceschini. L'éditeur n'aimait pas le titre original, *Le Quarteron*. [...] J'avais alors proposé *Le Blanc manioc* – Moundélé Kwanga, en lingala -, une allusion à l'insulte qu'on lançait aux sang-mêlé. Ces gens dont la couleur se rapproche de celle du Blanc, qui se croient de la même culture que l'Européen, mais ne laissent pas de marcher pieds nus, de vivre dans des cases, de se nourrir de manioc, comme les indigènes. L'éditeur préféra *La Tache mongolique*, en référence à une histoire absurde que mon narrateur tenait de sa mère. (*EPP*, 152-153)

Dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Roger et Arlette Chemain-Degrange rappellent qu'« alors que le roman africain de la période post-coloniale adopte généralement une attitude de contestation globale, le roman congolais se situe à l'intérieur de la société qu'il décrit afin de l'amender, de la perfectionner, en suscitant la

réflexion du lecteur¹⁶⁹ ». L'écrivain congolais orienterait donc son travail vers les enjeux sociaux, politiques secouant son pays, dans la visée de son développement intellectuel. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* rapporte aussi une partie du discours présenté par la délégation de la République populaire du Congo lors du Festival Panafricain d'Alger en 1969:

L'artiste, conclut le discours, doit se mettre au service de son peuple et de l'entreprise de libération nationale, mais en luttant dans la liberté et avec ses armes propres : il doit élaborer les mythes susceptibles de mobiliser les masses, et apporter au peuple, dans une période où l'austérité est de rigueur, les plaisirs et les rêves nécessaires à l'homme¹⁷⁰.

Toutefois, précisent Roger et Arlette Chemain-Degrange, « une part de l'œuvre échappe aux déterminismes socio-historiques : celle qui est l'expression du tempérament de l'écrivain¹⁷¹ ».

Nous observons que la démarche littéraire de Kimia s'inscrit plutôt dans cette veine de la liberté de l'Artiste et de ses conditions de création. Ses œuvres, reprenant des souvenirs de sa vie passée au Congo ou réécrivant le parcours de Franceschini, ont néanmoins une fibre profondément congolaise.

– [...] J'ai besoin de Poto-Poto pour écrire, moi.
– Ah, quitte là!... »
« Quitte là! » n'a pas le sens qu'on lui donne en France. Au Congo, cela veut dire « Cesse tes balivernes » ou bien « Pour qui me prends-tu ? ».
« Ah, quitte là!... Pour devenir écrivain congolais, pas besoin d'habiter le Congo, pourvu que le Congo t'habite. »
Depuis lors, j'ai entendu la même phrase attribuée à notre poète Tchicaya U Tam'si. « Vous habitez le Congo, moi le Congo m'habite ». Allez savoir si lui-même n'a pas emprunté la formule à Pélagie? (*EPP*, 100)

¹⁶⁹ Roger et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1979.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

Toutefois, la poursuite de ses études à Wellesley College (Massachusetts) transplante Kimia loin des tensions sociopolitiques congolaises, où son œuvre peut prendre d'autres avenues et explorer d'autres thèmes. À la suite de quoi Kimia ne pose pas son art comme explicitement engagé, insistant pour que sa création existe pour elle-même : « [...] la vérité est qu'un écrivain qui fait honnêtement son travail fonctionne comme tout artiste. Il ne se pose pas la question de savoir comment tout cela s'insère dans une doctrine ou un système global » (EPP, 236). Si elle était restée au pays, Kimia aurait effectivement été contrainte à pratiquer une forme de roman socialiste adjointe à l'idéologie marxiste environnante. Cette dernière aurait alors modulé sa « liberté d'expression » afin de la mettre au service du peuple dans son entreprise de libération nationale¹⁷². Or, s'être construite comme écrivain en dehors du Congo permet plutôt à Kimia d'affirmer : « À ma table de travail, je suis une artiste, pas une militante ni une stakhanoviste. L'écrivain n'a pas à se poser la question de l'utilité sociale du roman. Un seul désir m'anime : offrir du plaisir... »¹⁷³ (EPP, 171).

¹⁷² Sur ce fameux « devoir » de l'écrivain, Jacques Stephen Alexis écrit, en 1957 : « À nous, créateurs nègres, [...] de créer des œuvres artistiques qui prolongent le génie natif de nos peuples et qui soient susceptibles de conquérir les nouvelles masses d'hommes qui accèdent et accéderont à l'instruction publique, à la lecture, à la culture et à l'art. [...] Les artistes feront la culture, une culture vivante et liée aux masses, s'ils le veulent et combattent jusqu'au bout pour cette fin. Ils feront de la culture le bien de tous, sur le plan de l'action sociale et de leurs œuvres. Si, tout en poussant très loin leurs recherches formelles et artistiques, ils n'oublient pas de parler un langage qui soit intelligible à tous et corresponde à la symbolique générale du peuple de leur pays. L'art doit être national dans la forme. Les belles formes artistiques spontanément créées par les masses populaires de nos pays sont des moules premiers d'une grande originalité que nous devons perfectionner pour atteindre à l'universel et à la beauté durable », « Où va le roman? », *Présence Africaine*, n° 13, avril-mai 1957, p. 89.

¹⁷³ La notion de plaisir se retrouve également dans la définition du roman telle qu'avancée par Alexis : « je dirais que l'art du roman consiste à découvrir toujours plus profondément la vie et l'offrir à l'homme sous une forme artistique actualisée, circonstanciée et individualisée afin de réveiller en lui tous les échos de son expérience de la beauté de la nature et du réel, tous les plaisirs, toutes les satisfactions, toutes les joies, toutes les duretés, toutes les luttes, tous les drames, toutes les merveilles de l'existence. Double abstraction donc, sublimation des diverses expériences des impressions et des idées ressenties par l'artiste et leur projection dans une œuvre qui grâce à mille biais formels suggère à l'esprit humain toutes les irisations du vécu », « Où va le roman? », *Présence Africaine*, loc. cit., p. 96.

Sa contribution à l'élargissement du bassin d'œuvres littéraires de son pays, tout en respectant sa propre démarche artistique, consacre les débuts de la carrière de Kimia en tant que femme de lettres congolaise. Bien qu'elle dise avoir besoin du Congo pour écrire, le parcours d'écrivaine de Kimia s'élabore bien au-delà. En plus de la multitude d'écrivains antillais et occidentaux qui inspirent ses lectures et son écriture, (« Afin [...] de me faire la main au métier d'écrivain, je proposais aux journaux des notes de lecture sur les écrivains africains, antillais ou noirs américains de ces années-là » (*EPP*, 76)), Kimia élabore, au fil des années, ses romans entre les États-Unis, la France et le Congo. Lorsqu'elle quitte son pays en chemin pour se rendre aux États-Unis, la jeune femme transite par Paris où elle pose déjà les gestes d'un écrivain pérennisant les visions et impressions de son périple afin d'alimenter ses futurs écrits. L'environnement, la culture, même le luxe de sa chambre d'hôtel l'impressionnent fortement : « Dans un cahier, j'ai noté mes impressions en style télégraphique. Elles me serviraient pour les lettres que je me proposais d'écrire dans l'avion entre Paris et New York » (*EPP*, 136).

Plusieurs années après son installation aux États-Unis, elle devient, progressivement, une écrivaine congolaise à l'étranger, dont l'identité multiple est constamment soulignée et questionnée :

Quant à moi, je suis, dit-on, devenue une Yankee, même si les gens de ce pays aiment à m'appeler la « Française ». Dans l'un et l'autre cas, je ne proteste pas. L'Amérique est devenue ma patrie, et le *français ma langue intime, celle de mes secrets*. Quand je décline mon pedigree en termes administratifs, je lis le scepticisme dans les yeux de mes interlocuteurs. Et c'est vrai : où donc est en moi la Congolaise? Je suis une Africaine, je veux dire la citoyenne d'un pays sans passeport, d'un pays à venir.

Je précise Africaine, pas Africaine américaine, qui est encore autre chose. Comment s'est produite la *métamorphose*? Je l'ai décrite dans mon premier roman. (*EPP*, 139)

Cette démultiplication de son identité personnelle et d'écrivaine, qui conjugue la « Yankee », la « Française » et la « Congolaise », est certes troublante aux yeux d'autrui, mais n'est pas vécue comme un tourment personnel aux yeux de la protagoniste. Kimia tente, dans les premiers temps, d'implanter dans son écriture les « barbarismes » et particularismes exagérément exotiques qu'elle croit attendus d'une écrivaine typiquement congolaise (« [...] à l'époque je me demandais, en écrivant mes brouillons de roman, s'il ne convenait pas de cultiver les congolismes, afin d'avoir une écriture marquée de l'oralité, comme le préconisaient de nombreux critiques » (*EPP*, 129)). Des années plus tard, sa maturité en tant qu'écrivaine lui permet de faire suffisamment fi des critiques pour se concentrer sur la véritable imprégnation de sa terre natale :

Je reviens souvent au Congo. Soit directement, soit en mettant à profit une invitation dans le voisinage. De courts séjours, par la force des choses. Ces cures d'Afrique me sont nécessaires; elles m'alimentent. Je vis à l'étranger, mais la substance de mes romans est une pâte extraite de la terre africaine. (*EPP*, 212)

Cette diversité d'appartenances définit-elle Kimia, alias Makéda Banga, comme une écrivaine métisse? « On avait quelquefois qualifié mes romans de métis. Culturels, bien sûr. Car ma peau ne laisse aucune équivoque » (*EPP*, 235), confie-t-elle, bien que Franceschini considère cette question comme un débat naissant, trop faiblement argumenté par la critique :

– [...] Il ne s'agit pas de te dissuader de poursuivre ton travail, mais de te faire comprendre que tu n'es pas un écrivain (une écrivaine? demanda-t-il, avec perfidie) métis. Tu es culturellement métisse et, à côté, écrivain.
– Ne pourrait-on pas justement parler d'écriture métisse?
– Pourquoi pas? Mais j'attends qu'on m'explique mieux. Toutes les lectures que j'ai faites sur la question m'ont donné envie de sourire. C'est gentil, mais peu convaincant. (*EPP*, 236)

Cependant, le terme « métisse » peut s'appliquer non seulement aux cultures multiples qui marquent son écriture, mais également aux ethnicités qu'elle engage et anime par son geste d'écrire sous un pseudonyme.

Un jour Franceschini a demandé [si le nom Banga] était exclusivement congolais.

–Non, mais bantou, oui.

S’était ensuivi un long développement au cours duquel Banga expliquait que « Bantou » n’était pas un concept ethnique, mais linguistique, concernant tous les peuples qui, dans des langues différentes mais tous de même famille, utilisaient le terme ba-ntou pour désigner les êtres humains. (*EPP*, 241-242)

Si le choix du nom « Banga » de son pseudonyme d’écrivaine consacrait sa spécificité d’auteure affiliée au Congo, nous voyons grâce à cet extrait qu’il désigne aussi l’appartenance de Kimia à une unité plus largement africaine (les langues bantoues étant parlées dans une vingtaine de pays qui s’étendent sur une étendue géographique correspondant à près de la moitié du continent africain¹⁷⁴). À ce propos, lorsqu’elle est invitée pour une conférence au centre culturel français de Brazzaville, renommé centre André Malraux, Kimia se fait la réflexion suivante : « même si mon nom de plume, Makéda Banga, rend équivoque mes origines[, il] pourrait être celui d’une Camerounaise ou d’une Gabonaise » (*EPP*, 205).

Mais, plus encore, l’utilisation du terme « ba-ntou pour désigner les êtres humains » inscrit Kimia en tant qu’écrivaine qui ne tient pas à s’identifier uniquement par la nationalité. Banga est bantou, et « ba-ntou » désigne, ultimement, l’ensemble de la communauté humaine. « –Vous sentez-vous un écrivain africain, français ou américain? / – Qu’importe mon passeport, l’essentiel est que mes romans vous touchent » (*EPP*, 208), répond Kimia à la question d’une élève lors de sa conférence. En effet, au-delà de toute question d’appartenance nationale, c’est l’examen de sa conscience personnelle et de son pouvoir de création qui motivent essentiellement l’acte d’écrire de Kimia : « Toute ma

¹⁷⁴ Jacques Leclerc, « Les langues batoues », *L’aménagement linguistique dans le monde*, Québec, CEFAN, Université Laval, 1^{er} janvier 2016, [En ligne.] <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/monde/fambantou.htm>, [Consulté le 3 février 2017].

philosophie s'exprime dans mes romans. Mes gloses ne peuvent éveiller l'écho que mes romans font résonner en vous » (*EPP*, 204). Et, bien sûr, l'engouement personnel et professionnel qu'elle voue à Franceschini qui marque son écriture : « je suis devenue moi-même une espèce de Franceschini. Son pendant féminin » (*EPP*, 153).

1.6.2. Le lien par les lettres : les correspondances et l'influence de Franceschini

Il apparaît évident, à la lecture du roman de Lopes, que la propension du personnage de Kimia pour l'écriture ne se limite pas seulement à ses activités d'écrivaine. Depuis ses dix-huit ans, que la narration du roman situe à l'époque de l'indépendance du Congo, jusqu'à son emménagement aux États-Unis afin de poursuivre ses études universitaires et sa vie d'adulte, elle s'adonne à l'écriture de plusieurs lettres et à des correspondances variées. Roger et Arlette Chemain-Degrange mentionnent, à ce sujet, que « [l]'insertion de nombreuses lettres, l'importance des faits qu'elles relatent pour le déroulement de l'intrigue, témoignent de l'intérêt d'Henri Lopes pour la technique épistolaire, qui permet la narration à la première personne, présente dès *Tribaliques* dans plus d'une nouvelle¹⁷⁵ » et reprise ici dans *Une enfant de Poto-Poto*.

Outre les nombreux textes et compositions écrites dans le cadre du cours de Franceschini, c'est le cadre social tendu et une situation personnelle complexe qui offrent à Kimia et Pélagie l'occasion de rédiger l'une des premières lettres rapportées dans le roman. En effet, Pélagie s'est attirée la réprobation et la curiosité d'autrui en tombant enceinte du professeur Franceschini. Comme elle refuse de révéler officiellement l'identité du père de

¹⁷⁵ Roger et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, op. cit., p. 88.

l'enfant, elle est d'abord soulagée lorsque son copain Barnabé accepte de le reconnaître. On les marie donc à distance, tandis que Barnabé étudie à l'étranger. Pélagie se croit ainsi à la fois libre des jugements, et de la présence de ce copain qu'elle n'aime pas réellement. La situation se corse au retour au pays de Barnabé, qui entend bien jouer son rôle d'époux. Il s'oppose aux projets de Pélagie qui a obtenu une bourse pour poursuivre ses études en France. C'est ainsi que Pélagie, qui ne supporte pas ce nouveau mari, demande l'aide de Kimia pour s'en départir. Puisqu'il semble hors de question que cette dernière le séduise, les deux jeunes femmes décident de profiter de l'instabilité politique qui secoue le pays afin de piéger Barnabé :

Une autre solution constituait à jeter la suspicion sur Barnabé en faisant parvenir des informations troubles au ministère des Affaires étrangères. Cela correspondait au climat de ces années-là. [...]

Il suffirait de mettre mon cousin dans le coup, de lui glisser un bon matabiche. Quelques lettres anonymes conforteraient les soupçons.

[...] Nous avons opté pour la deuxième solution : la lettre de dénonciation. Chaque jour nous nous retrouvions pour la concevoir. Chaque jour nous remettions en cause notre rédaction. Il fallait imaginer des éléments plausibles. Il ne fallait pas que la missive ait l'allure d'un texte de lettré et nous avions du mal à nous couler dans le style des militants en tenue vert olive. Cela a demandé plusieurs jours. Ensuite, il a fallu contrefaire notre écriture, trouver des gants pour ne pas laisser nos empreintes digitales. (*EPP*, 131-132)

Bien que cette anecdote n'ait guère de suite dans le roman (un remaniement ministériel se charge bientôt de transférer Barnabé, nommé commissaire du gouvernement, vers la partie sud du pays), elle illustre le pouvoir dévastateur des simples écrits entre les mauvaises mains. Tout comme le pamphlet, la lettre de dénonciation prend son sens au sein d'une situation sociopolitique troublée, conférant à ses mots le pouvoir d'armes tranchant entre la vie et la mort des dissidents. Le processus d'élaboration de cette lettre, tel que le décrit Kimia, demande beaucoup de temps et de précautions. D'abord, la rédaction doit trouver les mots justes qui sauront dénoncer le « coupable », et « imaginer des éléments plausibles » d'incrimination. Le brouillage des pistes est nécessaire à l'anonymat des auteures, en

contrefaisant le ton de la lettre avec l'adoption d'un style militant, la main d'écriture et même au moyen du port de gants. Même s'il ne s'agit pas de la seule situation, dans *Une enfant de Poto-Poto*, où la main de Kimia écrit incognito (rappelons qu'elle utilise un pseudonyme pour la rédaction de ses romans), cette situation d'écriture engagée, aux sérieuses répercussions politiques, est la seule qui l'amène à réellement se « salir les mains » (*EPP*, 133). Tandis que nous devinons aisément, à la lecture de l'extrait précédent, l'utilisation d'une tonalité polémique dans cette lettre de dénonciation, Kimia se consacre davantage par la suite à l'écriture d'œuvres de fiction et de correspondances privées avec des êtres chers.

Les circonstances qui entourent les échanges de lettres entre Kimia et sa famille sont brièvement exposées lors du récit de son arrivée aux États-Unis (que nous pouvons situer un peu avant 1965¹⁷⁶). Ne pouvant profiter des commodités des moyens de communication utilisés de nos jours (les courriers électroniques, etc.), les correspondants sont alors à la merci des aléas de l'écrit : retards de la poste, complications diverses, de longues attentes entre chaque lettre...

Même si maman utilisait les fameuses enveloppes via air mail -ces enveloppes presque transparentes, bordées de bandes diagonales rouges et bleues-, ses lettres mettaient un mois à me parvenir. Souvent plus. Elles débutaient par la même formule. « Ma chère Kimia, je viens te donner de mes nouvelles qui sont bonnes, Dieu merci... »

Suivaient, dans une prose phonétique, des nouvelles de Papa dont elle me brossait un portrait affectueux, sans manquer l'occasion, au détour d'une phrase, d'évoquer ses manies qui ajoutaient à l'affection que je lui portais. Elle narrait la chronique de la famille et du quartier, campait un personnage typique de Poto-Poto, rapportait la une de radio-trottoir qu'elle commentait d'une saillie dont elle avait le secret.

¹⁷⁶ Entre la nuit du 15 août 1960 qui ouvre le roman, sonnant l'indépendance du Congo-Brazzaville, et les extraits suivants : « Les années avaient passé. Qu'étaient devenus mes condisciples? Comment avaient-ils évolué en Russie, en Allemagne, à Cuba, en Chine... » (*EPP*, 138); « Et puis, il y a eu cette nouvelle. C'était en 1965. J'aurais dû noter la date exacte » (*EPP*, 144), se situe l'année de son départ vers les États-Unis, dont la date de figure pas dans le récit.

Je ne me suis pas débarrassée de cette correspondance transcrite tantôt par Papa, tantôt par ces écrivains publics de quartier qui, je crois, ont aujourd'hui disparu. Elle constitue une source précieuse dans laquelle je puise la matière de mes romans. (*EPP*, 141)

S'il est indiqué que c'est la mère de Kimia qui dicte les lettres et les lui fait parvenir, il semblerait qu'elle soit incapable de les rédiger elle-même. Cela exige de faire appel à un intermédiaire, comme le père de Kimia ou un écrivain public. Malgré d'inévitables décalages de pensées et formules plus guindées (« Ma chère Kimia, je viens te donner de mes nouvelles qui sont bonnes, Dieu merci... »), l'intégrité de la pensée de la mère semble respectée, comme en témoigne le style simple et la « prose phonétique » de ses lettres. En résulte une correspondance établissant un lien entre une jeune fille et sa famille, un pays étranger et un pays d'origine. Les lettres de la mère, faisant intervenir la rumeur sociale sous la forme des plus récentes nouvelles du pays (véhiculées par la fameuse Radio-Trottoir), compose même une sorte de fresque ethnologique du quotidien congolais se déroulant outre-Atlantique, adoucissant la métamorphose que subit Kimia dans sa nouvelle vie en Amérique. Les lettres sont source d'émotion et d'inspiration; notamment, comme elle l'indique, pour sa future prose.

En plus de ses parents, Kimia échange également quelques lettres avec Pélagie dans les premiers temps de leur adaptation dans leurs nouveaux pays respectifs :

J'ai aussi longtemps gardé la première lettre de Pélagie. Paris l'avait terrorisée. Elle s'y sentait oppressée. [...]

Dans ma réponse, *j'embellissais* l'Amérique. Je voulais *lui faire envie*. Pour être *saisissante*, je *plagiais* la description de Bardamu découvrant Manhattan. Pélagie ne devait pas connaître Céline. Si elle l'avait lu, elle ne se souviendrait pas de ce passage. (*EPP*, 141-142)

Bien que le changement drastique de culture (du Congo aux États-Unis pour Kimia, et en France pour Pélagie) et l'expérience commune de l'exil maintiennent dans les premiers

temps un certain lien entre les deux jeunes femmes, la compétition qui les a toujours divisées demeure aussi prégnante dans leurs écrits. Dans cet extrait, Kimia oppose les sentiments exprimés dans la lettre de Pélagie (inquiétude, terreur, oppression) à des émotions comme le courage, l'émerveillement et le contrôle de soi, qu'elle s'approprie frauduleusement comme siennes par le plagiat d'un classique de la littérature. De cette manière, elle se valorise aux yeux de Pélagie dans leur rivalité féminine sous-jacente en enjolivant sa découverte et son adaptation à son nouvel environnement. Elle déprécie aussi la culture littéraire de sa correspondante en présumant qu'elle n'a pas lu, ou ne saura reconnaître son appropriation libre de la scène du roman *Voyage au bout de la nuit*¹⁷⁷ de Louis-Ferdinand Céline.

Pélagie ne possède peut-être pas, sous la plume de Kimia, sa propre culture intellectuelle, mais elle détient quelque chose qui attire son envie. Même après qu'elles aient quitté le lycée Savorgnan,

[e]lle avait retrouvé la trace de Franceschini. Comment? Sur ce point, ses réponses à mes questions restaient évasives. Il était venu lui rendre visite au cours des vacances de la Toussaint. J'aurais voulu *moi aussi* entrer en relation avec mon professeur. J'avais *besoin de ses conseils*. Il a fallu que je la relance *plusieurs fois* pour qu'elle m'envoie son adresse. (*EPP*, 142, nous soulignons)

Plusieurs de ces formules ne manquent pas d'attirer notre attention : Kimia parle non pas d'une prise de contact avec son ancien professeur, mais bien d'« entrer en relation » avec lui. Elle révèle ainsi l'effet que Franceschini continue d'avoir sur elle. Pour cette ancienne élève maintenant devenue une femme adulte, « avoir besoin » et une demande « plusieurs fois » répétée sont autant de signes qui trahissent l'urgence d'un rapprochement, tant physique qu'intellectuel. La correspondance avec Franceschini, en revanche, se révèle

¹⁷⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1932.

bientôt un exercice difficile et intimidant, un processus qui s'étire en longueur, s'élaborant à travers de nombreuses autocorrections et remises en question :

Avec Franceschini, la correspondance est devenue régulière. Une semaine ne s'écoulait pas entre mes lettres et ses réponses. *Moi*, j'avais besoin de mûrir ce que je lui confierais. Et puis, j'avais peur de *ne pas être à sa hauteur*. J'écrivais et récrivais *plusieurs brouillons* avant de mettre ma lettre au propre. Je passais *des heures* à vérifier l'orthographe, à *débusquer* les *solécismes*, les *impropriétés* et les *barbarismes*. Surtout depuis qu'il m'arrivait de confondre le français et l'anglais. Je m'étais procurée un coffret de papier vélin rose que j'aspergeais de gouttes de parfum.

Je reconnaissais les lettres de Franceschini à l'écriture. Des *r* majuscules au milieu d'un mot, des *n* semblables aux *y*, des pleins expressifs de sa sensualité, des déliés révélateurs de son élégance ». (*EPP*, 142-143, nous soulignons)

Ai-je indiqué qu'écrire une lettre à Franceschini était une *épreuve physique*? Plus épuisante que la révision de mes manuscrits. Sachant sa minutie à épilucher un texte, j'étais *assailli* de *doutes* à chaque phrase, à chaque mot. Je redoutais l'œil de l'examineur. Je l'entendais relever les *solécismes*, les *impropriétés*, les *tics* de langage à la mode, les *redondances*. Je savais qu'il ne ferait aucune observation. C'était pire, je les imaginais. (*EPP*, 230)

Il s'agit là, certes, du désir bien légitime d'impressionner son ancien professeur, de ne pas décevoir « l'œil de l'examineur ». Elle souhaite sans doute aussi être à la hauteur des capacités de rédaction de la langue française qu'attribuait jadis Franceschini à sa classe (« En nous rendant nos copies, Franceschini proclamait que nous écrivions le français comme les Français de France ne savaient plus le faire » (*EPP*, 44)). Kimia démontre le souci d'une utilisation puriste du français, qu'elle prend soin de ne pas « contaminer » de sa langue d'adoption (anglicismes et erreurs de traduction), ou de *barbarismes*, qu'on pourrait associer aux congolismes (« l'accent de chez nous » (*EPP*, 75)) dont elle envisageait d'imprégner son écriture. Ce détail trahit une fois de plus le piédestal sur lequel elle place Franceschini, et l'extrême degré d'autocritique auquel elle s'astreint. Elle a si « peur de ne pas être à sa hauteur » à travers son écriture (et, potentiellement, de se dévaluer à ses yeux)

qu'elle modifie son vocabulaire pour un homme qui est pourtant né au Congo, « [un] Blanc d'apparence. Son âme, tu le sais, est nègre » (*EPP*, 223).

Papier à lettres et cartes postales : les modalités de cette correspondance évoluent peu en dépit des années qui s'écoulent dans le roman. La lettre manuscrite demeure le moyen le plus souvent mentionné. Son approche féminine et créative permet à Kimia de construire, au moyen de détails paratextuels (papier rose vélin aspergés de son parfum), une *personae* séduisante pour le destinataire de ses écrits. Pour Franceschini, ce moyen de communication semble plus en accord avec ses principes masculins de la vieille école : « Malgré mes efforts, et l'ordinateur portable que je lui avais offert, Franceschini demeurait rétif à Internet. Nous ne correspondions que par lettres. Lui, fidèle à son support, la carte postale, moi choisissant les papiers vélin aux textures les plus agréables » (*EPP*, 197); « Franceschini n'aurait pas apprécié de recevoir un texte tapé à la machine. Son côté vieille France y voyait une impolitesse. De ce point de vue, il appartenait à une époque révolue. C'était un autre de ses charmes » (*EPP*, 230).

Considérant le lien qui subsiste entre les deux personnages au fil de leur correspondance et des années qui s'écoulent, la preuve de l'influence de Franceschini sur Kimia n'est plus à faire. Déjà jeune élève, elle rapporte sa fascination pour lui dans le souvenir des exercices de raisonnements intellectuels donnés dans ses cours : « [...] *je parlais peu. J'écoutais mes condisciples. Je buvais les paroles de Franceschini. Elles pénétraient en moi, se diffusaient avec la douceur bienfaisante d'une perfusion. Mon pouls changeait de rythme, je me sentais apaisée, prête à m'envoler* » (*EPP*, 106, nous

soulignons). Par la suite, Kimia ne dissimule jamais son intérêt passionné pour Franceschini, qu'il s'agisse des lettres qu'il lui adresse (« J'abandonnais tout pour les lire. Je les relisais, en apprenais des phrases par cœur. Des lettres d'un *mentor* autant que d'un *père* » (*EPP*, 143, nous soulignons)), ou de la rédaction de ses propres romans, dont le style, les thématiques, les orientations, demeurent inextricablement liés à la figure de celui qu'elle désigne comme son mentor : « Tous mes livres, tous les articles que je rédige sont des lettres que je lui adresse » (*EPP*, 202). Leur correspondance lui procure suffisamment de l'essence de Franceschini pour sustenter son travail et son inspiration, si bien qu'elle avoue : « D'une certaine manière, Franceschini a été mon *Pygmalion* » (*EPP*, 143).

Il s'agit là d'une analogie des plus intéressantes, dans le cadre de notre étude de l'énonciation de ce personnage féminin. Issu des *Métamorphoses*¹⁷⁸ d'Ovide, le personnage mythologique Pygmalion voit son souhait le plus cher devenir réalité lorsque la déesse Aphrodite donne vie à la statue d'ivoire qu'il a sculpté afin de façonner son idéal féminin. Fou d'amour pour sa création devenue chair, il s'empresse de l'épouser. Mais au-delà de cette question de « l'amour dans sa forme absolue et dans sa dimension fondamentalement narcissique¹⁷⁹ », c'est plutôt, sous l'aspect « du rapport particulier qu'entretient l'artiste avec son œuvre¹⁸⁰ » (ou l'inverse) qui nous intéresse dans ce rapprochement. En associant Franceschini à Pygmalion, Kimia avoue de ce fait l'ampleur de l'influence d'une personne d'âge et de statut plus éminents qu'elle, un homme de surcroît, dans son développement personnel. Elle assigne à leur duo des rôles bien particuliers, très révélateurs de sa

¹⁷⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions Gallimard (Folio), 1992 [1466-1467].

¹⁷⁹ Jean-Paul Dromard, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *Semen* [En ligne], vol. 9, 1994, [Consulté le 15 mars 2017], <http://semen.revues.org/3019>.

¹⁸⁰ *Idem*.

perception de la réalité : à Franceschini, celui de maître, de créateur; à elle-même, celui, modeste et passif, d'objet, de création. Elle reconnaît son professeur comme celui qui l'a « faite », et elle-même comme son œuvre : « Ce que Jordan aime le plus en moi a été façonné par les mains de Franceschini. Je suis moi-même une partie de la chair de mon sculpteur » (*EPP*, 202). Redistribuant les rôles dans une métaphore presque biblique, reprenant l'image de Dieu le Père créant l'Homme à son image, Kimia suggère que Franceschini lui aurait, en quelque sorte, donné sa forme, qu'il l'aurait fabriqué « à son image à lui » ou à celle qu'il voulait pour elle. Ainsi se serait-elle formée en tant qu'adulte, femme, écrivaine.

Ce qui ressort de cette référence de Kimia à Pygmalion, c'est que ce n'est pas Franceschini qui se penche sur Kimia comme sur sa création, sa possession ou son aimée, c'est plutôt elle qui se projette ainsi et endosse ce rôle. Il serait toutefois inexact d'affirmer qu'en se positionnant comme l'« œuvre » de Franceschini, Kimia se réduit à une pâle copie d'écrivain dans l'ombre du génie de son professeur, ou qu'elle n'investit pas le même travail, les mêmes efforts dans l'élaboration de ses propres œuvres. Il est vrai que Kimia avoue volontiers le peu de retentissement de ses premiers romans (« Un ouvrage mal tissé, et passé inaperçu » (*EPP*, 139); « Le garçon m'a présenté un exemplaire usagé d'un roman que j'avais *commis* à mes débuts et dont je n'étais pas fière » (*EPP*, 210, nous soulignons), employant le mot « commis » avec la même lourdeur évocatrice que l'expression « commettre un crime ou un délit »). Pourtant, en se faisant écrivaine, Kimia se positionne comme l'égale de son professeur, tout en s'écartant également du chemin qu'il aurait tracé.

En effet, la brillante carrière de Franceschini est une carrière d'universitaire, puisqu'il ne fait jamais le pas vers l'écriture de fiction : « –Mais toi-même, n'as-tu jamais été tenté d'écrire? / –Bien sûr que si. Mais chaque fois que je me suis relu, j'ai trouvé cela lamentable. / –Avec ton expérience pourtant, tu aurais beaucoup à dire. [...] » (*EPP*, 234). Après une première période d'admiration de jeune collégienne, Kimia parvient à atteindre une certaine émancipation de l'influence de Franceschini lorsqu'elle part étudier aux États-Unis. Elle interrompt le lien qui la ramène sans cesse à son « maître », à travers le développement de son individualité que permet le contact avec une nouvelle réalité socioculturelle. Aiguisant davantage son propre esprit critique, elle se réalise par son incursion dans le monde littéraire. D'élève de Franceschini, elle procède à son autonomisation. Autant la statue qui s'anime se libère de sa passivité face au regard de Pygmalion, autant l'élève devenue écrivaine se dégage de l'emprise de son professeur et mentor.

Malgré tout, son obsession envers Franceschini subsiste, et elle n'a de cesse de rechercher et maintenir le contact avec lui au cours des années. Sous le couvert d'un échange intellectuel, leur correspondance prépare le terrain pour l'approfondissement de la relation qui suivra, et trouve certains échos dans l'échange épistolaire entre la Reine de Saba (la belle Makéda, choisie par ailleurs comme pseudonyme d'écriture par Kimia), et le Roi Salomon. Les lettres qu'ils s'échangent dans le but de se présenter mutuellement et d'établir des liens commerciaux entre leurs royaumes contiennent suffisamment d'indices de leurs intérêts et désirs mutuels pour laisser présager une liaison.

Makéda écrit :

Ton serviteur Zacharias affirme que tu cherches le commerce de l'or et des parfums de sacrifice pour satisfaire ta puissance et celle de tes prêtres. Ce commerce, tu le trouveras ici, chez moi, selon l'abondance de tes désirs. [...] Ô roi Salomon, puissant seigneur du royaume de Juda et Israël, moi, Makéda, reine de Saba, je te salue et te souhaite une vie de mille ans¹⁸¹.

Salomon répond:

Puissante reine, ton pays est riche. Non pas de ce que tu crois, mais seulement parce que ton peuple peut, chaque jour, poser les yeux sur toi. Ce sont leurs yeux que j'envie, plus que l'or et les parfums, qui se payent et s'engloutissent dans nos palais pour soutenir nos gloires éphémères. [...]

Puissante reine, tu l'écris : le commerce entre nous peut fleurir par l'abondance de nos désirs.

Puissance reine, Makéda fille d'Akébo, Salomon, roi de Juda et Israël, guette ta venue aux portes de Jérusalem.

Que Yahvé, le Tout-Puissant, te bénisse pour mille ans¹⁸².

Malgré le prétexte commercial, la Reine de Saba devine la fougue derrière les mots du Roi d'Israël. Doigts tremblants, pensée incertaine, battements fous de son cœur ne font qu'explicitier ses sentiments partagés, si bien que malgré la distance qui les sépare, de simples mots sur le papyrus tracent les contours du Roi dans la nuit :

Et maintenant, avec ces mots d'encre sur le papyrus, il lui semblait pouvoir imaginer la silhouette de Salomon bien qu'elle ne l'ait jamais vu [...]
Folle qui n'a plus la tête sur son corps, qui rêve et imagine! Qui fait danser l'illusion dans un battement de paupières et les coups trop violents de son cœur!
À nouveau, elle voulait se moquer d'elle-même.
Cependant les mots de Salomon tournaient et creusaient leur sillon dans son esprit.
Y semaient un trouble qui ne trouvait pas d'apaisement¹⁸³.

Dans un scénario similaire, ou en quête du regard adorateur que Pygmalion porte à son œuvre, Kimia devient la maîtresse de Franceschini. Elle occupe à présent une position particulière, presque favorable, au sein de la rivalité qui l'oppose à Pélagie, l'épouse légitime. « Les rapports entre l'artiste et son œuvre sont ceux que confère la paternité ou la

¹⁸¹ Marek Halter, *La reine de Saba*, op. cit., p. 215-216.

¹⁸² *Ibid.*, p. 244-45.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 246.

maternité¹⁸⁴ », précisent Roger et Arlette Chemain-Degrance; il est intéressant de noter, à ce titre, que Kimia qualifie les lettres tant chéries qu'elle reçoit de Franceschini de lettres « d'un *mentor* autant que d'un *père* » (*EPP*, 143). Bien sûr, la liaison qu'ils entretiennent périodiquement tout au long du roman fait de Franceschini une figure d'amant, voire d'amoureux. Toutefois, nous remarquons que la figure paternelle qu'il incarne dans l'imaginaire de Kimia rejoint la relation entre le créateur et son œuvre avancée par Chemain-Degrance. Pour sa part, Kimia, qui ne devient jamais mère, n'a que des livres à offrir comme exemples de sa propre créativité de femme à son « créateur », au contraire de Pélagie, qui donne plusieurs fils à Franceschini.

Dans le cadre de la liaison amoureuse, et du contexte de mentorat intellectuel, s'installe entre Kimia et Franceschini une correspondance qui s'étend sur plusieurs années. Le texte ne donne que peu d'accès à la correspondance elle-même; bien que certains extraits soient rapportés dans le roman. Tout se passe comme si les lettres étaient parfois trop banales, ou de nature trop privée pour être exposées au lecteur. De plus, cette correspondance échangée au fil des années est largement dissimulée à leurs époux respectifs. La formule écrite offre la discrétion nécessaire aux échanges secrets et prises de rendez-vous. À l'occasion d'une rencontre dans un festival de cinéma à Ouagadougou, par exemple, Kimia relate sa prise de contact avec son amant :

« Je lui ai fait parvenir un message, rédigé au dos d'une carte postale. Je terminais par une formule de midinette : "De la part d'une admiratrice du pays bantou." Ma signature était volontairement illisible, mais le nom de l'hôtel, le numéro de téléphone, celui de ma chambre, étaient en lettres capitales, d'une écriture soignée. Il a bien sûr compris ». (*EPP*, 191)

¹⁸⁴ Roger et Arlette Chemain-Degrance, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, op. cit., p. 74.

Cette « formule de midinette », faisant référence à une jeune admiratrice frivole (tout le contraire d'une écrivaine), agit comme une blague personnelle entre les deux. L'entente épistolaire forgée entre elle et Franceschini rend inutile une signature lisible, et superficielle la précaution de Kimia de ne pas associer son nom au message. Le renvoi au « pays bantou » et la formulation « Il a bien sûr compris » signale que leurs styles, habitudes scripturales et références communes scellent entre eux une entente tacite qui se passe de mots.

Dans le cas de Pygmalion, la statue, inanimée et inaccessible, empêche le rapprochement entre deux êtres. Dans *Une enfant de Poto-Poto*, c'est le maître qui est inaccessible pour Kimia, en tant que mentor (figure d'autorité), et homme marié (avec lequel toute relation ne peut être que secrète, passagère). Une lettre écrite par Kimia exemplifie la complexité de cette relation :

Je suis restée des mois sans nouvelles de Franceschini. À mon retour à Bâton Rouge, j'avais écrit à « *Monsieur et Madame* ». Un tissu de *formules convenues*. Au passage, je *prenais le risque* de m'enquérir du lumbago de Franceschini. Afin *d'éviter toute équivoque*, j'ai *corrigé dix fois* la phrase. La réponse était arrivée par retour du courrier. *Écrite de la main de Franceschini, signée du couple*. *Contrairement à son habitude*, il n'avait pas utilisé de carte postale. La lettre était rédigée sur du papier à en-tête de l'hôtel Cujas. J'ai mis plusieurs mois à y donner suite. À cause de mon rythme de travail et d'un roman en préparation. Peut-être mon silence avait-il une autre raison. Quelque chose de confus. (*EPP*, 190, nous soulignons)

Plus tard, sans nouvelles de Franceschini après l'une de leurs rencontres intimes,

Je lui ai envoyé un message, sans allusion ni à notre liaison ni à notre rupture. Je lui parlais de mon travail. Une phrase quand même pour dire que j'aurais aimé avoir de ses nouvelles, une autre pour lui confier que je me rendais compte que, s'il lui arrivait quelque chose, je ne le saurais pas. Il n'a pas répondu. (*EPP*, 202)

Dans le premier cas, Kimia lui fait parvenir une missive par voie officielle, et la lettre comporte des différences marquées au niveau du ton et des formules employées (« Monsieur et Madame », « formules convenues »). Prendre contact directement avec le couple

comporte le risque d'attirer les soupçons sur leur liaison; c'est pourquoi Kimia agit avec prudence en prévoyant deux destinataires. Dans ces extraits, la lettre devient le véhicule d'une prise de contact motivée par des raisons « légitimes » (s'enquérir de la santé de Franceschini, savoir s'il l'a oubliée). Kimia feint une relation respectueuse avec un Franceschini auquel elle serait étrangère, afin de masquer à Pélagie le degré de familiarité entre eux. Cette distance sera maintenue dans la réponse que le couple adresse à Kimia, « [é]crite de la main de Franceschini, signée par le couple ».

En tant que troisième interlocutrice silencieuse, la présence et l'influence de Pélagie se font sentir en filigrane dans leurs correspondances. De par son rôle d'épouse, qui rappelle Franceschini à ses responsabilités, elle n'est pas toujours impliquée, mais sa présence est souvent implicite. Sans nécessairement encourager la communication entre Kimia et son mari, elle agit néanmoins à plusieurs reprises comme « agente de liaison » entre les deux. C'est elle qui fournit les coordonnées de Franceschini à Kimia afin qu'ils reprennent contact après son départ pour l'Amérique. C'est elle, encore, qui emprunte l'identité de Franceschini pour organiser avec Kimia une rencontre qui mettra cartes sur table à propos de la liaison et de l'état de santé de son mari. Une fois les anciens amants, les anciens correspondants réunis, la maladie de Franceschini agit comme un choc sur Kimia qui le détrône de son piédestal. Tout comme elle cherchait les mots justes et appropriés lors de leurs échanges épistolaires, la connaissance de l'âme humaine attribuée à l'écrivain fait défaut à Kimia dans le cadre d'une discussion lorsqu'elle lui rend visite:

Fallait-il poursuivre sur le registre de la plaisanterie, faire semblant de ne rien voir, de ne rien savoir, ou bien s'apitoyer? Qu'avait-il besoin d'entendre? J'avais souvent soutenu, dans des débats publics, que, à l'inverse de l'historien, l'écrivain sonde les cœurs et les reins de ses personnages. Et moi, là, je ne savais quoi dire

qui puisse aider mon ami. Où donc était ma connaissance de l'âme humaine? (*EPP*, 233)

De professeur, maître, Pygmalion, et amant, maintes fois désiré et fantasmé, Franceschini devient, dans ces réflexions de Kimia, un humain, un *ami* : « Émile Franceschini est bien de ma famille. Je ne sais plus si je parle d'un amant, d'un ami, d'un frère aîné ou d'un père » (*EPP*, 249).

Si le temps, la maladie, puis la mort sonnent le glas de leur relation, l'amour, le désir, la reconnaissance et l'admiration imprègnent toujours son discours qui persiste à faire de lui le centre de son inspiration : « Franceschini est une météorite dont le passage a griffé mon âme, l'a balafree d'une cicatrice indélébile. D'une signature que je suis seule à savoir déchiffrer... [...] Son souvenir est comme l'eau d'un fleuve dont aucun soleil ne me sèche » (*EPP*, 202); « Qu'avait-il été au juste? De quoi était-il représentatif? Je n'avais qu'une certitude. Un engagement envers moi-même : je n'utiliserais jamais cette histoire comme matière romanesque. Elle devait demeurer un souvenir intime » (*EPP*, 258-259). Outre les souvenirs, le legs littéraire demeure toutefois la principale empreinte de Franceschini sur sa vie et ses futurs projets d'écrivaine :

À Paris, j'ai décacheté les enveloppes kaki que Pélagie m'avait remises au cours d'une des veillées [funéraires]. Elles contenaient des cahiers à spirale aux pages couvertes de l'écriture de Franceschini. Un manuscrit passionnant, mais rempli de mystères : mot raturés, surcharges, renvois, remords, pas de dénouement... ». (*EPP*, 265)

Lui qui, sa vie durant, a repoussé l'idée de devenir écrivain par paresse et par déférence à ces classiques qui ont marqué sa vie et son enseignement (et dans lesquels Kimia elle-même a puisé une grande partie de son bagage littéraire), lègue à présent à Kimia la tâche de lire, corriger, critiquer, et même compléter son manuscrit. La voilà à son tour promue au rang de

maître, investie de la tâche du professeur, d'un travail de continuation des mots et des travaux de celui qu'elle a toujours aimé et encensé jusqu'à se fusionner elle-même avec son image dans le prolongement de son souvenir : « Moi aussi, je suis Franceschini » (*EPP*, 264). Et, contre toute attente, loin de se perdre dans les méandres identitaires de ce nouveau rôle, celui de l'héritière littéraire de Franceschini, Kimia en retire une nouvelle source d'équilibre personnel : « Je balance entre le devoir d'être congolaise et ma réalité. Une femme, une romancière, tout court » (*EPP*, 264).

Au fil des silences, monologues intérieurs et écrits qui ponctuent notre corpus, la prééminence de la fonction émotive est indéniable. Dans ces discours, la première personne domine, conjuguant sentiments profonds et impressions personnelles. Ces situations d'énonciation où le personnage est seul avec lui-même offrent ainsi un cadre privilégié d'expression individuelle. Lorsqu'elle s'exerce sous forme de correspondance, l'écriture permet d'entretenir les liens affectifs entre les personnages. Elle est aussi un processus artistique où chacun peut s'adonner au témoignage, ou à la création de son destin personnel et du monde rêvé. Cette démarche peut s'effectuer sous la forme d'une alliance entre personnages devant des événements bouleversants, comme c'est le cas pour Salomé, Céline et Valérie qui se réunissent devant la maladie. D'autres fois, elle permet à une protagoniste, comme la narratrice de *Matins de couvre-feu*, de se positionner dans un processus de lutte contre les instances qui bouleversent sa société. Nous en concluons que ces modes d'énonciation dénotent nettement des enjeux de nature personnelle, un moyen pour les femmes de s'exprimer ou de mettre en mots, sans crainte de censure, les insatisfactions qui les « empêchent de vivre heureuses » (*MCF*, 169).

CHAPITRE 2 : L'ÉNONCIATION EN SPHÈRE PRIVÉE

Il y a les trahisons, les culpabilités, la maladie,
et au bout du chemin la mort, pour chacun de nous.
Mais il y a aussi l'amour, l'amitié, la compassion. Tout est lié.
Nous sommes tous liés, tous embarqués sur le même bateau, ce bateau s'appelle la vie.
Si nous n'essayons pas de ramer dans le même sens, aucun de nous n'en sortira indemne.
Ne sens-tu pas à quel point nous sommes fragiles?
Ne sens-tu pas à quel point nous avons besoin les uns des autres?
SA, 258-259

Le premier chapitre de notre thèse étudie le silence, les monologues intérieurs et l'écriture épistolaire ou créatrice. Ce sont là autant de formes d'énonciation féminine qui s'articulent sous le signe d'une certaine solitude, de celles qui favorisent les mouvements réflexifs et les soliloques intérieurs. Dans ce second chapitre, nous abordons le discours du personnage féminin sous un angle différent, soit celui du discours prononcé en sphère intime ou privée. La situation d'énonciation s'enrichit ici d'un locuteur en chair, présent et actif au moment où se produit le discours du personnage. Certes, comme l'indique Dominique Maingueneau, « toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une *interactivité* constitutive; elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels [...] »¹⁸⁵. Cette *interactivité du discours*, sera toutefois étudiée plus particulièrement dans ce chapitre sous la forme d'une activité discursive spécifique, celle de la conversation, « où les deux locuteurs coordonnent leurs énonciations »¹⁸⁶. Nous analyserons ainsi, dans les romans de notre corpus, les paroles

¹⁸⁵ Dominique Maingueneau, « Discours », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 46. Voir la suite du passage déjà cité plus haut, p. 58.

¹⁸⁶ *Idem.*

échangées entre le personnage féminin et les hommes et femmes qui l'entourent. La sphère privée relève, dans ce cas, du caractère limité d'interlocuteurs impliqués dans la conversation (deux, trois tout au plus) et du caractère intime des sujets abordés. Que ce soit en couple, entre les membres d'une même famille, entre un parent (mère, père, belle-mère) et son enfant, avec un ami proche ou entre femmes, le personnage féminin est amené à discuter, converser, se confier, même s'épancher sur une variété de sujets personnels et qui lui tiennent à cœur, dont, entre autres, la maternité, les insatisfactions maritales et la sexualité.

« La femme est un être expansif à l'excès. Souvent, elle ne se console d'une peine, d'une contrariété, d'une déception qu'en en faisant part à une amie¹⁸⁷ », lit-on dans le roman *L'Esclave* de Félix Couchoro; chez Abibatou Traoré, une conversation entre deux voisines se termine comme suit : « – Je te remercie, Aminda. / – Pourquoi donc? / – Merci de m'avoir parlé. Je t'assure que je me sens beaucoup mieux. / – Je te l'avais dit, parler est la meilleure thérapie quand on a des soucis¹⁸⁸ ». Échanger avec un partenaire en situation conversationnelle est donc parfois libérateur, parfois enrichissant et constructif, mais entraîne son lot de heurts et d'incompréhensions :

Pour énoncer, un locuteur doit avoir une représentation de sa situation de communication, du thème de son discours, mais aussi de lui-même, de son allocutaire, de la manière dont cet allocutaire perçoit leur relation, de la relation entre l'allocutaire et le thème du discours, de la relation entre le locuteur et ce même thème, etc.¹⁸⁹

En comparaison avec le discours intérieur, de telles situations de communication multiplient les paramètres à considérer de la part de l'énonciatrice.

¹⁸⁷ Félix Couchoro, *L'Esclave*, Paris, Éditions Akpagnon/A.C.C.T., 1983 [1929], p. 41.

¹⁸⁸ Abibatou Traoré, *Sidagamie*, Paris/Dakar, Éditions Présence Africaine, 1998, p. 56.

¹⁸⁹ Dominique Maingueneau, « Schématisation », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 112.

Dans un échange *oral* les deux partenaires interagissent, leurs propos renvoient constamment à l'environnement non verbal; ils sont accompagnés de mimiques, d'indices paraverbaux, leur syntaxe obéit à un fonctionnement où abondent juxtapositions, ruptures, ellipses et redondances¹⁹⁰.

À travers ces dialogues, de nombreux thèmes sont abordés : failles et réappropriations de son propre discours, rapport mère-fille, communication (et, souvent, incommunicabilité) entre l'homme et la femme, amour et fidélité, maternité et désir d'enfant, amitié et rivalité féminines, des thèmes qui font état du caractère privé des situations énonciatives que nous analyserons tout au long de ce deuxième chapitre.

2.1. *Si d'aimer...*

2.1.1. Discours amoureux et réappropriation de la parole

De par son titre, le roman *Si d'aimer...* semble annoncer la primauté du discours amoureux. Pourtant, sa formulation n'évoque pas une affirmation (*Aimer ...*), mais plutôt un fragment d'énoncé formulé au conditionnel (*Si d'aimer...*). Avec l'ajout des trois points de suspension, le syntagme suggère un traitement de l'amour soumis à des conditions non-formulées. *Si d'aimer...* semble alors annoncer une objection, une restriction. La quatrième de couverture se charge de proposer un complément : « *Si d'aimer...* ne tue pas, c'est au prix d'un cheminement incroyable des aimants, amants et amis [...] ». Le discours amoureux s'annonce ainsi comme un important ressort romanesque, en plus des discours sur la femme, l'expérience de la maladie et le processus de résilience qui se tissent et s'entrelacent. Ce type de discours se décline selon les paradigmes valorisés par les personnages : la monogamie prônée par Salomé côtoie une réserve de la parole, tandis que Valérie prône une liberté du corps comme du cœur (« [...] elle affirmait qu'elle n'aurait pas

¹⁹⁰ Dominique Maingueneau, « Écrit », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 51.

assez d'une vie pour aimer tous les hommes qu'elle voulait » (*SA*, 21) qui se répercute à travers son langage. Céline, pour sa part, contredit le silence que l'on attribue aux victimes par le biais du témoignage, puis en prenant la ferme décision de ne pas abandonner son corps à la maladie.

Si d'aimer... se présente comme le roman de multiples transformations, principalement celles des personnages de Salomé et de Céline. Au premier chapitre, nous avons posé les bases de notre analyse de Salomé, à travers l'évolution de ses discours intérieurs l'amenant progressivement à délaisser l'assentiment silencieux motivé par le manque de courage et la crainte du jugement des autres. Dans ce présent chapitre, nous examinerons la manière dont ce personnage prend la parole face aux événements perturbateurs qu'il affronte. De plus, c'est par le récit de Céline que nous assistons au dévoilement de sa voix marginale, dont le grand cri contre la maladie et la souffrance se mue en désir de vivre.

Depuis toujours, Salomé est prisonnière d'une énonciation plutôt effacée, qui rend difficiles ses contacts avec les autres. Elle retrouve son complément à travers Valérie, pour qui l'entregent et l'aisance communicationnelle facilitent ses rapports avec autrui : « Je lui enviais sa gouaille, son sourire facile, ses yeux pétillants qui faisaient qu'on était tout de suite à l'aise avec elle » (*SA*, 25). Nous observons la même attitude moqueuse, voire insolente, de Valérie chez le personnage de Pélagie dans *Une enfant de Poto-Poto*. Nous analyserons plus loin la dynamique complexe d'amitié et de rivalité à l'œuvre entre Pélagie et Kimia, dont l'énonciation est inhibée par son manque d'assurance. Dans *Si d'aimer...*, la

relation entre Salomé et Valérie est toute aussi complexe, mais c'est indéniablement l'amitié qui prime à travers les dialogues entre les deux femmes. Salomé est parfois prisonnière du silence ou de la passivité, ou encore « elle avait tendance à se montrer péremptoire, voire cassante. Nos camarades de classe la jugeaient snob et méprisante » (*SA*, 67). La différence de son caractère par rapport à son entourage lui attire critiques et jugements infondés :

Je ne comptais plus le nombre de personnes à qui j'avais dit : « Quand on la connaît, elle est vraiment géniale », pour excuser son attitude. Et c'était vrai. Lorsqu'elle se sentait en sécurité, elle se détendait et dévoilait cette Salomé que j'aimais tant. Douce, drôle, chaleureuse, redoutable dans tout échange un tant soit peu intellectuel. (*SA*, 68)

Le texte lie Valérie, présentée comme un personnage populaire et extraverti, à Salomé dans une relation de solidarité presque indéfectible. Valérie est montrée comme ayant le courage de ses mots, de mettre ses paroles à exécution, surtout lorsqu'il s'agit de venger l'honneur de son amie : « Il va le payer cher, je te le jure. [...] Elle me sourit : “Et ce n'est pas fini”, me murmura-t-elle tandis que nous nous éloignions main dans la main. Non, ce n'était pas fini » (*SA*, 211). Cet extrait, narré par Salomé, relate les remous causés par Valérie pour se porter à sa défense suite à l'abus dont elle a été victime à l'adolescence. Vandalisme de la voiture du coupable et humiliation publique ne sont que deux exemples du potentiel de vengeance que recèle le personnage de Valérie. Décrite comme une femme menue, son énonciation n'en est pas moins empreinte d'une grande force, de dynamisme et même d'une certaine violence (« C'était tout Valérie. Elle pouvait [aller plus loin], oui, sans état d'âme. [...] La violence n'effrayait pas Valérie; j'avais eu plus d'une fois l'occasion de m'en apercevoir » (*SA*, 212)). Pacôme demeure néanmoins un sujet de tension et de rivalité entre les deux femmes. Mari infidèle de Salomé, il provoque des sorties rageuses et des énoncés agressifs et querelleurs de la part de Valérie, visant ses maîtresses dont elle fait pourtant secrètement partie :

–Tu veux que je lui casse la gueule? me demanda Valérie.

Je souris, parce qu'elle me posait cette question à chaque fois que quelqu'un me contrariait. Malgré son petit gabarit, elle menaçait de casser la gueule à la personne, n'importe laquelle, que je lui indiquerais. J'étais contente qu'elle soit là et je lui en voulais d'autant plus d'avoir couché avec Pacôme. Pouvais-je décemment lui demander de se casser la gueule à elle-même pour commencer? (SA, 33)

À travers les doubles sens et les non-dits dans cet extrait, nous sentons bien que le dialogue entre les deux amies manque de franchise. Salomé ne confronte pas directement (à ce stade du moins) Valérie à propos de sa trahison, et cette dernière passe sous silence son propre forfait. Pour Salomé, le parcours vers une énonciation plus libre s'avère laborieux, tissé de maintes prises de conscience et confrontations.

L'élément déclencheur est sans contredit l'annonce de la maladie. Les résultats des analyses médicales sont sans appel : Salomé est séropositive. Ce moment clé déclenche chez elle une série de réactions qui vont modifier son comportement face aux gens qui partagent sa sphère intime. Le premier témoin de la réaction de Salomé est Valérie, dans son rôle de médecin. Du « oui », que nous avons précédemment souligné comme l'apanage de son discours, Salomé passe soudainement au « non », une négation montrant sa résistance à une situation qui la frappe de plein fouet:

Non, il n'y avait pas d'erreur, la pauvre femme, c'était bien moi. Une prise de sang, quelques mots sur un papier avaient suffi à jeter ma vie dans l'ornière.

–Il faut que j'y aille, ai-je dit à Valérie en me levant précipitamment.

–Je te raccompagne, de toute façon, ma journée est finie.

–Non! ai-je hurlé. Puis devant sa mine interloquée, j'ai repris doucement : « Non. Je repars seule ». (SA, 13)

La réaction de surprise de Valérie suggère qu'elle n'a que rarement été témoin d'un tel éclat de voix de la part de son amie. La maladie agit effectivement comme un catalyseur qui débloque les mots de la gorge et du corps de Salomé, la poussant à parler, à exprimer ses besoins et sa révolte.

Dès le moment où elle prend connaissance de sa maladie, la parole de Salomé commence à se transformer. Les mots « je veux dire » étaient préalablement utilisés pour marquer une hésitation ou préciser sa pensée : « Je suis une fille bien, je veux dire respectable. Je l'ai toujours été » (SA, 11). Sous l'effet du choc (« Mais enfin comment...je veux dire...c'est impossible voyons [...] » (SA, 13), les formulations convenues, assurées, font place à des mots hachés, interrompus, cherchés, dès que s'installe l'incompréhension et le choc émotif. Nous retrouvons une situation d'énonciation similaire dans la nouvelle « La boue à grande coulée » d'Henri N'Koumo, au moment où le personnage principal, une jeune femme qui a été violée par son oncle, apprend qu'elle est atteinte du sida : « La malheureuse est cassée. Elle a une immense envie de hurler, mais n'a plus de biceps dans la gorge pour pousser loin sa voix. Elle ferme les yeux. Elle maudit son corps brûlé au feu de la honte. Son corps cousu au sida, par un temps crevé¹⁹¹ ».

Sans entrer dans cette violence, Salomé est également déconcertée, désemparée. Ses énoncés se modifient en même temps que ses silences. Les propos presque apathiques, d'une jeune femme peu encline à formuler honnêtement sa pensée, deviennent ceux d'une victime laissée sans voix devant le malheur qui la frappe: « Je n'ai rien fait pour mériter cela, rien. Il n'y a pas d'autres mots » (SA, 12). Le choc et le déni sont lisibles dès les premières lignes du roman. La première réaction verbale de Salomé se caractérise par la négation, le refus. Les mots « non », « erreur », « impossible », « méprise », constituent un champ lexical de la

¹⁹¹ Henri N'Koumo, « La boue à grande coulée », *Nouvelles de Côte d'Ivoire*, Abidjan/Paris, Nouvelles Éditions Ivoiriennes/Magellan et cie, 2014, p. 127.

dénégation de Salomé face à l'impensable nouvelle que lui annonce son amie et médecin. Son destin est scellé, sans équivoque, par les mots qui constituent son diagnostic.

« Je n'ai rien fait pour mériter cela. Il n'y a *pas d'autres mots* » (SA, 12, nous soulignons). Pour Salomé, l'annonce qu'elle est atteinte du sida sonne le glas des paroles vides de sens et d'intentions, uniquement destinées à préserver les apparences et meubler les conversations mondaines. Il en va de même pour les rares conversations avec son mari présentées dans le roman, où le masque de l'hypocrisie silencieuse à propos des incartades de Pacôme tombe finalement devant la gravité des événements :

–Qui est-ce? Je voudrais la rencontrer.
L'heure n'était plus aux faux-semblants.
Pacôme répondit simplement :
–Elle s'appelle Céline Njock, elle a une maison aux Hydrocarbures.
[...]
–J'espère que cela en valait la peine!
–Non, répondit-il, rien ne valait cela.
Des mots sans importance. Il était trop tard désormais. (SA, 40, nous soulignons)

C'est, en quelque sorte, la mort de leur relation conjugale, qui se joint à celle que laisse présager la terrible maladie. Pacôme représentait pourtant, aux dires de sa femme, un formidable interlocuteur avec qui elle partageait nombre de conversations animées, lui permettant d'exercer sa rhétorique et d'enrichir son discours :

Je garde en mémoire des discussions mémorables sur toutes sortes de sujets. Nos joutes verbales font partie intégrante de notre quotidien. Discuter avec Pacôme m'aide à mettre de la clarté dans mes propres idées, à construire un argumentaire convaincant, à m'ouvrir à d'autres systèmes de pensées même dérangeants. (SA, 326)

Dès lors, il s'agit pour Salomé de se construire une parole différente afin de s'ouvrir à un nouvel éveil, et non à une fin. Comme le suggère le dernier extrait, sa démarche

commence par une confrontation avec la femme à l'origine de son mal. Elle va donc à la rencontre de Céline Njok :

–Bonjour belle femme, tu voulais me voir?

Le son de sa voix me sortit de ma stupéfaction :

–Vous saviez! Ce n'était pas un accident n'est-ce pas? Vous savez que vous êtes malade et vous contaminez les gens qui vous approchent. [...] Quel genre de monstre êtes-vous? Ce qui vous arrive n'est que justice, vous ne méritez pas de vivre. Les personnes comme vous devraient être enfermées. Vous m'entendez? Enfermées.

Je criais, l'émotion me faisait trembler [...].

–Ce qui m'arrive n'est que justice? dit-elle d'une *voix très calme*, comme si elle se posait *sincèrement* la question. Je ne peux que partager votre avis. Mais vous, quelle est la justice qui vous mène jusqu'ici? De quel terrible crime vous êtes-vous rendue coupable?

–Je suis ici parce qu'il existe des personnes comme vous, des monstres sans cœur, des pourritures. Je suis là à cause de vous. (SA, 43-44, nous soulignons)

Une distinction nette de registres (« belle femme », utilisé comme marque de respect et d'ouverture, versus « monstre sans cœur » et « pourritures », insultes manifestant l'ampleur du dégoût) contraste avec les statuts respectifs des énonciatrices. La déchéance de son style de vie n'affecte pas le langage de Céline, qui manifeste une cordialité surprenante dans les circonstances, tandis que le « bon goût toujours et en toutes circonstances » (SA, 14) de Salomé est évacué sous l'effet de la colère et des injures qu'elle fait pleuvoir sur son interlocutrice. Mais ce climat de confrontation est de courte durée : au fil des échanges et des confidences qui tissent des liens entre Céline, Salomé et Valérie, la formule « Les personnes comme *vous* » devient un « nous » inclusif désignant ce trio féminin, et la femme désignée comme un « monstre » devient, dans la bouche de Salomé, « ma sœur » (SA, 222).

Un autre versant de la transformation de Salomé s'effectue au niveau de sa situation matrimoniale. À la fin du roman, elle quitte Pacôme pour s'installer chez Moussa le temps d'une courte liaison. La façade si précieusement préservée de son mariage s'en trouve pulvérisée. Cette situation se traduit dans l'énonciation orale de Salomé par une

modification des plus radicales : ses paroles montrent un clair recentrement sur ses désirs et ses valeurs. Celle qui affirmait, sous forme de discours intérieur au début du roman, « Je ne m’imaginai pas sans Pacôme [...]. Sans lui, sans rien, dépossédée de ma seule raison de vivre, qui faisait que je vive. Je ne pouvais pas. Je suis née au monde une seconde fois le jour où Pacôme a posé son regard sur moi » (SA, 29-30), soulignait ce faisant son refus à *exister* par elle-même en dehors de leur union. Par la suite, après l’expression de cette dépendance, voire de cette soumission amoureuse, le discours amoureux de Salomé se modifie, et se solidifie en passant du silence de la réflexion intérieure aux paroles et déclarations effectuées devant des proches. La formule « je veux » en fait état à plus d’une reprise dans ses échanges avec Valérie :

– [...] Non seulement tu trompes ton mari avec un homme comme Moussa, mais en plus, tu ne t’en caches pas, tu vas t’installer chez lui. Cette ville va te lyncher.
– Tu crois? Je ne m’en soucie guère. Toutes ces personnes ne me sont rien. Leur avis m’importe peu. *Ce que je veux*, c’est savoir ce que toi tu en penses.
(SA, 337, nous soulignons)

Ce « je veux » de Salomé est passablement différent des « je ne veux rien savoir, je ne veux rien entendre et je ne te demande rien » (SA, 19) qui ponctuaient son discours intérieur en début de roman. L’évolution de la trame romanesque voit ce personnage se désenclaver de la pression inhérente à son statut social, et dépasser ses limites personnelles de cette époque avant sa maladie. Ses paroles traduisent la confiance et l’indépendance qui l’habitent désormais : « Je ne m’en soucie guère. Toutes ces personnes ne me sont rien. Leur avis m’importe peu ». De la passivité à l’action, du silence à l’éclosion de sa parole, de son mariage avec Pacôme vers une liaison avec Moussa, d’une excellente santé à son infection au VIH, d’une grossesse à un avortement : autant de transformations qui suivent le diagnostic de sa maladie et l’amènent à un état d’éveil, de renaissance au monde – et à elle-même –, manifeste dans son énonciation orale.

Dans l'optique de l'épanouissement énonciatif observé chez Salomé, réalisé sous le signe du féminin (la triade formée par elle, Valérie et Céline), force est de constater que dans les rapports de Salomé avec les hommes, les formes de communication évoluent également. Le silence qu'elle entretenait soigneusement concernant les maîtresses de son mari minait ses échanges avec Pacôme et les teintait de retenue et de non-dits. Cependant, même après la crise des infidélités, l'annonce de leur maladie, la rencontre de Céline et le départ du foyer de Salomé, nous remarquons que leurs dialogues conservent néanmoins leurs limites. Lorsque Pacôme appelle Salomé pour la prier de lui revenir, elle répond :

Je ne reviendrai pas, mon amour. [...] Je ne pourrai rien reconstruire sans me réparer au préalable. [...] La Sally que tu aimes n'existe plus, *je lui ai imposé le silence* pour qu'émerge une Sally avec laquelle je puisse vivre.

Pourquoi n'ai-je pas compris tout cela avant que l'irréparable ne se produise? Par *peur*. Ah, la *peur*! J'avais si *peur* Pacôme! Trop peur pour avoir le courage de regarder la réalité en face. Par *peur* je me suis perdue de vue, je n'osais plus m'écouter et me prendre en compte. *Peur* d'être trop ou pas assez, *peur* de te perdre, *peur* que tu ne m'aimes plus comme avant, *peur* de souffrir, *peur*, *peur* de tout. *Mais c'est fini*. [...] Par la force des choses, il m'a fallu modifier mon regard sur les personnes et la réalité qui m'entourent. J'ai appris avec passion, je me suis ouverte au monde et j'ai aimé cela. Le pire est survenu et je suis plus vivante que jamais.

Si je reviens un jour, ce sera parce que je t'aime, Pacôme, parce que je penserai que nous méritons une nouvelle chance et toutes les chances qui nous seront offertes. Pour cela, il me faut acquérir la certitude que je peux vivre sans toi, être heureuse sans toi, vivre avec un autre, ou même seule, et y trouver du bonheur. [...] Je ne suis pas parvenue au bout de mon chemin. (*SA*, 369-370-371, nous soulignons)

L'effet de cette libération énonciative est limité, toutefois, par un facteur communicationnel de première importance : toute à la révélation de ses décisions et opinions, Salomé ne vérifie pas si la fonction phatique de la situation de communication (qui s'assure de la bonne réception du message) est adéquatement remplie. Ainsi, ni elle, ni le lecteur, ne peuvent être véritablement certains que Pacôme ait saisi l'intégralité de son discours : « Je pleurais tant

que je ne suis pas certaine que Pacôme ait compris ou même entendu tout ce que je lui disais » (*SA*, 371). Cela s'avère cependant un aspect de moindre importance, pour une protagoniste dont la parole s'affirme désormais par elle-même, en dehors de tout interlocuteur masculin : « “Ma douce...” a-t-il tenté, mais je ne l'ai pas laissé aller plus loin » (*SA*, 371).

Comme mentionné au premier chapitre, Salomé conclut aussi, à travers sa liaison avec Moussa, un pacte tacite centré sur les émotions ressenties dans l'instant présent, rendant presque inutile l'usage des mots.

Nous ne parlions pas beaucoup Moussa et moi, pas de « Je t'aime », pas de promesses chuchotées. J'aimais ce silence car il me laissait libre d'être, au-delà des mots. [...] D'instinct, il avait trouvé le langage de la vérité, qui ne passe pas par les mots si souvent mensongers. Le langage du corps ne triche pas, il dit ce que l'on ressent en se libérant de la tyrannie des préjugés et de la peur de l'inconnu [...]. Aucun mot d'adieu n'était susceptible d'exprimer la force de ma tendresse, mon infinie reconnaissance et, malgré tout, ma volonté inébranlable de le quitter. (*SA*, 371-372)

Ainsi, la « libération » de la faculté de s'exprimer de Salomé engendre une facette inattendue de son énonciation. Tandis qu'elle se permet enfin d'énoncer tous les mots, tous les maux qu'elle désire, une fois les blocages intérieurs désamorçés, Salomé opère, en une sorte de boucle, une reconquête de son état initial dans le roman : le silence. Mais il s'agit désormais d'un silence choisi, décidé, pour celle qui contrôle ses mots mais choisit d'en faire usage... ou non.

2.1.2. « Les gardiennes de l'ordre et de la morale » : Les aléas du rapport mère-fille

Lors d'une scène déterminante à la fin du roman, Salomé et Valérie sont convoquées par leurs mères à une rencontre entre femmes afin de faire le point sur les récents événements. Eugénie, mère de Salomé, M^{me} Lissouk, mère de Pacôme, et Bella, mère de Valérie, souhaitent discuter à cœur ouvert de la maladie qui touche leurs enfants et de la décision de Salomé de quitter le foyer conjugal. Ces pages nous permettent d'interroger le rapport entre mères et filles dans le roman, afin de rendre compte de ses nombreuses influences sur le langage et les actions, particulièrement de Salomé.

Avant cette scène, *Si d'aimer...* évoque plusieurs types de rapports mère/fille entre différents personnages féminins. Alors qu'elle n'était qu'une enfant, la grand-mère de Valérie n'hésite pas à lui exposer vertement sa pensée après qu'elle lui ait tenu tête : « Tu te crois forte hein petite prétentieuse? Tu te trompes. Tu n'es rien, tu n'es qu'une femme comme moi, comme ta mère. Tu n'es rien » (*SA*, 61). Loin de se laisser aller à des insultes et au dénigrement, la mère de Valérie, Bella, qui l'aime et la respecte sans réserve, l'encourage plutôt à développer l'ensemble de ses facultés afin de devenir une femme forte, intelligente et indépendante : « Étudie, me disait Bella, je n'ai pas d'autre héritage à te transmettre, aie des diplômes, puis un salaire, c'est le prix de ta liberté, c'est tout ce que j'ai à t'offrir. La liberté d'une femme, ma fille, est d'abord économique. Ce n'est pas négociable » (*SA*, 135). D'une génération à l'autre, nous constatons que la vision des personnages sur le rôle des femmes est radicalement différente. L'amour et l'affection que ressent la mère pour sa fille sont également déterminants dans les modalités des énonciations entre elles.

Ainsi, l'attitude de l'énonciatrice vis-à-vis de son énoncé, mais aussi de son énonciataire, définit le type d'échanges qui s'ensuivent. Entre Salomé et sa mère, les relations sont beaucoup plus formelles et tendues. Lorsque l'une des maîtresses de Pacôme lui téléphone pour lui révéler les infidélités de son mari, Salomé est étonnée de recevoir des conseils de la part d'Eugénie :

–*Ma fille*, me dit Eugénie, lorsqu'elle eut vent de l'affaire, *je sais ce que tu éprouves*, j'ai moi aussi épousé mon Pacôme. Tu as la chance d'avoir un mari qui te respecte, qui t'aime, qui se soucie de toi. *Crois-moi* c'est déjà beaucoup. *Ferme les yeux sur le reste, ignore ce que tu ne veux pas savoir. Tu dois te tenir au-dessus de tout cela.* Et puis, pourquoi te mettre dans un tel état parce qu'une autre femme te parle de ton mari? Si elle t'appelle c'est qu'elle ne peut déjà plus le tenir. Soit elle ment, soit leur histoire est terminée. Il s'agit au pire d'une maîtresse bafouée qui joue sa dernière carte.

Je crois que ma mère ne m'avait jamais parlé aussi longtemps. Je me dis qu'elle devait avoir très peur du scandale que ne pourrait pas manquer de susciter un divorce. Une fille divorcée? Impensable, pour Madame le Délégué ». (SA, 32, nous soulignons)

D'une part, les dernières phrases de l'extrait illustrent le peu de contact que Salomé a avec sa mère. D'autre part, ni la sollicitude (« Ma fille », « je sais ce que tu éprouves », « moi aussi ») ni la sagesse (« Tu as la chance ») de certaines formules ne parviennent à masquer la tournure des phrases à l'impératif (« Crois-moi », « Ferme les yeux », « ignore ») et le ton analytique de « Madame le Délégué » prodiguant ses instructions. Salomé elle-même décèle, dans cet appel à une réaction passive, l'orgueil et la fierté d'une femme soucieuse des apparences et de sa réputation, plutôt que les soins d'une mère compatissante et attentionnée. La scène du roman réunissant Salomé, Valérie et les mères nous permet toutefois d'observer sous un autre jour les dialogues entre mères et filles.

–L'heure est grave. Je suis convoquée par les gardiennes de l'ordre et de la morale, les grandes prêtresses ont décidé de ramener sur le droit chemin la brebis égarée. [...]

–Bella m'a parlé d'une réunion au sommet effectivement. [...]

–Pourquoi j'ai l'impression de m'être fait piéger? L'idée de ma belle-mère, de Bella et de ma mère parlant de moi, me donne des frissons. (SA, 352-353)

Suite à cette annonce de Salomé à Valérie, un champ lexical relié à la ruse et au combat, voire à l'affrontement, s'installe dans leurs discours. Salomé s'assure de leur solidarité devant « l'ennemi » en demandant à Valérie: « Tu es de quel côté exactement? » (*SA*, 353). Elle convient de « mettre sur pied une stratégie de défense » (*SA*, 353), allant même jusqu'à « soudoyer » (*SA*, 354) Bella dans une tentative pour la mettre de son côté contre sa mère : « J'avais l'intuition que quelques alliées ne seraient pas de trop ce soir. Elle n'entra pas dans le jeu » (*SA*, 354). L'attitude de Salomé devant cette « réunion au sommet » donne de l'ensemble de ces personnages féminins une représentation critique, presque caricaturale. Elle rappelle davantage une rencontre entre des partenaires d'affaires, voire des étrangères, plutôt qu'entre des femmes partageant des liens de famille et d'amitié.

La tension est palpable chez Salomé tandis qu'elle arrive sur les lieux avec l'impression de tomber dans un piège, un guet-apens. À ce moment, le fossé intergénérationnel entre les locutrices se précise. Cette scission, manifeste dans les pronoms qui divisent les camps entre le « elles » (Eugénie, Bella, M^{me} Lissouk) et le « nous » (Salomé et Valérie), place les mères en surnombre par rapport aux filles : « Il me paraissait évident à présent qu'elles avaient des liens dont nous n'avions pas idée, qui dataient d'une époque où nous n'existions même pas » (*SA*, 356). Après une période de plaisanteries et de familiarités (« La discussion était légère, drôle » (*SA*, 357)), Eugénie prend la parole pour s'enquérir de la santé de Salomé. Dès lors, les paramètres de leur conversation s'établissent : elle se veut franche, ouverte, sans demi-mesures ni faux-semblants. « [Les] participants d'une énonciation doivent accepter tacitement un certain nombre de normes qui rendent possible l'échange; ce qui implique que chacun connaît ses droits et ses devoirs ainsi que

ceux de l'autre participant¹⁹² », rappelle Dominique Maingueneau à propos du contrat de communication qui se lie entre plusieurs interlocuteurs. Dans cette scène, il s'agit, pour les filles, de reconnaître le pouvoir attribué traditionnellement à des femmes plus âgées, en plus de l'autorité qu'elles détiennent en tant que leurs mères. Ces dernières, en contrepartie, s'engagent à faire preuve d'écoute et de compréhension, voire de compassion, devant la situation tragique qu'elles doivent affronter. Malgré tout, les réserves dont fait preuve Salomé tout au long de l'entretien, assorties aux paroles de défi, d'opposition ou de revendication de Valérie (« Je suis médecin, pas Dieu d'accord? » (SA, 360), « C'est ma sœur qui est atteinte cette fois, pour moi aussi c'est dur » (SA, 360), « Si, c'est important, intervint Valérie avec force. Dans ce pays, sept femmes sur dix sont contaminées par leur compagnon » (SA, 361)), montrent qu'elles ne sont pas des allocutaires soumises. Puisqu'elles abordent l'échange conversationnel avec l'idée qu'il est motivé par des intentions de manipulation et des attentes non-dites, leur énonciation s'en ressent : elles cachent des choses, ne souhaitent pas tout révéler (à commencer par la liaison entre Salomé et Moussa), et sont sur leurs gardes, en continuant de craindre les jugements et les sermons.

La discussion s'ouvre sur des modalités déclamatives: « Que ça me fait plaisir de te voir Sally! Laisse-moi te regarder. C'est moi, ou tu es de plus en plus belle! » (SA, 353), s'exclame Bella; « Ah, voici ma jolie belle-fille, laisse-moi te regarder, je confirme, tu valais bien chaque franc dépensé pour ta dot [...] » (SA, 355), plaisante M^{me} Lissouk. Elle prend pourtant rapidement une tournure interrogative : « Comment vas-tu ma fille? » (SA, 355), demande Eugénie. Le sida dont souffrent Salomé et Pacôme, l'interruption volontaire de

¹⁹² Dominique Maingueneau, « Contrat », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 36.

grossesse, le départ de Salomé du foyer : tous les sujets difficiles sont fouillés lors de cette discussion d'ordre privé qui étale les revers subis par Salomé tout au long du roman.

–Ah ma fille, dit Bella, pourquoi nous laisser à l'écart d'un tel malheur? Sur qui peux-tu t'appuyer si ce n'est sur nous? À quoi servons-nous si ce n'est à soutenir nos enfants?

[...]

–Tout cela est de ma faute, reprit ma mère. Écoute Sally, je sais que toi et moi avons toujours eu des relations difficiles. Je ne suis peut-être pas la mère douce et aimante que tu aurais voulue, mais tu peux compter sur moi en toutes circonstances, je croyais que tu le savais Ma'.

Je pleurais sans pouvoir m'arrêter. Je connaissais ce Ma' qui signifie petite mère. Un surnom tendre que les mères emploient souvent avec leurs filles, Bella et ma belle-mère l'utilisaient régulièrement, mais je ne l'avais jamais entendu de la bouche de ma mère. (*SA*, 358-359, nous soulignons)

« Ma fille », jusque-là utilisé plus formellement dans le cadre des échanges froids et guindés entre Salomé et Eugénie, laisse place à « Ma' », formule chargée de tendresse qui crée un nouveau lien d'intimité entre les deux. Les réserves de Salomé, qui arrive à l'entretien en désignant sa mère par son surnom communément admis (« Madame le délégué » plutôt que « maman ») fondent progressivement dans l'ambiance ouverte et communicative de leur entretien. Son attitude défensive (« Je m'étais préparée à l'envoyer paître, pas à discuter de la maladie avec elle » (*SA*, 358)) fait place aux confidences et à une émotion que les trois mères reprennent dans leurs adresses pour mieux témoigner de leur sollicitude à son égard : « mon petit », « ma fille », « Ma' », « Sally ».

Il est évident, à la lecture de ces pages, que les trois mères ont convoqué leurs filles dans le but d'ouvrir le dialogue et de leur apporter écoute et soutien à travers les dures épreuves qu'elles traversent. Pourtant, être « [les] gardiennes de l'ordre et de la morale » (*SA*, 352) signifie, pour ces femmes plus âgées, un certain souci des règles et du qu'en-dira-t-on. En effet, nous constatons qu'elles modulent leur énonciation selon une certaine

orientation : en faisant part de leur expérience personnelle dans le domaine du couple, elles illustrent non seulement le poids de leur sagesse, mais également le courage de femmes qui ont décidé de rester avec leur époux envers et contre tout. Bella explique d'abord :

Je suis bien placée également pour savoir que culpabiliser à outrance un homme ne résout pas les problèmes. Mon mari m'a tellement blessée que *j'ai fait le choix* de l'abandonner à lui-même et de ne me préoccuper que de *moi*. Je ne l'ai pas physiquement quitté mais c'était tout comme. Je me suis désintéressée de son sort. Il en est mort. *Dis-moi ma fille, où est ma victoire?* Aujourd'hui je sais que j'aurais pu m'y prendre différemment, mais il est trop tard. Aller chercher des solutions à l'extérieur du *couple ne résout rien non plus*, ajouta-t-elle en me regardant dans les yeux. (SA, 362, nous soulignons)

Eugénie renchérit : « Sally, [...] *je suis mariée* à ton père depuis près de quarante ans. *Crois-moi*, j'en ai passé des étapes. Malgré les apparences, nous avons évité la rupture de peu. [...] *Moi aussi* j'ai failli quitter mon mari, et pas qu'une fois. *Pourtant je suis restée* » (SA, 362-363, nous soulignons). Enfin, M^{me} Lissouk, qui est certainement la plus concernée de toutes par la nouvelle de la séparation entre Salomé et son fils :

–Je pourrais te dire la même chose que ta mère, avec les mêmes mots. Je suis mariée depuis plus longtemps encore [...]. La vie est courte et en vieillissant, l'horizon se rétrécit chaque jour un peu plus. Nos choix parfois nous semblent étriqués alors que nos appétits, *nos aspirations* intimes nous poussent à prendre notre envol. (SA, 363, nous soulignons)

L'accumulation de tant de formules soulignant l'expérience personnelle (« je suis bien placée », « moi aussi », « crois-moi ») s'allie à la récurrence de la notion de choix, tout cela dans le but d'influencer celui de Salomé.

Dans ce rapport entre mères et filles, l'amour filial passe avant tout, sans pour autant se défaire du poids des convenances. Salomé et Valérie, pourtant, sont plus progressistes :

–Je n'arrive pas à le croire, s'écria soudain Valérie. Alors toutes dans un bel ensemble, vous prétendez qu'elle doit rester mariée malgré tout? Qu'elle doit s'accrocher à un homme qui lui a manqué de respect et transmis une maladie mortelle? C'est tout? C'est ça le grand message? Sauver le mariage?

–Si c’est ce que tu as compris, nous avons dû mal nous exprimer ma fille, répliqua sèchement ma belle-mère. Ce n’est pas le mariage qui est important, c’est le mari. C’est l’autre à qui tu t’es unie, à qui tu as promis loyauté et assistance jusqu’à la fin de ta vie. [...]

–Sally, dit ma mère dans un soupir, *nous ne sommes pas des mères parfaites*, loin s’en faut, et *les filles sont sans pitié pour les faiblesses de leurs mères*, c’est dans l’ordre des choses. Nous te parlons aujourd’hui en tant que *mères imparfaites* et en tant que *femmes*. Réfléchis bien ma fille, avant de ne plus pouvoir revenir en arrière. Personne ne peut le faire à ta place. *La décision finale te revient* ». (SA, 363-364, nous soulignons)

C’est dans un ethos de grande modestie qu’Eugénie admet ses propres faiblesses en tant que femme et mère. En descendant ainsi de son piédestal, elle laisse à Salomé le dernier mot quant à ses actions et ses décisions, après lui avoir fait part de leurs recommandations. Eugénie résout ainsi une part de l’incommunicabilité qui teintait ses interactions avec sa fille. Elle instaure une nouvelle ère communicative destinée à « faire coïncider [leurs] deux voix, [leurs] deux subjectivités¹⁹³ », au lieu de laisser le silence, la soumission ou l’indifférence, qui ne privilégient qu’une seule voix prépondérante sur l’autre, dicter leurs rapports. Bien sûr, tout n’est pas dépassé et le rapprochement n’est pas entier : Salomé ne peut entièrement adhérer au discours de sa mère. Eugénie, de son côté, n’est pas entièrement désintéressée dans son approche, comme le souligne l’extrait suivant :

–Elle a réuni Bella que tu considères comme ta deuxième maman, et madame Lissouk mère pour donner plus de véracité, de profondeur à la discussion, pour que tu ne l’accuses pas d’être de parti pris. Qui mieux que la mère de Pacôme elle-même aurait pu donner du sens et de la crédibilité à cet échange? Le lieu, le repas, le choix des participants, tout était parfait. Même les souvenirs de *Mama Africa* et de *l’African Beat* avaient pour objectif de te détendre et de te rendre réceptive. [...] Rien n’a été laissé au hasard.

–*Elles m’ont manipulée*, c’est cela?

–*Elles nous ont manipulées*, corrigea-t-elle, avec classe et pour la bonne cause, mais manipulées quand même. Ceci dit, je comprends leur démarche, elles sont descendues dans l’arène parce que *la situation est critique*, elles ne peuvent pas se permettre de *perdre cette bataille*. [...] Dans un premier temps, elles voulaient te signifier qu’elles sont parties prenantes dans ta maladie et que tu devras compter avec leur soutien. Pour Pacôme, elles sont sincères lorsqu’elles affirment que tu dois mûrir ta décision et qu’en fin de compte c’est à toi de trancher. Bien entendu,

¹⁹³ Lori Saint-Martin, « Le nom de la mère: Le rapport mère-fille comme constante de l’écriture au féminin », *Women in French Studies*, vol. 6, 1998, p. 79.

si tu tranches dans le sens qu'elles t'ont lourdement suggéré, c'est encore mieux.
(SA, 366-367, nous soulignons)

Salomé et Valérie dissèquent la scène qu'elles viennent de vivre une fois dans la voiture, sur le chemin du retour. Dans un mouvement de circularité textuelle, et une fois l'émotion des confidences envolée, elles sont de retour au vocabulaire de l'affrontement. Le lieu, les circonstances, les modalités d'énonciation : tout pointe, selon leur analyse, à une entreprise de manipulation savamment orchestrée par leurs mères afin de sauver le mariage de Salomé et Pacôme – et, par le fait même, la réputation et les apparences pour tous les sujets impliqués. Dans cette scène d'énonciation en contexte privé, les personnages féminins jouent donc la carte du lien intime qu'ils partagent entre eux, au nom de la solidarité féminine, mais encore davantage afin de servir leurs desseins personnels ou ceux de la collectivité.

Dans un article analysant les rapports mère-fille dans la production romanesque de quelques écrivaines¹⁹⁴, Lori St-Martin rappelle que selon Freud, le rapport à la mère est au cœur de la formation de l'identité féminine. Toutefois, au lieu du rejet de la figure maternelle postulé par Freud, qui permettrait à la fille de créer une relation œdipienne avec le père, Salomé effectue, dans *Si d'aimer...*, un mouvement opposé. Au moyen d'une communication franche et ouverte, elle fait un pas vers une réconciliation symbolique avec la (les) figure(s) maternelle(s) dans sa vie. « La relation entre mère et fille éclate dans ce qu'elle comporte de tensions, de malaises et de rivalités, également d'ambiguïtés¹⁹⁵ », tandis que les personnages féminins déconstruisent certains préconçus et lèvent le voile des

¹⁹⁴ Lori Saint-Martin, « Le nom de la mère: Le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin », *Women in French Studies*, loc. cit., p. 76-91.

¹⁹⁵ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 25.

apparences par le biais de la parole. Se posent ainsi les bases d'une nouvelle relation mère-fille et entre femmes, mais également un nouveau jalon de la transformation personnelle de Salomé. Par le biais des échanges intimes avec sa mère, le langage et les actions de Salomé se voient quelque peu libérés de certains blocages liés au manque d'approbation maternelle et à la pression sociale.

2.1.3. Céline Njock, la voix marginale

Tout comme le personnage de Salomé, celui de Céline vit également une transformation significative au niveau de son discours, associé à un raffermissement du pouvoir décisionnel qui se manifeste dans ses énoncés. Céline incarne, dans le roman, la voix marginale d'une prostituée : le rapport au corps, le témoignage de la souffrance et du traumatisme prennent donc une grande place dans son discours. Ce dernier est souvent adressé à Moussa, « [...] mon cher, mon très cher ami, mon âme damnée, mon cœur frère [...] » (*SA*, 188), principal interlocuteur et intermédiaire aussi, puisque c'est à travers sa narration que le lecteur a accès au récit de la descente aux enfers de Céline.

Lorsque Michel Buisson, patron de Moussa et riche homme d'affaires amateur de très jeunes femmes noires d'allure androgyne, jette son dévolu sur Céline, Moussa est le premier témoin des changements qui s'ensuivent. Céline, une adolescente naïve et dégourdie surnommée Spaghetti, reçoit de la part de Michel l'attention et l'argent qui lui manquent alors au sein de sa propre famille. Il n'en faut pas davantage pour que la jeune fille impressionnable articule son discours autour de son bienfaiteur et des rêves qu'il lui fait miroiter :

—Nous sommes allés au Saint-James, tu sais Moussa, une boîte de nuit à Akwa, Michel a dit à tous que j'étais sa femme. Nous avons dansé toute la nuit. Michel a dit que j'étais la plus belle fille de Douala, qu'il allait m'aider à devenir mannequin. Il a dit que je serais la nouvelle Alek Wek. Regarde, c'est elle Alek Wek, Michel dit que je lui ressemble, et même que je suis encore plus belle qu'elle, tu te rends compte Moussa, plus belle encore que cette go' qui gagne des millions et des millions. Imagine que j'en gagne ne serait-ce que la moitié, Moussa, allez, disons le quart, bon, le dixième... Tu t'imagines? Rien qu'un franc français c'est déjà cent francs CFA, c'est Michel qui me l'a dit, imagine même si je ne gagne que 5000 francs français... Quand je serai à Paris, ce sera la belle vie. Michel a dit qu'il allait m'épouser, qu'il serait mon manager. Il connaît personnellement Karl Lagerfeld, il lui a déjà parlé de moi. Il m'appelle sa beauté des savanes, sa panthère noire. Pour le lycée, je ne sais pas, Michel dit que l'école c'est pour ceux qui n'ont aucun talent dans la vie, et moi, avec ma beauté, je n'ai vraiment pas besoin d'y perdre mon temps¹⁹⁶. Madame Céline Buisson! Ça sonne bien, hein? Ça le fait Moussa non? (SA, 95)

Ces monologues relatant la « nouvelle vie » (SA, 95) de Céline sont doublement univoques. En effet, la voix de Céline est prépondérante, puisque Moussa est le récepteur silencieux de ce flot de paroles interrompues. Or, il s'avère que cette voix s'assimile à une autre, celle de Michel, au point de vue dominant : « Toutes ses phrases commençaient par Michel a dit, Michel pense... J'écoutais en me demandant si je devais rire ou pleurer » (SA, 95-96). En effet, sujette à son influence, Céline se projette entièrement à travers le prisme de la subjectivité de son nouveau compagnon. Le nom de Michel, par six fois mentionné dans le dernier extrait, souligne le pouvoir symbolique qui lui est conféré dans le discours de Céline, et l'emprise qu'il a sur elle. « Tu te rends compte », « Tu t'imagines », « je ne sais pas », « hein? », « non? » sont des formules de surprise et de crédulité, pour celle qui adhère au langage dominant de cet homme plus âgé, dont les mots recèlent un monde de possibilités. Céline projette de s'élever autant personnellement que socialement, d'acquérir de ses amis et

¹⁹⁶ Jouir d'un degré de scolarisation élevé a rarement été à la portée des personnages féminins dans les romans africains francophones antérieurs à la période que nous étudions. Cela a donné lieu à de nombreux discours sur ce sujet tenus par des femmes se désolant de leur analphabétisme, ou du peu de ressources disponibles pour dépasser cet état. Par exemple, dans le roman *Celles qui attendent*, de Fatou Diome, Arame enrage de ne savoir ni lire, ni écrire, tandis qu'elle doit recourir à l'instituteur du village pour composer sa correspondance. Coumba et Daba, deux jeunes filles, ont quant à elles suivi quelques années d'études qui ne leur ont pas davantage donné accès à un métier.

des inconnus le respect qu'elle ne trouve pas dans sa famille : « Un jour Moussa, moi aussi j'aurai une belle maison dans ce quartier, avec une foule de domestiques qui m'obéiront au doigt et à l'œil et m'appelleront Madame » (SA, 93). Être riche et célèbre, mannequin et épouse de Michel : tout se rapporte au mirage parisien, un des plus anciens clichés de la littérature africaine francophone : « Tiens-toi bien, ville lumière, Céline Njock bientôt Buisson arrive » (SA, 155).

Nous remarquons que la vision qu'a Céline de son futur se traduit par maintes dénominations qui ne la désigne, ou ne la représente, pas réellement : Céline s'imagine en M^{me} Buisson, alors que ce n'est là qu'une énième fausse promesse servie par Michel pour la manipuler. Elle projette d'être une « Madame » alors qu'il ne s'agit que d'un titre formel, évoquant davantage le matériel (la propriétaire fortunée d'une grande maison) et la puissance (parfaitement obéie de ses domestiques). Céline rêve aussi d'égaliser, et même de surpasser, le mannequin Alek Wek (« Il a dit que je serais la *nouvelle* Alek Wek. Regarde, c'est elle Alek Wek, Michel dit que je lui *ressemble*, et même que je suis *encore plus belle* » (nous soulignons)). Elle se construit ainsi un idéal chimérique de beauté la prenant comme cadre de référence : « Et elle parlait, parlait, magazines à la main, insistant pour me montrer les filles auxquelles elle rêvait de ressembler » (SA, 95). Toutes ces images ne constituent, toutefois, que des enveloppes vides ne permettant jamais à Céline de s'apprécier et s'approfondir elle-même en tant que femme.

Plus tard dans son récit, après que Céline se soit échappée de Paris pour revenir au Cameroun et y devenir la prostituée la plus courue de la ville, une nouvelle figure fait grande

impression sur elle : Salomé Bema. Salomé représente une nouvelle identité à conquérir, à devancer et à supplanter pour Céline qui, ne s'appartenant toujours pas à elle-même, tente en vain de valoir toutes les autres femmes, plus spécifiquement celle qui se mérite l'amour de Pacôme : elle veut « [...] rivaliser avec toutes les Salomé Bema de l'univers » (SA, 255). La reconstruction identitaire de Céline, qui commence avec sa requête au policier français chargé de recueillir sa déposition avant d'arranger son retour au Cameroun (« Céline, s'il-vous-plaît, appelez-moi Céline » (SA, 171)), passe par la verbalisation des épreuves qu'elle a traversées :

Céline parlait depuis longtemps, sa voix était enrouée, elle semblait épuisée, exsangue. Je lui ai proposé de s'arrêter pour aujourd'hui. Je lui ai dit que je pouvais venir la voir le lendemain pour continuer à discuter. Elle a dit non, elle voulait aller jusqu'au bout. Elle a dit que maintenant qu'elle avait commencé, elle ne pouvait plus s'arrêter. Elle voulait continuer de parler. Que pouvais-je faire? Je me voyais mal me lever et lui imposer le silence. Alors je me suis adossée à mon siège et je l'ai écoutée. (SA, 254)

Dans cet extrait narré par Valérie et dans plusieurs autres rapportés par Moussa, Céline lève le voile sur le calvaire inimaginable qu'elle a enduré aux mains de Michel et de ses clients durant son séjour à Paris. Par le biais de ce récit, et plus tard du projet d'écriture proposé par Salomé, Céline choisit de rejeter ce que Drocella Mwishu Rwanika qualifie de « code du silence¹⁹⁷ » où s'enferment souvent les victimes de violences sexuelles.

Les romans africains ont donné lieu, depuis la colonisation, à de nombreux personnages de prostituées. Cette œuvre d'Hemley Boum, qui présente des figures à la fois opposées et complémentaires (saine/malade, épouse/prostituée), donne la parole à une femme qui vend les charmes de son corps et met en scène l'intégration de ce type de

¹⁹⁷ Drocella Mwishu Rwanika, *Sexualité volcanique, op.cit.*, p. 4.

personnage féminin marginalisé dans une communauté de femmes. Comme l'indique Odile Cazenave,

[...] la prostituée n'est plus ce personnage « autre » qui n'existe que pour l'homme, à peine pour les autres femmes et pas du tout pour elle. Elle est au contraire l'incarnation de toute femme; le personnage existe pour et par les autres femmes et bien plus c'est en trouvant ses consœurs qu'elle se trouve finalement¹⁹⁸.

La voix/voie de la guérison des abus subis par Céline passe ainsi par une parole thérapeutique (tout comme l'écriture), exorcisant une part de la souffrance, tandis que le langage confronte le rapport conflictuel au corps. Ce corps féminin, chez Cazenave, se présente comme un « corps souffrance, corps marchandise, et corps transformé » auquel elle consacre un chapitre entier¹⁹⁹ détaillant les failles, les creux et violences de la prostitution, de la stérilité, de la maternité et de divers canons de beauté. Chez Céline, le rapport à la vie se mêle intrinsèquement à celui du corps. Il est d'abord, selon ses dires, un atout dont la beauté lui attire les faveurs de Michel. La déchéance qu'elle subit aux mains de ce dernier en fait un objet de jouissance (jamais la sienne) sous la forme d'une vulgaire marchandise, échangeable et échangée entre les hommes :

J'ai adapté mon attitude aux besoins de ces hommes, tour à tour soumise, rebelle, coquine et même maternelle, femme-femme, femme-animal, femme-enfant, au gré de leurs désirs. [...] Chaque jour qui passait était une victoire pour moi, seuls les liens empoisonnés que je tissais avec eux me donnaient une chance de rester en vie, en possession de tous mes moyens, ni estropiée, ni folle, je devais rester vigilante et attendre. (SA, 162)

« Mon corps n'était qu'un instrument, cela explique peut-être que je l'aie autant maltraité » (SA, 249), révèle Céline pour expliquer comment le dégoût d'elle-même qui transparaît dans ses paroles s'allie à un certain désir de mort : « Ils m'ont salie au plus profond de moi-même, dans tout ce qui me sert de cœur, de conscience, d'âme ou que sais-je. [...] Je ne peux pas vivre avec cette Céline-là, cette Céline-là ne mérite pas de vivre » (SA, 180). Déjà

¹⁹⁸ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pages 65 à 95.

dégradé par les violences sexuelles, le corps de Céline devient doublement victime lorsque se déclare son infection au VIH. Cette fois, la perspective d'une mort certaine suscite chez elle un discours rageur, lancé en un long cri de dénonciation de ses multiples souffrances :

Sans prévenir, avant que quiconque ait pu l'en empêcher, elle enleva sa robe et se retrouva en sous-vêtements. Elle était maigre, tellement maigre, sa peau était couverte de grandes plaques grises dues à la maladie, ses petits seins tremblotaient au rythme de sa respiration. Une longue et fine cicatrice lui barrait la poitrine.

–Regarde, hurlait Céline en se retournant, découvrant une trace jumelle de la première sur ses reins. Comme ça, tu sauras de quoi tu parles.

Moussa l'a prise dans ses bras, elle irradiait de colère, elle semblait se consumer de fièvre. (SA, 221)

En criant son mal en même temps qu'elle retire ses vêtements, Céline effectue une double mise à nu. Les marques auto-dépréciatives qui émaillent ses énoncés font état de la lourdeur des jugements qu'elle porte rétrospectivement sur elle-même : « J'aurais dû comprendre, j'aurais dû baisser les yeux, faire ce que l'on me demandait. Mais j'étais *conne*, *tellement conne*, je n'avais toujours *rien compris* » (SA, 159, nous soulignons); « C'est à ce moment que *l'âne bête que je suis* a pleinement mesuré la situation » (SA, 161, nous soulignons); « Tu sais, ce dont j'ai le plus souffert, c'est de mon *inculture*. J'étais d'une *ignorance crasse*, si tu savais » (SA, 217, nous soulignons). Se qualifiant d'« instrument » (SA, 249), de « marionnette » (SA, 249), de corps « sali » (SA, 179), Céline souligne durement le complexe d'infériorité qui la ronge. Elle qui a été traitée comme un objet entre tant de mains, que le métier de prostituée a socialement marginalisée, qui dénonce son inculture, son manque d'expérience et d'éducation, manifeste à présent le désir d'une nouvelle vie à travers l'enfantement :

Mon enfant à venir me *laverait* de toute tache, me *rendrait au monde, neuve et libre*, capable de rivaliser avec toutes les Salomé Bema de l'univers. Cet enfant accoucherait d'une nouvelle Céline, qui marcherait tête haute dans la vie. Et Pacôme n'aurait pas d'autre choix que de me revenir. (SA, 255, nous soulignons)

Par l'intermédiaire d'une double maternité, Céline souhaite renaître à elle-même tout en prolongeant sa propre vie à travers un enfant né d'elle et de Pacôme. Cette idée de salvation, adjointe à un désir de s'apprendre et s'appartenir en tant de femme, se traduit par un raffermissement de son discours. Elle qui a été tant de fois réduite au silence exprime désormais sans détour ses décisions et volontés : « C'est là que *j'ai décidé* de lui faire un enfant » (SA, 251).

Pour ce personnage féminin, le changement s'est amorcé depuis son retour au Cameroun. À cette époque, il s'agissait de parvenir à un état de résilience suffisant pour pallier les traumatismes et assurer sa survie : « À partir de maintenant, et dorénavant, nous serons nos propres maîtres » (SA, 192). Dans le présent de la trame romanesque, Céline est confrontée à son corps devenu carcasse malade et défaillante. Les cruels souvenirs qu'elle conserve de l'Europe rendent impossibles un traitement effectué à l'étranger (« J'aime mieux mourir que de retourner là-bas, tu le sais n'est-ce pas Moussa? *Sa voix était calme, décidée et définitive* » (SA, 287, nous soulignons)), et la fatigue se joint au mal de vivre pour la forcer à rendre les armes :

–Non, Moussa, plus d'espoir, je n'en veux plus. [...] Il n'y a *rien pour les personnes comme nous. Aucun espoir, que des illusions*, Mouss'. Et je suis fatiguée, si fatiguée des *illusions*, tu ne peux pas t'imaginer à quel point. Laisse-moi partir maintenant. Assez... [...] Aie *pitié* de moi Mouss'. (SA, 242, nous soulignons)

Toutefois, ce champ lexical du désespoir, du renoncement, appartient à une figure de victime que Céline ne peut se résoudre à incarner. Son état de santé déclinant, sa rencontre avec Salomé et Valérie, l'amitié de Moussa: l'ensemble de ces facteurs engendre un profond changement dans l'énonciation de Céline. Une fois de plus, ce personnage féminin fait preuve d'une force de caractère inouïe en revendiquant son droit à vivre : « Je ne veux pas

mourir, Docta! » (*SA*, 301) marque le tournant déterminant de la renaissance de ce personnage féminin, davantage que la naissance d'un enfant. C'est dans un cadre d'énonciation privé composé de ses amis les plus proches, des quelques personnes qui acceptent de mêler leur vie à la sienne en dépit des souffrances pour l'accompagner dans l'épreuve de la maladie, que Céline lance son grand cri de vie.

Le discours amoureux, dans *Si d'aimer...*, présente de multiples facettes. D'emblée, le paratexte du roman nous annonce qu'il ne s'agit pas simplement de celui énoncé entre un homme et une femme, par exemple entre Salomé et Pacôme. Il est aussi question de plusieurs destins improbables qui se croisent et s'entrelacent et qui, à travers les épreuves et la souffrance, créent des liens et explorent maintes manières de se supporter et de s'aimer. Le titre du roman d'Hemley Boum contient bien les lettres de la terrible maladie qu'elle met en scène (*Si d'a-aimer...*), ce qui n'est pas sans rappeler le mot-valise créé par Abibadou Traoré (*Sidagamie*²⁰⁰), ou ce fameux lien établi entre l'amour et la maladie par le populaire adage *Syndrôme Inventé pour Décourager les Amoureux*. Toutefois, nous voyons bien que pour Salomé, Valérie et Céline, l'amour constitue la réponse ultime au mal, et non son origine. En d'autres termes, à travers les discours de *Si d'aimer...*, ce n'est pas l'amour qui produit le sida, mais bien le sida qui engendre l'amour.

²⁰⁰ Abibadou Traoré, *Sidagamie*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1998.

2.2. Photo de groupe au bord du fleuve

2.2.1. L'emprise des traditions : les instances familiales et sociales

Nous retrouvons, dans le roman *Photo de groupe au bord du fleuve*, une panoplie de personnages féminins qui, compte tenu de la difficulté de leurs conditions de vie, doivent faire preuve d'une force de caractère significative. Devant leur famille, leur mari ou d'autres femmes, ils sont amenés à élever la voix pour s'exprimer. Ils doivent toutefois outrepasser certaines limites, dont celles des traditions qui souhaitent restreindre l'expression féminine à des mots et attitudes modestes, compréhensives, soumises, ou simplement au silence. Le personnage de Mâ Bileko en fournit un exemple, lorsque celle-ci s'oppose à sa belle-famille qui souhaite la dépouiller de ses biens après la mort de son mari :

Le visage émacié, le corps fatigué par des nuits de veille et les privations du deuil mais le regard brûlant d'une farouche détermination, elle se mit à les *apostropher avec une insolence inhabituelle pour une femme dans ces circonstances*. Où vous cachiez-vous pendant la longue agonie de votre parent sur lequel vous versez maintenant des larmes de crocodile? Aucun d'entre vous n'a contribué à ses frais médicaux, très peu l'ont visité quand il était hospitalisé et maintenant qu'il est mort vous vous pointez [...]. Mais où vous cachiez-vous avant sa mort? [...] Je vais vous dire une chose : je partageais tous mes biens avec mon mari mais, maintenant qu'il est mort, j'en suis la seule propriétaire. Vous n'aurez rien, vous m'entendez, rien! Nada! Si la famille du défunt mari était *choquée*, sa propre famille l'était plus encore et cherchait à cacher son *embarras*. *Aucune femme n'avait jamais osé parler ainsi à sa belle-famille*. Plus de doute, *le monde était en train de s'effondrer, plus rien ne tenait, bientôt ce seront les poules qui se mettront à monter les coqs!* (PGF, 48-49, nous soulignons)

La représentation physique (visage émacié, corps fatigué, regard brûlant) de Mâ Bileko, qui témoigne de la vivacité de sa douleur et de son deuil, pourrait constituer le support d'une énonciation résignée et soumise devant les exigences des parents. Or, il n'en est rien : elle sert plutôt de tremplin à l'affirmation de soi d'une veuve qui défie les traditions pour sauvegarder son honneur et ses biens. Le texte montre bien qu'il s'agit d'une situation exceptionnelle. Mâ Bileko les « apostrophe » au lieu de se taire, joue de l'offensive au lieu de la défensive ou du silence. Elle fait preuve d'une « insolence inhabituelle pour une

femme dans ces circonstances ». L'usage des pronoms est également significatif : le « je » singulier tranche avec le « vous » symbolisant l'entité de la famille dans cet extrait, et le pronom indéfini « rien » répété trois fois, même traduit (« Nada! ») afin d'en souligner le caractère définitif. Les réactions de la famille face à ce sursaut d'autorité féminine sont particulièrement négatives : on accuse Mâ Bileko de manquer de respect à ses pairs, d'être une femme insolente. Elle est vilipendée (qualifiée de « sorcière » aux « pratiques démoniaques » (*PGF*, 49)), voire animalisée (« serpent » (*PGF*, 49)). Le texte précise qu'elle « ose » parler ainsi à sa belle-famille, ce qui souligne qu'il s'agit d'un acte subversif par rapport au comportement féminin généralement admis. Choc, honte et embarras sont donc les émotions ressenties de tous devant cet emportement.

Ce qui semble particulièrement redouté, de la part de l'instance familiale qui se fait véhicule des traditions, c'est la remise en question du rôle féminin : la veuve devrait être soumise, voire silencieuse. Or, voilà que cette ancienne femme d'affaires prospère, « qui savait négocier » (*PGF*, 20), exprime avec véhémence son désaccord avec les intentions de la belle-famille. En revendiquant les biens de son mari, Mâ Bileko privilégie le noyau intime du couple au détriment de l'aspect communautaire dont profite la famille élargie, ce qui est inhabituel. Plus encore, en affirmant que « bientôt ce seront les poules qui se mettront à monter les coqs », le discours de la belle-famille souligne le besoin viscéral de cette société de conserver la répartition traditionnelle des rôles et des pouvoirs entre le masculin et le féminin, ce dernier occupant une position inférieure ou dominée. Le mouvement d'affirmation personnelle de Mâ Bileko, qui la positionne comme femme dominante, en tant

que bras droit de son mari et sa seule héritière, est craint comme une révolution des mœurs, un signe que le « monde est en train de s'effondrer ».

Il est à noter, par ailleurs, que le roman de Dongala présente autant de modalités d'émancipation féminine que de personnages et de contextes. L'histoire de Vutela illustre le pouvoir symbolique de la voix du père dans un contexte rural et très traditionnel. Devant le mari qui lui est imposé, elle précise : « Je n'ai cessé de protester que quand papa m'a enjoint de me taire avec sa voix autoritaire car on nous avait appris depuis toutes petites qu'il fallait toujours obéir au père, et plus tard au mari » (*PGF*, 266). Le déictique « toujours » ici employé fait écho au « jamais » (« Aucune femme n'avait jamais osé parler ainsi à sa belle-famille ») de l'extrait cité plus haut, pour signaler la toute-puissance de la famille en tant que structure où la voix masculine prime sur la voix féminine. Le personnage de Bilala, « qui n'intervenait jamais pendant les réunions, et qui, quand on la pressait un peu, répondait toujours qu'elle était d'accord avec la décision prise ou à prendre [...] » (*PGF*, 131), est originaire d'un contexte semblable. Celui-ci est évoqué dans le texte pour expliquer sa timidité : « Au départ, avant de connaître son histoire, tu pensais que sa timidité venait du fait qu'elle venait du village – une “villageoise”, disait-on – et qu'elle n'avait jamais été à l'école » (*PGF*, 131). Le traumatisme de Bilala, qui a dû quitter son village en pleine nuit pour fuir des accusations de sorcellerie, explique son économie de paroles, ainsi que le conclut Méréana : « Après une telle histoire, qui ne chercherait pas à se rendre invisible? » (*PGF*, 132 »).

Le personnage d'Anne-Marie Ossolo est décrit, à l'opposé, comme « une fille née ici dans la capitale du pays, qui y a grandi, y a été vaccinée et qui certainement connaissait tous les trucs et astuces pour y survivre » (*PGF*, 38). Elle est issue d'un contexte urbain (le texte la présente d'ailleurs comme « la citadine » (*PGF*, 20)) où les femmes ne sont plus nécessairement astreintes aux traditions et au mariage. La liberté de paroles et d'actions que permet ce milieu imprègne son énonciation : plus affirmée, plus assumée, Anne-Marie est de « celles qui avaient l'habitude de parler et de donner leur opinion même quand on ne la leur demandait pas [...] » (*PGF*, 131). « [Pas] timide pour un sou » (*PGF*, 20), elle est en pleine possession de ses mots comme de ses mœurs. Elle dispose de ses charmes à sa guise afin de servir ses propres intérêts : « Ça sert à quoi d'avoir un petit ami s'il ne vous habille pas, ne vous nourrit pas, ne vous paie pas le loyer, bref, s'il ne vous prend pas en charge? [...] Un bon copain doit offrir trois choses : le choc, le chic et le chèque [...] » (*PGF*, 316). L'on remarque, en même temps, qu'Anne-Marie n'est pas la cible de réprimandes ou de rejet à la suite de ses propos. « Ce n'est pas parce que l'on se fait dépanner une fois par un homme pendant qu'on traverse une mauvaise passe qu'on est une prostituée. Pute je ne l'ai jamais été, je ne le suis pas et je ne le serai jamais » (*PGF*, 318). Qu'ils partagent, du moins en partie, ses valeurs ou opinions, ou qu'ils la respectent simplement telle qu'elle est, ni son frère Armando, ni les autres femmes dont elle s'entoure ne la jugent au nom d'un code de conduite moral imposé par les traditions. Ce personnage féminin, reconnu pour sa beauté, parvient donc à s'émanciper grandement des diktats sociaux. Il en résulte, dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, un éventail de personnages féminins disposant de divers degrés de liberté d'énonciation, ce qui est nettement perceptible au fil de leurs propos.

Méréana subit aussi son lot d'épreuves personnelles, tandis qu'elle se heurte aux exigences et aux jugements des traditions. À peine adolescente, elle tombe accidentellement enceinte de Tito, ce qui l'amène à tout avouer à sa tante Turia. Celle qui incarne une véritable figure maternelle dans le roman se débat alors entre son amour pour sa nièce, et ses valeurs traditionnelles profondément ancrées. Inquiète du qu'en-dira-t-on, elle profite du caractère privé de leur entretien pour déverser sur Méréana l'étendue de ses reproches :

–Méréana, *comment* as-tu pu *me* faire cela? Toi que j'ai toujours citée comme modèle, toi qui as toujours été parmi les premiers de classe, jeune fille exemplaire ne rentrant jamais à des heures indues, *comment* as-tu fait pour attraper une grossesse dans la rue? Et tes parents, as-tu pensé à tes parents? Mais tu vas le tuer, ton pasteur de père! [...] Mon Dieu, qu'est-ce qui m'arrive? Et ma petite sœur, ta mère, que va-t-elle penser de moi? Que je ne donnais pas de bons conseils? Que je ne t'aimais pas? *Honte, honte, honte sur moi, sur toi, sur tes parents, sur ta famille...* Comme je te faisais confiance, Méréana! *Comment* as-tu pu *nous* faire cela? (PGF, 161, nous soulignons)

Le procédé stylistique à l'œuvre dans cet extrait est éloquent : en utilisant la gradation, tante Turia opère un mouvement d'amplification et d'insistance destiné à inspirer à Méréana un sentiment de honte, en plus de lui communiquer l'ampleur de sa panique. L'incessante répétition de l'adverbe interrogatif « comment » martèle les questions et les reproches d'une manière saccadée, tout en privant la destinataire de toute opportunité de répondre. C'est la surprise et l'incompréhension de tante Turia, devant la fatalité qui se profile, que nous retenons de cette tirade. Ses émotions vives transparaissent dans la multitude de pronoms qu'elle emploie, alternant entre un égoïsme provoqué par sa consternation (« Comment as-tu pu *me* faire cela », « [...] que va-t-elle penser de moi? Que je ne donnais pas de bons conseils? Que je ne t'aimais pas? ») et les accusations qu'elle brandit comme une arme, désignant la trahison d'un être individuel (« tu ») versus les instances de la famille et de la communauté (« Comment as-tu pu *nous* faire cela? »). Ces mots mettent la jeune Méréana au supplice (« Chacun de ces mots te cognait, te faisait mal, te blessait le cœur [...]. Tout

d'un coup tu te sentis seule au monde, abandonnée de tous, orpheline » (*PGF*, 161)), et suscitent des sentiments traduits par une autre figure de style dans son discours, celle de l'accumulation de formules de repentir et de désespoir : « Je te demande pardon, tante Turia, pardonne-moi de t'avoir déçue. Je t'aime, tantine, aide-moi, je t'en prie, aide-moi » (*PGF*, 162).

Le discours de tante Turia change alors du tout au tout :

–Ma petite fille, pardonne-moi si mes paroles t'ont blessée. J'étais sous le choc. Je partage la responsabilité de ce qui t'est arrivé. [...] J'aurais dû te parler des choses réelles de la vie, t'expliquer les métamorphoses qu'allait subir ton corps [...]. Non, je n'ai rien fait de tout cela, j'ai respecté ce tabou idiot, qui veut qu'on ne parle pas de sexe à sa fille. [...] Enfin, le mal est fait, nous sommes ensemble dans ce merdier. Tu peux compter sur ta tantine, tu t'en sortiras, nous nous en sortirons. (*PGF*, 162-163)

En délaissant le « tu », marque d'accusation et d'exclusion, au profit d'un « je » plus réflexif, Turia s'intègre elle-même au malheur qui les frappe en admettant certaines de ses fautes. Son « nous » témoigne d'un amour familial et d'une solidarité féminine qui défie les conventions traditionnelles et religieuses (rappelons que le père de Méréana est pasteur) auxquelles elles sont soumises, allant même jusqu'à critiquer ouvertement « ce tabou idiot » qui limite l'éducation sexuelle des femmes. Lorsque Méréana confronte Tito avec la nouvelle de sa grossesse, il endosse, à sa grande surprise, sa part de responsabilité dans l'affaire. Son attitude inattendue produit dans son langage un glissement pronominal semblable :

–Je suis l'homme, je vais prendre mes responsabilités, s'était-il aussitôt écrié, je vais aller me présenter à tes parents et leur dire que je suis le père de l'enfant. Ne t'inquiète pas Méré, tout ira bien, je te protégerai.

Il avait glissé du 'nous' au 'je' et toi, soulagée de ne plus te débattre seule, effrayée a posteriori de ton affolement qui aurait pu te pousser au suicide s'il avait refusé d'assumer sa responsabilité, tu avais accepté volontiers de te laisser prendre par la main, de te laisser guider [...]. (*PGF*, 119)

Nous constatons, toutefois, que ces deux soutiens ne sont pas infaillibles : des années plus tard, lorsqu'une dispute conjugale avec Tito dégénère en épisode de violence conjugale, Méréana trouve à nouveau refuge auprès de sa tante Turia.

En effet, dans un contexte social où les conflits relevant de la sphère privée ne trouvent résolution qu'à l'intérieur de celle-ci, « [tu] ne pouvais pas aller à la police, tu ne pouvais pas aller à la justice parce que les maris avaient toujours raison ici, la loi de la tradition étant plus forte que celle de l'État » (*PGF*, 28). C'est donc du côté de la solidarité féminine et familiale que Méréana cherche appui, mais c'est sans compter les idéologies tenaces issues des traditions :

Alors, tout en pressant les compresses sur tes ecchymoses, elle n'arrêtait pas de te faire la morale. S'il t'avait frappée, c'est que tu t'étais mal comportée, c'est que tu avais dû lui désobéir; un mari, comme un chef, ça se respectait. Encore cette rengaine de la tradition. Et, chrétienne, elle ajouta que, selon les Écritures, la femme devait être soumise à son mari. Mais elle avait oublié que dans ces mêmes Écritures, il était dit que l'on ne devait pas commettre l'adultère; il semblerait que dans ce pays, exception oblige encore, ce principe des dix commandements ne s'applique qu'à la femme. À la fin de son sermon, elle proposa de te raccompagner chez lui; elle était prête à demander pardon à ta place si tu n'avais pas le courage de le faire. Tu compris qu'elle n'avait rien compris [...] parce qu'elle était d'une autre génération [...]. Dieu merci, votre génération est celle des femmes aux yeux ouverts! (*PGF*, 28-29)

Cet extrait en témoigne : le personnage de Méréana appartient à une génération de femmes différentes de celle de tante Turia et des précédentes. Son adhésion aux principes de la religion et des traditions est différente, moins entière, plus mesurée. Or, en dépit de l'affection qu'elle porte à sa nièce, les principes de soumission au mari de tante Turia prédominent face à toute autre notion de bonheur ou d'épanouissement personnel. Suite à cet épisode, c'est donc chez son amie Fatoumata que Méréana trouve refuge, le soir où elle quitte définitivement Tito en compagnie de ses trois enfants. En choisissant la maison de son

ancienne amie de lycée, Méréana, s'assure alors le soutien d'une femme de son âge, qui partage les mêmes principes à propos de l'amour et la solidarité.

2.2.2. Face aux hommes : Méréana et Tito

Face aux hommes qu'elle rencontre, Méréana peine à établir une saine communication. Confrontée au drame de la maladie de sa sœur, elle entretient de lourds soupçons quant à la possibilité que celle-ci ait pu être contaminée par son mari :

Incapable de contenir tes soupçons et ta colère, tu avais décidé d'affronter ta sœur pour lui révéler l'affreuse vérité sur cet homme qu'elle continuait à aimer. Assise au bord de son lit en lui tenant la main, tu avais eu du mal à maîtriser le flot de tes invectives tandis qu'elle te regardait sans bouger avec des yeux qui paraissaient énormes dans son visage émacié. (PGF, 12)

Nous constatons ici la force d'élocution de la protagoniste : elle ose présenter la vérité telle qu'elle la conçoit, sans fards et sans concessions, devant une allocutaire malade et affaiblie. Le flot de ses paroles est irrépressible : elle est « incapable de [le] contenir » et à « du mal à [le] maîtriser ». On remarque surtout que cette confrontation résulte d'une prise de décision, qui en dit long sur la détermination de Méréana et sur la subjectivité qui l'aveugle au point de considérer ses accusations comme « l'affreuse vérité ». Son amour pour sa sœur prime sur l'amour de cette dernière pour son mari, lors de cette flambée d'accusations qui insinuent des infidélités, et pire encore, une contamination. La méfiance de Méréana à l'égard des hommes, tissée d'idées préconçues, remonte à son adolescence.

C'est là, au moment où Méréana annonce sa grossesse à Tito, le premier exemple d'opinions péjoratives articulées par la protagoniste de *Photo de groupe au bord du fleuve* à l'encontre des hommes :

Tu lui répondis aussi *calmement* que possible en te préparant psychologiquement pour amortir le choc de ses *dénégations*, ces “Qui te prouve que c’est moi le père?” *habituels*. [...]

–Alors, *comme tous les garçons tu te défiles, tu penses* que ce n’est pas toi, *que je veux te faire endosser la grossesse d’un autre. Tu penses que je suis une roulure* parce que je t’ai cédé à la première occasion? et qu’à peine sortie de chez *toi je suis allée me faire sauter ailleurs*, n’est-ce pas? [...]

Plus tu parlais, plus ta *colère* montait et plus ta *colère* montait, plus tu voulais *parler vulgaire* pour le *choquer* afin qu’il ne te prît pas pour une bécassine venue pleurnicher pour s’être laissé déflorer ou pour implorer sa pitié. *Tu parlais fort et méchamment* pour *faire entrer dans sa cervelle* qu’il était aussi responsable que toi et que vous deviez affronter la situation à deux. Tu avais vu trop de tes copines lycéennes se laisser berner et abandonner, mais à toi on ne ferait pas ce coup. (PGF, 116-117, nous soulignons)

Au fil de cet extrait, les paroles de Méréana suivent la courbe ascendante de ses émotions. Tandis qu’elle passe du calme à la colère, elle utilise une modalisation accusatrice afin de confronter la réaction qu’elle prévoit de la part de Tito (« tu penses...Tu penses... »), laquelle confirmerait ses propres idées préconçues (« n’est-ce pas? »). En parlant « vulgaire », « fort et méchamment », Méréana s’écarte volontairement de son énonciation usuelle afin de renforcer l’impact illocutoire de ses propos et d’inciter Tito à s’impliquer dans leur situation.

– [...] je suis tout simplement venue t’informer de la situation pour qu’on puisse prendre une décision ensemble.

–Mais alors parle-moi calmement. Je sais que tu es bouleversée...

Tu étais du coup soulagée, il te rendait la tâche si facile! Ce n’était pas aisé, mais tu devrais réviser tes préjugés et reconnaître que tous les garçons n’étaient pas pareils, il y avait quand même des types biens parmi eux. Maintenant qu’il n’y avait plus de place pour la colère, tu te mis à épancher tes craintes et soucis. Tu lui avouais que tu avais peur. [...]

Il t’avait écoutée silencieusement et attentivement. Sincèrement touché, empathique, il te répondit qu’il était prêt à souscrire à toute solution que tu lui proposerais. [...] Tu étais venue affronter un adversaire, voire un ennemi, et tu te retrouvais devant un ami, un allié; devant un garçon digne, généreux. Vous étiez deux partenaires, un garçon et une fille cherchant désespérément ensemble une solution à une catastrophe commune. (PGF, 117-118)

Il est clair que Méréana conçoit, dans la sphère amoureuse et matrimoniale, une répartition des rôles particulière. Au contraire de la soumission prônée par tante Turia, elle cherche l’investissement et l’épanouissement personnel, au sein d’une relation tissée de respect et

d'équité. C'est pourquoi ses paroles et attitudes se modulent parfois à l'envers de celles de Tito.

Nous remarquons effectivement que son mari la considère plus tard comme une possession quasi-matérielle : « Après tout tu m'appartiens, avait-il hurlé. Il continua en gueulant qu'il avait payé une dot pour t'épouser et que tes paysans de parents seraient incapables de le rembourser » (*PGF*, 63), tandis que Méréana persiste à le considérer comme un égal : « Tu avais regardé cet être censé être ton compagnon pour la vie, un homme pourtant instruit qui avait juré devant les autorités civiles et devant Dieu de t'être fidèle [...] » (*PGF*, 27-28). Toutefois, à mesure que les relations entre eux se dégradent, tous les moyens sont bons pour Méréana afin de souligner son indépendance et sa force de caractère aux yeux de son ancien mari. Frondeuses, voire effrontées, ses paroles reflètent toujours un caractère d'équité. S'il lui parle, elle lui répond :

Et ce soir-là, lorsque rentré à deux heures du matin, puant la bière, il t'avait *demandé* de faire l'amour, tu n'avais pas pu t'empêcher de penser à ta sœur. [...] Tu avais *refusé* de lui ouvrir les jambes. Mais après qu'il eut *insisté* et commencé à *élever la voix*, alors, bonne épouse tout de même, tu lui avais demandé d'utiliser une capote s'il y tenait vraiment. Quoi, fit-il, *surpris* et *indigné*, et ceci jusqu'à quand? Jusqu'au jour où un test attestera que tu es séronégatif, tu lui avais *répliqué*. Tu n'avais pas de raison précise pour le soupçonner de quelque infidélité que ce soit mais, traumatisée par l'expérience de ta frangine, tu n'avais plus le ressort psychologique nécessaire pour faire confiance à un homme qui rentrait à la maison à deux heures du mat' en puant l'alcool. Il s'était fâché en *hurlant* que tu étais *sa femme*, que tu devais lui *obéir* au lieu de te *dérober à ton devoir conjugal* par des *excuses fantaisistes*. Tu lui avais dit qu'il faudrait *qu'il te respecte pour qu'à ton tour tu le respectes*, que *sa conduite était indigne et irresponsable pour un homme marié et père de deux enfants*. Tu lui avais demandé ce que lui aurait fait si c'était toi qui rentrais à des heures indues, la panse bourrée de bière. Il avait *gueulé* que *c'était lui l'homme et que tu devrais savoir où était ta place*. [...] Du coup, il te donnait la nausée. La moue de dégoût sur ton visage l'avait enflammé et il avait voulu te prendre par la force. (*PGF*, 27-28)

Si elle doit se taire, il le doit également: « –Tais-toi, une femme n'a pas le droit de me parler sur ce ton! / –Eh bien, si tu veux que je me taise, tu la boucles toi aussi, tu lui répondis du

tac au tac » (*PGF*, 64). S'il exige d'elle le respect, elle en attend tout autant de sa part. Cependant, à travers les tensions et le mépris qui entoure leur séparation, ils éprouvent des difficultés à entretenir des discussions civilisées : « Tu es [...] surprise [...] par la violence de ses propos qui le rendait d'une vulgarité attristante » (*PGF*, 106), « – Tu es toujours aussi stupide » (*PGF*, 107), « –Ta gueule! [...] Si au moins tu étais intelligente! » (*PGF*, 107). Les insultes ponctuent la plupart de leurs échanges. Sa relation avec son ex-mari apparaît ainsi comme l'un des enjeux (négatifs) de l'énonciation de Méréana dans le roman. Si cette dernière prête sa voix aux récriminations et revendications des autres femmes de son groupe, Tito est, pour elle, l'emblème des tares et des reproches qu'elle adresse au genre masculin. Avec son complexe d'infériorité et sa masculinité fragile compensée par maintes insultes et attaques verbales, Tito est en effet représenté sous des dehors désavantageux qui empêchent toute velléité de communication efficace entre les sexes.

En public, Tito discrédite et dévalorise la parole de Méréana selon un schéma déjà souligné par Odile Cazenave dans son étude *Femmes rebelles* :

[...] il faut souligner également la tentative des hommes, dans le discours et la pratique, d'étouffer la femme dans sa prise de parole et par la suite de pouvoir, par le recours à un ensemble de techniques/stratégies à l'encontre de la femme, en particulier la violence, l'humiliation et la marginalisation²⁰¹.

Les motivations derrière la prise de parole de Tito sont de l'ordre de l'orgueil (« [...] il cherche avant tout à t'humilier parce qu'il n'a jamais digéré que ce soit toi, la femme, qui ait pris l'initiative de le quitter » (*PGF*, 84)), tandis que Méréana est animée par la « rogue » (*PGF*, 85) et « une lucidité froide, un désir cruel de faire mal » (*PGF*, 85) :

Alors tu te redresses et tu pointes un doigt vers lui et, d'une voix que tu veux cinglante et ironique, tu lances :

²⁰¹ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 59.

–Dis-moi, Tito-mon-mari-chéri-qui-me-connaiss-si-bien, depuis que tu te fais entretenir par ta nouvelle conquête, tu as oublié que tu avais des enfants. Est-ce que tu sais que les vrais hommes sont fiers d'élever leurs enfants? Est-ce que la femme du président est au courant que son conseiller est un père indigne? Pourquoi ne règles-tu pas d'abord ce problème avant de t'attaquer à un qui te dépasse?

C'est le délire! Il ne s'attendait pas à cet uppercut en plein plexus, ou plutôt à ce coup au-dessous de la ceinture. Les mots qu'il veut vomir n'arrivent pas à sortir de sa gorge, ils se sont coincés au fond de son gosier et il se met à balbutier. (*PGF*, 85)

Cette altercation avec Tito est vaine, puisque chacun ne fait qu'attaquer l'autre en fonction de ses faiblesses : Tito discrédite Méréana en mettant en doute sa légitimité en tant que porte-parole de son groupe (« Qui es-tu pour exiger quoi que ce soit? » (*PGF*, 84)), et Méréana révèle leurs problèmes familiaux, tout en s'en prenant à sa virilité afin de provoquer à son tour l'humiliation de son ex-mari.

Ainsi, de part et d'autre, l'animosité et la haine entre les deux sont les prémisses d'un dialogue stérile. En privé, ils reproduisent le même schéma, discréditant tour à tour les paroles de l'autre : « [...] j'ai des choses plus importantes qui m'attendent aujourd'hui et tes élucubrations... » (*PGF*, 106); « C'est plutôt toi qui divagues! “Revendications de femmes”! N'importe quoi » (*PGF*, 106). Ils s'affirment peu intéressés par leurs échanges : « De toute façon, je n'ai pas envie de discuter avec toi » (*PGF*, 106); « Écoute, si tu as quelque chose à me dire, dis-le, je n'ai pas de temps à perdre » (*PGF*, 106). Après des années d'intimité partagée entre les époux durant leur mariage, chacun connaît les mots qui déstabilisent ou blessent l'autre. Tito sait que toute mention de sa sœur Tamara ravive chez Méréana la douleur causée par sa mort :

–Elle au moins était intelligente et ne ferait pas les conneries que tu es en train de faire. [...] Mais que voulez-vous qu'on attende de quelqu'un qui n'a même pas son bac et qui prétend diriger une bande de femmes toutes aussi connes? Va lire un peu l'histoire, tu verras que les femmes qui ont changé les choses sont d'une autre trempe que toi. (*PGF*, 106-107)

Au final, Méréana se croit victorieuse dans leur joute verbale téléphonique, puisqu'en « lâchant un gros mot » (*PGF*, 107) qui provoque le silence étonné de Tito, elle obtient littéralement *le dernier mot*. C'est elle, également, qui s'arroge le pouvoir de mettre fin à leur échange lorsqu'elle raccroche le téléphone. Dans une situation énonciative où les allocutaires, aveuglés par leur ressentiment, se prêtent mutuellement de mauvaises intentions (« [...] ta jalousie s'est transformée en haine qui te pousse à dire n'importe quoi » (*PGF*, 105), « Tu me hais tellement que tout ce qui sort de ma bouche est pour toi attaque personnelle » (*PGF*, 107)), il ne peut ressortir aucun réel vainqueur, ni une ouverture qui permettrait de mettre fin à une telle incommunicabilité.

Lorsque Méréana se retrouve en présence du chauffeur de taxi Armando, toutefois, les choses se déroulent autrement. Devinant l'intérêt que lui porte le frère d'Anne-Marie, Méréana multiplie les prises de parole sèches et distantes à son égard. Elle reproduit ainsi en partie le schéma de parole qu'elle a développé dans ses interactions avec les hommes, plus particulièrement inspiré par sa relation avec Tito. Un mélange d'attaque, de défense et de détachement lui permet de ne créer qu'une interaction énonciative de surface, sans grande fonction expressive à l'endroit du récepteur. Nous décelons, par contre, de nombreuses différences à travers la progression du texte. Méréana dément progressivement son propre discours intérieur : « Armando n'est pas si important que ça pour toi » (*PGF*, 329). Celui-ci se transforme peu à peu : « Tu ressens tout à coup du respect pour cet homme que tu n'as jamais vraiment pris au sérieux depuis que tu l'as rencontré, un homme que tu avais délibérément cantonné au cliché qu'on se fait des chauffeurs de taxi, des bavards superficiels » (*PGF*, 248). Délaissant ses idées préconçues sur les chauffeurs de taxi, et plus

encore sur les hommes en général, Méréana ponctue de plus en plus d'énoncés du prénom d'Armando, lors de ses conversations avec lui (« Désolée Armando [...] » (PGF, 148), « Je peux te dire une chose, Armando [...] » (PGF, 216), « Laisse tomber, Armando [...] » (PGF, 249), « Hélas jamais, Armando » (PGF, 309)), en réponse aux nombreux « Méré » qu'utilise Armando au fil des siens. Les modalités de l'impératif, qu'elle emploie si souvent lors de leurs conversations (« Ne faisons pas de politique » (PGF, 148), « Tu peux mettre la radio, s'il-te-plaît? tu lui intimes [...] » (PGF, 149), « Arrête-toi devant ce kiosque [...] » (PGF, 151), « Ça va, occupe-toi de ton client » (PGF, 194), « Ouais, vas-y, dis-le, que je suis la plus belle femme du monde, etc. Tu peux déjà arrêter ton char, Armando, ça ne marche pas avec moi » (PGF, 302)) constituent la façade illocutoire derrière laquelle elle dissimule ses sentiments naissants.

Tout comme Tito, Armando s'oppose à cette attitude, mais de manière nettement différente. Tandis que Tito revendique la possession de Méréana en tant que son épouse ou l'abreuve d'insultes dégradantes, Armando s'exprime avec une politesse glaciale afin de s'illustrer en tant qu'interlocuteur digne de respect dans leur conversation. Il revendique, comme Méréana avant lui, une position d'égalité basée sur ses opinions et ses expériences personnelles : « –*Monsieur* Armando trouve cela normal, tu ironises, ne trouvant rien d'autre à dire. / –Armando est chauffeur de taxi, *madame* Méréana, lance-t-il soudain irrité, tu ne sais pourquoi. Si tu savais ce qu'il a vu dans ce pays! » (PGF, 247, nous soulignons). Face à ces deux hommes et aux sentiments amoureux qu'ils lui inspirent à différents moments de sa vie, Méréana choisit la voie du silence. Au début de sa relation avec Tito, l'inexpérience et la pudeur de son éducation religieuse l'empêchent de définir les sentiments qu'elle porte à

son jeune amoureux : « Le plus extraordinaire, c'est que vous ne vous étiez jamais échangé les mots "je t'aime". Tu ne sais pas pourquoi il ne les avait jamais prononcés mais, pour toi, ce n'était pas des mots qu'une fille de prédicateur protestant laissait échapper facilement de sa bouche » (*PGF*, 95). Devenue adulte, et échaudée par sa séparation, elle reproduit le même silence lors d'un moment où la conversation avec Armando se fait plus intime : « Tu te tais, avec le sentiment d'avoir trop parlé peut-être [...]. Il te regarde à travers la table et pose sa main sur la tienne. Tu frémis imperceptiblement. [...] Tu retires brusquement ta main » (*PGF*, 308). Sans que le texte ne donne plus de détails sur le futur de la relation entre Méréana et Armando, la première donne toutefois à Zizina, fille de Mâ Bileko, cette précision :

–Tu verras, grande sœur, nous allons faire peur aux hommes, ajouta [Zizina] en souriant.

–J'espère que non, tu dis en souriant à ton tour. Il ne faut pas faire peur aux hommes, ils prendraient cela pour une revanche. Une revanche n'est jamais saine à cause des relents de vengeance qu'elle implique. C'est plutôt de respect qu'il s'agit. Il faut apprendre aux hommes à respecter les femmes. (*PGF*, 277)

Elle révèle ainsi son objectif personnel en ce qui concerne les rapports et la communication entre les sexes.

2.2.3. Conseils et solidarité entre femmes

En tant que mère célibataire épaulée par tante Turia et membre d'un groupe de casseuses de pierres, il va sans dire que les contacts de Méréana s'effectuent principalement avec d'autres personnages féminins. Les divers surnoms qu'elles s'attribuent entre elles « [montrent] le respect que tu leur témoignais en utilisant les mots Mama ou Mâ devant le nom de celles qui étaient assez âgées pour être ta mère, et Yâ pour celles qui ne l'étaient que juste assez pour être une grande sœur [...] » (*PGF*, 19). Grandes sœurs, petites sœurs, ces

femmes de tous âges et de tous milieux constituent autour de Méréana un réseau de relations au soutien exponentiel.

Comme dans la plupart des romans de notre corpus, la thématique de la maternité est présente au détour de certaines conversations féminines dans le roman de Dongala. Après trois ans de mariage sans enfant, Fatoumata, l'amie de Méréana, se désespère de sa stérilité supposée : « [...] la pression se mit à monter du côté de la famille du mari pour la chasser du foyer ou pour le moins qu'il prenne une autre femme [...]. Celui-ci ne cessait de remuer le couteau dans la plaie à chaque dispute en lui jetant à la face le fait qu'elle était stérile » (*PGF*, 154). Lorsque Fatoumata tombe enceinte à la suite d'une brève liaison, Méréana l'aide à réaliser le fait désormais incontestable que le problème d'infertilité dans son couple ne provient pas d'elle, mais de son mari :

–Tu as deux choix devant toi, Fatoumata. D'un côté, vivre avec le secret et sauvegarder ton mariage en oubliant toutes les humiliations que tu as subies, de l'autre, révéler la vérité et prendre ta revanche en exposant cet homme comme stérile et incapable d'engrosser une femme. [...] Quel que soit ton choix, tu le tiens. [...] Il y a une troisième option encore plus jouissive. Ne révèle rien en public. Ne dis la vérité qu'à lui seul. Parle-lui. [...] Laisse-le devant le choix cornélien soit de te désavouer publiquement, dévoilant du coup qu'il est incapable d'engrosser une femme, et devenir ainsi la risée de la cité, soit de se taire et sauvegarder sa virilité. Je te fiche mon billet qu'il choisira la seconde alternative. Et en plus je te parie que c'est lui qui t'implorera de garder le secret. (*PGF*, 156-157)

Tout comme nous le verrons plus loin dans *Fureurs et cris de femmes*, nous retrouvons ici la question de l'infertilité masculine, abordée entre femmes comme un sujet si tabou qu'il est confiné, au contraire de l'infertilité féminine, à la stricte sphère des conversations privées :

Tu n'étais pas étonnée qu'elle n'y eût pas pensé auparavant; les femmes avaient tellement intériorisé les discours de domination et de culpabilisation que leur assénaient les hommes depuis des générations que, pour la plupart d'entre elles, il allait de soi qu'un homme n'était jamais stérile, c'était toujours la femme. S'il y a tare quelque part, avant toute chose, cherchez d'abord la femme. (*PGF*, 156)

Dans ce dialogue, Méréana se présente comme une interlocutrice de grande qualité. Elle inspire, tout d'abord, la confiance de Fatoumata qui l'entretient de sujets intimes (la maternité) et délicats (l'infidélité). Présentée comme la voix de la raison, elle décortique ensuite les fausses représentations de son amie afin de modifier ses paradigmes et lui suggérer une nouvelle perception. Enfin, elle lui prodigue de nombreux conseils (son autorité s'exerce sous la forme d'un véritable « sermon » (*PGF*, 156)), lesquels insufflent à Fatoumata une confiance nouvelle face à sa situation. Tout cela fait forte impression sur la jeune femme (« Tu es incroyable, Méré! Je n'y avais jamais pensé. Mais tu as raison! » (*PGF*, 156)), et pose les prémisses du leadership de Méréana qui la fera plus tard élire comme porte-parole de son groupe.

Pour tante Turia, personnage plus attaché aux valeurs traditionnelles, la maternité constitue une condition intrinsèque à son identité de femme. Lorsque Méréana laisse maladroitement échapper, au détour d'une conversation : « Et pourtant elle au moins avait des enfants! » (*PGF*, 235), « un bref tic contracte le visage de tantine, trahissant l'effort qu'elle a fait pour dissimuler l'impact d'un coup traître reçu en plein plexus » (*PGF*, 235). Cette réaction involontaire trahit une souffrance exprimée en peu de mots, sous le sceau de la confiance : « [...] Cette souffrance enfouie, tu n'en aurais rien su si elle ne te l'avait pas confiée elle-même dans un de ces moments intimes où chacun de nous baisse sa garde » (*PGF*, 239). Il ne s'agit pas de la seule femme, dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, à confier à Méréana ses tourments les plus profonds. Avec Mâ Bileko, la « conversation [devient] plus personnelle et ses cheminements vous [mènent] dans vos plus douloureux territoires » (*PGF*, 52). Elle partage sa douleur d'avoir perdu son mari, d'avoir été chassée

de sa maison et déshonorée aux yeux de tous suite aux machinations de sa belle-famille. « Après avoir évoqué ces mots de honte et d’humiliation, elle s’était tue. Toi aussi tu avais fait de même car tu savais que tes paroles, quelles qu’elles fussent, seraient bien légères face aux siennes » (*PGF*, 53). Viols, répudiation, violences domestiques, dot, mariage forcé, lévirat, mutilations génitales, sida, les maux soufferts par les femmes²⁰² abondent dans ce roman d’Emmanuel Dongala. Le plus souvent vécus dans le repli et la solitude, ils permettent de créer liens et affinités entre les personnages féminins, sous le signe de la libération de la parole (aveux, confidences, revendications). La solidarité qui en résulte pour le groupe des casseuses de pierres fait mentir, du moins en partie, cette affirmation de Laurentine Paka : « Il n’y a pas plus dure contre une femme qu’une autre femme [...] La solidarité entre femmes s’arrête là où commence la jalousie » (*PGF*, 326).

Un dialogue entre Méréana et la ministre de la Femme et des Handicapés montre bien qu’au terme des nombreuses péripéties entourant les revendications des casseuses de pierres, Méréana acquiert la réputation d’une femme d’exception que toutes écoutent et admirent sans réserve :

–Je vais vous dire quelque chose, madame Rangî.

–Oui.

–Vous êtes une femme coriace. Vous avez forcé mon admiration et j’ai de l’estime pour vous. [...] J’avoue que vous avez beaucoup de courage.

–Est-ce du courage quand on n’a pas le choix et qu’on est obligé de faire ce que l’on doit faire pour survivre?

–Oui, parce que l’on peut aussi se laisser intimider et baisser les bras. (*PGF*, 285)

²⁰² Ils sont dénoncés plus en détail dans cette citation de la ministre de la Femme et des Handicapés dans le roman : « La souffrance? [...] vous voulez que je vous en parle? De la domination de l’homme sur la femme? Des violences domestiques et de celles relatives à la dot, au mariage forcé? Du lévirat? Des viols et du recours au viol comme arme de guerre? Des mutilations génitales? De la sorcellerie, du sida, du paludisme? De la vulnérabilité de genre contre laquelle on ne peut lutter qu’en renforçant la capacité des femmes et leur « autonomisation »? (*PGF*, 188)

Plus que jamais, elle s'attire la confiance et les confidences de ses pairs : « Raconte à Méré. Tu peux lui faire confiance, elle n'est pas le genre à trahir » (*PGF*, 315), conseille Laurentine à Anne-Marie Ossolo. Une fois de plus, Méréana ne se fait pas prier pour la conseiller :

–La vraie vengeance, une vengeance réussie, est celle qui ne te rabaisse pas au niveau de qui t'a infligé l'affront. Si tu te venges tout de suite en dilapidant les deux cent ou trois cent mille que tu auras gagnés lorsque tous tes sacs seront vendus, tu te retrouveras une fois de plus toute seule et démunie, et tu auras encore besoin de béquilles comme les Gustave Bokola pour t'aider à vivre. [...] Investis ces sous, fais-les fructifier, tu seras alors une femme indépendante et libre. Personne ne pourra se vanter de te payer le loyer et exiger que tu sois à la maison pour l'attendre comme une esclave. Tu t'achèteras tout ce que tu voudras sans mendier. [...]

Elle avait écouté intensément ce que tu lui disais et n'a pas parlé tout de suite lorsque tu t'es arrêtée, comme si elle voulait attendre que tes paroles aient le temps de bien imprégner son cerveau. Puis elle dit :

–Personne ne m'a jamais parlé comme cela, Méré. [...] Je veux toujours me venger mais je ne veux pas retomber dans la misère et la dépendance. (*PGF*, 328)

Et une fois de plus, ses paroles prônent l'équité, la dignité et la raison afin d'inspirer ses compagnes à être des femmes accomplies, indépendantes et libres : « Merci beaucoup, Méré, tu m'as ouvert l'avenir » (*PGF*, 333). Qu'elle (re)mette en question les traditions, qu'elle s'articule en compagnie d'hommes ou de femmes, l'énonciation de Méréana en sphère privée témoigne de la force de caractère et de l'ouverture progressive à l'autre d'un personnage féminin authentique et altruiste.

2.3. *Fureurs et cris de femmes*

Outre les monologues intérieurs conduits par Émilienne, qui lui servent de refuge dans ses moments de désespoir ou de solitude, nous retrouvons de nombreuses discussions menées avec un tiers en contexte privé ou intime. Les thématiques qu'elles engagent sont très similaires à celles examinées au premier chapitre : l'analyse de la forme et du contenu des débats et disputes avec Joseph témoignent de la détérioration du climat conjugal. Les

échanges d'Émilienne avec les différentes femmes de son entourage (sa mère, sa sœur, sa belle-mère, sa secrétaire) montrent une prédominance des discours amoureux et de la maternité, lesquels agissent comme facteurs d'inclusion ou d'exclusion des femmes entre elles au niveau social. Enfin, nous examinerons les rapports d'autorité convoqués dans l'énonciation de la protagoniste, qui agissent comme prélude à notre étude de son énonciation en contextes social et professionnel au troisième chapitre.

2.3.1. Un mari à tout prix : les problèmes conjugaux

Ici encore, le mariage est un thème prédominant dans le roman. Les femmes en discutent entre elles en contexte privé, le déclinant en plusieurs variations et points de vue : l'amour prodigué à l'homme et reçu de lui, le rapport à la fidélité et à l'infidélité, la maternité en tant que fonction intrinsèque de l'épouse. Dans le cas d'Émilienne, nous avons vu que les monologues intérieurs font éloquentement ressortir la détresse d'un discours amoureux tourné vers Joseph. Leurs conversations, en revanche, montrent une toute autre dynamique. Presque toujours de nature conflictuelle, elles comportent une série de mots et de propos traduisant l'animosité des deux parties.

La disparition de Rékia, qui survient au début du roman, provoque l'une de ces disputes. Lorsque Joseph remarque que leur fille n'est pas rentrée à la maison, il fait pleuvoir sur Émilienne une série de reproches à propos de son manque d'intérêt et d'implication concernant leur enfant. En retour, Émilienne tente de se défaire de la responsabilité du drame, arguant que Joseph lui-même a délaissé le foyer. La façon dont les deux personnages énoncent leurs propos est présentée de manière aussi significative que leur

contenu. Dans le feu de la discussion, Joseph questionne à brûle-pourpoint (« N’as-tu pas remarqué [...] » (FCF, 30)), reproche (« En fait, tu n’es même pas inquiète. Ce n’est pas possible, je rêve! » (FCF, 30)) et claironne (« Je vois bien que tu t’occupes de ta fille » (FCF, 30)). Émilienne, pour sa part, hurle (« Écoute, je n’ai pas que ça à faire! » (FCF, 30)), contre-attaque (« Je trouve inadmissible que tu me parles sur ce ton [...] » (FCF, 30)) et tranche (« En outre, tu es très mal placé pour me donner des leçons » (FCF, 30)). Au fil de cette discussion conjugale qui ne porte aucune trace d’un amour réciproque, chacun souligne l’égoïsme et le nombrilisme de l’autre dans une technique d’accusation spéculaire visant à se décharger de toute responsabilité.

Au cours du roman, l’atmosphère des discussions entre Émilienne et Joseph va de mal en pis. Le statut professionnel et le salaire d’Émilienne surpassent ceux de Joseph. Il n’en faut pas davantage pour que ce dernier en conçoive un complexe d’infériorité qui mine leurs échanges de manière significative : « Apprends que je ne me laisserai jamais dominer par une femme, même se réclamant d’un mouvement d’émancipation. Si ces élucubrations te sont aussi importantes, alors vis-les dans ta tête » (FCF, 70). Leur relation de couple s’est détériorée à un point tel que l’époux n’hésite pas à briser leur canal de communication privilégié pour renvoyer Émilienne à l’isolement de ses monologues intérieurs (« [...] vis-les dans ta tête »). La crainte que son pouvoir masculin symbolique soit brimé par la supériorité et l’indépendance d’Émilienne entraîne même, pour Joseph, le désir de prendre une seconde épouse :

[...] il est *ridicule* que tu veuilles prendre une deuxième femme pour effacer ma situation sociale, car je ne pense pas avoir profité de ma supériorité – *je n’aime pas beaucoup ce mot* – pour faire prévaloir mon autorité sur notre couple. Il se trouve que j’ai une *certaine conception du mariage que je défendais* déjà lorsque nous étions étudiants. *J’ai besoin de toi* et ce n’est *certainement* pas ma condition

sociale qui comblera le vide que tu laisseras si jamais nous nous séparons. Et si, sans m'en rendre compte, je t'ai fait sentir que l'argent avait plus d'importance à mes yeux que toi, je te prie de me pardonner. [...] As-tu l'intention d'amener ici une deuxième femme, car comme l'a dit ta mère, *je ne l'accepterai pas*. (FCF, 71-72, nous soulignons)

Dans cette scène, les manifestations extra-verbales d'Émilienne démontrent qu'elle fait fi de son orgueil pour laisser transparaître sa sensibilité. Elle pleure et couvre son visage de ses mains au moment d'avouer l'amour qu'elle porte à son mari et les idéaux qu'elle entretient quant à leur union. Les modalités selon lesquelles s'articulent ses énoncés ne laissent cependant aucun doute sur ses positions. L'adjectif « ridicule » introduit tout d'abord une modalité évaluative dans le discours d'Émilienne, en exprimant le caractère absurde et répulsif de l'idée d'une seconde épouse, pour celle qui valorise le mariage monogame. La précision qu'elle apporte à son propre énoncé (« je n'aime pas beaucoup ce mot ») montre sa désapprobation face au champ lexical employé par Joseph (« Jusqu'où veux-tu *m'humilier?* », « Te fallait-il encore *me dévaloriser* [...] », « Tes airs de *supériorité* me deviennent insupportables » (FCF, 70), nous soulignons), et souligne le malentendu qui les sépare. Après des années d'union, il semble que ces deux personnages ne parlent plus le même langage.

Émilienne plaide, en second lieu, l'étendue de son amour. Nous l'avons déjà vu, « [p]our Émilienne [...], l'enfant est secondaire : l'homme, un mari tout à soi est ce qui [la] préoccupe d'abord²⁰³ ». « J'ai besoin de toi » constitue le gage de la primauté de Joseph dans l'échelle des priorités de son épouse. Ni la maternité, ni le statut professionnel ne peuvent lui procurer une satisfaction équivalente à celle reliée à l'amour reçu de Joseph. Or, la forme négative de la dernière phrase de l'extrait (« je ne l'accepterai pas ») révèle

²⁰³ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 275.

qu'Émilienne n'est pas pour autant entièrement soumise à la volonté de l'époux. Sa force de caractère ressort d'ailleurs lors d'une autre dispute dans le roman :

– [...] Et pourquoi me parles-tu de divorce? Serais-tu en train de me le proposer? Dis-le alors clairement, je ne veux pas de pitié de ta part. C'est bien ça! *Tu veux* que la rupture vienne de moi pour que *tu n'aies* pas de remords. *Tu consentirais* au divorce si je te le demandais par respect pour ma liberté, n'est-ce pas? [...]

Il serre les poings au moment où se dessinent ses plis frontaux.

–Comment peut-on vivre avec une femme qui ne vous comprend pas? [...]

–*Tu veux que je comprenne* que *tu accordes* une faveur à la femme stérile que je suis en me laissant décider du sort de notre mariage. *Tu veux que je comprenne* qu'en attendant, *tu as besoin* de t'évader et de t'éclater, pour ton équilibre, dans les bras de ta maîtresse. Qu'est-ce que *tu attends* donc pour partir, *tu as ma bénédiction*. [...]

–Cesse donc de bramer, tu vas réveiller toute la maison. Fais-moi plaisir, prends rendez-vous dès demain avec le docteur Pascal. La discussion est finie. Je veux dormir à présent. [...] Arrête un moment tes pleurnicheries. Je constate une fois de plus qu'aucune discussion n'est possible avec toi. (*FCF*, 97-98, nous soulignons)

Une rafale d'interrogations engageant la deuxième personne du singulier oppose le « je » d'Émilienne, presque absent de cet extrait, à l'omniprésence du « tu » caractérisant Joseph. Toutefois, ce pronom sert davantage à structurer la multitude d'accusations d'Émilienne qui projette ses craintes et reproches sur son mari (à preuve : la répétition du syntagme « tu veux que je comprenne ») qu'à réagir à des énoncés réellement prononcés par Joseph. En prévoyant et insinuant les propos et réactions de son interlocuteur, Émilienne tente de maîtriser l'affaiblissement que lui font subir ses émotions et de récupérer un certain avantage au sein de la conversation.

C'est toutefois Joseph qui a le dernier mot. En accusant sa femme de « bramer », il l'animalise au moyen d'une analogie péjorative. Assimilant ses arguments à un long cri animal indistinct, il minimise de ce fait le rôle d'Émilienne dans la discussion et son importance en tant qu'énonciatrice et allocutaire. Plus encore, il dévalorise ses sentiments et ses paroles en les banalisant sous le terme de « pleurnicheries ». Ce terme infantilisant mine

la crédibilité des énoncés d'Émilienne, en la rabaisant au niveau d'une interlocutrice irrationnelle et immature. Joseph tente ainsi d'exercer un plus grand contrôle sur leur discussion, et de faire pencher la balance en sa faveur en tant qu'homme et mari. Puisqu'il est face à une épouse décevante (elle ne lui donne pas d'autres enfants, occupe une position socialement supérieure à la sienne et souhaite l'équité), Joseph multiplie les formules destinées à asseoir son autorité masculine (« Cesse donc [...] », « Fais-moi plaisir [...] », « La discussion est finie », « Arrête un moment »), tout en faisant porter à Émilienne le blâme de leurs difficultés à communiquer (« [...] aucune discussion n'est possible avec toi », « Comment peut-on vivre avec une femme qui ne vous comprend pas? »). Notre analyse de la dynamique de ces discussions conjugales illustre ainsi les difficultés de communication entre les époux dans *Fureurs et cris de femmes*.

2.3.2. « Et puis vous savez, madame, une femme sans enfant est comme un manchot » : entre le désir d'enfant et la pression sociale

Outre le discours amoureux, une part importante des propos des personnages féminins s'oriente vers la maternité. Devant le drame de la stérilité supposée d'Émilienne, les femmes de son entourage font parfois preuve de solidarité, mais articulent majoritairement leurs propos autour de la pression sociale, du maintien des apparences et de la valeur conférée au rôle reproducteur. Eyang, Eva, Rondani et Dominique tiennent tour à tour un discours de style épideictique, gage de leur désapprobation de la situation d'Émilienne. Malgré l'ancrage de plusieurs personnages dans les traditions, la notion de bonheur personnel n'est pourtant pas exclue, puisque la protagoniste est ultimement appelée à redéfinir les critères de son propre épanouissement.

Confrontées à la détresse d'Émilienne, les femmes de son entourage énoncent successivement leurs critiques négatives vis-à-vis de la femme sans enfant, qui constitue l'envers de ce qui est promulgué et valorisé par la société. Lorsqu'Eyang lance à sa belle-fille : « Il existe des médecins pour les femmes anormales comme toi, au cas où tu l'aurais oublié! » (*FCF*, 59), elle esquisse au moyen des adjectifs dépréciatifs « anormales » et « malade » (« ton ventre malade » (*FCF*, 59)) la caricature d'une femme dont la valeur entière se réduit à sa fonction biologique. En soulignant les tares, Eyang met ainsi de l'avant son dégoût de la femme stérile et sa désapprobation devant le choix de son fils de se marier par amour.

Une conversation entre Émilienne et Dominique, à l'époque où cette dernière n'était encore que sa secrétaire, abonde dans le même sens :

–Je vous en prie, répondez-moi franchement. Considérez-vous ces femmes [stériles] comme des malades?

–Si j'avais été stérile, débute Dominique, encouragée par le regard franc d'Émilienne, j'aurais pactisé avec le diable pour avoir au moins un gosse.

–Pourquoi et pour qui?

–Pour retenir mon ami, pour ma famille et, bien sûr, pour moi-même. Vous savez, les hommes ne supportent pas les femmes qui remettent leur virilité en cause. Quant à la famille, elle ne vous le pardonne pas. Et puis vous savez, madame, une femme sans enfant est comme un manchot. Comment vous expliquer ça? Toute son existence, il lui manquera cette autre vie venant d'elle et sans laquelle elle devient infirme. Toute sa vie, elle sera montrée du doigt, ridiculisée et plainte.

–Que pensez-vous des femmes qui choisissent de ne pas faire d'enfants?

–Il faut être malade dans sa tête pour prendre une telle décision, s'indigne la secrétaire. (*FCF*, 100)

La modalité d'énonciation (« Je vous en prie, répondez-moi *franchement* ») demandée par Émilienne ne trompe pas : en suscitant avec Dominique, une subalterne, une discussion sur un sujet intime et aussi étroitement lié à sa vie personnelle, Émilienne fait abstraction de la hiérarchie. Elle valorise l'opinion personnelle de Dominique en sa qualité de mère de deux enfants (sans savoir qu'ils sont en réalité nés de Joseph). Dominique, nous le verrons, est

pour sa part liée au plan d'Eyang pour écarter Émilienne du foyer. Elle a donc tout intérêt à user de son droit de parole afin d'insister sur les avantages de la maternité et son caractère vital en tant que « tâche » biologique féminine. Ainsi, Dominique ne ménage pas les images dépréciatives pour décrire la femme qui n'a pas d'enfant (par stérilité ou par choix) comme une « infirme », un « manchot », une « malade » « ridiculisée et plainte ». Cette propension à revendiquer la femme en tant que noyau de la cellule familiale agit comme une critique du discours féministe qui souhaite l'en décloisonner. Or, si la femme qui est incapable d'enfanter ou qui refuse de le faire s'investit dans une carrière professionnelle, se masculinise-t-elle de ce fait au point de déranger les rôles sociaux? Toute à sa détresse d'être supposément stérile et d'être délaissée par son mari, Émilienne reproduit en effet l'éternel schéma de la liaison entre le patron (ici, la patronne) et la secrétaire. Pourtant, *Fureurs et cris de femmes* maintient davantage l'idée du juste milieu à travers le personnage d'Émilienne. Elle ne se « masculinise » pas dans ses comportements ou ses idéaux. Du reste, les hommes, particulièrement Joseph, ne constituent pas vraiment des modèles à suivre ou à imiter. Il s'agit plutôt, pour Émilienne, de redéfinir son rôle en tant que femme et membre de sa société en privilégiant sa propre notion d'épanouissement personnel. Que Dominique énonce ainsi ses propres opinions ou qu'elle distille, au détour de cette conversation, quelques principes hérités d'Eyang, il n'en demeure pas moins que la secrétaire prend elle-même part au cycle de la reconduction des clichés et les idées reçues liées à certaines traditions.

Nous retrouvons un schéma similaire au cours d'une conversation tenue entre Émilienne, ses parents et sa sœur, qui insistent pour discuter du sujet de « son ventre ». La

mère, Rondani, et la sœur, Eva, s'impliquent particulièrement dans la discussion en lui suggérant de consulter une guérisseuse, ou en soulignant les conséquences personnelles (la perte de son mari, ou l'arrivée d'une coépouse) et sociales (les jugements, le rejet) qui menacent une femme dans la situation d'Émilienne :

– [...] Tu dois savoir que tu ne seras *jamais* une femme à part entière tant que tu n'auras pas des enfants que tu élèveras et que ton entourage verra grandir. *Je vais te blesser sans doute* en disant que ton enfant qui est mort ne compte plus, et dans quelques années on aura oublié que tu as été mère comme toutes les femmes normales. *Rassure-toi, ce que je dis là ne s'applique pas à nous, ta famille. Je veux parler de ta belle-mère et de la société toute entière.* [...]

–Ma fille, dit Rondani *d'une voix douce*, ta sœur a raison. Sais-tu que ton mari, aux yeux des anciens, n'aurait pas tort de t'amener une concubine? Le jour où cette idée lui viendra, il ne te demandera pas ton avis. *Même moi, je lui donnerai raison.* (FCF, 89, nous soulignons)

– [...] Estime-toi heureuse que vous soyez encore ensemble après toutes ces années qu'il a passées à attendre que tu lui donnes un second enfant. [...] On croirait même que tu veux défier ton mari. Peut-être veux-tu savoir s'il t'aime réellement. Si c'est le cas, ce serait là une démarche qui est, à mon avis, *stupide*. Qu'est-ce que ça peut bien faire qu'un homme aime une femme pour elle-même ou pour les enfants qu'elle lui donne, s'il sait la rendre heureuse? *Méfie-toi Émilienne, méfie-toi!* Lorsque tu ouvriras finalement les yeux et les oreilles, il sera trop tard. (FCF, 89, nous soulignons)

Les critiques sur l'apparence physique négligée d'Émilienne (« Je trouve que tu te laisses aller » (FCF, 88)) côtoient celles sur sa « démarche [...] stupide » de compromettre son mariage par son inertie (« Estime-toi heureuse [...] »). Le ton sec d'Eva véhicule une franchise parfois brutale (« Je vais te blesser sans doute [...] ») et des opinions tranchées (« Tu as plutôt l'air de te complaire dans tes problèmes » (FCF, 89)). Mère et fille exhortent Émilienne à la prudence (« Méfie-toi Émilienne, méfie-toi! ») et à une prise d'action immédiate afin de résoudre son problème avant qu'il ne soit « trop tard ». L'idée de la femme incomplète, manchot, revient ici soulignée par le déictique « jamais » (« [...] tu ne seras jamais une femme à part entière »), dans son caractère symbolique le plus négatif. L'ensemble de ces manifestations verbales pousse Openda, le père, à recommander aux

deux femmes de modérer leurs propos : « Doucement, doucement [...]. Le problème d'Émilienne nous tient tous à cœur, mais sachons lui parler » (FCF, 90). Lors de ces échanges familiaux, la mère et la sœur tiennent un discours traditionnel où les rôles d'épouse et de mère sont valorisés au-delà de tout. Cela contribue à illustrer que, dans le roman, ce sont principalement les femmes qui intériorisent et véhiculent elles-mêmes, jusqu'à l'aliénation, cette conception du rôle de la femme.

Puisqu'il s'agit d'une discussion entre les membres d'une famille, le texte souligne néanmoins la force des liens qui les unit et leur désir de soutien à travers une quantité de fragments d'énoncés tels que : « Nous ne te voulons pas de mal, tu sais » (FCF, 89), « ce que je dis là ne s'applique pas à nous », « je suis très peinée pour toi » (FCF, 89) qui font transparaître l'empathie d'Eva à l'endroit d'Émilienne, tandis que Rondani y va d'une voix douce pour prodiguer ses conseils. Devant ces pressions, l'esprit critique d'Émilienne, fruit de son éducation occidentale, concède la justesse de certains points, mais souligne les travers d'une mentalité sociale qui se répercute par la bouche de sa famille :

– [...] *en vous écoutant tous les trois, je crois comprendre* qu'une femme est contrainte de procréer sous peine de perdre son identité sociale et familiale. *Vous n'avez pas tort*, c'est exactement ce à quoi nous assistons aujourd'hui. *Vous m'aimez bien*, cependant vous déplorez le fait *que je ne sois pas tout à fait comme vous*. Je n'irai pas jusqu'à dire que vous avez *honte* de moi, quoique... [...] C'est ça, *vous m'aimez*, et je parie que *vous m'aimeriez* plus si j'avais trois à cinq enfants. Comment pourrais-je vous le reprocher! Il semble qu'une femme, encore aujourd'hui, ne suscite la considération et le respect de son entourage que par sa maternité. [...] Je] veux vous amener à réaliser que *la maternité et les enfants ne représentent pas le bonheur absolu*. (FCF, 91-92, nous soulignons)

Le mot « honte » prononcé dans cet extrait, « est utilisé dans une intention de dénonciation²⁰⁴ » multiple : honte d'Émilienne de ne pas avoir d'enfants, honte de sa famille

²⁰⁴ Koffi Anyinefa, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, Bayreuth University, vol. 19-20, 1990, p. 156.

devant son manque d'intégration sociale, honte d'Émilienne encore de se voir réduite au statut de « femme-manchot » sans égard pour ses autres réalisations. C'est pourquoi elle se positionne « contre la maternité obligatoire comme consécration de la femme à part entière au sein de sa communauté²⁰⁵ ». Nous voyons bien, en revanche, que ce personnage féminin prêche davantage pour le principe que par l'exemple. Émilienne désire amenuiser les pressions sociales et familiales, qui pèsent lourd sur ses épaules, ce qui l'amène à dénoncer le manque de considération que subit la femme sans enfant. Elle milite certes pour le libre choix d'enfanter, tout en désirant ardemment être enceinte et avoir un autre enfant. Elle intériorise un lourd sentiment d'exclusion et d'infériorité lié à son manque de fertilité (« J'en ai marre, tu sais. J'en ai marre de ne pas être comme tout le monde » (*FCF*, 121)) qu'elle lie elle-même, dans une contradiction avec son propre discours, à la pleine réalisation de sa condition féminine (« Je me sentirai femme à nouveau lorsque j'aurai donné à mon mari d'autres enfants » (*FCF*, 115)).

Matins de couvre-feu, Si d'aimer..., Le Cavalier et son ombre et Une enfant de Poto-Poto mettent tous en scène des protagonistes féminins sans enfant menant à bien une vie professionnelle accomplie. Dans ces romans écrits durant les deux dernières décennies, la non-maternité est un choix, non une conséquence de la stérilité. Cette décision, qui n'engage pas la société toute entière, concerne la seule individualité d'une femme qui ne se sent pas assujettie à un destin biologique ou diminuée par son refus du rôle de mère. *Fureurs et cris de femmes*, dont la parution remonte à 1989, semble se situer à une jonction littéraire où le personnage féminin s'affranchit progressivement des carcans traditionnels et se diversifie dans sa construction vers une plus grande variété de rôles. Ainsi, même si

²⁰⁵ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 275.

Émilienne exerce un métier à hautes responsabilités et est active dans des causes sociales à l'extérieur du foyer, elle déplore ouvertement cette vie sans amour. Sa réussite n'est rien sans une vie privée agrémentée d'un époux et d'enfants :

– [...] la réussite d'une femme ne se limite pas à ses diplômes ni à sa situation professionnelle. Ta vie intime, c'est-à-dire ton mariage et tes enfants, occupent sinon la première place, du moins une place égale. Lorsque cette vie privée est un échec, la richesse et la réussite professionnelle perdent de leur importance. (*FCF*, 92)

En montrant que l'amour et la maternité occupent une place prépondérante dans les discours tenus par les personnages féminins de *Fureurs et cris de femmes*, cet extrait se place en contrepartie avec l'autonomie personnelle et financière inhérente à une vie professionnelle menée en dehors du foyer, telle que le prônaient les premiers discours féministes. Pourtant, Émilienne demeure partagée entre les deux : entre cette vie professionnelle qui ne lui suffit pas mais dans laquelle elle s'investit tout de même, et sa vie familiale qu'elle désire ardemment, mais qui est si instable et si fragile qu'elle lui glisse entre les doigts. C'est là la posture du roman de Rawiri : celle de l'équilibre entre les deux aspects d'un même bonheur féminin.

D'autres enjeux sociaux et moraux sont d'autre part brièvement abordés : Émilienne souligne notamment l'envers des grossesses et des maternités, les sacrifices personnels et financiers que font les femmes pour s'occuper de leurs enfants. Elle critique au passage une Afrique qui valorise le nombre des naissances à tout prix, sans égard pour le manque de ressources qui contraint trop d'enfants à la pauvreté, à la tristesse et aux troubles psychologiques :

– [...] Nous voyons tous de nombreuses jeunes filles économiquement faibles se prostituer pour nourrir leurs rejetons, lorsque ceux-ci ne sont pas laissés à la charge des parents. Des parents qui, dans leur écrasante majorité, ne sont pas capables

d'assurer à leurs petits-enfants une éducation conforme à notre monde moderne. Dans les familles indigentes, ces enfants accidentels ou soi-disant désirés ne sont pas convenablement nourris et entretenus, et l'on s'étonne du taux élevé de mortalité infantile ou de la déperdition des jeunes. [...] Les enfants qui naissent à la suite de ces conditions présentent des problèmes caractériels considérables qui les affectent parfois toute leur vie. Ajoutez à cela les conditions dans lesquelles ils sont élevés, car bien évidemment personne ne s'en occupe. Et dès qu'on vous en parle, on vous répond que l'Africain n'a pas de problèmes psychologiques parce qu'il vit dans une cellule familiale très élargie. (*FCF*, 91-92)

Bien que le texte mentionne que sa tirade lui attire les regards admiratifs de sa famille, sa sœur a tôt fait de balayer ce discours questionnant la survalorisation de la maternité prônée par les traditions : « Qu'avons-nous à faire de ces grandes théories? Tu ne seras jamais dans la position de ces femmes que tu viens de dépeindre. [...] Tu ne cacheras à personne ici ton désir intérieur d'avoir des enfants » (*FCF*, 92). Eva elle-même évoque plus tard la question de la stérilité masculine, un sujet rarement abordé dans la société africaine encore aujourd'hui : « [...] il y a de plus en plus d'hommes stériles. Beaucoup sont responsables des maux de ventre dont souffrent leurs compagnes. Il est regrettable que la société ne veuille pas admettre leur responsabilité » (*FCF*, 122). Mais cette fois, c'est Émilienne elle-même qui balaie l'argument des maladies transmises par les hommes infidèles à leurs épouses. Au contraire, elle prend l'entière responsabilité de (conjurant) sa stérilité en consultant un magnétiseur. Ainsi, les discours présentés dans le roman sont principalement axés sur l'amour et l'enfant. Ils engagent aussi, chez les personnages féminins, des rapports de force bien particuliers. Nous les étudierons ici en sphère privée, en prélude à l'analyse de la sphère publique qui viendra au troisième chapitre.

2.3.3. Rapports de pouvoir

Notre analyse le démontre sans ambages : des rapports de pouvoir souvent conflictuels s'opèrent au détour des conversations entre femmes. Les positions hiérarchiques au sein de

la famille et de la profession s'adjoignent à celles qu'occupent les personnages dans différentes situations énonciatives. Eyang, tout d'abord, se prend définitivement au piège de l'exercice du pouvoir : en poussant son rôle et ses privilèges en tant que belle-mère à leur paroxysme, elle prétend détenir la « vérité » sur ce qu'est « être femme ». Selon ses propres principes traditionnels et ethniques, elle érige des barèmes inatteignables concernant la belle-fille idéale, en profitant pour mettre en accusation les femmes qui ont des objectifs différents des siens²⁰⁶. Provenant d'une ethnie différente de celle de Joseph et présumée stérile de surcroît, il est impossible pour Émilienne d'entrer dans les bonnes grâces de sa belle-mère. Cette dernière s'autodésigne à plusieurs reprises dans le roman comme la mère de Joseph et se définit en fonction de l'autorité que lui confère ce rôle. Comme le souligne Dominique Maingueneau, l'autodésignation « jou[e] un rôle important dans la construction de l'ethos du locuteur²⁰⁷ ». Eyang en ressort ainsi comme une énonciatrice suffisante, méprisante, hypocrite et manipulatrice, au fil d'une série d'échanges conversationnels empoisonnés de mauvaises intentions et de machinations machiavéliques.

Les échanges entre les deux femmes comprennent ainsi de nombreuses critiques et insultes, au fil des confrontations qui rythment leur quotidien. Les nombreuses tentatives d'Eyang pour miner Émilienne trouvent leur point culminant lorsqu'elle blesse intentionnellement sa chienne, les amenant à mettre cartes sur table : « Quand vas-tu donc avoir le courage de m'affronter ouvertement [...] ? Tes provocations ont assez duré,

²⁰⁶ Ces dernières phrases reprennent et adaptent une citation de Luce Irigaray : « Pour ma part je refuse de me laisser enfermer dans un seul « groupe » de libération des femmes. Surtout si celui-ci se prend au piège de l'exercice du pouvoir, s'il prétend déterminer la "vérité" du féminin, légiférer sur ce qu'est "être femme", et mettre en accusation les femmes qui auraient des objectifs immédiats différents des siens », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 161.

²⁰⁷ Dominique Maingueneau, « Autodésignation », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 21.

définissons clairement nos positions. [...] Que me veux-tu au juste? » (FCF, 59), demande Émilienne pour établir un climat d'honnêteté. Il est à noter qu'aucun vouvoiement ou autre marque de politesse n'intervient dans cet échange avec Eyang, car la rivalité pour la direction de la maisonnée et pour l'affection de Joseph gomme toute velléité de courtoisie ou de civilité entre les deux. « Je veux que ce soit toi qui parte d'ici » (FCF, 60), répond Eyang, révélant au passage son sombre projet.

Le texte désigne en effet Eyang comme l'ultime antagoniste au bonheur et à l'épanouissement d'Émilienne. Sa position ne lui vaut pas que des alliées : lorsqu'elle va voir sa propre fille, Antoinette, pour obtenir son aide pour se débarrasser d'Émilienne, Eyang se heurte à un rejet. Elle use une fois de plus de son influence maternelle afin d'exercer son autorité :

– [...] *Je veux que ton frère épouse sa maîtresse actuelle que je connais bien. Oh! bien sûr elle n'est pas aussi instruite qu'Émilienne. Elle a cependant un atout qui pour moi passe avant les soi-disant qualités de ma belle-fille : elle est de chez-nous. [...] Ce que je veux de toi est bien simple. D'abord, essaie de connaître les projets de cette femme. [...] Veut-elle encore avoir des enfants? Et le peut-elle? Que pense-t-elle de son mariage? Une fois que tu auras toutes ces informations, je saurai les utiliser contre elle. [...]*

–As-tu fini maman? demande Antoinette dont *la voix est subitement cassée.*

–Qu'est-ce que tu as dans la voix? demande la mère courroucée. Tu ne vas pas te mettre à pleurer! [...] Je ne te permets pas de me parler impoliment. [...] Mes droits et mes devoirs envers Joseph passent avant tout. Il est peut-être un homme, mais *encore mon petit. Je sais ce qui est bon pour lui et personne ne peut mieux que moi faire son bonheur. [...] Je me dois de réparer une erreur que j'ai faite en laissant mon fils épouser cette femme. Je le fais pour nous tous.* (FCF, 53-54)

Cette conversation entre mère et fille représente un exemple parfait de communication dissociée, où le désaccord entre l'énonciatrice et l'allocutaire provoque un conflit. En qualifiant Émilienne comme « cette femme », Eyang tente de la dissocier de la cellule familiale, de rompre tout lien émotif chez Antoinette afin qu'elle adhère à sa volonté et à son plan. C'est un échec: Antoinette se présente plutôt comme adjuvante d'Émilienne. Sa « voix

cassée » et ses larmes témoignent de son respect et de sa sympathie à l'égard de la femme de son frère. De plus, son émotion indique la présence d'une « boussole morale » jugeant du caractère répréhensible du plan d'Eyang. L'énonciation d'Antoinette se positionne du côté de la solidarité féminine au cours de cet échange, outrepassant les liens du sang et l'obéissance due aux aînés : « Est-ce bien toi ma mère qui vient de débiter ces âneries? [...] Je trouve intolérable que tu viennes me demander de t'assister dans ton plan machiavélique » (*FCF*, 54).

À l'inverse, Eyang s'autodésigne une fois de plus comme la mère toute-puissante (« Mes droits et mes devoirs envers Joseph passent avant tout. Il est peut-être un homme, mais encore mon petit. Je sais ce qui est bon pour lui et personne ne peut mieux que moi faire son bonheur »), s'arrogeant tous les moyens nécessaires afin de mener à bien son projet d'évincer Émilienne. Cette quête personnelle (« *Je me dois* de réparer une erreur que j'ai faite [...] ») qu'elle tente de justifier par le bien commun (« Je le fais pour nous tous »), se heurte toutefois à la résistance et à la désapprobation d'Antoinette. À défaut d'avoir trouvé en sa fille une alliée, Eyang se résigne à exercer son autorité pour lui intimer le silence : « Je t'interdis de parler de cette visite à ton frère. [...] As-tu entendu ce que j'ai dit? » (*FCF*, 55).

Le discours d'Eyang obtient toutefois un accueil très différent devant Dominique :

–*Écoute*, ma fille, reprend la vieille femme d'une *voix ferme*, il n'est pas sur le point de quitter sa femme. Je m'étais trompée en pensant que la mort de leur enfant allait les séparer définitivement. Alors *écoute-moi bien*. J'ai trouvé un autre moyen de les amener au divorce. *Nous* allons nous attaquer à sa femme. *Fais* tout pour devenir sa copine. Dès que tu verras qu'elle te fait confiance, *fais-le-moi savoir*, j'exécuterai ensuite la deuxième phase de mon plan. En attendant, *fais* ce que je viens de te dire. Moi de mon côté, je vais tout faire pour la perturber sérieusement. Si à *nous deux* nous ne réussissons pas à la sortir de la vie de mon fils, alors je

quitterai cette ville. *Essaie* aussi de le rendre plus amoureux de toi. (*FCF*, 52, nous soulignons)

Cette fois, la voix ferme et les multiples injonctions (« Écoute, ma fille », « écoute-moi bien », « fais tout », « fais-le-moi savoir », « fais ce que je viens de te dire », « essaie »), doublées des positions de mère et d'aînée d'Eyang, portent fruit. Les deux femmes se retrouvent liées par une démarche et un but commun : séparer Émilienne et Joseph afin que Dominique prenne sa place auprès de lui. Dès lors, dans le contexte de leurs conversations privées, Dominique module ses propos devant Émilienne selon ce pacte passé avec Eyang.

Lorsque, ignorant tout de ce contexte, Émilienne questionne Dominique sur sa moralité (« Ça ne vous gêne pas de ravir à une autre femme son époux et d'avoir deux enfants avec lui? » (*FCF*, 68)), la secrétaire s'exprime en toute franchise, sans égard pour les ramifications personnelles et hiérarchiques qui la lient à son allocutaire : « Vous savez madame, aucune femme ne peut empêcher un homme d'avoir des relations extra-conjugales. [...] Vous savez, nous sommes aussi à plaindre » (*FCF*, 69). Cette sortie lui vaut, en dépit de ses formules de politesse, la réprimande de sa patronne : « –N'oubliez pas que vous vous adressez à une femme mariée. / –Excusez-moi madame. Je me suis laissée aller » (*FCF*, 69). Émilienne finit par encourager cette liberté de parole (« Ne vous excusez pas » (*FCF*, 69)) comme le signe d'une relation basée sur la communication et l'acceptation. Dominique parvient ainsi à instaurer entre elles un faux climat de confiance : « Je pense que nous pouvons maintenant parler librement de ce problème qui te préoccupe » (*FCF*, 115).

Durant leurs conversations en contexte privé, Dominique présente donc un ethos naïf et innocent, alors qu'en réalité, elle complotte activement pour le malheur et le divorce

d'Émilienne. Masquant ses véritables intentions, elle devient une interlocutrice hypocrite qui adapte ses paroles de manière à insuffler à Émilienne une posture dominante. Elle feint les sautes d'humeur, les exclamations émotives et les déclarations sentimentales :

– [...] *Je veux que tu sois entièrement à moi* au lieu de t'accrocher à un mari qui sait se passer de toi. [...] *Je vais te dire la vérité*, puisque *tu* veux l'entendre! *Tu* perds ton temps. Bientôt il va falloir que *tu* choisisses entre *lui et moi*. *Je te veux, moi, sans enfant*. *Lui*, tu ne l'auras plus si *tu* ne lui en fais pas. (FCF, 144)

À travers l'abondance de pronoms reliés aux différents acteurs de ce trio amoureux, Dominique abuse de la proximité conférée par sa liaison naissante avec Émilienne pour servir ses propres desseins. En proférant les mêmes mots d'amour qu'Émilienne se languit d'entendre de la bouche de Joseph, Dominique s'applique à l'éloigner de son mari.

– [...] Mais penses-tu sincèrement que ton mari te reviendra lorsque tu lui auras donné cet enfant sur lequel tu mises tous tes espoirs! La naissance d'un enfant ne rapproche pas toujours les couples. [...] *A mon avis*, il vaut mieux oublier un homme qui aime sa maîtresse que de s'y accrocher au risque de souffrir. *En ce qui me concerne, je peux t'assurer que je suis prête à t'apporter tout l'appui dont tu auras besoin*. (FCF, 115-116)

Les rapports de pouvoir au sein des conversations intimes entre Émilienne et Dominique s'exercent donc à deux niveaux : si la première croit détenir l'autorité, c'est en fait la seconde qui tient réellement les rênes. En effet, Émilienne, avec ses injonctions et ses tons de voix autoritaires, maintient dans sa liaison avec Dominique son autorité de patronne : elle « exige la vérité » (FCF, 144), la qualifie de « petite écervelée » (FCF, 144), « stupide et méchante » (FCF, 167) lors de certaines conversations et l'accuse d'être « devenue folle » lorsque Dominique suggère qu'elles vivent ensemble. Émilienne s'arroge aussi le droit de mettre un terme à leurs discussions (« Il faut que tu partes, maintenant, nous en reparlerons une prochaine fois » (FCF, 145)), tout comme à leur liaison :

– [...] *J'ai décidé* de mettre fin à notre liaison. Nous sommes toi et moi liées à des hommes auxquels nous tenons, et nos rapports risquent de leur porter préjudice. D'autre part, *ce n'est pas convenable*. [...] *Je ne m'oppose pas* à ce que nous nous

voyions comme de simples amies, et, si tu as des problèmes, *n'hésite pas à m'en parler*. Je te sais assez intelligente pour reconnaître *la sagesse de ma décision*. (FCF, 166)

La distanciation émotive d'Émilienne, déjà perceptible dans ses échanges privés avec Dominique, atteint un paroxysme dans cette scène de rupture où Émilienne ordonne : « Cesse cette comédie s'il-te-plaît » (FCF, 166) devant les sanglots et les cris de protestation de son amante. Sa réponse à une remarque amère de Dominique à propos de la maîtresse de Joseph cristallise, au moyen d'un désignatif rabaissant et de formules intransigeantes, la position dominante d'Émilienne au sein de leur duo : « Écoute, *petite*, ce problème me regarde. Je *t'interdis* de t'en mêler, *dorénavant*. *Tu m'entends!* » (FCF, 167, nous soulignons).

L'on constate ainsi que *Fureurs et cris de femmes* est un titre plus qu'évocateur : la fureur évoque une perte de maîtrise de la parole, qui jaillit, désordonnée, en crise et en révolte. Émilienne vit des épisodes semblables tout au long du roman, comme dans cet extrait tiré d'une altercation avec Joseph : « *Oh non, hurle* Émilienne [...]. *Tu ne quitteras pas* cette chambre avant que nous ayons parlé. [...] *Je te demande* de choisir à cet instant précis entre ta maîtresse, tes enfants et moi. *Retiens* qu'il est *hors de question* que tes rejets viennent habiter cette maison » (FCF, 156-157, nous soulignons). En d'autres contextes, sa parole se révèle aliénée, dénonçant la subordination de la femme aux diktats sociaux reliés à la procréation : « C'est ça! *Si j'ai un enfant*, tu quitteras ta maîtresse. *Si j'ai un enfant*, tu m'aimeras de nouveau. *Si j'ai un enfant*, ta mère m'adoptera et ma famille sera comblée. En un mot, tout rentrera dans l'ordre. Pour l'instant, je vous perturbe tous » (FCF, 97, nous soulignons). En d'autres moments encore, son discours se tarit, reflet d'un esprit confus et tourmenté ou d'une absorption dans ses monologues intérieurs. C'est alors que les

conseils prodigués par d'autres femmes s'imposent pour la guider et l'orienter. « Mais, c'est vrai mes chères [...] Je suis arrivée à connaître ces choses par expérience » (*TB*, 63), déclare le personnage de Rosie à ses amies dans le roman *Tante Bella*. Dans celui d'Angèle Rawiri, Eva prêche aussi par expérience afin d'appuyer Émilienne au fil de ses difficultés conjugales. Lorsqu'Antoinette confie ses deux fils à Joseph pour qu'il les élève, Émilienne se trouve en position délicate tandis que les yeux se tournent vers elle dans l'attente de son veto :

L'un des conseils que lui donna sa sœur avant son mariage lui vint en tête : « Quelles que soient tes raisons, n'essaie jamais d'affronter ta belle-famille. Même si ton époux se range de ton côté. Très rapidement, tu te retrouveras isolée si celle-ci est assez aimable pour ne pas provoquer ton divorce. Tu ferais mieux, crois-moi, de te débarrasser de tes principes de femme émancipée ».

Émilienne rassura donc tout le monde. [...] Le ton de sa voix devint condescendant lorsqu'elle déclara qu'elle était flattée que sa belle-sœur lui fit une telle confiance et qu'elle ne la décevrait pas. Son mari, qui était devenu taciturne en attendant sa décision, se mit à rire comme un enfant et servit à boire à tout le monde. (*FCF*, 39)

L'hostilité notoire qui règne entre Émilienne et Eyang met déjà à mal les rapports de pouvoir entre elle et sa belle-famille. Or, il s'agit bien de sa maison, fournie par sa compagnie, ce qui lui confère le titre de maîtresse des lieux. En foi de quoi, lorsque sa belle-sœur « vint la remercier d'accepter ses enfants avec une assurance et une élégance qui la paralysèrent » (*FCF*, 38), Émilienne récupère le contrôle de la situation en modulant sa voix « dans un ton condescendant » pour lui répondre. La réaction de Joseph le montre bien : c'est à Émilienne que revient le mot final de la discussion tandis qu'il « attendant sa décision » (il est montré comme « taciturne »), la joie et les rires avec lesquels il réagit par la suite font de lui un allocataire satisfait.

C'est encore à Émilienne que revient le mot final à propos de leur situation familiale au terme du roman. Après le désespoir et les hurlements, le calme et la sérénité imprègnent sa voix lorsqu'elle dit à Eyang : « *Je te demande* de l'emmener avec toi où tu voudras dès ce soir. Cela s'applique aussi à tes petits-fils évidemment. *Je veux* trouver la maison vide quand je reviendrai, c'est-à-dire dans une heure. [... *Commence*] dès à présent à sortir toutes vos affaires de cette maison » (FCF, 174). Ces paroles incarnent l'ultime reprise de pouvoir d'Émilienne quant à l'indépendance et la confiance qu'elle a acquise en elle-même et envers sa décision. Émilienne réitère le fond de sa pensée : ni Eyang, ni les neveux de Joseph, ni Joseph lui-même ne sont plus les bienvenus dans sa demeure et dans sa vie, et ce, au moment où elle est finalement enceinte. Son échelle de priorité s'est modifiée. Tout au long du roman, c'est le mari qui l'emportait sur l'enfant; au final, c'est l'enfant qui l'emporte sur le mari. Comme l'indique Luce Irigaray,

[...] nous sommes toujours mères dès lors que nous sommes femmes. Nous mettons au monde autre chose que des enfants, nous procréons et créons autre chose que des enfants : de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc. Mais cette création, cette procréation, nous a séculairement été interdite et il faut que nous nous réappropriions cette dimension maternelle qui nous appartient, en tant que femmes²⁰⁸.

Cette citation donne à voir que pour la femme, les manières d'entrer en maternité et d'exercer un rôle ou une fonction maternelle sont multiples. Dès lors, il semblerait que, dans *Fureurs et cris de femmes*, c'est d'abord en s'épanouissant par l'implication et l'émancipation sociales qu'Émilienne peut accéder à son potentiel de fertilité créatrice. C'est aussi en faisant valoir sa voix à travers l'imbroglio des forces antagonistes du roman, qui répriment et invalident ses discours, qu'Émilienne se réapproprie « cette dimension maternelle » tant désirée pour son propre bonheur.

²⁰⁸ Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1981, p. 27-28.

2.4. « Tu es ma sœur, maman : ma jumelle » : Amitié et rivalité féminine dans *Une enfant de Poto-Poto*

2.4.1. L'amitié : dynamique conversationnelle et particularités linguistiques

Notre étude de l'énonciation en sphère intime, dans ce roman d'Henri Lopes, s'organise autour de la relation d'amitié et de rivalité entre les personnages de Kimia et Pélagie. Depuis leur enfance jusqu'aux années de l'âge adulte sur lesquelles se clôt le roman, des périodes intermittentes d'une amitié tissée d'un lien réel, mais générant souvent une communication jamais complètement franche, alternent avec une solidarité parfois d'opportunité. Nous verrons que le personnage de Franceschini devient une figure clé pour les deux femmes, les liant mais les divisant le plus souvent, lorsque vient le temps pour Kimia et Pélagie de s'attirer ses faveurs physiques ou intellectuelles.

Puisque la narration d'*Une enfant de Poto-Poto* est effectuée par le personnage de Kimia, nous n'avons accès qu'à son seul point de vue concernant les rapports qu'elle entretient avec Pélagie et Franceschini. Le point de vue subjectif que permet une telle narration à la première personne du singulier nous permet d'explorer en profondeur ses opinions et ses sentiments à leur propos. Cette trinité de personnages est ainsi liée de telle manière que l'énonciation féminine en situation intime s'organise souvent en fonction de l'un ou de l'autre : par exemple, à plusieurs reprises, Kimia formule ses paroles en fonction des informations qu'elle cherche à soutirer à Pélagie à propos de Franceschini. Par effet de miroir, dans les conversations rapportées par Kimia, le discours de Pélagie ne contient que ce qu'elle souhaite dévoiler à propos de ses rapports avec son professeur (plus tard son mari).

La relation entre les deux femmes prend racine dès l'enfance. Au lycée Savorgnan de Brazzaville, elles se rapprochent par la force d'une certaine similitude:

En sixième, nous n'étions que deux Noires : Pélagie et moi. Des curiosités : tenues à distance par nos condisciples blancs, nos congénères noires nous trouvaient drôles, nous intriguions nos professeurs. Cette double ségrégation nous rapprocha, nous stimula. Nous fîmes équipe. (*EPP*, 31)

Dans le contexte de cette mise à distance que connaissent les deux petites filles, leur amitié se bâtit sur une affinité non pas de caractère, mais de couleur de peau. Ainsi s'établit une amitié, peut-être d'opportunité, entre deux personnes dont même l'appartenance ethnique est incompatible, ainsi que l'explique Kimia en se remémorant le pacte de sang avec Pélagie lorsqu'elles étaient enfants :

Dans le plus grand secret : nos parents y auraient vu un sacrilège : elle était *lari* (sudiste), moi *ndjem* (nordiste).

Pourquoi me sentais-je plus proche d'une enfant de Bacongo que de mes congénères de Poto-Poto? Pourquoi ne reproduisions-nous pas les modèles pratiqués par nos parents : nous retrouver, chacune de son côté, dans des *mousikis* et des *tontines*, ces associations féminines de solidarité dont les membres se vêtent de pagnes uniformes, parlent un même patois, perpétuent les danses de leur tribu? Quelle était la source de nos liens? Notre commun penchant pour la lecture? Mais nous n'avions pas les mêmes goûts. Elle affectionnait les auteurs truculents, provocateurs, engagés, marginaux; moi, les classiques et les romantiques... Des différences qui permettaient des échanges, des découvertes. [...] Alors pourquoi cette harmonie? Parce que c'était elle, parce que c'était moi? (*EPP*, 31-32)

Sans offrir plus d'explications sur le lien qui les unit, Kimia cite souvent Pélagie comme un modèle, tantôt à admirer, tantôt à imiter. Elle rapporte son aisance verbale et son attitude engageante, au cours de nombreux passages du texte, comme celui qui relate la nuit de l'indépendance congolaise :

Lorsqu'elle avait plaidé mon cas, Papa avait d'abord rechigné. Maman était venue à la rescousse. C'était le jour de l'Indépendance, non! Une occasion unique.

J'obtins la permission de minuit. [...]

« Cela n'a pas de sens, vieux, c'est à minuit que tout commence. »

Une fois encore, Pélagie avait eu le dernier mot. (*EPP*, 10-11, nous soulignons)

Cet extrait suggère que des deux filles, c'est d'abord Pélagie qui possède l'art de la parole, ce qui explique que ce soit elle qui négocie la permission de sortie auprès des parents de Kimia, plutôt que cette dernière. Plus encore, il donne l'impression que rien ne résiste à Pélagie lorsqu'elle use (et elle semble le faire régulièrement) de ses talents rhétoriques pour avoir « le dernier mot ». Comme pour le tandem que forment la narratrice et Ida dans *Matins de couvre-feu*, le caractère de Pélagie s'illustre dans son énonciation comme étant plus fort que celui de Kimia. De ce fait, cette dernière multiplie les avertissements et les appels à la prudence, à propos des flirts de son amie (« Je la mettais en garde contre une grossesse [...] » (EPP, 24)) et sa prise de risques en général, sans grand succès (« Mes appels à la prudence n'avaient aucun effet sur Pélagie. Elle haussait les épaules » (EPP, 23)). Ces exemples illustrent que le personnage de Kimia peine à s'affirmer pleinement et est souvent prisonnier d'une énonciation infructueuse, puisqu'un manque d'affirmation personnelle l'empêche de se faire entendre et respecter.

La confiance qu'affiche Pélagie, au contraire, résulte de sa propension à oser et prendre des risques. Elle encourage Kimia à sortir de sa coquille au cours de leurs périodes d'amitié, par exemple à l'occasion des cours de théâtre qu'elles suivent au lycée. Au cours de ces séances, l'aisance conversationnelle de Pélagie s'épanouit en même temps que ses talents d'oratrice. Elle fait montre de sa maîtrise des procédés d'énonciation et des différentes tonalités (tragique, dramatique, comique) lui permettant de narrer des anecdotes avec authenticité, et d'exercer ses talents de conteuse et d'oratrice au-devant de la scène :

Pélagie me relatait l'entretien par le menu en y mettant le ton, avec les gestes qui ponctuent les phrases et les différents épisodes du récit, et donnent à l'étranger le sentiment erroné d'assister à une dispute. Déjà, à l'époque où nous jouions des pièces de théâtre, sous la baguette de Franceschini, Pélagie nous avait donné

l'occasion de découvrir ses talents de conteuse, d'imitatrice, de comique, au point que nous lui avons fait jouer un *one woman show*. (EPP, 178)

Kimia, en revanche, souffre de la comparaison, tandis qu'elle décrit son manque d'aptitudes communicationnelles et d'éclat conversationnel : « D'habitude, je ne suis pas prolix et ne sais pas entretenir la conversation » (EPP, 55). Kimia explique son manque de loquacité par un mélange de traits de sa personnalité, dont la timidité, la gaucherie, le manque de tempérament et de caractère (« Pélagie *m'entraîna* dans le groupe. J'avais hésité. J'étais *timide*, j'avais conscience de ma *gaucherie*, je *manquais de tempérament*, je *n'aimais pas cabotiner* » (EPP, 107, nous soulignons). Aux dires de Pélagie, Kimia possède les attributs nécessaires afin de s'illustrer (au théâtre comme dans la vie), il lui manque seulement le courage de s'en servir :

[...] ce sont la beauté et la capacité de séduire qui comptent sur la scène, maman. Comme dans la vie. Or que tu possèdes toutes ces qualités, mais tu n'oses pas. En plus, tu n'as pas d'accent, toi. [...]

Elle répéta qu'il fallait oser et fit la révérence à un mouvement qui débutait en Chine et dont le leitmotiv était : oser. (EPP, 107)

Au sein de leur duo, les paroles échangées peuvent prendre la forme de dialogues convenus sur des sujets du quotidien (« La conversation n'a pas été plus loin. Souvent c'était ainsi. Nous échangeons de brèves conversations, des réflexions qui avaient l'apparence d'arguments et de contre-arguments sans approfondir le débat. C'était comme si nous nous servions de sentences pour nourrir notre méditation. Pas plus. C'était bien » (EPP, 19)), ou encore des confidences intimes à propos de leurs tribulations personnelles. Nous remarquons que ces énonciations sont particulièrement tournées vers l'expression de leurs besoins et désirs profonds, dans le cadre privilégié de leur amitié. Les marques de modalisation illustrent alors un engagement manifeste du personnage dans ses propos, au moyen de

pronoms personnels et d'auxiliaires de modalité (vouloir, pouvoir, falloir), qui soulignent ses rêves, versus ses obligations. Lorsque le Congo, dans le contexte sociopolitique des indépendances, décide de ne plus envoyer ses élèves à l'étranger, mais plutôt d'ouvrir une université, les deux jeunes filles voient leur bourse d'études pour la France leur glisser entre les mains.

Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, Pélagie et moi nous sommes inscrites à la nouvelle université. Elle en médecine, moi en lettres.

–Lettres!...*As-tu réfléchi?*

–Pas besoin. Quand on a la *vocation*, on ne calcule pas.

–*Tu veux crever de faim?*

–*Je veux devenir professeur de lettres*, la meilleure position pour *écrire*.

–Professeur! Un métier de *gagne-petit*, *oui*. (*EPP*, 99, nous soulignons)

Les exclamations de Pélagie dans cet extrait, soulignées par une ponctuation dramatique (points d'exclamation) ou sceptique (point d'interrogation) montrent la surprise et la connotation négative (« métier de gagne-petit ») que Pélagie oppose aux confidences de Kimia (« [...] de nos jours, un écrivain n'est pas plus utile à la société qu'un joueur de football, un musicien, ou une bordelle » (*EPP*, 101)). Mais cette fois, Kimia s'affirme dans toute la force de son idée : elle énonce ses propos d'un ton assuré, employant une variété de termes reliés au lexique de l'intellectuel ou du lettré (professeur de lettres, écrire). Si nous avons déjà fait état du peu d'affirmation personnelle de Kimia, l'auxiliaire de modalité « veux » qu'elle utilise cette fois ne laisse aucun doute sur sa certitude quant à son destin professionnel, qu'elle nomme sa « vocation ». En bref, même si l'énonciation de Pélagie se fait parfois dominante au sein de leurs conversations, les jugements qu'elle porte n'agissent pas toujours de manière concluante sur la prise de décisions de Kimia.

À d'autres occasions, au contraire, c'est Pélagie qui sollicite l'aide de Kimia. Elle lui confie, par exemple, ne plus pouvoir supporter son mariage de convenance avec Barnabé après seulement quelques mois de vie commune :

–Je ne peux pas le supporter, te dis-je.

Je gardai mon calme et risquai une autre tentative.

–Je n'peux pas, je n'peux pas, je n'peux pas, je n'peux pas...

Elle débitait la même phrase au rythme mitraillette, en allant crescendo. Une crise d'hystérie. Contraire à sa personnalité. D'habitude, Pélagie dominait les événements, savait se contrôler. Était-elle la proie d'une grande fatigue ou jouait-elle la comédie? (*EPP*, 130)

–Le seul moyen de m'en défaire est de l'amouracher d'une femme.

–Ça dépasse mes capacités.

–Manque pas de femmes prêtes à s'offrir à un fonctionnaire... À défaut, tu pourrais jouer ce rôle. [...]

–Et quel serait mon rôle?

–Séduire Barnabé.

–Pardon?...Tu me prends pour une *voyelle* ou une *bordelle*?

–Ni l'une ni l'autre, maman. Tu es ma sœur. En langue, et selon la coutume, la sœur de la femme, c'est la femme du mari, non?

–Voilà autre chose!...

–Ah, quitte-là! Tu connais aussi bien que moi la coutume lorsqu'on épouse une jumelle. Le mari de l'une est celui des deux. Il y a même des sœurs qui se partagent leur homme. D'ailleurs, en langue, une belle-sœur n'appelle-t-elle pas « mon mari », l'époux de sa sœur? (*EPP*, 130-131)

Nous assistons ici à une manœuvre de manipulation de la part de Pélagie. Lorsqu'il s'agit de « partager » Barnabé, pour lequel elle n'a aucun sentiment et qui constitue un poids sur ses épaules, elle n'hésite pas à traiter Kimia comme son égale par le qualificatif de « jumelle ». Les arguments qu'elle avance, qui créent un triangle entre deux « sœurs » consentantes se liant au même homme, servent son propos seulement dans le cas où elle profite des répercussions. Ici, les répétitions de « je n'peux pas... » soulignent son antipathie pour son mari, en même temps qu'elles créent le « rythme mitraillette » qui installe un climat d'urgence et de désespoir dans la conversation. Elle cherche à émouvoir, à inspirer la pitié et à convaincre Kimia d'agir comme tiers séducteur afin de la soustraire à un mariage malheureux.

Kimia n'est pas dupe de l'ethos émotif, hystérique, qui caractérise Pélagie durant ce dialogue. Elle le reconnaît comme contraire à la force et au contrôle qu'affiche habituellement son amie. Bien qu'elle admette qu'une variété de facteurs pourraient expliquer cette crise nerveuse (la fatigue, le mensonge, l'influence amoureuse de Franceschini), elle refuse de se joindre à l'attitude de Pélagie (« Je gardai mon calme ») et d'obtempérer à ses demandes (« Ça dépasse mes capacités »). Si le manque de caractère que nous observons chez ce personnage l'empêche d'opposer un « non » définitif à la demande de son amie, elle ne manque pourtant pas de s'offusquer du manque de considération de Pélagie à son égard. Loin de ceux réservés à une amie, une sœur, une *jumelle*, Kimia se voit plutôt traitée comme une marionnette féminine aux mœurs légères : « une délurée ou, comme on dit [...], une voyelle. Un mot plus joli que femme voyou » (*EPP*, 28) ou une « bordelle », « expression péjorative et vulgaire se rapportant à une « prostituée, femme de mauvaise vie [...]. Fille légère²⁰⁹ ». Nous verrons par ailleurs, au cours des prochaines pages, que le concept de « jumelles » introduit par Pélagie la rattrape de manière particulièrement cruelle lorsque apprend qu'elle partage effectivement Franceschini avec Kimia.

À travers les liens d'amitié qu'elles partagent, les dialogues entre Kimia et Pélagie alternent entre les confidences, les encouragements et les critiques. Il est vrai qu'au cours du premier chapitre, nous avons vu que Kimia, même si elle refuse de s'impliquer directement dans la résolution du problème de Pélagie en séduisant Barnabé, accepte de prendre le risque

²⁰⁹ ÉQUIPE IFA (A.E.L.I.A.), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris, AUPELF, 1983, p. 60.

d'écrire une lettre de dénonciation l'associant à des positions politiques compromettantes. Toutefois, ce que nous retenons surtout ici, c'est un manque de soutien et d'empathie entre les deux femmes, à mesure que le récit de leurs conversations fait par Kimia rapporte leur amitié comme leur rivalité.

Un trait particulier de ce roman d'Henri Lopes est l'attention qu'il porte à l'usage des langues et aux particularismes langagiers. Kimia, nous le verrons plus en détails au cours du troisième chapitre, se porte à la défense et à l'illustration du bon usage de la langue française. Durant sa jeunesse et sa vie d'adulte, laquelle se passe en grande partie à l'extérieur du pays, elle oscille entre négation et fascination à l'égard des langues nationales. La tension linguistique s'allie donc à celle qui existe entre les personnages féminins du roman, en un imbroglio dans lequel le français n'a pas toujours la belle part. Prisé des « évolués » congolais, le français des privilégiés regorge de mots inutilement longs et complexes qui font soupirer la grand-mère de Kimia: « Ah! [...] pour ces gens-là toutes les occasions sont bonnes pour étaler l'immensité de leur savoir. Ils ont la bouche remplie de mots géants et obèses. Les évolués sont nos sorciers modernes! Plus [...] un mot moundélé est rare, plus ils en assaisonnent toutes les sauces » (*EPP*, 67-68).

À l'inverse, le personnage de Pélagie manie avec aisance l'usage des langues locales, et son énonciation en français, parfois incorrecte (« Ahaha, laisse-moi. Le français n'est pas ma langue » (*EPP*, 59)), le démontre au moyen d'une kyrielle d'expressions « en langue » y infusant couleurs et saveurs congolaises (*maman, papa, vieux, ko, mah'mé, ô, wo*, l'adverbe d'insistance *-là (l'homme-là)*). Ces expressions proviennent de plusieurs langues : le lari, la

langue de son ethnie, le lingala, qu'elle parle couramment, le français, « la langue de nos secrets » (*EPP*, 11) qu'elle partage avec Kimia, l'anglais, d'où elle tire des expressions à la mode qu'elle enseigne à Kimia lors d'une sortie chez Macédo :

J'en ai profité pour lui demander comment se dansait le « chic tout chic ». Après m'avoir fait répéter, Pélagie est partie d'un rire bruyant en se renversant et en frappant dans ses mains. « *Cheek to cheek*, ma chère. Pas "chic tout chic". » Une expression anglaise qui faisait florès. C'était plus chic que de dire « joue contre joue ». (*EPP*, 20-21)

Sans parler des langues que retrouve Kimia avec bonheur, lorsqu'elle croise Pélagie à Paris après plusieurs années de séparation : « Bien que je pense de moins en moins en langue, c'était bon d'entendre [...] le mounoukoutouba de Bacongo de la bouche de Pélagie » (*EPP*, 178), et qui lui rappellent le pays. Plus tard dans le roman, alors qu'elle effectue des retours au Congo pour visiter Franceschini lors de sa maladie, Kimia ressent le décalage linguistique et se tourne une fois de plus vers Pélagie : « Chaque fois que je butais sur une expression nouvelle, je la notais et en demandais plus tard le sens à Pélagie. Lingala ou kikongo, nos langues évoluent » (*EPP*, 240). En même temps, Kimia explore les registres du français et de l'anglais au fil de ses études et de ses écrits, jusqu'à même entremêler les deux par erreur, lors de certaines correspondances avec Franceschini.

Pélagie, pour sa part, reste bien implantée dans le *lexique* congolais, selon la définition que donne Dominique Maingueneau de son sens linguistique: « Les linguistes utilisent plutôt le terme *lexique* pour désigner l'ensemble des ressources lexicales dont disposent les locuteurs d'une langue et réservent le terme *vocabulaire* à des ensembles discursifs délimités, quelle qu'en soit la nature : vocabulaire de la médecine, du théâtre [...] ²¹⁰ ». Elle devient ainsi, aux yeux de son amie, une référence du parler « en langue » du pays (et

²¹⁰ Dominique Maingueneau, « Vocabulaire », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 132.

d'autres pays africains aussi, si nous nous fions au passage où Pélégie contrefait son accent avec un tel succès lors d'une conversation téléphonique que Kimia croit qu'elle a affaire à une Rwandaise ou une Burundaise). Si elle semble considérer son accent comme pouvant nuire à l'élégance de son parler (« Ce sont la beauté et la capacité de séduire qui comptent [...] maman. Comme dans la vie. *Or que* tu possèdes toutes ces qualités, mais tu n'oses pas. En plus, tu n'as pas d'accent, toi » (EPP, 107)), son énonciation respire une confiance en soi (« Pélégie avait réponse à tout » (EPP, 43)) qui dénote l'aisance d'une véritable oratrice :

Tout ce qui précède m'a été raconté en langue, émaillé de français, avec des gestes, des mimiques, des imitations impossibles à retranscrire. Le récit se faisait en français et les dialogues en langue. Pélégie débitait ses phrases sans reprendre son souffle, avec des parenthèses et d'autres parenthèses dans ses parenthèses. Quand elle s'apercevait de ses égarements, elle me demandait de lui venir en aide, de lui rappeler le point de départ de sa digression et moi-même je ne savais plus où nous en étions. [...] Parfois, je me laissais porter par le charme et le tourbillon du flot de ses paroles, parfois j'étais à bout de souffle, je me maîtrisais et me demandais comment Franceschini supportait cette logorrhée. (EPP, 185)

Une enfant de Poto-Poto étant narré du seul point de vue du personnage de Kimia, nous n'avons pas accès aux conversations en contexte privé entre Pélégie et Franceschini. Il nous est par conséquent impossible de connaître l'opinion de Franceschini à propos du bavardage volubile de Pélégie. Nous savons cependant que Kimia elle-même supporte ce trait de caractère (« J'encaissais les coups. Car qui d'autre qu'elle aurais-je eue pour amie? » (EPP, 123)) de cette amie avec laquelle son destin semble inextricablement lié.

2.4.2. Les « jumelles » face au « méti » : la rivalité pour les faveurs de Franceschini

Alors qu'elles étaient élèves au lycée Savorgnan, les deux jeunes filles se disputaient déjà l'attention de Franceschini. Pélagie, tout d'abord, s'attire l'envie de Kimia en vantant les mérites de son nouveau professeur. Il n'en faut pas davantage pour que sa curiosité ne la fasse demander un transfert : « Le changement de classe me stimula et mes notes entretenaient cet état de grâce. Pélagie grimaçait. J'étais sa meilleure amie, mais sa rivale en classe » (*EPP*, 34). Dès lors, la fascination intellectuelle va de pair avec l'attirance physique pour les deux amies, dans leur quête pour attirer l'attention du mystérieux métis. Chacune mise sur les particularités de sa personnalité et de son éloquence, comme le démontre la scène où elles le rencontrent un soir, lors d'une sortie au café Nono. Accompagnées de leurs cavaliers Floribert et Barnabé, Kimia et Pélagie démontrent explicitement leur intérêt pour Franceschini. Mais tandis que Kimia reste plus en retrait, s'inquiétant davantage de déchoir aux yeux de Franceschini s'il la voit « biguiner » avec Floribert (*EPP*, 49), Pélagie les enjoint à s'approcher du bar pour lui parler : « Avec son toupet habituel, Pélagie l'a abordé » (*EPP*, 46).

Sans ambages, Pélagie lui a déclaré avec une *fierté* un peu naïve que nous étions ses *élèves*. J'ai trouvé cette révélation *maladroite*. Le *professeur* remonterait à la surface et reprendrait ses distances

–Que faites-vous ici? Vous devriez être chez-vous...

–À faire nos devoirs et nos leçons?

J'ai eu *peur*. Pélagie *exagérait*. Elle a poursuivi avec le même *toupet*.

–Nous pourrions vous poser la même question, *monsieur*.

Au lieu de prendre la mouche, Franceschini s'est justifié :

–C'est le week-end, *mesdemoiselles*.

Pélagie a poursuivi sur le mode *badin*. Dans l'échange qui s'en est ensuivi, Floribert, Barnabé et moi avions l'air de *spectateurs*. Pélagie *maniait l'humour* à la manière des Français et *j'admirais son sens de la répartie*. Elle *ravissait* Franceschini. Ces deux-là, j'en étais sûre, *j'en étais malade*, allaient coucher ensemble avant que le coq ne chante. Je *bouillais*. (*EPP*, 48, nous soulignons)

Cette scène place chacun des énonciateurs (Franceschini et les filles) dans des rôles bien précis : il est le professeur (« monsieur »), elles, ses élèves (« mesdemoiselles »). Or, la hiérarchie se fragmente d'elle-même en dehors du contexte scolaire, dans un bar où Franceschini s'affiche en état d'ébriété. Aucun des intervenants, de surcroît, ne semble vouloir s'y conformer : Franceschini prône la détente et la fête (« C'est le week-end, mesdemoiselles »), tandis que Kimia redoute que le professeur en lui ne remonte « à la surface et [reprenne] ses distances ». En effet, puisque chacune cherche à susciter un intérêt sensuel ou amoureux chez Franceschini, elles veulent être considérées par lui en tant que femmes, plutôt que comme des lycéennes.

Pélagie « aborde » Franceschini « sans ambages », « avec toupet », « exagère », « manie l'humour » et un grand « sens de la répartie ». Cette fois encore, le récit, narré par Kimia, n'en finit pas de souligner l'audace de son énonciation, qui dessine les contours d'un esprit dont la force ne peut être ignorée.... surtout pas par Franceschini, qu'elle « ravit », au grand désespoir de Kimia, prisonnière de sa passivité (« j'ai eu peur », « spectatrice », « je bouillais »). Devinant le début d'une liaison lorsqu'elle voit Franceschini raccompagner Pélagie à l'issue de la soirée, Kimia rate une nouvelle fois l'occasion d'exprimer ouvertement à son amie ses propres sentiments pour leur professeur, de même que sa jalousie d'être supplantée par l'approche plus active de Pélagie. Leur conversation du lendemain est marquée par une tension entre la vérité et l'hypocrisie, entre la clarté de l'énoncé et le flou de la dissimulation :

- Alors, une *nuit étoilée*?
- Étoilée*? Tu n'as pas entendu l'orage?
- C'est propice aux feux d'artifice.
- Que t'es-tu fourré dans la tête?

–Que peuvent bien faire un homme et une femme seuls dans une chambre après minuit?

–Vraiment, la fille-là est une *obsédée sexuelle*! Tu sais bien, maman, que ce n’était pas un homme et une femme, mais un prof et son élève. Et puis, nous ne sommes pas allés dans sa chambre.

–Tu me prends pour une *conne*?

–Oh! *Kimia*. C’est toi qui dis ces *gros mots*?

–Eh, pas de leçon, s’il te plaît... Comme si on ne peut faire *ça* en dehors de la chambre.

–*Faire quoi ça?*

–*Ça*, ko. La chose-là. Ne joue pas les *imbéciles*. [...]

–À Dieu ma mère! On n’a rien fait, *Kimia*, ô.

–*Rien, rien, rien?*

–*Rien*, maman. [...] Bon, d’accord, embrassée d’accord, mais pas baisée. *Non, non, non*.

–Sois pas *grossière*, Pélagie.

–Suis pas *grossière*, *j’emploie les mots appropriés*, ko. C’est tout. Et puis, cesse de me *soupçonner*, comme si, comme si...

–Comme si quoi?

–Comme si t’étais *jalouse*.

–*Jalouse*, moi? D’un *vieux Blanc*, comme...

–*Pas si vieux que ça*. Un quadragénaire d’aujourd’hui n’est pas un quadragénaire du temps de nos parents. Et puis, vraiment *Kimia*, toi-là vraiment, je ne pensais pas que tu avais *l’esprit si mal tourné* que ça. Or que tu es pour toi *vicieuse*!

–Moins *vicieuse* que toi. À qui vas-tu faire avaler qu’il t’a gardée chez lui pour une explication de texte sur Racine ou Fontenelle. *Non, non, non*. Pas jusqu’à deux heures du matin! [...]

Je n’en démordais pas, Pélagie me prenait pour une *sotte*. Pire, pour une *conne*, comme je l’avais dit plus tôt. (*EPP*, 57-58-59, nous soulignons)

Cet extrait illustre bien la dynamique conversationnelle de ces deux personnages féminins sur un sujet intime. Il s’organise selon un jeu de miroir entre les interrogations de *Kimia* et les réponses de Pélagie, où les énoncés des questions sont repris à travers les éléments de réponse (« étoilée... / Étoilée? », « faire ça... / Faire quoi ça? », « Rien, rien, rien? / Rien, maman », « Moi? / Oui, toi là... », « Sois pas grossière... / Suis pas grossière... », « Comme si... / Comme si quoi? », « Comme si t’étais jalouse. / Jalouse, moi? », «...tu es pour toi vicieuse! / Moins vicieuse que toi... », « Jure-le. / Je te le jure, maman », « ... tu avoues. / ...Où ça j’ai avoué? »). Dans ce qui se révèle être un véritable interrogatoire de l’accusée, *Kimia* use d’un vocabulaire judiciaire (voir, avouer, jurer, soupçon), à travers l’insistance des questions (« Rien, rien, rien? »), les dénégations (« Non, non, non ») et les dénigrement

(« Tu me prends pour une conne? », « Ne joue pas les imbéciles »). Dans cette discussion basée sur de mauvaises compréhensions et de fausses représentations, rien ne peut garantir la sincérité des promesses de Pélagie, qui feint potentiellement l'ignorance pour gagner du temps et protéger son intimité. Il semble s'opérer, au cours du dialogue, un renversement de leurs personnalités : Pélagie l'audacieuse, avec une grande expérience des hommes, feint la pudeur, tandis que la timide Kimia, qui de son propre aveu demeurera vierge jusqu'au mariage, devient une « obsédée sexuelle », une « vicieuse » à « l'esprit mal tourné ».

Cependant, cette dynamique n'est que de courte durée : Kimia force la confiance, mais refuse les mots crus qui pourraient les exprimer. Son malaise face aux propos de nature sexuelle (préférant le sous-entendu « ça ») montre qu'elle assume mal le tour intime qu'elle donne elle-même à la conversation. Ainsi, les deux interlocutrices demeurent sur leurs positions, au lieu de profiter de la situation énonciative pour se rapprocher au fil des secrets partagés. C'est bien à cette époque que se réfère Kimia lorsqu'elle dira, plus tard : « Retrouvant le climat de complicité et de confiance du temps de Savorgnan, Pélagie m'avoua que Franceschini était le père de son premier fils, Charles Ngolo Etumba, le métis dont la couleur de peau avait étonné » (*EPP*, 176). Or, l'extrait précédent montre bien que parler d'un « climat de confiance et de complicité » comporte un certain degré d'hypocrisie, entre deux amies progressivement séparées par la rivalité.

Par la suite, de nombreux passages du roman font état des modifications de l'énonciation de Pélagie. Ses connaissances, soudainement plus riches et variées, résultent, selon Kimia, du temps qu'elle partage avec Franceschini en privé, dont la présence et

l'intelligence modulent son esprit. Kimia n'est pas dupe de cette transformation; elle croit même reconnaître la voix de son professeur à travers les propos de son amie.

J'apprenais une foule de choses de Pélagie. [...] D'où Pélagie tenait-elle ces précisions? Qui d'autre que Franceschini les lui avait fournies? Ces deux-là, vraiment!...

–Pourquoi soupirez-tu, maman?

Je n'allais pas lui avouer ma jalousie. J'avais dépassé ce stade.

[...] À quel moment avait-elle réfléchi à ces questions, Pélagie? Plus je l'écoutais, plus je croyais entendre Franceschini. (*EPP*, 100-101)

Au cœur de la rivalité qui lèse progressivement leur amitié, Kimia tente bien de damer le pion à Pélagie en se rapprochant aussi de Franceschini, sans grand succès. Lorsque ce dernier l'invite à passer chez lui pour discuter, elle saisit l'occasion. La visite est toutefois chaste, et écourtée par Franceschini qui part en toute hâte. Ce qui apparaît comme une occasion manquée devient cependant l'opportunité, pour Kimia, de faire concurrence à Pélagie au moyen d'une (fausse) anecdote suggérant un lien d'intimité avec le professeur :

Sans en avoir l'air, j'ai pris plaisir à raconter à Pélagie ma rencontre avec Franceschini. [...]

Quant à ma visite aux Trente-Deux Logements, je la parais de situations équivoques et je guettais à la dérobée les réactions de Pélagie. Même avec une bonne dose d'affabulations, mon récit ne produisait pas l'effet escompté. Du moins, Pélagie ne laissait-elle rien transparaître. (*EPP*, 94)

Si Pélagie « ne laisse rien transparaître », c'est parce qu'elle n'est pas animée des mêmes insécurités que Kimia. Le fait qu'elle ne réagisse pas aux inventions de Kimia laisse supposer qu'elle est déjà l'amante de Franceschini à ce moment du récit. Cette tentative ratée de susciter la jalousie trouve différents échos lorsque, des années plus tard, Kimia et Pélagie se retrouvent pour un énième affrontement à propos de leurs liens avec Franceschini.

L'essence même du mélange d'amitié et de rivalité qui définit leur relation trouve son point culminant dans une scène de la fin du roman. Vivant chacune leur vie de femme respective, Kimia est une écrivaine et universitaire reconnue, tandis que Pélagie est mariée à

Franceschini et mère de ses enfants. Le contact entre elles s'est effrité, mais elles partagent toujours un lien particulier, par l'entremise de Franceschini. Lorsqu'elle a vent de la liaison entre son mari et Kimia, Pélagie profite du passage de cette dernière à Brazzaville pour l'inviter à déjeuner sous de faux prétextes :

La sonnerie du téléphone retentit. Un appel étrange. Hormis Franceschini, personne n'était au courant de ma présence. Une voix féminine, aimable et posée, se présenta comme l'assistante du professeur Franceschini. Elle avait un fort accent rwandais. Ou Burundais. [...] La voix de la Rwandaise, ou de la Burundaise, était rassurante. J'ai accepté l'invitation. [...]

J'ai demandé si M^{me} Franceschini se trouvait à Brazza. L'accent rwandais, ou burundais, a hésité :

–Non, elle est aux États-Unis.

J'ai cru entendre rire dans l'appareil. (*EPP*, 213)

L'accent rwandais ou burundais de l'interlocutrice est par trois fois mentionné, en même temps que Kimia relève les qualités « aimable », « posée » et « rassurante » de la voix de son interlocutrice, qui l'incitent à accepter l'invitation. Kimia émet bien quelques doutes quant à l'étrangeté de l'appel, mais ne reconnaît pas la voix de celle qui fût jadis sa meilleure amie. C'est que la fonction référentielle à l'œuvre dans leur communication téléphonique brouille les faits : puisque Pélagie se présente comme l'assistante de Franceschini et contrefait son accent, elle met en scène un cadre de référence que Kimia n'a aucune raison de remettre en question. Lors d'un passage à Paris, plus tôt dans le roman, Kimia avait déjà rencontré Pélagie sans la reconnaître physiquement, mais l'avait immédiatement identifiée grâce à sa voix :

Il a passé son bras autour de celui de la femme et ils sont venus vers moi.

–Mon épouse, a dit Franceschini.

Je me suis levée.

–Ravie de faire votre connaissance.

–Ah! quitte là. Tu ne me reconnais plus?...J'ai tant vieilli?

La femme s'était exprimée en langue. C'est au timbre de sa voix que j'ai reconnu Pélagie. Sa silhouette s'était enrobée, mais ses yeux étaient aussi conquérants qu'à l'époque de Savorgnan. (*EPP*, 173)

Malgré une longue période sans contact et des changements physiologiques, la voix et le fait que Pélagie l'aborde « en langue » avaient permis à Kimia de la reconnaître. Cette fois, pourtant, Pélagie se délecte de la réussite de son stratagème et de la surprise de son invitée lorsque Kimia arrive chez elle : « Elle parla soudain avec un fort accent rwandais. / – Imitation réussie, n'est-ce pas?... Tu en fais une tête, ma chérie! Moi qui voulais te faire rire... » (*EPP*, 220).

Dans cette scène d'*Une enfant de Poto-Poto*, l'affrontement verbal entre les deux personnages féminins ne se fait pas dans les cris et les reproches. Il s'effectue sous la forme d'une rencontre où les dialogues mettent cartes sur table, rencontre durant laquelle les rapports de force se cachent au détour des mots. Lorsque Kimia arrive à la demeure de Franceschini, elle est surprise de le découvrir absent, et d'y trouver plutôt son ancienne amie. Pélagie, en bonne hôtesse et maîtresse des lieux, détient l'avantage du terrain et de la situation. Son contrôle transparait dans une série de manifestations verbales et gestuelles. Son accueil chaleureux comprend une visite de la maison et les présentations à Kimia de ses deux jeunes garçons. Ce faisant, elle revendique, sans qu'aucun mot n'ait encore été prononcé en ce sens, son statut d'épouse légitime de Franceschini et les liens familiaux qu'ils partagent par le biais de leur foyer et de leurs enfants. Pélagie se révèle à l'aise sur chacun des sujets banals qu'elles abordent, conduisant la conversation en montrant autant d'aise que Kimia de malaise :

Elle m'a offert un rafraîchissement et la conversation a tourné autour de banalités : le temps, la durée de mon séjour, la tendance de plus en plus répandue à construire en dehors de la ville, l'incapacité des autorités à maîtriser les problèmes d'urbanisme et de société... Sur chaque sujet, Pélagie se révélait à l'aise et conduisait le propos avec aplomb, le sourire aux lèvres. Moi, je bredouillais des phrases à peine cohérentes et tâchais, sans y parvenir, de prendre un air dégagé.

Était-elle *sincèrement* affable ou bien *feignait*-elle l'affection pour mieux m'étriller tout à l'heure? (*EPP*, 217-218, nous soulignons)

Dans cet extrait d'un monologue intérieur de Kimia, transparaissent des champs lexicaux dichotomiques caractéristiques de la posture de chacune : Pélagie est le visage même de l'assurance (« à l'aise », « aplomb », « sourire ») et conduit le propos de la main ferme d'une personne en pleine possession de ses moyens. En revanche, la gêne, la gaucherie de Kimia qui « [...] avai[t] la gorge serrée et [...] du mal à trouver le ton juste » (*EPP*, 217) témoignent d'une énonciation boiteuse et mal assurée (« bredouillais », « à peine cohérentes », « tâchais, sans y parvenir »). La rhétorique confiante de Pélagie place Kimia en position de faiblesse en tant que maîtresse de Franceschini et traîtresse vis-à-vis de Pélagie. Or, comme nous l'avons vu, le personnage de Kimia a tendance à faiblir lorsqu'il s'agit de se mesurer à Pélagie, ce qui explique (en plus de la culpabilité qu'elle ressent), la difficulté, pour cette écrivaine et universitaire aguerrie, à prendre la parole dans ces circonstances.

Après avoir créé une ambiance accueillante et amicale, Pélagie appelle le serviteur, dont la présence souligne l'aisance financière du couple, et lui donne des instructions dans sa langue à elle, le lari. Comme elle ne la parle pas, Kimia se retrouve, l'espace de quelques secondes, complètement évincée de la conversation et reléguée au statut de spectatrice d'un échange qui lui est linguistiquement inaccessible. Cela contribue à renforcer la supériorité morale que construit Pélagie en préambule au véritable objet de leur entretien : la liaison entre Kimia et Franceschini. Le texte souligne ainsi une rupture au niveau du ton de Pélagie, marquant le passage d'un sujet anodin au sujet principal de la rencontre. Dans les pages qui suivent, Pélagie expose à Kimia sa connaissance de la liaison entre elle et Franceschini. Au

cours de ce long dialogue intime, deux éléments nous apparaissent importants : ce que dit Pélagie, et la manière dont ses propos sont perçus par Kimia.

Ce qu'énonce Pélagie au cours de ce face-à-face se résume ainsi : mise au courant par son mari de la liaison, elle souhaite établir « des rapports clairs entre nous » (*EPP*, 220) avec son ancienne amie. Son monologue n'admet aucune réponse, aucun écho dans l'immédiat. « Elle ne me laissa pas le temps de m'exprimer » (*EPP*, 220); « Chaque fois que j'essayais de prendre la parole, pour abrégé l'entretien et mettre un terme à une situation insupportable, elle me priait de ne pas l'interrompre » (*EPP*, 221), note Kimia dans sa narration de la conversation. Des phrases telles que « Tu as le droit de ne pas me répondre » (*EPP*, 223) et « Tu ne veux pas répondre? » (*EPP*, 223) ponctuent effectivement les propos de Pélagie pour prévenir toute tentative d'intervention.

L'exposé de Pélagie s'articule autour de deux sentiments. La jalousie, en premier lieu : « Au début, j'avoue en avoir été jalouse » (*EPP*, 220); « La jalousie c'est le premier mouvement. La réaction qui montre que mon amour pour lui n'est pas éteint. Si je ne ressentais rien, ce serait lamentable et je n'aurais plus de raison de continuer à vivre avec lui » (*EPP*, 222); « Que sur le coup je ressente une brûlure au cœur, sans doute. Mais, justement parce que je suis une femme et pas une lionne, ni une chienne, je me domine » (*EPP*, 223). L'amour, en second lieu. La comparaison de femme à femme établie par Pélagie vise à démontrer à Kimia que son amour pour Franceschini est plus faible, en lui rappelant les autres hommes dans sa vie (son mari Jordan, un autre amant potentiel) : « Tu aimes Franceschini? [...]. Je peux aussi reformuler ma question : aimes-tu un homme?...Je

veux dire un autre...À part Jordan, as-tu un ami, un autre amant?... » (*EPP*, 223). Cet argument fait ressortir, en contrepartie, l'amour unique que Pélagie porte à Franceschini (« J'aime Franceschini, moi » (*EPP*, 223, nous soulignons)). Finalement, forte de l'avantage de sa position en tant qu'épouse dévouée, Pélagie énonce sa proposition : « je suis une Africaine, moi. C'est-à-dire...c'est-à-dire une femme prête à partager » (*EPP*, 221).

Kimia perçoit le discours de Pélagie avec un malaise grandissant et une grande perplexité. Décontenancée par le stratagème qui entoure ce rendez-vous, elle le perçoit comme une scène montée de toutes pièces durant laquelle Pélagie, « avec l'aplomb d'une comédienne, qui a la maîtrise de son rôle » (*EPP*, 220), reprend sournoisement le contrôle de la situation et la manipule suivant le scénario d'une vengeance élaborée : « Sa prévenance était de façade; elle devait guetter dans mes yeux, dans le tressaillement d'un muscle de mon visage, mes réactions à des propos en apparence anodins, mais mûrement calculés. Patiemment, elle tissait des fils autour de moi » (*EPP*, 220). Si le discours de Pélagie prône une équité de leurs positions (« Tu es ma sœur, maman : ma jumelle » (*EPP*, 222)), ces pages du roman exposent des personnages féminins pris dans un rapport de force où il ne réside aucun doute sur qui occupe la position dominante.

Ainsi, chacune des paroles de Pélagie est remise en question (« Prêchait-elle le faux pour savoir le vrai? » (*EPP*, 220)) par Kimia qui n'est pas dupe de la manœuvre (« Je me maudissais moi-même. Comment n'avais-je pas décelé la supercherie? Pourquoi tenait-elle à m'infliger ce supplice? Où la *perverse* voulait-elle en venir? » (*EPP*, 220, nous soulignons)). Toute complicité liée à leur amitié d'antan envolée, Kimia tente d'interpréter le langage

non-verbal de Pélagie (« Son ton était posé. Pour me perturber » (*EPP*, 220), « Un regard glacial, alors que la bouche grimaçait un sourire » (*EPP*, 221), « Elle me défiait d'un regard que j'avais du mal à soutenir. Sa voix était blanche » (*EPP*, 221)) comme ceux d'une adversaire, voire d'une ennemie. Tandis que la conversation provoque en Kimia une vague d'émotions (« J'avais envie de rugir, de contre-attaquer » (*EPP*, 222), « Elle voulait me faire sortir de mes gonds » (*EPP*, 223)), Pélagie montre une maîtrise digne d'une locutrice froide et bien préparée (« Elle restait calme, elle [...] Elle demeura de marbre » (*EPP*, 222)). Elle incite d'ailleurs son invitée au calme à de nombreuses reprises (« Du calme, maman. Du calme, du calme. Je ne te veux aucun mal » (*EPP*, 222)). La discussion tourne court sans résolution, tandis que Kimia souligne sa dynamique tortueuse (« [...] pourquoi toute cette mise en scène, pourquoi ce jeu? » (*EPP*, 222), « Tu m'as invitée à déjeuner ou à un interrogatoire? » (*EPP*, 223)) et stérile, qui engendre la conviction qu'« [il] fallait couper court à ce dialogue sans issue » (*EPP*, 223).

Lorsque Pélagie raccompagne Kimia en voiture à la fin de leur entretien, le silence remplace cette fois toute parole : tout a été dit en ce qui concerne l'épineux sujet qui les divise. C'est peut-être la raison pour laquelle la narratrice retient alors surtout la gestuelle entre les deux personnages féminins : clin d'œil, poignée de main, formalités suivies de manifestations plus chaleureuses : « Elle m'a prise dans ses bras et m'a embrassée. Je me suis contentée de coller ma joue contre la sienne... » (*EPP*, 224-225). Autant de non-verbal laissant présager un éventuel retour à l'amitié (du moins pour Pélagie), après la froideur de leur tête à tête.

Par renversement, la « permission » de Pélagie produit l'effet escompté. En abordant ouvertement la liaison entre Kimia et son mari, elle annihile l'attrait de l'interdit et détruit progressivement l'intimité entre les deux. Prférant cette fois encore la passivité à la confrontation, Kimia capitule et rompt la liaison : « Il me fallait partir. Je n'ai pas dit au revoir » (*EPP*, 229). Plus tard, lorsqu'elle est appelée au chevet de Franceschini dont la santé décline, la dynamique entre les deux sera à nouveau transformée, et toute velléité de concurrence malsaine entre les deux femmes est définitivement surmontée. En présence de Pélagie, la conversation va bon train entre Kimia et Franceschini, toujours complices par leur bagage commun en littérature :

Il s'est enquis de ma santé, de mon travail littéraire, des nouvelles parutions, des récents prix Goncourt, Renaudot, Femina, Interallié, l'Académie française. Il revenait sur mes réponses, m'obligeant à préciser, à analyser, à argumenter, à approfondir et, dès qu'il sentait que j'allais à mon tour le questionner, il reprenait la parole pour m'interroger sur, cette fois-là, le temps qu'il faisait en France ou ce que je pensais que la construction européenne, de l'évolution de la pensée chez les Noirs américains, du réchauffement de la planète... (*EPP*, 233)

Pélagie accepte de s'effacer et de rester en retrait, n'intervenant que ponctuellement dans la conversation, « donnant quelquefois un avis ou cherchant à mieux comprendre ce que j'expliquais » (*EPP*, 233). Pour elle, toute envie de se faire valoir est désormais inutile, au contraire de la scène au bar Nono de leur jeunesse : il ne s'agit plus d'user de son charme et de discours adroits pour se faire remarquer du professeur et supplanter la timide Kimia. Franceschini est à présent son époux, et, du reste, un homme malade et vieillissant. « “Si tu n'as pas envie, laisse tomber, papa.” Elle lui avait parlé avec douceur. Le ton qu'elle devait employer quand ils étaient seuls ou celui qu'elle utilisait pour s'adresser aux enfants afin de les mettre en confiance » (*EPP*, 244), rapporte Kimia qui fait alors état du ton doux, intime, même maternel (« La voix de Pélagie était maternelle » (*EPP*, 245)) de Pélagie soignant son mari. La maladie, qui déchoit Franceschini de son statut d'homme désirable provoquant la

rivalité entre les deux femmes, les rapproche plutôt en faisant place à l'honnêteté et aux confidences. Loin de l'époque où elle donnait son assentiment à la liaison de son mari afin de « garder près d'elle son ennemie », Pélagie reconnaît à présent l'importance du soutien de Kimia dans la vie de son mari :

–Il y a toi.
–C'est bien gentil à toi, maman, dit-elle en détournant un instant le regard de la route pour m'adresser un sourire. Mais je ne crois pas que je réussirais seule à lui apporter tout le soutien nécessaire. Les passages quotidiens de Banga, tes lettres l'ont aidé à conserver la flamme. (EPP, 238)

Enfin, un mélange de tristesse et d'humour caractérise les échanges entre Kimia et Pélagie en fin de roman, généralement en présence d'un Franceschini de plus en plus affligé. Pélagie évoque ouvertement et sans plus d'ambages les sentiments de Franceschini pour Kimia. Au détour d'une conversation où ils interrogent Paul Banga sur l'origine bantoue de son nom, ce dernier réplique :

–Au fait, pourquoi cette question?
Franceschini resta muet. C'est Pélagie qui intervint d'une voix sourde :
–Parce que dans la nuit un autre Banga vient le tourmenter.
Franceschini fusilla Pélagie du regard. (EPP, 242)

« Banga » étant aussi le nom de plume de Kimia, la voix « sourde » de Pélagie en dit long sur la douleur de l'épouse trompée et sa résignation devant les écarts de son mari. Franceschini, d'abord réticent à aborder « à trois » et avec transparence la question des liens complexes qui les unissent, est finalement celui qui évoque le caractère cocasse d'une telle situation. Ainsi, c'est à lui qu'il revient d'insuffler un brin d'humour dans la dynamique de constante tension amitié/rivalité entre les deux femmes, en recommandant à Kimia, qui s'appête à conclure sa visite, d'embrasser son mari Jordan de sa part : « - Embrasse-le, de la part de son *mbanda*. / Pélagie a souri. Le ou la *mbanda* est, en langue, le rival » (EPP, 255).

2.4.3. Face aux hommes

Tout comme Kimia éprouve des difficultés à s'affirmer au sein du duo qu'elle forme avec Pélagie, son discours exprime parfois la timidité, parfois la fermeté durant ses dialogues amoureux. En effet, en plus de son mari, deux hommes sont successivement présentés dans le texte comme partageant, pour un temps ou pour la vie, le quotidien de ce protagoniste féminin. Floribert, tout d'abord, est introduit dès les premières pages comme le cavalier qui l'accompagne lors de quelques sorties entre amis. Cette brève relation entre adolescents offre à Kimia l'occasion de définir son niveau d'aisance avec la gent masculine, et d'exprimer les limites de ses désirs lors des moments d'intimité. Elle projette l'image d'une jeune fille digne et réservée, aux gestes et paroles mesurés. Tandis que Floribert la raccompagne sur son *scooter*, un soir après une sortie au dancing, ils tombent soudainement en panne :

–Merde alors.

–Eh! quoi encore?

–Panne sèche, maman.

À mon tour, j'ai dit « merde ». Cela a fait rire Floribert. Dans sa tête, les filles ne disaient jamais « merde ». En tout cas [...] pas une fille du lycée Savorgnan-de-Brazza. (*EPP*, 25)

Dans l'esprit de Floribert, ce qui vaut pour l'énonciation masculine (juron, blasphème, etc.) est surprenant ou déplacé venant de la bouche d'une femme. Il révèle ainsi ses propres idées concernant une énonciation féminine appropriée, surtout pour une élève fréquentant un établissement de bonne réputation comme le lycée Savorgnan. Pourtant, c'est à Kimia que revient la décision de se conformer ou non à cette image (par exemple en s'exclamant « merde » dans un moment de surprise), selon ses valeurs, comme nous le voyons dans cet extrait :

Floribert trouvait que je dansais trop éloignée de lui. Il voulait danser *cheek to cheek*.

–*Pas question*, Floribert. *Non, non, non*. Le Blanc à côté-là c'est mon prof. S'il voit son élève biguiner collé-serré, il va la prendre pour une *fillette légère*.

–Ah! toi aussi, quitte là. Est-ce que nous sommes en classe, ici?... Regarde l'homme-là. Tout prof, si c'est prof, qu'il est, il frotte avec Pélagie, oui. Façon on dit pas. Regarde la furiosité de Barnabé.

–On ne dit pas furiosité.

–Ah! laisse. Le français n'est pas ma langue.

–Justement, c'est notre langue.

–Ah! quitte ta philosophie-là. Sois femme, ko. Dansons seulement. (*EPP*, 49, nous soulignons)

D'une part, nous remarquons la fermeté de Kimia dans ses formules de négation (« Pas question ») et de répétition (« Non, non, non »), et l'expression de la crainte d'être prise pour une « fille légère » (une « voyelle », une « bordelle », pour celle qui tente de soigner son image aux yeux de Franceschini). D'autre part, Kimia reprend sa position de défense de la langue française devant un interlocuteur faisant usage d'expressions populaires ou de congolismes. Comme dans ses conversations avec Pélagie, l'énonciation de Kimia balance entre sa propre reconnaissance de son identité congolaise/africaine (elle-même utilise le verbe « biguiner » dans le dernier extrait), et sa « vocation » littéraire à la base de son désir de voir le français correctement employé.

L'apostrophe « Sois femme, ko » (qui rappelle le « Sois belle et tais-toi » de l'adage populaire) de son cavalier trouve une résonance ambiguë chez ce personnage féminin. Puisque Kimia ressent peu d'attrait amoureux pour Floribert, elle ne s'inquiète pas trop de la manière dont ses paroles seront perçues par lui. Elle s'assure donc de faire respecter ses opinions en même temps que son corps, lorsqu'elle se retrouve en situation d'intimité. D'un autre côté, nous remarquons une fois de plus ses difficultés à faire valoir définitivement son opinion :

Lui voulait aller plus loin. Il a tenté de dénouer mon pagne. J'ai été brusquement prise d'un sursaut. Non, non, non. Pas avant le mariage.

–Attendre le mariage!... comme si l'on achetait une Lambretta sans l'avoir au préalable enfourchée?

–Écoute, moi, je ne suis ni une jument, ni un scooter, ni une marchandise. On ne m'enfourche pas.

[...] *Une idée m'a traversé l'esprit; j'ai dit que j'avais mes règles.* Il a desserré son étreinte.

Toucher à une femme durant cette période constitue chez nous un sacrilège. Le surnaturel peut vous foudroyer, oui.

Quand j'ai raconté la chose à Pélagie, elle m'a traitée de gourde.

« Tu ne vas pas demeurer pucelle toute ta vie.

–*Jusqu'à mon mariage, monsieur.*

Floribert a fermé les paupières, haussé les sourcils et poussé un soupir de lassitude.

J'étais fière que mon surnaturel ait pris le dessus sur celui de Floribert. (*EPP*, 28-29, nous soulignons)

Il semblerait qu'avec Floribert, son refus ne suffise pas. Malgré ses fermes dénégations (« Non, non, non ») et ses énoncés formulés à la négative (« On ne m'enfourche pas ») faisant valoir son statut de femme respectable (« je ne suis ni une jument, ni un scooter, ni une marchandise »), Kimia doit recourir à un faux prétexte et à la superstition populaire pour qu'il cesse ses avances. S'il est certes plus facile de tenir tête à une amie, même offrant aussi peu de soutien que Pélagie (« elle m'a traitée de gourde »), qu'à un prétendant frustré (« Attendre le mariage! »), Kimia s'en tire tant bien que mal en s'assurant que son intégrité soit respectée.

Le premier chapitre de cette thèse nous a amenée à mettre en lumière la subordination dont fait preuve Kimia en s'abandonnant à l'image idéalisée qu'elle entretient de Franceschini. En même temps, son attirance pour lui ressort clairement lors des conversations seule-à-seul avec lui. Prise entre son rôle d'élève, de femme et de professionnelle, elle peine à se définir comme interlocutrice en sa présence, ne sachant plus quelle image elle souhaite projeter. Quoi qu'il en soit, elle souhaite toucher, impressionner

celui qui l'émeut tant. À l'occasion d'un colloque tenu à Colombus, en Ohio, Kimia et Franceschini se revoient pour la première fois depuis le début de leur correspondance. Comme ces événements précèdent le début de leur liaison, la gêne et l'hésitation imprègnent les paroles de Kimia lorsqu'elle va chercher Franceschini à l'aéroport :

J'aurais voulu dire des choses anodines. Celles qu'on énonce pour cacher son émotion quand on revoit un être cher. Au lieu de cela, j'ai expliqué le thème du colloque, son organisation, énuméré la liste des participants... J'utilisais le jargon du milieu, toujours un peu pédant. (*EPP*, 158)

Ses efforts pour donner un tour professionnel à la conversation masquent l'ambiguïté de ses sentiments pour celui qui est à la fois un professeur et un « être cher » inavoué. Au fil de leurs échanges, Franceschini tente de gommer leur ancien rapport maître/élève afin d'instaurer une dynamique d'égalité entre collègues (par exemple, lorsqu'ils révisent ensemble le texte que présentera Franceschini) et entre homme et femme (où égalité et aisance mèneront plus tard à l'intimité d'une liaison). Lorsque Kimia commente le texte de son intervention, elle affirme : « –Vous allez faire un tabac, maître. / Il m'a rabrouée. À la fois parce que je lui avais encore donné du maître et parce qu'il n'aimait pas les compliments » (*EPP*, 163). Il s'objecte à la formule « maître » de Kimia, qui perpétue un rapport d'autorité :

–Ne m'appellez pas *maître*. C'est ridicule... Appelez-moi *Émile*... Je vous appelle bien *Kimia*, moi. Nous sommes deux *collègues*, non?
–Vous allez me trouver entêtée, mais je reviens sur ma première observation...
–Vous n'êtes pas têtue, mais si vous insistez, vous allez devenir ridicule.
–Et vous *grossier*.
–Bravo! C'est bien. Ne vous laissez pas *impressionner* par les hommes, l'âge et les titres. Toujours parler avec...
Il tapota son ventre et avala une gorgée de pinot noir.
–Ici, mon cher, mon cher...
–Émile.
–... Émile, continuai-je *timidement* [...]. (*EPP*, 164, nous soulignons)

La scène qui suit dans le roman montre Kimia détaillant les passages du texte de Franceschini à corriger ou adapter selon le public (afro-) américain qui l'attend au colloque.

La figure de Franceschini, plus grande que nature dans son imaginaire, prend un aspect plus humain, à mesure que ses injonctions et permissions ont graduellement raison des réserves et de la timidité de Kimia. Son énonciation s'en ressent : plus détendue, ses répliques sont plus honnêtes et affirmées.

Leur liaison crée ainsi un espace de communication privilégié entre les deux, permettant des échanges intimes, banals ou déterminants. Dès leur première étreinte à Paris, Franceschini se présente à sa chambre d'hôtel prétextant un « Besoin de te parler » (*EPP*, 188). Après cette étape, où il la tutoie tandis qu'elle s'accroche encore au vouvoiement (« Excusez le désordre » (*EPP*, 188)), la retenue de Kimia face à son amant s'envole. Une grande part de leur relation se construit néanmoins dans le silence : celui qui entoure l'écriture et la lecture de leur correspondance, le secret de leur liaison et les ébats qui remplacent les conversations (« [Il m'a] embrassée sans prononcer un mot » (*EPP*, 226); « La paix s'est diffusée dans nos corps et nos membres. Un instant hors du temps au cours duquel j'entendais les pulsations de nos artères. C'est lui a rompu le silence » (*EPP*, 226)). Le temps leur manque souvent, lors de leurs rencontres illicites, pour communiquer adéquatement et se comprendre à travers les mensonges et diverses machinations nécessaires à leur relation. Aussi, après sa découverte de la liaison entre Franceschini et Connie, Kimia perd tous ses scrupules en exprimant sa colère et son désespoir. Leur rencontre à la Brasserie Lipp de Paris, après un appel à Franceschini (« Un échange bref. Mon ton l'a perturbé » (*EPP*, 200)), se transforme en scène de jalousie :

Nous disposions de moins d'une demi-heure pour nous expliquer. Au début, il a nié. Puis, accablé par les preuves que je lui avançais, il a pris un air piteux.

–C'est avec Connie que tu avais besoin de me faire ça.

–Nous ne sommes pas mariés, Kimia. Tu as un mari, moi une femme...

–Je comprendrais que tu ailles au bordel, mais me faire ça avec Connie! Mon amie... Je suis trop noire pour toi... C'est ça? (*EPP*, 200-201)

À travers la forme de l'interrogatoire, ponctuée de questions et de preuves accumulées contre l'« accusé », Kimia accuse, reproche, et Franceschini, est « accablé », a l'« air piteux », est tenaillé par le remords de celui qui admet son « crime ». Kimia vit, dans ce dernier extrait, la douleur d'un cruel retour du balancier. Elle-même brise les règles de son amitié avec Pélagie en prenant Franceschini comme amant, sans parler de la trahison envers son propre mari. L'amertume rageuse qui teinte son énonciation traduit un manque flagrant de confiance, tributaire d'une grande vulnérabilité (« Je suis trop noire pour toi... C'est ça? »). Ces insécurités côtoient le mélange de timidité et de fermeté qui caractérise l'énonciation de Kimia dans le contexte d'un échange privé avec un partenaire masculin.

Notre étude du discours féminin en situation intime dans *Une enfant de Poto-Poto* montre que le roman élabore, construit et redéfinit sans cesse une identité féminine en mouvement. À travers la solidarité de l'amitié et la jalousie de la rivalité, la figure de Franceschini module une grande part des échanges entre Kimia et Pélagie. Mensonges, incompréhensions, trahisons et machinations ponctuent leurs paroles, et leurs échanges en général, tout au long du roman.

2.5. Matins de couvre-feu

L'énonciation se circonscrit ici en un lieu principal : le domicile de la narratrice. Espace de solitude, théâtre de son projet d'écriture, elle s'y remémore des conversations passées, ou échange quelques mots avec de rares visiteurs en situation présente. Pourvues d'un interlocuteur unique, le plus souvent masculin (Timothée, Kanga Ba, Arsène Kâ, Klo-

Bouet, Énée), ces scènes nous permettent d'analyser une parole qui se fait rare, peu expressive, voire empruntée. Dans l'optique de nos observations, nous traiterons à nouveau du silence dans lequel s'enferme souvent la narratrice, non plus comme un trait hérité de la mère ni de l'atmosphère solitaire propice à la création qui accompagne l'écriture. Dans ce roman, le silence jalonne plutôt une série de rencontres et de relations manquées, où la narratrice restreint volontairement son énonciation face à l'autre. En résulte un manque flagrant de contact, prémisse ou reflet de la réclusion qu'elle vit dans son domicile. Notre analyse de ces échanges pourra ainsi dégager les failles et aléas de la communication entre hommes et femmes telle que décrite dans *Matins de couvre-feu*.

2.5.1. Non-dits, hypocrisie et méfiance : de part et d'autre du mur

Racontée de manière rétrospective, la relation entre la narratrice et son ancien conjoint Timothée se tisse de non-dits et d'incommunication. Suite à son emménagement avec lui, elle s'installe dans la chambre à côté de la sienne, devenant ainsi le témoin des conversations téléphoniques de son compagnon. Auditrice imprévue, d'opportunité, la narratrice garde le silence, tandis que les paroles de Timothée construisent sa vision des faits et de la réalité :

Désormais, il y avait entre nous ce mur qui se dressait, tableau de toutes les affaires sordides ou honnêtes de Zamba. Peinture unique en son genre dans cette *caverne* aussi *sombre* que mirifique qui abritait tant de *secrets insoupçonnés!* Ce mur de tous les désirs, de toutes les lamentations. Ce mur qui *me donna envie* de connaître la ville où j'habitais. Tout se passait en effet comme si c'était pour moi, pour moi seule que ce mur s'animait et parlait dans toutes les langues dès que Timothée, assis ou debout de l'autre côté, décrochait un téléphone fixe ou portable selon son humeur du moment. [...] J'adorais ces moments-là car, de la chambre où j'étais, j'*entendais* toutes ses paroles et pouvais *deviner* l'identité des interlocuteurs au bout du fil. Il y avait un nombre impressionnant de femmes dont *il ne me parlait jamais*. J'*entendais* des noms qui devinrent, au rythme des bruits de la ville, plus familiers. J'*imaginai* la silhouette de ces femmes. Je *devinais* là où elles pouvaient être et le type de relation que chacune d'elles entretenait avec lui. (*MCF*, 178-179, nous soulignons)

Au fil d'une variété de verbes se référant au silence ou à la passivité (« me donne », « entendais », « deviner », « imaginais », « devinai », « il ne me parlait jamais »), la narratrice brosse le portrait de deux amants physiquement séparés par un mur, mais aussi emmurés dans le silence. Comme Timothée ne lui parle jamais de ses sentiments, de ses activités ou de ses projets, elle finit par se résoudre à en apprendre davantage sur celui avec qui elle partage sa vie par l'entremise de ses conversations téléphoniques. Ces dernières lui parviennent par voies doublement indirectes : le mur entre eux empêche tout contact visuel, et l'anonymat du téléphone protège les interlocutrices de Timothée.

Bien que la narratrice déplore son manque de communication avec son conjoint, elle ne semble guère portée à engager elle-même le dialogue avec lui. Ses marques d'intérêt s'orientent vers plusieurs sources (la caverne « miraculeuse », le mur « de tous les désirs », le mur qui le « donne envie de connaître la ville », le mur semble s'animer pour elle, etc.), mais ne désignent jamais spécifiquement son conjoint. À travers ce mur qui les sépare, elle se languit non pas de l'homme de l'autre côté, mais des « affaires sordides et honnêtes de Zamba », rendues si attrayantes par le biais des paroles qui lui parviennent. Cela s'explique peut-être par la découverte du vrai visage de Timothée, qui se révèle au cours de ces conversations entendues à travers le mur : « [...] j'avais déjà perdu toute mon innocence en écoutant le mur de la chambre de Timothée, en suivant toutes les indications que ses conversations incessantes me révélaient sans jamais le faire exprès » (*MCF*, 190). Son parcours diffère donc de celui de sa mère. Cette dernière a dû se résigner à « [p]asser sa vie en résidence sous le toit d'un bon vivant et se sentir seule malgré le poids de la famille. C'est la trame de la vie de mère, la bonne femme... [...] Ma propre vie est une autre fleuve

au long cours » (*MCF*, 158-159). La fille refuse de s'emmurer dans une situation conjugale insatisfaisante. Lasse des infidélités de Timothée et du mur qui les sépare, elle fait ses valises et réintègre son propre foyer.

« J'ai quitté Timothée et le mur qui nous séparait, ce mur de toutes les confidences mais aussi de notre séparation. Car il se dressait entre nous, incontournable, et il n'était pas transparent » (*MCF*, 191). Le même silence qui ponctue leur relation entoure leur séparation : « Auprès de Timothée, j'ai gardé le silence. J'ai ramassé mes affaires et nous nous sommes quittés sans un au revoir » (*MCF*, 167). L'homme et la femme, comme co-énonciateurs, n'accordent aucun intérêt, ne fournissent aucun effort pour établir – ou rétablir – la communication entre eux. À nouveau seule, la narratrice enfouit en elle-même cette période de sa vie : « Cette vie ratée, avec Timothée, je ne peux la raconter à personne » (*MCF*, 80), scellant ainsi un autre épisode d'une énonciation manquée.

Au cours des scènes du roman où la narratrice est engagée dans une conversation de nature privée, elle semble souvent privilégier la parole des autres, même au détriment de la sienne. En témoigne le passage où elle et Kanga Ba sont ensemble dans sa voiture : « En cours de route, Kanga Ba n'arrêtait pas de parler. Je l'ai écouté pendant tout ce temps, trop occupée à chercher un passage, j'ai gardé le silence. Et j'ai beaucoup appris » (*MCF*, 64). La narratrice s'astreint au silence afin de laisser libre cours au récit de l'Anarchiste, dans une attitude qui allie le respect à une certaine passivité : « Je voulais en savoir plus mais Kanga Ba poursuit son histoire. Il monologuait. Je décidai de ne plus l'interrompre et d'écouter sa version des faits » (*MCF*, 66). Tout à la liberté d'expression que lui accorde la narratrice,

Kanga Ba fait grand cas de l'histoire commune de leur famille, lui relatant qu'il est le fils d'un esclave de son aïeul à elle. Ce qui s'impose d'abord entre eux, à la lumière de ces explications, comme un rapport hiérarchique, est implicitement accepté et validé par le silence de la narratrice. Pourtant, son interlocuteur a tôt fait de renverser ces rapports hiérarchiques en valorisant l'équité : « Maintenant qu'on a fait connaissance, ma petite sœur, on peut se tutoyer et parler librement... » (*MCF*, 68). Tout en gardant toujours le silence, celle-ci obtempère au changement de ton qui s'établit ainsi, où la formule « ma petite sœur » la rapproche de cet homme qu'elle connaît si peu, au cœur de la liberté de parole évoquée par Kanga Ba.

Cette liberté demeure pourtant limitée, puisque le texte révèle que le monologue incessant de Kanga Ba décourage la narratrice de placer un seul mot, ce qui ne contribue guère au dialogue égalitaire qui a été annoncé. Tout se passe comme si la narratrice accepte de s'effacer devant les paroles des hommes, non pas dans une entreprise de soumission, mais afin de préserver son indépendance et son individualité, de comprendre et d'analyser ce qui lui est révélé.

Je pense encore à la scène et je sais qu'elle ne quittera jamais le fond de ma mémoire. Serai-je capable de la raconter encore et encore? [...] Il ne me reste plus que ma propre mémoire. Face à face avec moi-même. [...] Je me fais un devoir de retrouver les traces ou les restes de Kanga Ba, je ne sais comment. (*MCF*, 70-71)

Les conversations sont brèves, symptomatiques de ses rares contacts avec les autres et l'extérieur. Lorsqu'elle n'écoute pas en silence, la narratrice endosse souvent le rôle de l'allocutaire au moyen de répétitions ou d'interrogations qui esquivent ou renvoient les paroles qui lui sont adressées vers son interlocuteur. Par le biais de cette tactique spéculaire,

elle feint la surprise et l'ignorance, en se protégeant des informations risquées ou dangereuses. Elle applique cette technique lors de sa première rencontre avec Arsène Kâ :

- Arsène Kâ, Renseignements Parallèles, pour vous servir..., fit-il.
- Renseignements Parallèles? fis-je *comme si je n'avais pas entendu*.
- Oui. Ceux qui vous empêchent de mettre le nez là où il ne faut pas. Au portail des morts par exemple, comme vous venez de le faire.
- Seulement pour vérifier une information...
- Cela peut vous coûter très cher si vous n'y prenez garde. Vous êtes encore vivante. Et une morte en sursis. Seule la justice divine a le droit de compter les morts. Je vous ai suivi et j'ai tout enregistré. Vous avez outrepassé vos droits, simples mortels que vous êtes.
- Quels droits? [...] *Et moi je faisais semblant de ne pas comprendre le sens du réquisitoire qui m'incriminait.* (MCF, 15-16, nous soulignons)

Les propos d'Arsène Kâ sont formulés pour faire ressortir le pouvoir qu'il détient (il se présente en détaillant son identité, sa position hiérarchique et l'organisation à laquelle il appartient) en plus d'être chargés de menaces à peine voilées. La formule de courtoisie qu'il emploie (« pour vous servir ») ne suffit pas à occulter le pouvoir qu'il exerce, en tant qu'Ange, sur le sort de la narratrice (« Cela peut vous coûter très cher », « Je vous ai suivi et j'ai tout enregistré »).

Devant ces manifestations de son pouvoir, la meilleure arme de la narratrice demeure son énonciation. Lorsqu'elle répète « Renseignements parallèles? », « comme si elle n'avait pas entendu », ou « Quels droits? », faisant « semblant de ne pas comprendre le sens du réquisitoire qui m'incriminait », ce n'est certes pas qu'elle a des problèmes d'audition, ou qu'elle ignore le sens des accusations qui s'accumulent contre elle. Au contraire, la narratrice démontre, tout au long du roman, sa lucidité et son état d'alerte face aux événements qui ont cours dans la ville de Zamba. Il s'agit plutôt d'un procédé de distanciation exercé afin de l'empêcher de participer à la conversation avec Arsène Kâ. Ce faisant, elle établit une fausse impression de naïveté et d'innocence, plus efficace que toute

objection aux accusations du membre des Renseignements Parallèles, que toute argumentation face à ses menaces. Cette technique assure la protection de la narratrice dans un échange verbal lourd de conséquences : par la suite, elle est mise en réclusion, tandis que Kanga Ba est emmené, battu et laissé pour mort.

La narratrice utilise ce type de répartie à plusieurs reprises dans le roman, si bien que nous considérons le mode interrogatif comme l'une des caractéristiques distinctives de son énonciation. En outre, au fil de ses contacts avec la gent masculine, nombreuses sont les occasions où la narratrice s'en remet au silence et à l'évitement afin d'éviter de poser certaines questions, dont les réponses lui seraient difficiles ou inutiles. Ce comportement illustre un certain décalage au sein de la situation énonciative dans laquelle elle se trouve, qu'il s'agisse de ses réserves à partager des informations personnelles (« –C'est là que vous habitez? / –Est-ce que cela vous regarde? » (*MCF*, 184)), ou de son incompréhension des faits exposés durant l'échange : « –Votre homme, ma patronne... / –Mon homme? fis-je, étonnée » (*MCF*, 167); « –Je ne sais plus ce que je dois dire quand un malheur de cette nature s'abat sur nous par la faute de nos propres mains, dit-il. / –Nos propres mains? [...] » (*MCF*, 44). À peine deux semaines après son assignation à résidence, elle apprend que le chef de la police Arsène Kâ a pris ses aises dans son restaurant: « Klo-Bouet, mon chef cuisinier, qui se dit du clan allié à ma famille et dévoué pour sa cause n'ose pas m'en parler. Je ne sais quel pacte il a passé avec les Renseignements parallèles. Au point où j'en suis, je préfère ne pas le savoir » (*MCF*, 75-76). Comme elle est restreinte dans ses mouvements par le chef de la Police des Renseignements parallèles, la narratrice perd la liberté de visiter son propre restaurant. Il n'en faut pas davantage pour que s'amenuise la portée de son

énonciation orale, qui faiblit jusqu'à s'annihiler à travers une certaine apathie. Les conversations entre la narratrice et Klo-Bouet, son chef cuisinier, font intervenir divers éléments pertinents pour notre analyse : les notions de hiérarchie, de différences entre les sexes, de fiabilité de l'énonciataire et de contexte restrictif y définissent l'attitude énonciative de la protagoniste de *Matins de couvre-feu*.

Les mesures autoritaires à l'œuvre dans la ville de Zamba se répercutent jusque dans l'atmosphère des conversations privées tenues entre les personnages dans le roman. Hypocrisie et méfiance ponctuent donc les rapports de force à l'œuvre dans la scène où la narratrice reçoit la visite de son chef cuisinier. Comme patronne, la narratrice serait en droit d'exercer un droit de parole plus important au sein de leur conversation. Pourtant, il n'en est rien. Dès l'arrivée de Klo-Bouet, elle doit s'effacer devant l'urgence qui motive la parole de son invité : « je compris qu'il avait quelque chose d'important à me dire » (*MCF*, 44). La narratrice se résout à adopter un rôle secondaire au début de cette conversation, prenant le rôle de l'allocutaire silencieux en affirmant : « Je t'écoute... » (*MCF*, 45). Sa mise à résidence intervertit leurs positions hiérarchiques, puisqu'elle a dû confier à Klo-Bouet la direction de son restaurant pour maintenir son commerce en activité. Cette responsabilité accrue, doublée de sa liberté de déplacement, donne au cuisinier suffisamment de pouvoir pour qu'il s'exprime librement devant sa patronne. Pourtant, l'extrait cité plus haut indique que la narratrice soupçonne le chef cuisinier d'avoir fraternisé avec les Renseignements Parallèles. Cela mine donc sa crédibilité en tant qu'interlocuteur, faisant de lui un être déloyal. Nous voyons cependant que Klo-Bouet entretient des doutes semblables à propos de la narratrice :

Ce n'est pas tous les jours que je peux parler librement à ma patronne. Je vais en profiter! Maintenant qu'elle est assignée à résidence et qu'elle ne risque pas d'aller colporter ailleurs les choses très sérieuses que je lui aurais dites à huis clos, je peux me permettre de parler... (MCF, 46)

Le fait que le cuisinier soit rassuré par l'isolement de la narratrice suggère qu'il ne la considère pas non plus comme une allocutaire des plus fiables. Le climat de méfiance régnant entre les habitants de Zambaville est certainement à blâmer, comme l'indique Ida dans l'une de ses lettres :

depuis que les Anges gouvernent le monde, les voisins n'existent pas, les humains qui cohabitent en paix vivent désormais en ennemis éternels. [...] Certains se sont spécialisés dans la pose de serrures d'écoute sur les portes des autres; les femmes ont des micros sous leurs pagnes [...]. (MCF, 33)

Puisque les communications sont surveillées de toutes parts, le cuisinier fait preuve de réticence à s'exprimer devant sa patronne, mais il semble également la redouter à cause de son sexe. Son statut de femme, bien qu'elle soit une restauratrice indépendante et sa patronne de surcroît, semble suffisant pour instaurer le doute quant à sa fiabilité en tant qu'interlocutrice. En effet, les paroles du cuisinier stigmatisent la femme comme étant trop bavarde, sans discrétion pour les sujets sensibles ou personnels, voire dangereux. Lorsque la narratrice dit : « Qu'est-ce que tu veux dire par là? Je ne vois pas où tu veux en venir. Je vais donc te poser la question la plus banale que les Anges nous jettent en plein visage à chaque coin de rue. Qui es-tu et d'où viens-tu? Je rigole. Tu vois bien que j'emprunte leurs mots » (MCF, 46), elle semble effectivement confirmer ce préjugé. Non seulement retrouvons-nous une fois de plus une réaction modulée à l'interrogative, marque d'incompréhension, mais l'usage de l'ironie tourne en dérision des paroles chargées de gravité et de violence. Ce choix de discours dénote, aux yeux du cuisinier, un manque de sérieux face à un climat dangereux. Enfin, comme la narratrice n'utilise pas ses propres mots, mais ceux des autres

afin d'exprimer ses pensées dans une sorte de mimétisme dérisoire, elle attire l'attention sur le manque d'assurance et de définition de sa propre énonciation, entretenant ainsi le préjugé d'une allocutaire subordonnée.

La suite de leur conversation révèle aussi des particularités reliées au rang social et à la hiérarchie. En effet, la narratrice appartient à une lignée historiquement plus puissante que celle du cuisinier :

–Je suis l'un de ces margouillats qui passent totalement inaperçus! Un de vos esclaves, d'après le mythe de nos origines... Voilà, tu comprends mieux pourquoi je suis si heureux de te servir...

–Et de me trahir au besoin comme dit le mythe!

–Il n'y a pas de trahison entre nous, jamais! Ma patronne sait, n'est-ce pas, qu'elle peut me faire confiance en toutes circonstances...

–Je te confie la gestion du restaurant. Le seul bien que je possède encore.

–Ma patronne ne sera pas déçue. Tu verras toi-même, si Dieu faiseur de toute chose nous prête longue vie. Quand tu seras sortie de cette résidence surveillée, tu pourras féliciter le Margouillat que je suis, celui dont le nom rime avec ruse et débrouillardise, instinct de survie, résistance à toute épreuve...

–*Prends garde à ce que tu dis, à ta langue.* Aucun margouillat ne parle trop, il sait juste placer les mots qu'il faut, tu le sais mieux que moi!

Sans un mot, comme si je lui avais coupé la parole, il mit son chapeau noir qu'il tenait à la main et sortit de la pièce dès que je lui eus remis la clé du coffre où je gardais tous les papiers afférents à mon seul bien. (*MCF*, 47-48, nous soulignons)

Le cuisinier conjugue ici la deuxième et la troisième personne en s'adressant à la narratrice : le tutoiement suggère la connivence et un lien d'égalité, tandis que l'emploi de la troisième personne (« Ma patronne », « elle ») singe le respect inhérent à leur différence de position (d'employeur à employé) et de rang social (de maître à esclave, selon la tradition). Pourtant, les multiples références à sa propre personne ne trompent pas : Klo-Bouet ne cesse de se faire sujet de son énonciation en vantant ses propres mérites. Qu'il se présente comme un « margouillat » digne de confiance ou comme un esclave, comme un employé au service impeccable ou un homme rusé et débrouillard à la « résistance à toute épreuve... », le cuisinier « parle trop »... de lui-même.

En résulte, durant cette conversation entre lui et la narratrice, un échange stérile. L'orgueil de l'homme l'enferme dans son propre discours, auquel la femme s'objecte en se chargeant de le rappeler à l'ordre, en lui « coupant la parole ». Plus tard dans le roman, une deuxième visite du cuisinier apportant de mauvaises nouvelles rétablit un certain ordre hiérarchique entre les deux personnages. La narratrice est restituée dans son titre de patronne, avec les marques de respect qui lui sont associées : « J'avais remarqué que le chef cuisinier, homme habituellement jovial, me vouvoyait » (*MCF*, 167). Toute velléité de sympathie ou d'entente suite à leur précédent échange a disparu, ce qui confirme que les nombreux obstacles qui jalonnent leurs conversations, tout comme les attitudes de Klo-Bouet et de la narratrice en tant qu'énonciateurs, constituent des freins dans leurs prises de contact et le développement de leurs relations.

2.5.2. « Silence est le mot adéquat pour caractériser une vie à deux [...] » : les méandres de l'incommunicabilité entre les sexes

Ces dernières scènes illustrent bien le manque de confiance qui règne entre les habitants de Zamba. Déjà séparés par des stratifications hiérarchiques ancestrales, leur liberté d'expression et de parole est soumise au joug des Anges. Ils souffrent aussi, comme nous l'avons vu au premier chapitre, de flagrantes difficultés de communication entre les hommes et les femmes. Une visite de son frère Énée offre à la narratrice l'occasion de disséquer le silence, les préjugés et les paroles stériles qui constituent une véritable barrière entravant la communication entre les sexes. Les prémises de leur échange sont positives, puisque la narratrice se réjouit de la venue d'Énée, à peine libéré de la MAL (Maison d'Arrêt et des libertés). Les premières phrases témoignent de leur connivence : « J'ai

quelque chose à te confier, dit-il. Il parlait à voix basse » (*MCF*, 205). Et la narratrice d'indiquer : « Énée pouvait me parler, j'allais sans doute l'écouter » (*MCF*, 208). Pour ce faire, Énée doit outrepasser la nature discrète, voire muette que le texte attribue aux personnages masculins : « Pour la première fois de sa vie, il avait envie de me parler, lui qui se forgeait cet air si taciturne [...]. Mais le silence s'installa entre nous » (*MCF*, 206-207).

Le récit de la narratrice, remontant son histoire familiale (qui est également celle d'Énée), dévoile les traditions d'une société où maintes restrictions sont à l'œuvre lorsqu'il s'agit de communication entre les sexes : « le monde des hommes était séparé de celui des femmes et ceux qui pouvaient se parler étaient unis par des alliances ou des liens de parenté » (*MCF*, 97). Dans ce contexte, nous avons vu que leur mère est exclue des palabres entourant son mariage : « Elle comprit [...] que quelque chose de très sérieux se tramait *entre les hommes*. *Un secret de polichinelle* qui avait déjà fait le tour de toutes les cases » (*MCF*, 98, nous soulignons). Le sort de la femme est entre les mains d'un groupe masculin et gérontocratique, qui exerce son pouvoir décisionnel sans qu'elle-même ait voix au chapitre : « Pendant ces longues lunes [...] elle continua à recueillir tous les éléments qui lui permettraient de mieux le connaître car elle était sûre qu'il ne lui dirait rien » (*MCF*, 97).

Ces extraits, en plus de la scène où Mère confronte les aînés au sujet de ce mariage arrangé, montrent le personnage féminin dans un rôle d'énonciatrice de second ordre. Le discours masculin dominant est le seul qui vaille : simple et structuré, il va droit au but et disserte des éléments d'importance, ce qui lui confère son autorité. En comparaison, la femme, considérée comme inférieure, joue un rôle secondaire dans la prise de décisions

déterminantes pour son sort²¹¹. Dans *Matins de couvre-feu*, on retrouve ainsi plusieurs références à des femmes qui parlent trop, de manière inconsidérée ou mal intentionnée, ce qui leur vaut les qualificatifs de « langue[s] de vipère », de « mauvaises langues » (*MCF*, 94). Les parents de la narratrice ne font pas exception à cette stratification de la parole : tandis que Mère ne nomme jamais directement son mari, celui-ci suit le principe selon lequel « un homme ne doit jamais tout dire à sa femme » (*MCF*, 140). Seul l'alcool met à bas les convenances et lui délie la langue :

[Dans ces moments- là, il] avait le courage de parler à la bonne femme de la vie qui l'attendait. C'est ainsi que mère sut l'essentiel de la vie de son homme, des détails de ses parties de chasse qu'il n'abandonna jamais, les noms des lieux qu'il avait traversés, ses frasques avec d'autres femmes du pays ou d'ailleurs. (*MCF*, 153)

L'exemple fourni par les parents atteste de la transmission des coutumes et de la tension environnante qui paralyse les habitants de Zamba. Énée le premier perpétue le préjugé de la femme en tant qu'allocutaire faillible (« La vie n'a jamais été facile! Nos ancêtres avaient raison, ne jamais faire confiance à une femme, ne jamais lui faire de confiance... Elle ne comprend jamais rien à rien, elle est capable de te tuer! » (*MCF*, 207)), ou d'une parole féminine inconsidérée et étourdie (« Il suffira qu'une des femmes de la famille [lise quelques lignes dans ce carnet] pour que la nouvelle se répande comme traînée de poudre... La manière la plus efficace pour ne pas avoir à raconter une histoire ou à répondre à des questions intempestives » (*MCF*, 283)). Ces généralisations péjoratives concernant l'ensemble des femmes donnent à leur discussion un caractère d'exception: « –Qu'est-ce qui t'arrive? Tu oublies que moi aussi je suis une femme! / –Non! Ma petite sœur, c'est pas pareil... » (*MCF*, 207).

²¹¹ Ce qui rappelle les éléments de différenciation linguistique liés au sexe du locuteur énoncés par Irigaray, Ormerod, Jacomard et Volet cités dans notre introduction.

De même, la conversation entre Énée et sa sœur devient prétexte à se replonger, une fois de plus, dans les méandres de l'échec de la communication entre lui et sa femme Ida :

Ida est rentrée dans les rangs comme toutes les femmes. Elle ne faisait plus de commentaires. Elle gardait ce silence qui la protégeait de mes sautes d'humeur et je crois qu'elle n'en pensait pas moins. De toute façon, je vivais toujours mes vies parallèles d'où elle était exclue. (*MCF*, 228)

Ainsi s'articulent les méandres de l'incommunicabilité entre les sexes. Le récit étant présenté du point de vue des femmes, la faute première semble incomber aux personnages masculins, absents, taciturnes et repliés sur eux-mêmes : « Ida ne pouvait placer un seul mot. Énée n'avait point d'oreille pour entendre qu'il en faisait un peu trop » (*MCF*, 233); « Je n'avais pas envie de discuter avec un homme qui pensait avoir toujours raison, même à propos des choses les plus banales » (*MCF*, 206). Énée et Timothée sont désignés par Ida et la narratrice comme des êtres inaccessibles, avec lesquels toute forme de communication est vaine, impossible : « Une femme peut-elle passer sa vie dans l'attente d'un homme éternellement absent? Mille fois je me suis interrogée à ce sujet » (*MCF*, 80), confie la narratrice. Le cas de sa belle-sœur, Ida, suggère quant à lui que même si la femme choisit de s'éloigner physiquement, les liens psychologiques et amoureux ne s'atténuent pas pour autant.

En choisissant l'exil, Ida revendique son indépendance, la libération de sa personne, de sa pensée et de sa parole. Nous avons vu que son mari demeure pourtant un interlocuteur prééminent, une figure présente bien qu'absente d'une énonciation manquée. Dans leur correspondance, la narratrice n'est parfois qu'une intermédiaire pour des lettres qui sont véritablement destinées à Énée. Dans ces lignes du registre de la confiance et de l'intime entre deux époux, Ida multiplie les adresses à la deuxième personne du singulier pour celui

qui n'a pas su l'écouter : « Tu m'écoutes d'une oreille distraite et tu continues ta vie d'homme blessé par les turpitudes du monde [...] » (MCF, 36). Elle met en mots toutes les fois où elle n'a pu se faire valoir par sa parole :

Silence est le mot adéquat pour caractériser une vie à deux *comme il faut*... Une vie que je refuse de vivre, que je hais au plus haut point. [...] *Quand on ne se parle pas, ne se regarde pas, ne se voit pas, difficile à dire car cette vie réelle n'est pas une vie. [...] Car tu ne dis jamais rien, homme. Difficile à supporter, n'est-ce pas? Chaque fois que tu daignes ouvrir la bouche, c'est en vue de couvrir une vérité qui doit rester cachée sous le voile de tes mots qui sèment la diversion... Quant aux sujets tabous, c'est tabou! Les femmes d'ici et d'ailleurs le savent si bien. Comment avoir une conversation digne de ce nom sur ce qui nous lie vraiment?* (MCF, 211-212, nous soulignons)

L'alternance de phrases sur les modes interrogatif et exclamatif souligne la forte charge émotive qui imprègne le discours de l'épouse. Elle exprime l'évidence : la proximité physique de deux personnes ne garantit pas la réussite de leur communication. L'incommunication entre Ida et Énée engendre une frustration qui se traduit par le refus (« Une vie que je refuse de vivre, que je hais au plus haut point »). Les éléments de négation s'accumulent suite à cet énoncé, caractérisant le rejet difficile mais définitif de cette vie à deux. La récurrence du substantif « vie » s'allie justement aux déictiques opposant l'« ici » (désignant un quotidien bâti sur le silence, le vide et l'absence) et l'« ailleurs » (soulignant l'universalité du problème de l'incommunicabilité entre les hommes et les femmes). Cet extrait illustre à nouveau la thèse des personnages féminins du roman, selon laquelle l'homme n'est pas un interlocuteur adéquat pour la femme. Physiquement ou psychologiquement absent, il l'oblige à parler dans le vide ou à s'adresser à un mur. Avec le silence pour seul allocataire, Ida n'a plus d'autre choix que de se replier sur elle-même à son tour, derrière une « carapace d'enfer que tu m'as forgée » (MCF, 212). Cette première scission entre les sexes, qui se contemplant sans plus se parler, est suivie d'une rupture plus concrète. Tandis que l'exil géographique prend le pas sur l'exil intérieur, l'atmosphère

muette et mortifère de la ville de Zamba devient responsable d'un malheur de plus : « la défaite des couples » (*MCF*, 210).

L'énonciation de la narratrice, aussi fragmentée et creuse qu'elle soit en compagnie des hommes, est autrement plus riche et profonde avec les femmes. Les échanges épistolaires avec Ida n'en constituent pas l'unique preuve : la narratrice est émue par le sort d'une teinturière, qu'elle engage pour devenir aide-cuisinière dans son restaurant : « Je lui dis que je ne l'oublierai pas » (*MCF*, 189). Ses manifestations verbales à l'égard d'Aya-Siyi démontrent une assurance et une foi en son allocutaire qui n'est pas sans rappeler l'attitude d'Ida à son encontre. Lorsque la narratrice lui remet une grande part des recettes de son restaurant pour qu'elle aille les déposer à la banque, Aya-Siyi s'objecte : « C'est que... c'est une très lourde responsabilité. Comment vais-je traverser cette ville avec des sacs d'argent au moment où il y a les bandits partout? ». La narratrice la rassure : « Tu te débrouilles très bien, tu sais. Prends soin de cet argent comme si c'était le tien » (*MCF*, 193). Qu'on ne se laisse pas flouer par le ton impératif de la dernière phrase : c'est la confiance et l'encouragement qui imprègnent les paroles de la narratrice, qui projette avec Aya-Siyi un type de partenariat qu'elle n'avait encore jamais envisagé :

Dès cet instant, je compris que j'avais là, sans que je n'y prête attention, un partenaire pas comme les autres. Je cherchais des hommes. Ils avaient tous disparu ou s'étaient installés dans la trahison. Aya avait des qualités rares que j'ai tardé à reconnaître. [...]

Je pouvais lui faire confiance. Aya-Siyi serait mon partenaire je ne sais quand. [...] Ce matin-là je me dis que je pouvais faire d'elle mon alliée la plus sûre, en toutes choses, le moment venu. (*MCF*, 194-196)

En tous lieux, en toutes circonstances, la femme est considérée comme une énonciataire de choix pour la femme, dans *Matins de couvre-feu*. L'homme est tantôt dépeint comme hypocrite (Timothée) et taciturne (Énée), tantôt comme égoïste, générant un flot de paroles

qui laisse bien peu de place à celles d'une interlocutrice (Klo-Bouet). Plus ouverte, généreuse et loyale, la femme est la meilleure alliée de la narratrice, dispensant conseils et soutien sur le plan personnel, travaillant vaillamment et honnêtement dans son maquis où « il n'y a que des femmes comme vous le constatez! » (*MCF*, 48). Le roman se clôt, par ailleurs, sur ce constat : les hommes portent les armes, mais les femmes ont le « verbe fleuri » (*MCF*, 316). La narratrice révèle ainsi que si le comportement des hommes s'inscrit dans la violence des coups et du sang, c'est aux femmes que revient le privilège et la tâche de l'énonciation salvatrice, à l'oral comme à l'écrit.

Notre analyse nous a amenée à souligner la propension au silence d'une mère dont le parcours de femme a été jalonné de sacrifices et de renoncements. Sa fille, la narratrice, jouit de davantage de liberté d'expression orale, mais en tire mal profit. Ses échanges, spécifiquement avec les hommes, sont complexes et décevants, même si les liens familiaux favorisent une proximité qui se passe de mots :

Énée entendait certainement mes pensées. Il devait suivre les réflexions que j'amorçais dans ma tête. Nous étions nés comme ça, avec cette faculté de pouvoir communiquer par-delà la parole et les gestes. Parfois, il suffisait qu'il lève la tête et je pouvais deviner ce qu'il allait dire à l'instant. Il décodait mes gestes et sourires et je ne doutais pas qu'il pouvait lire sur mon front les mots que je gardais pour moi seule. (*MCF*, 234)

Toutefois, son cas n'est pas unique : notre incursion dans le couple formé par Ida et Énée nous permet de constater que la déchéance de la parole entraînée par le contexte militaire répressif de la ville de Zamba a de sérieuses répercussions au sein des foyers. L'homme et la femme emmurés dans le silence, incapables de communiquer et de nouer des liens, sont certainement plus faciles à soumettre en tant que sujets isolés. Face à l'alliance impossible

entre les sexes, c'est entre eux que les personnages féminins mènent à bien leurs échanges comme leurs actions.

2.6. *Le Cavalier et son ombre*

2.6.1. « [...] j'entends monter, lentement, la voix intense de Khadidja. Elle raconte » : le métier de conteuse

Nous l'avons vu au cours du premier chapitre : dans *Le Cavalier et son ombre*, les paroles de Khadidja ne sont accessibles au lecteur que sous la forme d'un discours rapporté par Lat-Sukabé, qui est le narrateur principal du roman. Les énonciations de ces deux personnages s'en trouvent donc immanquablement liées, du fait du pouvoir que chacune détient sur l'autre. Khadidja, enchante ou trouble Lat-Sukabé avec ses paroles et ses contes. Ce dernier, en retour, doit se montrer suffisamment fiable pour devenir le canal d'expression par lequel les paroles de Khadidja sont rapportées. Ses propres pensées, impressions et opinions teintent les propos de son ancienne compagne d'une subjectivité inévitable, jusqu'à les mettre en doute par l'entremise de son diagnostic de la folie de Khadidja. Pour cette protagoniste, l'énonciation en sphère privée s'organise donc selon deux axes : féminin/masculin, et conteuse/public.

Le premier de ces rapports s'organise, dans le texte de Diop, à travers les conversations avec Lat-Sukabé qui nous sont rapportées du temps de leur relation amoureuse. Pourtant, nuls mots doux, marques de tendresse ou déclarations d'amour ne ponctuent leurs échanges : Khadidja apparaît, dans le portrait retransmis par Lat-Sukabé, comme une femme désirable, mais aussi distante, querelleuse et énigmatique. Celle qui affirme « Tu sais Lat-Sukabé, je suis une femme très sensuelle » (*CO*, 236), n'hésite pas non

plus à lui adresser reproches et critiques. Le discours de Khadidja durant ces situations intimes est présenté comme décousu, la plaçant souvent en position de victime (« Je n’aurai jamais d’enfant par ta faute! Avec ta vie sexuelle débridée, tu m’as foutu toutes ces saletés dans le corps! » (CO, 233)) ou de défense (« Tu n’as pas le droit de me parler sur ce ton. Je ne te le permets pas » (CO, 93)). En situation de colère ou de frustration, le pouvoir impitoyable de ses mots s’exerce aussi par des insultes :

–Je vois clair en toi, Lat-Sukabé. Tu es si nul, en réalité...

Si elle m’avait traité d’ordure, sans doute l’aurais-je mieux supporté, en mettant cela sur le compte de la colère. Mais Khadidja savait très bien quels mots il fallait, et à quel moment, pour faire mal. Celui-ci était d’autant plus blessant que j’étais persuadé d’avoir complètement raté ma vie. (CO, 234)

La relation entre Khadidja et Lat-Sukabé, déjà passablement malmenée par les conditions de pauvreté, souffre des circonstances de plus en plus étranges entourant son emploi de conteuse. Le fossé se creuse entre eux.

En effet, les efforts continus de Khadidja pour étoffer ses récits n’ont d’égale de la lente détérioration de son mental. Ce comportement s’assimile, pour Lat-Sukabé, à une folie grandissante qui gagne progressivement Khadidja, du moins selon ce qu’il tente de faire croire au destinataire de son récit : « Elle était complètement folle, *vous savez*, Khadidja » (CO, 93, nous soulignons). En outre, les opinions de Khadidja sont parfois cruelles envers son compagnon, comme en témoigne l’exemple des jouets thaïlandais du magasin où travaille Lat-Sukabé. Marchandise importée de moindre valeur, elle devient, dans la bouche de la protagoniste, un facteur de dénigrement des activités et de la profession de son ami. À Lat-Sukabé, elle affirme directement : « – [...] tu sais bien que les gens qui ont de quoi acheter des jouets à leurs enfants ne s’intéressent pas à ta pacotille thaïlandaise. / C’était plutôt vexant pour moi, mais j’évitai de la suivre sur son terrain » (CO, 94). Elle va même

jusqu'à transposer ce jugement de valeur dans l'un des contes qu'elle sert à « Monsieur » : « Ainsi, un matin, les habitants de Nimzatt trouvèrent-ils devant leurs maisons [...] des jouets pour leurs enfants, de vrais jouets, Monsieur, très coûteux et pas de la pacotille thaïlandaise, si vous voyez ce que je veux dire » (CO, 123). Lat-Sukabé décide de ne pas alimenter le conflit durant leurs rapports de vive voix, ce qui ne l'empêche pas de se plaindre au Passeur, plus tard dans le roman : « Tu as remarqué, n'est-ce pas, avec quelle constance elle dénigre mes jouets thaïlandais? Tu l'as remarqué, hein?» (CO, 226), laissant ainsi transparaître le heurt qu'il ressent à ce propos et l'influence que l'opinion de Khadidja a sur lui. En ridiculisant le projet de Lat-Sukabé de reprendre la direction du magasin de jouets, Khadidja verbalise peut-être indirectement ses propres craintes et doutes à propos de son emploi de conteuse. Le dénigrement qu'elle lui fait subir par le biais de ses paroles se répercute toutefois sur lui, jusqu'à ce qu'il endosse lui-même ce point de vue : « Tu sembles ignorer, entre nous, Passeur, que les mots de Khadidja étaient aussi des jouets et, je t'assure, pas de la pacotille de Thaïlande » (CO, 232).

Outre Lat-Sukabé, nous assistons à quelques scènes où Khadidja est directement en conversation avec un deuxième interlocuteur masculin : le gardien de la maison de « Monsieur », qui l'accueille alors qu'elle se présente pour postuler pour « un travail à mi-temps et bien rémunéré » (CO, 40) qui deviendra par la suite son métier de conteuse. Leurs échanges sont doublement rapportés, puisque Khadidja a dû les narrer à Lat-Sukabé, absent de l'entrevue, et que ce dernier les dévoile ensuite au lecteur au cours de sa narration. Dans cette « grande maison blanche et cossue » (CO, 41) en plein quartier résidentiel, Khadidja ressent l'humiliation qui lui renvoie l'image de sa propre pauvreté (« [...] elle avait fulminé

intérieurement contre le gardien : “Oui, je suis habillée comme une minable, mes chaussures sont hors d’usage et toi tu es vêtu comme un esclave riche!” » (CO, 42)). Par contre, puisque l’ « heure n’était pas à l’insolence [...] » (CO, 42), l’audace de Khadidja lors de ce court discours intérieur ne se répercute pas dans son énonciation orale. Mue par la nécessité matérielle, elle se présente devant le gardien sous des dehors polis, qui laissent place à un réel étonnement lorsqu’elle apprend la tâche qui lui sera impartie :

–Parler *de quoi?* dit-elle, *complètement éberluée*.

Le gardien, toujours aussi calme, se contenta de répondre sur un ton neutre :

–De tout ce que vous voudrez, madame. Quand vous entendrez la sonnerie, cela voudra dire que la séance est terminée. [...]

–*Je ne sais toujours pas ce qu’on attend de moi*, fit Khadidja, *d’une voix moins décidée*.

–Je viens de vous le dire, madame. Vous allez parler et rien de plus. Vous pouvez dire tout ce qui vous passe par la tête sur la vie de tous les jours ou même inventer des contes. Vous êtes entièrement libre, madame. Ici, personne ne vous reprochera d’avoir dit ceci ou cela.

–*Je n’en suis pas capable*, fit Khadidja *sans conviction*. (CO, 46, nous soulignons)

Dans cet extrait, nous remarquons l’alternance de marques de réticence et d’hésitation aux niveaux verbal et paraverbal. La confiance qu’affichait jusqu’alors le personnage de Khadidja se fragmente devant cette situation singulière, où elle est montrée peinant à exprimer son opinion tandis que le gardien et son maître, « Monsieur », s’affirment comme les voix de l’autorité et de la décision.

–Parler, mais à qui?

–À Monsieur, répondit, *imperturbable*, le gardien en faisant un geste du menton vers la porte en face de Khadidja.

–J’aimerais d’abord le rencontrer avant d’accepter, répondit Khadidja en *prenant son courage à deux mains*.

Elle tenait coûte que coûte à *se convaincre qu’elle était encore libre de choisir*.

–Vous ne pourrez jamais rencontrer Monsieur. C’est une chose impossible.

Le ton du gardien était *net* et ne prêtait à *aucune discussion*. Vaincue, Khadidja *eut malgré elle la force de dire* :

–*Je dois* d’abord discuter avec quelqu’un.

–Monsieur a prévu cette éventualité et a *donné son accord* [...]. (CO, 47, nous soulignons)

Ce « quelqu'un » réfère bien sûr à Lat-Sukabé, que Khadidja consulte encore, à cette étape du roman, comme un allié face à cette situation étrange et énigmatique. La fin de cet extrait démontre qu'elle accorde à son compagnon une voix au chapitre, un certain droit de veto sur les décisions qu'elle prend et les actions qu'elle pose. Puisque « les temps étaient durs » (CO, 46) et que l'emploi semble un excellent tremplin pour son « excès d'imagination » (CO, 49), Khadidja endosse donc le rôle de conteuse.

Le travail est simple, en effet : elle doit s'asseoir sur un siège du salon, et imaginer des histoires destinées à « Monsieur », un inconnu qui garde le silence de l'autre côté de la porte. Même si les « histoires qu'elle improvisa [le premier jour], d'une voix mal assurée, furent, il faut bien le dire, assez plates » (CO, 50), Lat-Sukabé précise que Khadidja est la personne idéale pour occuper un tel emploi :

Sa capacité d'invention était tout simplement stupéfiante et elle éprouvait une immense joie à voir les choses prendre, par le seul pouvoir des mots, des formes de plus en plus précises et n'arriver à être vraies que par un excès d'extravagance, un peu comme si, là aussi, l'enfantement n'avait de sens que dans la douleur. (CO, 58)

Toutefois, il apparaît rapidement que la situation communicationnelle entre la locutrice et l'interlocuteur à l'identité indéfinie comporte une faille évidente :

Quand elle lança : « *Léebóon* », seul lui répondit le silence. Au bout de quelques secondes, elle répéta le mot « *Léebóon* » et le silence lui parut encore plus lourd. Elle fut prise de peur en s'apercevant qu'elle était condamnée à être à la fois la conteuse et le public. [...] Elle n'obtint jamais le moindre écho et cela finit par la mettre dans une rage folle contre la personne qui se trouvait de l'autre côté de la porte. Mais sa colère ressemblait beaucoup à du dépit amoureux. (CO, 52-53)

Comme l'indique Mikhaïl Bakhtine,

[t]oute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique

avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.²¹²

Nul ne doute de la singularité de la situation qui nous occupe, puisqu'un maillon de la chaîne est absent. Khadidja ne reçoit de la part de son interlocuteur aucune réaction active de compréhension ou d'appréciation. « Dans le flux des signes d'une interaction orale [explique Dominique Maingueneau], on distingue le matériau *verbal* [...], et le matériau *paraverbal* [...] »²¹³. Le fait que l'auditeur soit placé dans une pièce différente de celle de la conteuse, donc visuellement inaccessible, empêche Khadidja d'échanger avec lui les attitudes, mimiques et autres gestes paraverbaux qui ponctuent normalement un échange.

De plus, puisque son employeur conserve un silence inaltérable, elle ne dispose d'aucune réaction, verbale ou autre, aux histoires qu'elle lui raconte. On appelle « régulateurs » ces « contributions linguistiques du récepteur qui ne provoquent pas d'interruption de la parole du locuteur principal²¹⁴ », ces réactions verbales (onomatopées, exclamations, sons d'approbation, grognements, etc.) qui ont pour fonction d'

encourager le lecteur à continuer, indiquer une difficulté de compréhension, signaler l'intention qu'a l'allocutaire de prendre la parole ou de se désengager de l'interaction... Les signaux qui relèvent de cette fonction ne sont pas seulement verbaux : il peut s'agir de hochements de tête, de sourires, de mouvements oculaires, de changements de postures...²¹⁵

De la même manière, nous retrouvons un usage superflu de phatiques, « l'ensemble des procédés dont use le parleur pour s'assurer l'écoute de son destinataire²¹⁶ », de la part de la

²¹² Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 105.

²¹³ Dominique Maingueneau, « Paraverbal », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 94.

²¹⁴ Marie-Madeleine de Gaulmyn, « Les régulateurs verbaux : le contrôle des récepteurs », *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 203-223.

²¹⁵ Dominique Maingueneau, « Régulateurs », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 108.

²¹⁶ Le phatique, substantif introduit par Catherine Kerbrat-Orecchioni, est ainsi le pendant pour le locuteur du régulateur émis par l'allocutaire. Dominique Maingueneau, « Phatique », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 96.

conteuse. Ne voyant jamais son allocataire, Khadidja tente constamment de se rassurer sur sa présence, son intérêt et son envie de l'entendre et d'en découvrir davantage par le biais des histoires qu'elle invente. Les phatiques qu'elle emploie, tout comme le discours qu'ils ponctuent, se noient dans le silence qui règne dans l'autre pièce.

Il s'agit alors, pour Khadidja, de mettre des traits sur ce visage inconnu, afin de tracer quelques contours flous de l'altérité à laquelle elle se mesure. Ses paroles font état d'une perception sans cesse changeante, alimentée par le doute, son imagination et le dépit de ne jamais pouvoir cerner avec certitude le profil de son énonciataire, perception à laquelle elle-même adapte, chaque fois, sa propre mentalité. Au départ, le faste de la maison et le caractère excentrique de la demande de « Monsieur » lui accolent l'étiquette de l'« un de ces odieux gosses de riches, fantasque, mal élevé et qui n'attendait de la vie que la satisfaction de ses désirs » (CO, 48). Puisque c'est le besoin matériel qui force Khadidja à accepter cet emploi douteux, elle conçoit d'abord, en raison de la différence de son statut social, de l'antipathie pour ce « Monsieur » : « Pendant qu'elle s'échinerait à trouver des choses drôles à lui raconter, le gamin serait plongé dans un profond sommeil ou serait en train de regarder le dessin animé du jour à la télévision. Elle sentirait tout le temps sur elle ses yeux alourdis par le mépris » (CO, 48).

Puis, à mesure qu'elle se familiarise et se prend d'intérêt pour sa nouvelle fonction de conteuse, la perception de Khadidja change. Elle projette sur son auditeur l'identité d'un enfant, qu'elle affecte successivement de maladies et autres faiblesses : « Selon les jours, Khadidja disait, *le cœur serré*, que l'enfant était atteint d'autisme ou d'hémiplégie [...] »

(CO, 53, nous soulignons), un « enfant solitaire et triste, *peut-être même* un grand malade [...] » (CO, 49) atteint de surdité, ou encore, « de quelque façon, un condamné à mort précoce. *Elle en était absolument sûre* » (CO, 49, nous soulignons). « Oui, disait Khadidja, c'était un petit être plein de charme et de générosité, et il était absurde de lui reprocher la fortune et l'arrogance de ses parents » (CO, 49). Chaque fois, il s'agit en fait d'illustrer que les interprétations de la réalité auxquelles se livre Khadidja l'affectent si profondément qu'elle en vient à ressentir son propre pathos,   être touchée par les émotions que suscite son propre récit fictif : « *Envahie par un flot d'émotions toutes neuves*, elle parla de l'enfant que nous n'avions pas encore eu. Aurions-nous hésité s'il était agi de son bonheur? » (CO, 49, nous soulignons). Ce comportement pousse d'ailleurs Lat-Sukabé   déclarer : « [...] j'ai l'impression que le visage de cet enfant inconnu fut, en réalité, la plus puissante et la plus authentique des fables de Khadidja. Elle lui avait crée, de toutes pièces, une véritable vie » (CO, 53).

Progressivement, et délaissant l'image d'un destinataire enfant, Khadidja extrapole ses hypothèses. Elle présente « Monsieur » comme un homme, veuf et  plor , qui se dissimule dans la chambre en compagnie du corps de son épouse décédée. Cette fois, pourtant, le vernis de la conteuse s'écaille, car Lat-Sukabé n'est pas dupe de cette histoire invraisemblable qui a tout de la fiction :

L'histoire que Khadidja avait montée de toutes pièces était la suivante : la femme avait succomb e au terme d'une longue maladie et l'homme, fou de douleur, n'avait pu se résigner à la croire morte; convaincu qu'elle était encore vivante, il s'était barricadé avec le cadavre dans sa chambre à coucher. Petit à petit, il était devenu un vrai malade mental, un être brisé à jamais par une souffrance absolue. Au fur et à mesure qu'elle me servait cette version, Khadidja s'apercevait elle-même de certaines invraisemblances et les corrigeait discrètement. [...] En le peignant sous ces traits, Khadidja rendait, malgré elle, l'inconnu profondément émouvant. Elle restituait une vie dévastée par la mort d'un être cher et je suppose

qu'en ces instants-là, *Khadidja n'arrivait plus à le haïr tout à fait*. (CO, 223-224, nous soulignons)

Ce n'est pas première fois que Lat-Sukabé émet des doutes sur les paroles de Khadidja (« Si l'enfant était sourd, cela voulait simplement dire que Khadidja ne parlait, en fait, à personne » (CO, 53); « En fait, je jugeais excessive et même quelque peu irresponsable la nouvelle lecture de notre passé par Khadidja » (CO, 98)), mais cet extrait souligne un mélange de lucidité et de scepticisme face aux paroles de sa compagne. Khadidja « monte de toutes pièces », « sert une version », « s'aperçoit de certaines invraisemblances », « les corrige discrètement », « le peint », « le rend [...] profondément émouvant » : c'est là l'art de la conteuse en pleine action.

Peu à peu, la frustration prend le pas sur la curiosité face à la persistance avec laquelle le destinataire se dérobe à sa compréhension. Elle qui croit pouvoir toucher son public avec une telle force que « l'inconnu serait obligé d'avancer à visage découvert, car il ne pourrait pas résister plus longtemps à toutes les émotions qu'elle distillait, avec un art consommé de la métaphore et de l'allusion, dans ses contes » (CO, 221) est amèrement déçue. « Pour se venger, elle le présentait sous les traits les plus farfelus. Parfois, c'était un animal : "Les yeux que j'ai fugitivement entrevus sont ceux d'un chimpanzé. Glauques et remuants, effroyables pour tout dire" » (CO, 223). Sa frustration se mue en colère, lorsqu'elle module ses contes de manière à provoquer une réaction vive chez son auditeur : « Tu verras, Lat-Sukabé, comme je t'en foutrai l'âme de notre peuple dans cette histoire, tu verras, il sera indigné et il me demandera de me taire! disait-elle avec fougue » (CO, 222). Celle qui voulait « établir, par une préparation adéquate, un lien plus fort, quasi-charnel, avec son jeune auditeur » (CO, 51), lorsqu'elle croyait qu'il s'agissait d'un enfant, ne ménage aucun

effort, lorsqu'elle devient convaincue qu'il s'agit d'un homme, pour se rapprocher de lui et susciter une réaction. « Elle avait tout essayé : une humilité distante et ironique, puis un tutoiement complice et même des manœuvres érotiques. Oui : même cela, Passeur...Elle mettait des tenues de plus en plus provocantes pour aller chez ce Monsieur » (CO, 222). C'est d'abord et avant tout l'approbation qu'elle recherche, non pas de la part de Lat-Sukabé, l'homme avec lequel elle partage sa vie, mais de « Monsieur », figure obsessionnelle qui demeure inflexiblement absent. Sa quête de l'assentiment de l'inconnu démontre un besoin vital de voir ses efforts récompensés, de connaître la noble et positive portée des contes qu'elle crée pour lui :

[...] rien d'autre ne pouvait la sauver du sentiment d'avoir jeté sa dignité à la poubelle. C'était vrai, au début, qu'elle faisait ce travail pour de l'argent. Par la suite, il lui fut impossible de supporter le regard impitoyable que posait sur elle le gardien en lui remettant son enveloppe. Elle avait, disait-elle, le sentiment d'être payée pour une passe avec un quelconque individu, dans un de ces hôtels minables du centre-ville. (CO, 224-225)

Compte tenu de cette absence de destinataire, Khadidja incarne un type de conteuse différent de celui traditionnellement représenté dans les romans africains. Durant la déclamation du conte, le public est normalement présent et installé devant le conteur qui le voit, le (re)connaît. Le griot, par exemple, veut instruire son public, ou l'honorer en chantant ses louanges généalogiques moyennant rétribution. Il s'adapte à une situation et un public connus, public dont il sollicite continuellement la réponse pour s'assurer d'une performance divertissante et interactive. Lat-Sukabé rappelle ici quelques règles de cette performance :

Nous veillions avec beaucoup de soins à respecter toutes les règles, si subtiles, de l'art du conte. Je mettais sérieusement en doute la véracité de l'histoire à venir, prenant un malin plaisir à souligner le fait, bien connu du reste, que les conteurs étaient tous de fieffés menteurs. Khadidja s'énervait un peu, pour le principe, sachant bien qu'au fond je brûlais d'envie d'entendre ce qu'elle avait à dire et cela en vertu même du pacte par lequel le public se livre pieds et poings liés au conteur afin de donner au rêve toutes ses chances. Elle prétendait avec un aplomb tout à fait désopilant que ses récits à elle étaient les seuls à avoir résisté à l'épreuve du temps,

et que si je continuais à faire le malin elle irait exercer ses talents ailleurs. Ce n'étaient pas les auditeurs qui manquaient. (CO, 51-52)

Pour Khadidja, conteuse sans public, la situation prend donc une tournure particulière. Sa démarche s'enrichit de nombreuses recherches, pour que ses histoires tirent leur source de faits historiques réels. Son récit devient le reflet de sa propre inventivité : en effet, puisque le silence et le peu d'exigences de son employeur ne lui imposent aucune inflexion ou limite particulière, elle peut traiter de tous les sujets qui lui font envie. Elle choisit donc de mettre en scène ses propres récits au lieu de répéter, remanier ou réinterpréter ceux déjà connus. Les seules références et préférences qu'elle utilise pour guider son travail sont les siennes. À travers ses contes, Khadidja modifie l'histoire de l'Afrique en prenant certaines largesses et en lui attribuant de nouveaux héros (des « stratèges de génies » (CO, 89) et des « hommes d'État visionnaires » (CO, 89)). Boubacar Boris Diop précise à ce propos : « La réécriture de l'histoire et la transformation du réel en fable sont d'une si impérieuse nécessité que, sans elles, aucune société humaine ne tiendrait debout. C'est cela que dit tout simplement Khadidja²¹⁷ » :

Initialement, elle avait conçu *Le Cavalier et son ombre* comme un récit historique de facture classique, collant au plus près à la réalité, du moins à celle qui se trouve dans les manuels scolaires. Le but était louable : amuser et éduquer l'enfant. Travail facile, aussi. Il s'agissait seulement de répéter ce que disent les livres d'histoire – ou les griots – en exagérant, au besoin, certains exploits ressassés jusqu'à l'écoeurement, de nos anciens souverains et chefs d'armée. (CO, 89)

Cela témoigne de la totale liberté d'invention qui lui est impartie dans cette situation certes professionnelle, mais très certainement implantée dans le contexte d'une énonciation privée entre un duo qui n'en est pas un, renvoyant Khadidja à une solitude presque séculaire. L'ambivalence de la situation énonciative et l'aura de mystère entourant son destinataire provoquent un malaise qui désagrège progressivement l'équilibre de Khadidja. Tout comme

²¹⁷ Éloïse Brezault, « Boubacar Boris Diop », *Afrique, Paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 77-78.

l'action appelle la réaction, une parole en appelle une autre, comme en témoigne ce souvenir de Lat-Sukabé de leurs pratiques des contes : « Je l'aidais à préciser certains points de détail et elle me fit jouer le rôle du cobaye. Nos échanges furent très animés pendant cette semaine d'expérimentation. [...] –*Léebóon*, disait Khadidja. / –*Lëppón*, répondais-je » (CO, 51). Or, cette fois, l'auditeur garde le silence. La stérilité du non-échange exacerbe l'obsession de Khadidja de restituer l'équilibre, en poussant son interlocuteur à réagir, à faire connaître sa présence, à répondre.

Elle pallie alors ce manque d'écho en insérant dans son conte du *Cavalier et son ombre* les interventions appropriées de la part d'un public intéressé et activement impliqué dans le fil de son histoire. Il en résulte un double discours, où Khadidja, jouant à la fois le rôle d'énonciatrice et d'énonciataire, raconte et commente, questionne et répond, mimant les réactions qu'elle n'a pu susciter de la part de « Monsieur ». En incarnant tous les actants de la situation énonciative, Khadidja crée, en quelque sorte, un dialogue parfait mais circulaire, qui cristallise le pouvoir et la maîtrise de la conteuse sur son œuvre : « Écoute-moi, toi à qui je parle et que je ne vois pas. Il était une fois » (CO, 143); « Quant à moi, Khadidja, qui te demande de bien écouter ce conte [...]. Rien d'autre que cela n'a fait, selon moi Khadidja la conteuse, éclater la guerre » (CO, 147). Nous retrouvons là l'autorité de la conteuse, qui établit un lien avec son public en lui demandant de la croire *sur parole* : « [...] dans mes contes *si véridiques*, les ressemblances avec des personnages imaginaires sont *rare*s et, quand elles se produisent, ce n'est jamais, *je peux m'en vanter*, le fruit du hasard » (CO, 113, nous soulignons).

Le récit que je vais vous rapporter à présent, *si vous n'êtes pas trop fatigué*, Monsieur, s'appelle *L'Homme de Cro-Magnon* et il montre les traces profondes laissées par Dieng Mbaalo dans la conscience de notre peuple. *J'ai été témoin*,

Monsieur, de l'événement horrible et spectaculaire qui va suivre et *tout ce que vous allez entendre est d'une rigoureuse, d'une totale exactitude.* (CO, 125, nous soulignons)

Cette fois, elle obtient le « Je t'écoute » (CO, 153) qu'elle attend en vain de la bouche de « Monsieur », allant même jusqu'au tutoiement afin d'illustrer sa proximité avec ce destinataire unique. Elle concède volontiers à cet « invisible ami » (CO, 192) quelque pouvoir sur le déroulement de son récit : « Ce conte à venir [...] nous allons l'appeler, *si tu le veux*, "L'histoire des vendeurs d'agonie" » (CO, 153, nous soulignons). De cette manière, elle contrecarre le silence assourdissant, tout en s'imaginant vivre un schéma plus classique, où la conteuse raconte l'histoire, galvanisée par l'écoute et la participation active de son public. Le destinataire imaginaire va même jusqu'à arrêter la conteuse en pleine action, alors qu'elle s'apprête à décrire une scène de viol : « –Vas-tu vraiment raconter cela aussi? / –Je suis heureuse que tu m'en aies empêchée. La honte faisait ma langue déjà si lourde [...]. Tu as mille fois raison, mon ami, mais je te dirai le moins odieux, qui fut pourtant une horreur sans nom » (CO, 153).

Les conséquences de cette énonciation sans retour sont lourdes : « Cette impossibilité de saisir l'identité véritable de son univers contribua beaucoup, je crois, à dérégler l'esprit de Khadidja » (CO, 45). Son métier de conteuse sonne le glas de sa santé mentale. La frontière entre la réalité et la fiction s'érode au fil de ses récits :

Par pur désespoir, elle commença alors à semer grossièrement la confusion. [...] Progressivement, elle perdit le fil de son récit et se lança dans de délirantes improvisations, brouillant les pistes et, dans certains cas, mêlant des épisodes anodins de notre vie quotidienne à des événements où ils n'avaient rien à faire. (CO, 225-226, nous soulignons)

« Et puis, Passeur, ces longues heures de *démence* où elle se *frappait la tête contre les murs* » (CO, 223, nous soulignons); « Khadidja savait à quel point elle se mentait à elle-

même dans chacun de ces contes pleins de sang et de larmes. Cela la plongeait dans l'angoisse et dans la honte » (CO, 225). Il est à noter qu'ici, la folie n'est pas considérée comme une simple pathologie, mais comme une conséquence directe d'un surinvestissement personnel dans le travail, en l'occurrence le processus de création.

« Qu'est-ce donc que *parler de la folie*? On a dit et répété après Foucault, avec lui : la folie est absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé [...]»²¹⁸ ». Si la folie est l'absence de langage, ce n'est certes pas ce qui affecte Khadidja, qui se perd plutôt dans les méandres du sien (« Je me suis égarée sur le chemin que j'ai pourtant tracée toute seule, observait Khadidja avec une amère lucidité. Qui est l'Ombre et qui est le Cavalier? Tout glisse de mes mains. Le sens de mes propres paroles m'échappe » (CO, 223)). On ne peut parler, dans son cas, d'absence d'œuvre, puisque celle qu'elle construit s'élève au rang de véritable légende, celle du *Cavalier et son ombre*, qui constitue une grande partie du roman de Diop et lui fournit son titre. En clair, Khadidja n'est pas, comme on le reproche souvent aux fous, *improductive* : son rôle de conteuse lui permet de créer quantité d'univers et d'histoires par le seul pouvoir de ses mots. Il est vrai, toutefois, comme l'indique Éloïse Brezault, que cette fonction de « maîtresse de la parole » est la clé de son autodestruction : « La parole lui donne une identité et dans le même temps, la détruit²¹⁹ ».

Par ailleurs, même si Khadidja reconnaît elle-même cet état, c'est d'abord Lat-Sukabé qui lui attribue l'étiquette de la folie. Cette folie supposée, devenant progressivement indissociable de sa personne et de sa réputation, module la réception de ses récits :

²¹⁸ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 13.

²¹⁹ Éloïse Brezault, « Boubacar Boris Diop », *Afrique, Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 74-75.

Que l'on me comprenne bien : j'aime écouter les belles histoires et je me souviens toujours avec un frémissement de plaisir de celles de Khadidja. Elles me bouleversent, aujourd'hui encore, les tripes. Il faut cependant qu'elles restent à leur place, qui n'est sûrement pas dans le *train-train ordinaire des braves gens*. Je suis persuadé que toutes les *personnes raisonnables* seront de mon avis : nous avons assez à faire avec nos *soucis réels* pour ne pas en rajouter par la *dérive des fantasmes*. Sans vouloir juger Khadidja, je me demande si elle n'est pas en train de faire le choix lucide de la folie. (CO, 63-64, nous soulignons)

En raisonnant ainsi, Lat-Sukabé oppose leurs positions respectives, en plaçant la raison de son côté à lui (et du côté des autres « personnes raisonnables »), tout en rejetant la folie, en tant que choix personnel de surcroît, de son côté à elle.

Ainsi, la compréhension n'a lieu que d'un côté ou de l'autre de la ligne de partage qui sépare la raison de la folie et la parole du silence. [...] Les femmes semblent être liées à la fois au silence et à la folie, alors que les hommes, partageant l'apanage du discours, apparaissent non seulement comme les détenteurs, mais aussi comme les dispensateurs du privilège de la raison, qu'ils peuvent à leur gré accorder - ou enlever - à autrui²²⁰.

Cette citation de Shoshana Felman trouve son écho dans les paroles de Khadidja elle-même, qui sent confusément les limites de crédulité que le diagnostic de folie appose à son discours : « Tu me crois déjà folle, n'est-ce pas? [...] Je sens que tu fais tout pour me pousser vers l'abîme, Lat-Sukabé. Je le sens. Ça t'arrangerait, bien sûr. Tu ne m'aides pas, Lat-Sukabé » (CO, 220). Toutefois, le brouillage des perceptions de Lat-Sukabé à la fin du roman modifie les paramètres de leur relation : glissant lui-même à travers le flou, l'étrange et l'irréel qui entourent son passage vers Bilenty, il semblerait que leurs niveaux de perception, d'énonciation sont plus à même de s'aligner, de se correspondre, de s'équilibrer. Alors seulement, tandis qu'il s'apprête à rejoindre Khadidja, Lat-Sukabé pourrait-il remplir son rôle d'énonciataire égalitaire à son égard : « Je suis bien placé pour savoir à quel point Khadidja avait déformé la réalité. Presque pas un seul mot de vrai dans tout ce qu'elle avait raconté et pourtant tout était si profondément juste » (CO, 76). Elle qui affirmait auparavant

²²⁰ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, op. cit., p. 147.

« Maudit soit le jour où j'ai fait ta connaissance, Lat-Sukabé » (CO, 235) l'appelle maintenant à ses côtés, et celui qui vivait dans l'ombre de toutes les figures qu'elle considérait plus importantes que lui (« Monsieur », le Cavalier) est appelé par le Passeur à devenir celle de Khadidja : « – [...] Elle attend son ombre, et ce sera toi. / –J'aime cela. Être l'ombre de Khadidja, c'est un beau destin » (CO, 230).

Les nombreux dialogues et conversations analysés au cours de ce deuxième chapitre le soulignent : l'énonciation en sphère intime ou privée permet aux personnages féminins de se rapprocher selon leurs expériences, opinions et souffrances communes. Devant le mari ou entre femmes et amies, la fonction conative, relative au « tu » constitué par le destinataire, est instaurée en tant que miroir de ce « je » si souvent convoqué au premier chapitre. Les thématiques de l'amour et de la maternité sont toujours aussi prégnantes, mais ce deuxième chapitre a aussi permis de souligner que de nombreux personnages féminins, éprouvant des difficultés à communiquer avec l'homme, se tournent vers un interlocuteur féminin pour avoir de meilleures chances d'échange et de soutien. Dans le troisième chapitre, nous étendrons notre analyse au versant professionnel et public de ces paroles féminines.

CHAPITRE 3 : L'ÉNONCIATION EN SPHÈRE PUBLIQUE

L'humanité, c'est la parole bien comprise
Bakary Diallo, *Force-Bonté*

Dans ce troisième et dernier chapitre, il s'agit pour nous d'étudier l'énonciation féminine qui s'inscrit dans les sphères professionnelle et publique, ou dont les propos sont tournés vers elles. En effet, les principaux personnages féminins de ces six romans contemporains sont, pour la plupart, actifs sur le plan professionnel. Leurs métiers sont variés : Valérie est médecin, Céline est prostituée, Kimia est écrivaine et conférencière, Méréana est casseuse de pierres, Émilienne est directrice des affaires administratives et militante dans une société nationale du droit des femmes. Ce sont là quelques-uns des titres qu'elles endossent, des rôles de femmes qu'elles incarnent. Leurs activités en milieu professionnel commandent une autorité qui se ressent dans les tons de voix employés, dans la manière de conduire leur énonciation et dans le sérieux des sujets abordés. Le français demeure la principale langue d'usage pour les prises de parole publiques, bien que d'autres langues peuvent parfois s'y mêler.

En outre, nous remarquons qu'au fil de ces textes, de nombreux monologues intérieurs, des conversations privées et des propos tenus devant plusieurs allocutaires concernent des sujets de nature sociale ou politique. Les personnages féminins s'expriment, multiplient les opinions et prises de position sur les contextes politiques et sociaux qu'ils vivent et subissent, par exemple la crise politico-militaire du début des années 2000 en Côte

d'Ivoire²²¹ (*Matins de couvre-feu*), les aléas de l'indépendance de la République du Congo (*Une enfant de Poto-Poto*), la crise des casseuses de pierres entourant la construction d'un nouvel aéroport (*Photo de groupe au bord du fleuve*), ou une conférence organisée par l'ONU sur l'émancipation des femmes en Afrique (*Fureurs et cris de femmes*). Ces événements forment les univers dans lesquels évoluent les personnages féminins et imprègnent fortement les contextes dans lesquels ils s'expriment. Nous avons donc organisé la progression de ce chapitre selon un tracé précis, des contextes socio-politiques les plus restrictifs (militaire, dictature, violence), où les libertés individuelles des personnages sont particulièrement brimées, jusqu'à ceux plus libérés, où c'est surtout l'opinion publique qui érige une barrière tissée d'apparences et de rôles sociaux prédéterminés mais sclérosés.

Cette opinion se répand sous la forme d'une rumeur publique, laquelle s'inscrit souvent dans le sillage des traditions. Certaines ramifications patriarcales et gérontocratiques exercent encore sur les personnages féminins un contrôle destiné à restreindre leur épanouissement personnel, sexuel, familial et social. La rumeur sociale, qui n'a « apparemment ni origine, ni destinataire, mais se déplace, prolifère et meurt, hors de toute procédure de confirmation référentielle²²² », use ainsi de mille bouches pour juger, critiquer, répandre les préjugés, exacerber les tensions ethniques et la peur du qu'en-dira-t'on. Comme l'écrit Tzvetan Todorov : « Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et

²²¹ « Contexte général de la crise politico-militaire en Côte d'Ivoire », *Rapports de Human Rights Watch*, [En ligne.] <https://www.hrw.org/legacy/french/reports/2008/cdi0508/6.htm> [Consulté le 13 juillet 2016].

²²² Jean-Paul Desgoutte (dir.), *Les Figures du sujet en sciences humaines*, Paris/Montréal, Éditions L'Harmattan/L'Harmattan Inc., 1998, p. 7.

intense²²³ ». En effet, les marchés, les fontaines, les places publiques, les hôpitaux, les salles de conférences, et tant d'autres encore, sont des lieux publics producteurs de paroles. Félix Couchoro écrivait : « Tout se dit à la rue, la rue entend, capte tout de ses mille oreilles, pour le répéter à tous les échos. [...] Ce babillage confus [...] est quand même l'animation, le réveil matinal du village²²⁴ », et bien que la configuration des lieux ait changé, l'espace urbain décrit dans les romans de notre corpus n'en est pas moins fourmillant de cette rumeur publique. En tant que « discours d'autrui », il s'impose parfois comme une sorte de tiers-parlant, soit « un ensemble indéfini d'énoncés prêtés à des énonciateurs, dont la trace est manifestée par “ les gens disent que..., on dit que..., on prétend que..., mon ami m'a dit que... ”. Ces énoncés appartiennent à la masse interdiscursive, à laquelle empruntent les agents de l'échange verbal pour densifier leurs propos²²⁵ ». Densifier leurs propos, certes, mais également moduler, voire restreindre ceux des autres. Dans ce contexte, les paroles des personnages féminins prennent souvent cette sphère publique pour sujet, davantage, nous le verrons, pour en souligner les failles et les manquements que pour en faire l'apologie.

À cela s'ajoute l'intéressante figure de Radio-Trottoir, présente en filigrane dans plusieurs romans. Moyen de communication connecté aux instances du pouvoir, « Radio-Trottoir constitue un noyau d'opposition bien bén[in]. [Elle] ne représente aucun danger pour le pouvoir [...]. Le paradoxe est même que les rumeurs propagées ne sont pas toujours pour nuire au pouvoir²²⁶ ». Elle prend le pouls des événements de la société en les rapportant

²²³ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 98.

²²⁴ Félix Couchoro, *L'Esclave*, *op. cit.*, p. 40-41.

²²⁵ Jean Peytard, « D'une sémiotique de l'altération », *Configurations discursives, Semen*, n° 8, Université de Besançon, 1993, p. 148.

²²⁶ Koffi Anyinefa, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, *loc. cit.*, p. 212.

de manière plus ou moins fidèle, à mesure qu'elle les déforme en y ajoutant son grain de sel, comme l'explique Koffi Anyinefa :

Mais les informations de Radio-Trottoir sont rarement elles-mêmes authentiques. Radio-Trottoir est certes elle-même bien renseignée (ses informateurs se trouvent souvent auprès du pouvoir lui-même) [...], mais ses informations sont le plus souvent amplifiées par l'imagination populaire²²⁷.

Il n'en demeure pas moins que ses intérêts sont le plus souvent ceux du peuple. Radio-Trottoir demeure un média de confiance pour plusieurs, qui s'y réfèrent en plus ou au lieu des médias officiels de leur société. Elle est, de ce fait, présente dans plusieurs romans africains contemporains. Dans *L'anté-peuple*, de Sony Labou Tansi, Radio-Trottoir est représentée en pleine action tandis que le personnage de Dadou est blessé après avoir tenté de fuir le village suite à la mort de Yavelde :

On transporta le blessé au milieu du village. Il y eut un rassemblement, des questions, des murmures, des groupuscules. Il y eut des versions de l'affaire – certaines déclaraient que l'étranger avait été attaqué par un groupe de bérêts, qu'il les avait tenus en échec, en avait blessé ou tué plusieurs... Radio-Baobab²²⁸.

Henri Lopes la fait également intervenir dans deux de ses romans : *Le Pleurer-Rire* et *Une enfant de Poto-Poto*. Koffi Anyinefa indique, dans son analyse du *Pleurer-Rire* :

Radio-Trottoir, c'est la personnalisation des rumeurs qui circulent dans Moundié sur le pouvoir. Prise dans sa totalité, elle constitue un discours sur le pouvoir. Comme le suggère son appellation, elle est la radio du trottoir, celle de la rue, des gens du peuple, donc moyen d'information et de communication. C'est aussi une presse à sensation, satirique en plus [...]. En effet, Radio-Trottoir ne propage pas seulement des nouvelles, mais elle se délecte des bêtises et des faiblesses du pouvoir, surtout de celles du Président. Elle fonctionne comme un média parallèle aux médias établis. Dans un pays où ceux-ci sont muselés par le pouvoir, Radio-Trottoir constitue un pôle de la liberté d'expression et d'information, parce qu'incontrôlable par le pouvoir. Il double toujours de façon truculente les informations officielles relatives aux grands événements marquant la vie politique du pays. Dans sa version de ces événements, elle conteste presque toujours la version officielle qui a « mauvais goût ». [...] Les informations provenant du pouvoir ne sont pas crédibles; il dénature souvent les événements à son profit²²⁹.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Sony Labou Tansi, *L'anté-peuple*, *op. cit.*, p. 147.

²²⁹ Koffi Anyinefa, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, *loc. cit.*, p. 211-212.

Nous reviendrons plus en détail au courant de ce chapitre sur les implications de Radio-Trottoir dans *Une enfant de Poto-Poto*, en tant que « média parallèle aux médias établis ». Notre analyse se penche, tout d'abord, sur le contexte social répressif à l'œuvre dans *Matins de couvre-feu*.

3.1. *Matins de couvre-feu*

3.1.1. Du divin à l'inferral : le contexte social de Zambaville

Dans *Matins de couvre-feu*, on retrouve peu de discours de personnages féminins interagissant en sphère publique. La diégèse s'inscrit dans l'espace, privé et confiné, de la maison de la narratrice. Le contexte malsain et répressif de la ville de Zamba demeure toutefois indissociable de la situation et des discours de la narratrice. Cette dernière ne manque pas de disserter sur la manière dont les Anges restreignent et travestissent le discours des habitants, afin de constituer une masse indistincte et docile à leur pouvoir. Les médias, notamment, contribuent à former une rumeur publique qui s'alimente de faits distordus et corrompus par les instances supérieures. Comment la parole féminine peut-elle s'inscrire et évoluer dans un tel contexte? Pour dire quoi? C'est ce que nous analyserons au cours de ce segment de chapitre.

L'ironie de retrouver, dans *Matins de couvre-feu*, une milice cruelle et dictatrice qui se réclame d'instances divines (les Anges) ne s'arrête pas là : le nom de la ville de Zamba comporte également une intéressante connotation métaphorique. Nous retrouvons ce même substantif au détour d'autres romans africains et d'études critiques. Dans le roman *Tante Bella* de Joseph Oyono, Tante Bella répond à son neveu, qui s'offusque de son caractère soumis aux mauvais traitements des hommes, « C'est "Zamba", Dieu, qui l'a décidé ainsi »

(*TB*, 227). Dans la même veine, Éloïse Brière souligne que certains mythes sur les origines du peuple bété au Cameroun présentent aussi « Zamba, créateurs des hommes »²³⁰, comme une figure assimilable à un Dieu. « Mor Zamba était un des noms que les Ewondo donnaient aux missionnaires avec le sens de “hommes de Dieu”²³¹ », ajoute-elle dans *Le roman camerounais et ses discours*, au fil de son analyse du personnage de Ruben dans le roman *Remember Ruben*²³². La phonétique révélatrice de « Mor-Zamba », qui sert de dénomination au protagoniste de Mongo Beti qui trouve tragiquement la mort, nous ramène tout autant à l’ambiance tendue, mortifère qui règne dans la ville de *Matins de couvre-feu*. Que ce soit le conflit en Côte d’Ivoire ou la lutte pour l’indépendance du Cameroun, les deux romans mettent en scène de graves bouleversements sociaux et politiques ayant un grand impact sur leurs héros : la narratrice de Boni est enfermée dans sa résidence, et Mor-Zamba « demeure un héros dans l’ombre, le symbole de tout un peuple opprimé, et ses malheurs le prétexte pour un soulèvement politique²³³ ». À la lumière de ces faits, Zambaville, désignant littéralement une « ville de Dieu », devrait s’assimiler au paradis. Or, elle semble plutôt abandonnée par son Créateur, tandis qu’elle se présente dans le roman de Tanella Boni sous la forme d’un cauchemar équivalent aux enfers.

Par ailleurs, il ne s’agit pas du seul roman où Tanella Boni met en scène un espace narratif sous les traits d’une ville froide et inhospitalière. Odile Cazenave souligne que *Une*

²³⁰ Éloïse A. Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 111.

²³¹ Lucien Laverdière, *L’image du missionnaire dans la littérature africaine d’expression française*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-V, 1979, p. 23, cité par Éloïse A. Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 97.

²³² Mongo Beti, *Remember Ruben*, Paris, Éditions 10/18, 1974. Rappelons que ce personnage historique de l’indépendance camerounaise a été repris dans le roman *Les Maquisards* d’Hemley Boum, paru en 2015.

²³³ Notre traduction de « remains a shadow-hero, the symbol for a whole oppressed people, his misfortunes the pretext for a political tract », dans Dorothy S. Blair, *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 283.

*vie de crabe*²³⁴, paru en 1990, dépeint « l'univers stérile de *statu quo* et de répression dans lequel sont enfermés maints pays africains²³⁵ ». Viviane Bekrou souligne aussi les « inégalités sociales » au sein d'une « société malade et gangrenée par la corruption généralisée, l'abus de pouvoir et [...] la corruption des forces de l'ordre²³⁶ » dans *Une vie de crabe*. Une telle description s'applique incontestablement à la ville de Zamba dans *Matins de couvre-feu*.

« Une dictature est violente par nature. Impopulaire, elle se maintient par la violence qui, pour être efficace, doit être plus ou moins organisée²³⁷ », précise Koffi Anyinefa. Celle des Anges, qui agissent comme une milice chargée de maintenir l'ordre, de rallier des sympathisants et d'éliminer toute menace à son hégémonie, n'est pas sans rappeler les troupes rebelles qui prennent le pouvoir dans le roman *Johnny chien méchant*²³⁸. L'essence de cette milice d'adolescents-soldats, qui pille, viole et tue avec une violence inouïe dans le roman d'Emmanuel Dongala, est reprise dans celui de Boni sous la forme du pouvoir oppressif exercé par les Anges. Le climat d'inquisition et de menace instauré par la Police des Renseignements Parallèles à Zambaville évoque aussi le contexte révolutionnaire suivant l'indépendance congolaise dans *Une enfant de Poto-Poto* :

Quiconque ne se montrait pas aux réunions de quartier, à l'entraînement de la Défense civile, était aperçu à un cocktail ou à un dîner dans une ambassade occidentale, devenait suspect, un élément de la cinquième colonne. Les hauts fonctionnaires plus facilement que les autres. Des enfants dénonçaient leurs parents. (*EPP*, 131)

²³⁴Tanella Boni, *Une vie de crabe*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

²³⁵ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.*, p. 370.

²³⁶ Viviane Gbadoua Uetto Békrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, *op. cit.*, p. 192-193.

²³⁷ Koffi Anyinefa, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, *loc. cit.*, p. 204.

²³⁸ Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2002.

Une situation analogue est évoquée par le discours autoritaire et alarmiste du président gabonais Sékou Touré dans le roman *Le cœur n'est pas un genou que l'on plie* :

Une psychose était entretenue, l'ennemi pouvait être votre propre conjoint, vos parents, vos enfants. Hommes et femmes, jeunes et vieux du PDG, vous aurez à surveiller chacun, à commencer par le président de la République Sékou Touré, vous surveillerez tout le monde, dans les moindres agissements, dans la moindre attitude, publique comme privé, tous ceux que vous pouvez considérer comme susceptibles de faire honte à la Guinée et à l'Afrique, prévenez-nous [...]. Nous vous prévenons que nous sommes au courant de tout ce qui se fait et cela étonne certains. Nous l'avons déjà dit il y a des années, rien de se fera en Guinée sans que nous le sachions [...] Soyez persuadés que ceux qui désireront, ceux qui choisiront un autre chemin que le chemin de l'honneur seront considérés comme la punaise et, comme telle, nous saurons leur réserver le sort qui leur convient²³⁹.

Dans la même veine, la narratrice de *Matins de couvre-feu* décrit son environnement social comme un organe qui « nous écrase et brise nos bras et nos jambes qui déjà n'étaient pas libres, enchaînés qu'ils étaient aux lois des familles et des clans » (*MCF*, 19). Autant de structures sociales, traditionnelles et patriarcales qui creusent les inégalités sociales entre les habitants de Zamba. L'époque précoloniale marquait le temps des « alliances entre familles, clans et tribus » (*MCF*, 24) formant un véritable réseau tissé d'animaux totémiques (les Lézards, les Serpents, les Panthères, ou encore les Rats, « [les] mauvaises langues, qui ont l'habitude de dire en aparté ce que tout le monde sait sans jamais le dire [...] » (*MCF*, 40-41)). C'était aussi, entre les membres des divers clans, l'époque de la fluidité de la parole : « Ils se parlaient comme s'ils se connaissaient depuis des siècles, car ils savaient, par l'histoire des familles, qu'ils étaient frères et sœurs de toute éternité, même si certains se disaient maîtres et d'autres esclaves! » (*MCF*, 23).

²³⁹ Mariama Barry, *Le cœur n'est pas un genou que l'on plie*, Paris, Éditions Gallimard (Continents noirs), 2007, p. 156.

L'exode rural des habitants a réorienté la répartition des pouvoirs. Est venu le temps des Pharaons²⁴⁰, souverains monarchiques au pouvoir héréditaire « gouver[nant] de main de maître dans l'honneur et la dignité » (*MCF*, 26), et les esclaves qui leurs sont corollaires. La langue agit comme un phénomène de distinction entre leurs classes sociales:

À Zamba, on croyait, à tort, que les esclaves étaient reconnaissables à la langue qu'ils parlaient et à l'habillement. Tous les jours, cette partie de la population devait faire face à des préjugés tenaces qui avaient la vie dure depuis que les Anges avaient réveillé les démons de la division dans les rangs des habitants de Zamba. (*MCF*, 62)

Ces positions continuent d'influencer les mentalités et les rapports entre les personnages jusque dans le présent de la trame romanesque : le cuisinier et Kanga Bâ soulignent tous deux que leurs ancêtres ont servi ceux de la narratrice en tant qu'esclaves. Pourtant, même ce rapport de sujétion divisant la population ne peut priver les habitants du sentiment de leur dignité humaine : « Nous, fils d'esclaves, [...] savons au moins qu'il nous reste une seule chose quand nous avons tout perdu. [...] Notre dignité d'esclave, notre parole d'esclave qui vaut ce qu'elle vaut, mais parole d'homme ou de femme tout de même... » (*MCF*, 69-70).

Les « Anges bienfaiteurs » (*MCF*, 27) ont succédé à l'époque des Pharaons. Élus démocratiquement à la tête de Zamba, ils ont pris progressivement le contrôle de la ville :

Ils écartèrent des affaires publiques [...] toutes les grandes familles politiques de Zamba, à l'exception des familles alliées. [...]

Dans ces affaires d'alliance et de solidarité sélectives qui ont cours aujourd'hui, le petit peuple, lui, n'a plus rien à perdre puisqu'il ne possède plus rien, pas même sa propre vie. Il a du mal à comprendre ces métamorphoses mystérieuses qui montrent que, sur le modèle d'alliances ancestrales, de nouveaux liens dits politiques, contre nature, se tissent au grand jour pour mieux contrôler la vie des plus faibles et nettoyer Zamba de tous les noms indésirables. (*MCF*, 27)

²⁴⁰ Le terme « Pharaons » est utilisé par Tanella Boni dans le cadre de ce roman afin de désigner une classe puissante et régente (tout comme les « Anges »). Il ne se rapporte pas à l'époque de l'Égypte ancienne.

Il subsiste, de ce régime de maîtres et d'esclaves qui régnait jadis à Zamba, et sous celui des Anges, des disparités hautement dichotomiques entre les riches et « [...] la vie larvaire près des eaux usées, les poubelles et toutes les misères de Zamba entassées dans les Bas-fonds, nom bien trouvé pour un quartier à ras de terre, sous les eaux ou presque » (*MCF*, 186). À travers ce portrait de la ville de Zamba, deux formes d'énonciation ressortent en tant que conséquences inévitables du régime des Anges : le silence soumis ou résigné, mais surtout la parole tronquée ou endoctrinée.

3.1.2. La parole dénaturée de Zamba : les médias et les rumeurs

Dans un tel contexte, le peuple de Zamba est plongé dans un marasme physique, psychologique et langagier qui n'est guère surprenant. À travers le « culte du mot vide » (*MCF*, 53) ambiant, les plus petits mots sont dénaturés, tels « le bonjour et le bonsoir » que s'échangent les citoyens depuis toujours et « qui avaient perdu du sens à cause d'une guerre absurde qui avait laissé les cœurs en cendres » (*MCF*, 236). D'autres mots font pencher la balance du sort des habitants entre la sécurité et le danger, entre la vie et la mort. « À Zambaville, la moindre suspicion est examinée comme une affaire hautement politique ou criminelle » (*MCF*, 14), et les habitants connaissent les répercussions tragiques de l'interprétation de certains mots²⁴¹ formulés à l'ombre du couvre-feu, « l'autre nom de la guerre, mot que personne n'aime prononcer » (*MCF*, 65).

²⁴¹ Cela évoque d'ailleurs « le mot de passe, ce sésame que seuls quelques rares privilégiés, les responsables politiques, connaissaient » qui est instauré au couvre-feu dans le roman *Le cœur n'est pas un genou que l'on plie*, *op. cit.*, p. 153.

La parole des habitants est en effet surveillée, même travestie, par les autorités « angéliques » dont le pouvoir tentaculaire investit chaque média de transmission afin de parvenir à ses fins despotiques du contrôle de l'information :

Le contrôle des informations exige la subordination des mass-médias à l'autorité politique. Ceux-ci deviennent un instrument capital de propagande de l'idéologie au pouvoir. [...] La] radio et la télévision nationales ont pour tâche de proclamer les vertus de l'ordre établi et de le défendre. Ils sont des instruments de domination²⁴².

Nous constatons en effet que les radios, télévisions et journaux sont tombés entre les mains des Anges, et que leur contenu est censuré. Plus encore, les informations véhiculées sont savamment modulées afin de transmettre les faits selon une certaine optique. Ils espèrent ainsi rallier le plus d'esprits possible parmi le peuple à une mentalité et un comportement dominés : la « *Radio des Pharaons* clamait haut et fort » (MCF, 233) les nouvelles et informations destinées à être gobées sans être remises en question, tandis que « [la télévision] présentait une émission faite, il faut bien le croire, pour abrutir ceux qui avaient pris l'habitude d'écouter la chanson du rouge et du noir, les zéloteurs des Anges » (MCF, 77-78). Les différents discours médiatiques évoqués dans *Matins de couvre-feu* suivent ainsi un projet d'aliénation, celui de transformer les habitants en une masse homogénéisée et indistincte de bénis-oui-oui, en accord systématique avec les actes et initiatives des Anges tout-puissants.

« L'écho de ces histoires à couper le souffle se faisait entendre par tradition orale, celle dans laquelle excellait le petit peuple qui vivait en sursis, dans l'attente d'une disparition certaine. Et la tradition écrite, appartenant à une certaine élite, ne fut pas épargnée par le virus du conte d'horreur » (MCF, 314). Aux médias de masse privilégiant

²⁴² Koffi Anyinefa, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, loc. cit., p. 206.

l'abrutissement par l'image et le son s'additionne aussi la presse écrite : le *Bêtisier des Anges*, « le quotidien national » (MCF, 13) dont les titres des nouvelles sont criés à tue-tête par le vendeur de journaux jusque sous les fenêtres de la maison de la narratrice. Une version de l'information est imprimée et distribuée, à la fois pour imprégner les habitants de l'omnipotence des Anges et pour distiller leur influence sur les faits et la manière dont ils sont rapportés (ou non). Ainsi, toute autre version des faits que celle officiellement présentée dans le *Bêtisier des Anges* (dont le nom, il faut bien le mentionner, transpire l'ironie) risque d'être qualifiée d'opposition directe, d'acte de rébellion. Il y a bien quelques mentions d'un autre quotidien, *La joie mineure*, « [...] l'un des rares quotidiens qui osent avoir un point de vue critique sur le cynisme des Anges [...] » (MCF, 291). Son titre révèle toutefois le peu d'impact de cette voix journalistique, qui tente de résister au flot de « bêtises » de la presse dominante, face aux « expressions inoubliables tirées du *Bréviaire des Anges*²⁴³ » (MCF, 315).

Il en résulte, pour le peuple de Zamba, un discours collectivement dysfonctionnel, faux et inapte à l'expression personnelle. À l'image des informations tronquées et manipulées qu'on leur sert comme support de référence, les habitants deviennent les témoins d'une série de rumeurs sociales qui se répandent en ragots et diffamations : « [...] les rumeurs les plus folles circulaient dans la ville, tous les matins, depuis que le couvre-feu avait été institué. Des rumeurs d'enlèvement, de rafles, de tueries et d'autres atrocités auxquelles les gens de Zamba s'habituèrent. Personne ne disait mot » (MCF, 63). Ces rumeurs, tributaires d'un climat d'inquiétude et d'instabilité, deviennent le socle idéal pour

²⁴³ Le bréviaire est un « livre auquel on se réfère souvent et que l'on considère comme un guide, un modèle », *Le Petit Larousse illustré, op. cit.*, p. 136.

enjoindre les habitants à adopter la chanson du rouge et du noir. En effet, Ida explique que Zambaville a pris comme couleurs emblématiques le rouge et le noir, « comme dans un roman de Stendhal » (*MCF*, 37). Tandis que dans le célèbre roman français, le rouge désigne l'exercice militaire en temps de guerre et le noir, la soutane et la prêtrise, ces couleurs prennent une toute autre signification dans celui de Tanella Boni : « Le rouge pour la défense et illustration de l'attachement à la vie et à la terre et le noir couleur de deuil » (*MCF*, 37). À ces couleurs s'adjoignent « deux voyelles qui se ressemblent infiniment » (*MCF*, 37) : « A pour le rouge et O pour le noir » (*MCF*, 40). L'enchaînement indifférencié des lettres et des sons qui en résulte (« OOOAA; AAAOO » (*MCF*, 39)) constitue, comme le souligne Bertrand Gervais, « des mots qui, du fait d'avoir été réénoncés sans aucune intentionnalité ni aucune force illocutoire, se vident de leur contenu et deviennent des épaves décrochées de la ligne du temps, de la ligne de pensée, et, par conséquent, de toute possibilité de cohérence²⁴⁴ ».

« Dommage, vraiment dommage qu'à Zamba la langue de bois se soit installée avec les mêmes mots sur toutes les lèvres, les mêmes paroles si bruyantes et si insensées » (*MCF*, 42), confie la narratrice dans une modalité énonciative plus qu'évidente, marquant son évaluation négative de l'état des faits. Ce jugement de l'homogénéisation ambiante vise directement « la langue unique nationale » (*MCF*, 37) du rouge et du noir,

qui se répandait comme une traînée de poudre dans le golfe de Zamba. À en croire la rumeur, on avait décidé de faire table rase du passé. On déboulonnait dans les mémoires les dieux qui donnaient un sens à la vie quotidienne des femmes et des hommes. Les enfants apprenaient de nouvelles chansons dans les classes. [...] Maintenant, de nouveaux jeux faisaient leur apparition où *parler haut et fort, même si on n'avait rien à dire, était la règle*. Dès le plus jeune âge, *le culte du mot vide*

²⁴⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*, Montréal, Éditions Le Quartanier, 2007, p. 91.

faisait partie de l'éducation. Et les élèves *silencieux* étaient classés parmi les plus *faibles*, ils n'étaient pas compétitifs et étaient voués, toute leur vie à venir, à travailler dur pour gagner le moins possible puisque *le mot vite dit était le plus rentable*. (MCF, 52-53, nous soulignons)

Mot caché, mot empêché, mot vite dit, mot vide... « [Le] petit peuple trouve que les Anges parlent trop... » (MCF, 33), mais que « leurs paroles s'envol[ent] avec le vent pendant que tout le monde atten[d] qu'ils fassent des miracles ou qu'ils jouent simplement leur propre rôle [...] » (MCF, 237). Pendant ce temps, il souffre lui-même d'une parole faible, empêchée ou sur-structurée, en mal d'opportunités et de liberté. « Une société peut en effet être caractérisée par les genres de discours qu'elle rend possibles et qui la rendent possible²⁴⁵ », explique Dominique Maingueneau. Au regard des discours que le régime des Anges travestit et véhicule, mais également de ceux qu'il réprime et qu'il supprime, il est clair que le contexte d'oppression de la sphère publique dans *Matins de couvre-feu* offre un piètre cadre d'énonciation pour sa narratrice.

3.1.3. La parole d'une pour tous : l'énonciation de la narratrice face à la sphère publique

Comment la voix féminine s'insère-t-elle dans ce contexte violent et répressif? Avec difficulté, puisqu'un tel espace ne lui donne pas *sa* place, ni même *aucune* place, pour exister. Jadis, la mère de la narratrice et ses amies ne se privaient pas de chanter « à tue-tête comme si la terre entière leur appartenait [...], tapant des pieds et des mains comme si elles accomplissaient les pas d'une danse de réjouissances » (MCF, 89). Elles jouissaient d'une parole libre, communicative et rassembleuse, dont la chanson marquait la célébration. De telles effusions ne sont plus les bienvenues sous le régime des Anges et du couvre-feu. Dans

²⁴⁵ Dominique Maingueneau, « Genre de discours », *Les termes clé de l'analyse du discours*, Paris, *op. cit.*, p. 69.

le chapitre consacré à l'histoire de « la bonne femme », la narratrice souligne les différences entre les femmes de l'époque de sa mère, et celles qu'elle observe à présent :

–*Nous sommes tombés bien bas, osaient* dire quelques femmes dans des chansons improvisées au cours des séances de pilage des céréales.

–*Oui, dans un monde insensé...* répondaient leurs voisines et les *coups de pilon* prenaient la relève du chant...

Les femmes avaient du *répondant*. Elles savaient *encore* dire les choses comme elles les ressentaient. Et *leur part de vérité*. *Aujourd'hui*, elles emboîtent le pas aux Anges, elles sont bien plus *terribles* et plus *virulentes* quand elles entonnent la chanson guerrière du rouge et du noir, la chanson unique qui fait taire toutes les vellétés d'insoumission au pouvoir des Anges bienfaiteurs...Seules quelques rescapées qui n'ont pas été emportées par les vagues de la voix et de la langue uniques n'en font qu'à leur tête. (MCF, 107, nous soulignons)

Les femmes montraient jadis le courage de leur parole devant les tentatives d'asservissement des Blancs durant l'époque coloniale, et les martèlements de leurs pilons renforçaient l'énonciation de leurs convictions. Le déictique « Aujourd'hui » marque, avec l'adverbe « encore » et les temps de verbes conjugués du passé au présent, la rupture de ce comportement féminin qui appartient à une temporalité révolue. Les femmes que côtoie la narratrice sous le régime des Anges ont délaissé leurs chansons improvisées pour la chanson unique, en assujettissant leur voix à la chanson du rouge et du noir. La narratrice offre, dans l'épilogue de *Matins de couvre-feu*, un triste constat du désengagement féminin :

Les femmes avaient perdu la foi en la vie d'ici-bas. Mais elles n'avaient jamais été aussi bigotes, adeptes de toute religion terrestre capable de prospérer sur les rives de la lagune. Et, curieusement, elles ne savaient plus se battre pour l'amour et pour la paix. Plus que jamais elles entonnaient et buvaient la chanson du rouge et du noir, celle du sang et du deuil, comme si celle-ci était devenue leur tasse matinale de café... (MCF, 313-314)

La déception qu'elle exprime semble pourtant raffermir sa propre décision de livrer son témoignage et ses dénonciations. Et elle n'est pas la seule : Ida, Énée et elle-même appartiennent à une classe raréfiée de citoyens, constituée d'« humains qui ont encore du

cœur et une sensibilité à fleur de peau. Ceux qui sont capables de passion et font leur boulot comme il faut. Ceux qui gardent le silence et refusent de chanter à tue-tête le refrain stupide de la chanson du rouge et du noir » (*MCF*, 70-71). Leurs discours s'inscrivent en résistance au courant dominant. Nous pourrions, à ce titre, les qualifier d'acratiques, selon la définition de Roland Barthes des discours s'élaborant à l'encontre du pouvoir en place, de la doxa idéologiquement structurante de la société romanesque représentée et qui reflète une pensée individuelle, même subversive²⁴⁶. Conséquemment, chacun se trouve, dans le texte, en position neutralisée : Ida en exil, Énée en prison et la narratrice en réclusion. Position neutralisée, mais non paralysée : en tant que personnages agents²⁴⁷, chacun s'investit de la mission de récupérer sa voix individuelle afin de révoquer le silence ambiant de ses concitoyens.

Du bout de son exil, Ida s'applique à se régénérer, pour fortifier sa propension à percer le silence en racontant « la suite de l'histoire » de ses contemporains:

Mais la chanson [du A et du O] ne raconte pas la suite de l'histoire. [...] *C'est la suite de cette histoire que je veux conter à mon tour. J'ai passé ma vie à raconter des histoires si lointaines. Personne n'a prêté oreille attentive à mes mots. Ceux qui devaient m'écouter ont pris la fuite. Chacun a inventé son propre chemin. J'ai donc appris à m'envoler toute seule, à travers la forêt.* (*MCF*, 40, nous soulignons)

Confiné, au contraire, aux murs de la prison, Énée choisit la voie de l'écriture, par le biais du petit carnet de comptes, transformé en carnet de bord clandestin le temps de son emprisonnement. Dans un environnement où l'écriture est un « crime supplémentaire » (*MCF*, 255), il transgresse les règles pour cultiver son esprit critique (afin de « ne pas mourir

²⁴⁶. Roland Barthes, « La division des langages », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, op. cit.*, p. 122.

²⁴⁷ « [...] initiateurs des processus qui modifient les données initiales de la fiction », Michel Raimond, *Le roman, op. cit.*, p. 176.

idiot » (*MCF*, 246)), et rendre tangibles « [tous] ces mots que je n'ai jamais pu prononcer, ces mots qui vont pouvoir raconter ma vie de taximan hors pair dans une ville qui regarde cette catégorie de personnes comme des hommes à tout faire... » (*MCF*, 246). Pour sa part, la narratrice décide de combattre un double enfermement (dans sa maison et dans le silence) par une plongée en elle-même et dans l'écriture. Sa démarche ne se conçoit pas comme un repli, mais plutôt comme une remontée inspirante retraçant et célébrant le courage féminin. Comme l'écrit Ida : « Heureusement qu'elles existent encore, les femmes, gardant la mémoire des faits et gestes des hommes et distillant de petites vérités incontournables au moment où les grands de ce monde, fussent-ils des Anges, se croient tout permis! » (*MCF*, 41).

Car dans ce roman, la parole féminine prend effectivement une importance vitale. Nous l'avons vu précédemment, le personnage d'Énée n'a de cesse de réitérer le peu de poids et de confiance qu'il faut accorder aux paroles des femmes. Marina Yaguello expose effectivement ces préconçus à propos de la parole féminine qui « parle pour ne rien dire » : « Les femmes parlent trop, nous dit-on. Elles causent, elles causent, c'est tout ce qu'elles savent faire. Elles jacassent, elles jactent, elles bavassent, elles papotent en d'interminables parlotes, elles caquettent, elles cancanent [...] »²⁴⁸. La parole des protagonistes féminins de *Matins de couvre-feu* déjoue ces préjugés en évitant résolument le piège de la futilité : le drame du contexte social dans lequel elle s'inscrit le lui refuse. Au contraire, elle se révèle d'une importance capitale pour l'énonciation de tout un corps social sclérosé, maintenu dans le mutisme ou l'ânonnement mécanique. À la fois pérennisation du passé et mode de défrichage de l'avenir, cette parole entre en résistance, particulièrement sous les traits de la

²⁴⁸ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, op. cit., p. 50.

narratrice. Comme l'indique Nathalie Narváez, « l'éclatement de la société déclenche l'éclatement de l'individu qui n'a comme chance de survie que sa reconstruction à travers la communication [...]. Cette reconstruction individuelle ou sociétale passe par la remise en place de la mémoire individuelle et collective²⁴⁹ ».

Les exemples et comparaisons que la narratrice évoque et convoque tout au long du roman le montrent bien : c'est par l'intermédiaire des femmes que cette révolution pourrait se mettre en marche. Ces femmes qui « avaient du répondant », qui « savaient encore dire les choses comme elles les ressentaient », qui distillent leur part « de petites vérités incontournables », ces femmes deviennent, en tant que groupe, le surdestinataire auquel les énoncés de la narratrice s'adressent. « [Le] surdestinataire est en quelque sorte le représentant le plus typique soit du groupe auquel on appartient, soit du groupe auquel on aspire à appartenir à travers son énonciation²⁵⁰ », explique Dominique Maingueneau à propos de cette notion théorisée par Sophie Moirand. Dans cette optique, l'énonciation de la narratrice fait bien plus que décrire et se désoler du silence des femmes de sa société. Elle interpelle la gent féminine, en tant qu'entité déterminante dans la ville de Zamba, à user de sa voix « terrible » et « virulente », lorsqu'elle entonne « la chanson guerrière du rouge et du noir », à meilleur escient.

²⁴⁹ Nathalie Narváez, « Résumé de “Matins de couvre-feu” de Tanella Boni », *Francofonía*, 2005, [En ligne.] <http://www.redalyc.org/pdf/295/29501417.pdf>.

²⁵⁰ Maingueneau indique que cette notion de « surdestinataire » a d'abord été introduite par Mikhaïl Bakhtine « pour désigner un tiers virtuellement présent dans l'interaction verbale, et qui se superpose au destinataire », avant d'être remaniée par Sophie Moirand. « Surdestinataire », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 121.

Est-ce aux femmes « au verbe fleuri » (*MCF*, 316) de planter le germe pour orienter les hommes, les Anges, et les citoyens vers « ces retrouvailles où l'on célébrera le bonheur de vivre ensemble dans une société qui encourage la parole et le dialogue²⁵¹ »? La narratrice ne leur attribue pas, pas plus qu'à elle-même, la responsabilité de devenir les porte-paroles d'une réforme sociale. Toutefois, elle souhaite sans contredit, pour reprendre les mots d'Annie Leclerc, les rallier pour « [i]nventer une parole qui ne soit pas oppressive. Une parole qui ne couperait pas la parole mais délierait les langues...²⁵² », en vue de poser la pierre angulaire d'un changement clair et durable pour la ville de Zamba.

3.2. Photo de groupe au bord du fleuve

Être désignée en tant que porte-parole par son groupe de casseuse de pierres propulse Méréana dans un rôle central au sein des enjeux sociopolitiques qui secouent la communauté mise en scène dans *Photo de groupe au bord du fleuve*. Au cœur de cette situation sans précédent, elle développe certaines aptitudes et qualités qui font d'elle une oratrice éloquente et compétente au fil des discours qu'elle doit prononcer. Cette partie de notre analyse vise donc à faire ressortir l'autorité dont elle fait preuve. Nous retiendrons quelques prises de paroles, entre femmes ou en public, où Méréana agit en tant que porte-parole, afin d'en dégager les modalités rhétoriques qui sont à l'œuvre et leur impact. À travers son propre rapport à l'autorité, exemplifié par sa rencontre avec la ministre de la Femme, l'influence de Méréana ne cesse de grandir au courant du virulent conflit qui oppose les casseuses de pierres au gouvernement. Enfin, nous observerons la manière dont s'articulent

²⁵¹ Jean-Marie Volet, « “Matins de couvre-feu”, un roman de Tanella Boni », *L'Afrique écrite au féminin*, 2009. [En ligne.] http://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_boni08.html [Consulté le 2 décembre 2015].

²⁵² Annie Leclerc, *Parole de femmes*, Paris, Éditions Grasset, 1972, p. 19.

le leadership et le contrôle de la porte-parole, à travers l'ethos de meneuse qu'elle construit au fil de ses discours et lors d'une réunion publique.

3.2.1. La rhétorique d'une porte-parole

Nous avons déjà signalé que Méréana intègre le groupe des casseuses de pierres afin de récolter l'argent nécessaire pour effectuer une formation de technicienne en informatique, qu'elle voit comme la clé de l'amélioration de ses conditions de vie. Lorsque le président de la République décide de faire construire un nouvel aéroport, en lien avec la Conférence des premières dames d'Afrique qui se tiendra bientôt au pays, il en résulte une véritable course aux matériaux afin de pourvoir aux besoins du chantier. Les casseuses de pierres souhaitent profiter de l'inflation liée aux nouvelles constructions pour augmenter la valeur de leur matériau difficilement produit. L'idée de faire passer le prix de leurs sacs de pierres de 10 000 à 15 000 francs CFA fait donc l'unanimité parmi les travailleuses. Cela n'est pas sans provoquer la grogne au niveau des autorités, et les affrontements de pierres et de coups de feu qui en découlent entre les casseuses de pierres et les soldats exemplifient la scission entre les classes dans le roman de Dongala. « [Les] clivages sociaux engendrés par l'inégalité provenant de la répartition et de la distribution des richesses nationales²⁵³ » tracent la frontière entre deux classes : celle des nantis, et celle des démunis. Dans ce contexte, les femmes appartenant à la dernière catégorie s'activent et s'unissent afin de dénoncer cette disparité. Elles sont peu nombreuses, et incarnent quantité de destins individuels illustrant que les revers de fortune peuvent atteindre n'importe qui: les commerçantes, les écolières, les mères célibataires, les citadines. « Il y a parmi nous des femmes qui sont allées à l'école et des femmes qui ne savent pas lire, il y a des jeunes et des

²⁵³Viviane Uetto Békrou, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, op. cit., p. 162.

plus âgées, il y a des femmes mariées et des célibataires, des veuves et des divorcées » (PGF, 129).

À travers cette situation de revendication sociale, qui devient politique lorsque le groupe porte ses doléances au ministère et dans les médias, Méréana est représentée en action dans la sphère publique. Le roman d'Emmanuel Dongala s'inscrit donc dans la foulée des romans à caractère de révolte sociale tels que *La Grève des bàttu*²⁵⁴ d'Aminata Sow Fall et *Les bouts de bois de Dieu*²⁵⁵ de Sembène Ousmane:

Les bouts de bois de Dieu, plus encore que toutes ces découvertes individuelles, raconte une prise de conscience collective et communautaire. Les femmes comprennent à l'occasion de la grève que lorsqu'elles agissent ensemble, elles sont plus puissantes qu'elles n'auraient jamais cru pouvoir l'être, et elles s'habituent à se définir comme un groupe, le groupe des femmes, même si ce groupe est réparti en plusieurs lieux²⁵⁶.

Chez Dongala, la cohésion du groupe est assurée par la première et plus importante décision commune des casseuses de pierres : élire Méréana en tant que leur porte-parole. Depuis les négociations avec les acheteurs, jusqu'au discours de ralliement des troupes, l'animation des réunions, l'oraison funèbre de l'une des leurs, en passant par les pourparlers avec la ministre de la Femme et l'épouse du président de la République, Méréana défend leurs intérêts et leur voix dans tout, leurs voix à toutes.

²⁵⁴ Aminata Sow Fall, *La grève des bàttu*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 1979.

²⁵⁵ Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Éditions Poche Pocket, 2013[1960].

²⁵⁶ Denise Brahim et Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine, op.cit.*, p. 53.

3.2.1.1. Notions de rhétorique

Benveniste l'a déjà souligné : « toute énonciation [suppose] un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière²⁵⁷ ». Mesurer cette influence dans le cadre de discours prononcés en sphère publique, c'est entrer dans le domaine de la rhétorique :

La rhétorique est un art des mots. Convaincre, persuader, émouvoir : c'est dans et par les mots qu'elle produit ses effets. [...] Mais la rhétorique est aussi un art de la personne. [...] Si je suis convaincu, persuadé, ému, c'est que dans les mots j'ai trouvé « quelqu'un » en qui j'ai confiance, et que ce sujet a fait de moi un « autre » sujet, défini par certaines émotions – la conviction, et aussi toute une gamme de passions allant de la sympathie ou l'admiration à la pitié, l'indignation, la colère, etc.²⁵⁸

Nous en arrivons ainsi à définir les notions d'ethos et de pathos. François Cornilliat, Richard Lockwood et Ruth Amossy désignent l'ethos comme ce qui touche à la présence (en termes de renommée, de réputation, de statut, de prestige dû à ses fonctions ou à sa naissance, de qualités propres, de personnalité, de mode de vie, de l'exemple qu'il donne grâce à son comportement²⁵⁹) de celui qui parle, qui souhaite inspirer la confiance et persuader. Olivier Reboul renchérit : « l'éthos est le caractère que doit présenter l'orateur pour gagner son public [...] dans tous les cas, l'orateur doit paraître sensé, sincère et sympathique; le poids de ses arguments dépend beaucoup de la confiance qu'il inspire²⁶⁰ ».

Jeune femme avenante et de bonne conduite, Méréana s'est bâti une réputation honorable en prenant soin de sa sœur Tamara atteinte du sida, et en recueillant sa petite fille afin de l'élever avec ses propres enfants après sa mort. Elle inspire le respect par le travail

²⁵⁷ Émile Benveniste, « Chapitre V : L'homme dans sa langue », *Problèmes de linguistique générale Tome I*, *op. cit.*, p. 242.

²⁵⁸ François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), « Avant-propos », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 64.

²⁶⁰ Olivier Reboul, *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1984, p. 24.

acharné qu'elle fournit en cassant la pierre sur le chantier. Cela ne l'empêche pas de questionner l'image favorable qu'on a d'elle, lorsque vient le temps d'endosser le titre de porte-parole :

Elles t'avaient alors demandé unanimement d'être leur porte-parole, leur représentante auprès des acheteurs. Tu avais refusé. Et hier elles étaient revenues à la charge.

Tu leur avais demandé pourquoi toi, alors qu'il y avait parmi elles des femmes plus âgées, des femmes qui cassaient la pierre depuis plusieurs années et avaient plus d'expérience [...]. Non, toutes voulaient que ce fût toi car tu avais été longtemps à l'école, tu savais lire, tu savais écrire, et tu parlais bien le français. La plupart de ces femmes étaient analphabètes ou avaient été très peu à l'école. [...] Tu avais insisté, persisté, en disant qu'être allée à l'école ne signifiait pas qu'on était la plus compétente, qu'on avait nécessairement des qualités de leader et que l'on savait parler aux gens et négocier; par contre tu étais prête à aider, à rédiger en français ce qu'il fallait rédiger. Rien n'y fit. Leur confiance en toi était totale, leur sincérité désarmante. Tu t'étais sentie obligée d'accepter. En acceptant, tu leur avais précisé que tu n'étais pas la chef, mais juste la porte-parole. (*PGF*, 19-20-21)

La première qualité associable au statut de porte-parole dans cet extrait est la scolarisation.

On le voit bien : ce n'est ni le droit d'aînesse, ni la respectabilité du statut social qui pèse le plus lourd dans la balance lorsqu'il s'agit de choisir une représentante, mais le niveau d'instruction scolaire. Celui de Méréana est relativement avancé: « Après tout, tu es allée à l'école, tu as étudié l'histoire et les mathématiques, et si ce n'était pas à cause de ce foutu mariage précoce, tu aurais passé ton bac, non mieux, tu aurais été comme ta sœur, Ph.D. » (*PGF*, 119). Cette instruction se manifeste non seulement à travers sa faculté de lire et d'écrire le français, langue des communications officielles, mais aussi par le niveau de langue qu'elle emploie.

En effet, l'on peut escompter, de la part d'une ministre ou de tout autre personnage distingué dans la trame romanesque, un niveau de langue des plus soutenus. Or, nous voyons bien qu'en dépit de son statut social moins élevé, le français de Méréana se caractérise par sa

finesse et le vocabulaire nécessaire pour se mesurer verbalement aux membres de l'élite²⁶¹. Son langage soutenu montre qu'elle tient en estime l'intelligence de son public, et jamais elle n'en use afin de faire l'étalage de sa propre instruction. Le texte va même plus loin dans sa déconstruction des préjugés concernant le manque d'éloquence de la classe ouvrière, lorsque Bilala est désignée pour « lire » la déclaration des casseuses de pierres, retransmise à la télévision et à la radio. Malgré les critiques, cette dernière s'exécute en kikongo, montrant que les paysannes analphabètes qui ne parlent pas le français, langue des déclarations officielles, peuvent tout aussi bien soutenir leur mouvement. « Vous êtes toutes très fières d'elles; elle vient de faire voler en éclats le mythe de la femme analphabète incapable d'exprimer ses revendications de façon autonome » (*PGF*, 230).

La deuxième caractéristique énoncée par les casseuses de pierres lorsqu'elles élisent Méréana se rapporte à ses qualités en tant que leader. Celle qui projetait, adolescente, de faire des études de gestion d'entreprise (« je veux créer ma propre entreprise [...] car il ne faut plus compter se faire embaucher par l'État » (*PGF*, 91)) possède en effet les aptitudes que Pierre Bergeron identifie comme « les quatre principales fonctions relevant des gestionnaires [...] : la planification, l'organisation, le leadership et le contrôle²⁶² ». Nous constatons, d'emblée, qu'elle exerce les deux premières fonctions, maintes fois représentées dans le texte, tandis qu'elle planifie leurs projets, organise des réunions et des marches dans

²⁶¹ Il ne s'agit pas du premier roman africain à illustrer ce thème. Bien qu'il s'agisse d'un exemple plus extrême, Bernadette Kassi a déjà remarqué que, dans le roman *La grève des bâtu* d'Aminata Sow Fall, « même les mendians, personnages illettrés, s'expriment de façon aussi articulée que le narrateur omniscient », donnant en exemple le passage suivant : « Ah! ces rafleurs, ils nous cassent les pieds. [...] Il ne devait pas courir, il ne le peut pas! [...] C'est un coup du sort. Ce ne peut être qu'un coup du sort » (*op. cit.*, p, 18), *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique sub-saharienne)*, *op. cit.*, pp. 469 et 376.

²⁶² Pierre G. Bergeron, *La gestion dynamique, concepts, méthodes et applications*, Montréal, Gaëtan Morin Éditeur, 2006, p. 11.

le but de soutenir leur cause. Nous nous intéressons cependant plutôt à la troisième fonction, le leadership, et reviendrons à la quatrième, le contrôle, plus loin dans notre analyse.

Le niveau de scolarité, l'aisance et la fluidité de son élocution contribuent certes à établir son autorité et son pouvoir symbolique, mais ce sont les qualités de leader que lui reconnaissent les casseuses de pierres qui propulsent Méréana à la tête de leur groupe. Elle tente, au moyen d'une rhétorique de modestie, d'énumérer quelques contre-exemples : elle n'est pas une professionnelle de l'art oratoire, il ne s'agit pas d'une faculté innée, ou soutenue par un niveau de scolarisation, etc. Rien n'y fait : les autres femmes lui reconnaissent ce « don de la parole²⁶³ » qu'Emmanuel Dongala évoquait dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* : « La parole n'était-elle pas un don, un souffle réservé aux seuls privilégiés?²⁶⁴ ». Et la détentrice de ce privilège, c'est bien Méréana, qui se fait un devoir de construire un ethos humble, mesuré et inclusif à l'égard de ses compagnes. En toutes circonstances, nous verrons qu'elle ne recherche pas sa gloire personnelle, mais plutôt le bien commun. Elle s'attire la sympathie du public en laissant transparaître sa nervosité, et le convainc de son honnêteté en fuyant toute velléité de flatteries et promesses douteuses, indissociables des discours de politiciens.

La notion de pathos, quant à elle, touche aux sentiments prêtés à (provoqués chez, éprouvés par) l'auditeur²⁶⁵ (l'indignation, la pitié, la crainte, l'espoir, le mépris,

²⁶³ Koffi Anyinefa reprend cette expression dans son étude « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, loc. cit., p. 47.

²⁶⁴ Emmanuel Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, op. cit., p. 13.

²⁶⁵ François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), « Avant-propos », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, op. cit., p. 8-9.

l'admiration²⁶⁶). « La question ici posée est donc celle de savoir comment une argumentation peut non pas exprimer, mais susciter et construire discursivement des émotions²⁶⁷ », explique Amossy. Il nous semble que la manière dont le locuteur éprouve les choses ne peut qu'influencer la manière dont il les exprime, et, conséquemment, la manière dont elles sont reçues et ressenties par l'allocataire. Toutefois, il existe la difficulté bien réelle de relever et de mesurer ces sentiments dans un échange fictif, non observé et vécu en temps réel. En effet, les textes littéraires ne permettent pas la prise en considération de « caractères spécifiques [de la voix] : accent, ampleur, étendue, inflexion, intensité, timbre, volume..., contiguïté récurrente du discours à son producteur [...]»²⁶⁸ ». Cela n'empêche pas que chaque discours, chaque énonciation projette jugements, convictions et prises de positions et appelle à une réponse, à une réaction. Mikhaïl Bakhtine définit l'attitude de l'énonciataire comme

une attitude responsive active : il est en accord ou en désaccord (totalement ou partiellement), il complète, il adapte, il s'apprête à exécuter, etc., et cette attitude de l'auditeur est, dès le tout début du discours, parfois dès le premier mot émis par le locuteur, en élaboration constante durant tout le processus d'audition et de compréhension. [...] Un locuteur postule une telle réponse compréhensive active : ce qu'il attend, ce n'est pas une compréhension passive qui, pour ainsi dire, ne ferait que dupliquer sa pensée dans l'esprit d'un autre, ce qu'il attend, c'est une réponse, un accord, une adhésion, une objection, une exécution, etc.²⁶⁹

Nous envisageons donc le *pathos* comme la force de la réactivité des autres personnages, par rapport au discours féminin. C'est par lui que s'accomplit, par rapport à l'illocutoire (lequel vise à dire avec une force spécifique), « le perlocutoire, qui consiste à produire un effet sur

²⁶⁶ Olivier Reboul, *La rhétorique*, op. cit., p. 24.

²⁶⁷ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 167.

²⁶⁸ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, op. cit., p. 173.

²⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours – Problématique et définition », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 274-275.

celui auquel on s'adresse²⁷⁰ ». Dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, l'effet produit par les paroles de Méréana sur le groupe des casseuses de pierres est significatif. Elles manifestent leur adhésion en lui accordant l'autorité de s'exprimer au nom du groupe : « Tu es la porte-parole désignée et toutes pensent que désormais, pour s'accomplir, toute action devrait avoir ta sanction » (*PGF*, 40).

Les autres femmes du groupe usent de leur propre voix de différentes manières. Moukiétou ne mâche pas ses mots (« “Va dire à l'outragé président que je préférerais encore mille fois lui donner mes fesses gratuitement plutôt que de lui donner nos sacs pour dix mille francs!” C'était le mot de trop! » (*PGF*, 76)). Batatou, quant à elle, est indécise et s'en remet aux décisions du reste du groupe (« Je ne sais pas si nous allons gagner ou perdre, si nous avons fait une bêtise en tenant tête à ces hommes. Je ne sais pas. Je ne sais pas non plus ce qu'il faut faire [...]. Mais pour le moment, je suis avec vous! » (*PGF*, 37-38)), tandis qu'Iyissou, désabusée par la trahison du président de la République durant la guerre civile, ne dit presque plus mot depuis que des soldats lui ont enlevé son jeune fils (« [...] au lieu de hurler, de laisser échapper le cri de sa douleur, elle l'avait avalé. Depuis, elle n'avait plus parlé » (*PGF*, 72)). Face à leur porte-parole, la compréhension active des femmes garantit cependant une confiance quasi-aveugle au niveau de l'exécution de ses décisions : « Nous t'avons choisie comme notre porte-parole [...]. Cela veut dire que nous te faisons confiance. Propose-nous quelque chose et on te suivra » (*PGF*, 129). Il est clair que, dans ce contexte, Méréana jouit de l'autorité nécessaire pour que s'accomplisse l'énonciation performative, « celle qui nous permet de faire quelque chose par la parole elle-même²⁷¹ ». En se rappelant

²⁷⁰ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 23.

²⁷¹ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 19.

qu'elle est seulement leur porte-parole, et non leur chef, elle n'ordonne pas : elle oriente son discours afin de leur proposer des avenues et des solutions. Une fois de plus, cette modestie lui permet, en contrepartie, d'aller de l'avant en créant plusieurs précédents.

3.2.2. Méréana face à l'autorité : une rencontre avec la ministre

Lorsque Madame la ministre de la Femme et des Handicapés a vent du soulèvement des casseuses de pierres, elle envoie sans tarder ses hommes en chercher la porte-parole. Arrachée à son domicile au petit matin, Méréana arrive avec appréhension à sa rencontre avec cette femme de pouvoir. C'est, pour nous, l'occasion d'analyser la manière dont se modulent les attitudes et les paroles de deux femmes jouissant de différents niveaux d'autorité. Olivier Reboul rappelle qu'au Moyen Âge,

[en] enseignant l'art de comprendre et de se faire comprendre, d'argumenter, de construire, d'écrire et de parler, la rhétorique permettait d'évoluer avec aisance dans la société et de dominer par la parole. C'est à son école que se formaient les hauts fonctionnaires, les magistrats, les officiers, les diplomates, les dignitaires de l'église, en un mot, les cadres²⁷².

Époque et aire géographique diffèrent ici, mais nous retenons une chose : en tant que haute fonctionnaire, la ministre possède les aptitudes et les compétences rhétoriques qui lui permettent d'influencer et de manipuler son auditoire, dans le but de le rallier à ses idées.

Lorsqu'elle constate comment ses hommes ont rudoyé Méréana en l'arrachant à son domicile dès l'aube, la ministre exerce son autorité en les rabrouant vertement devant son invitée. Cela ne manque pas d'asseoir son pouvoir et de cristalliser les rôles hiérarchiques dans la scène énonciative :

²⁷² Olivier Reboul, *La rhétorique, op. cit.*, p. 31.

– [...] Soudards vous êtes et soudards vous resterez. Vous me faites honte. Ce n'est pas comme cela que l'on traite les citoyens... Je suis choquée, madame, et j'en suis vraiment désolée. Ce n'est pas normal, ce qu'on vous a fait. Vous ne pouvez pas rester dans cet état, rentrez chez vous et prenez le temps pour vous laver et vous habiller, je suis dans mon bureau toute la matinée. Je donnerai des instructions pour qu'on vous fasse entrer dès votre retour. Désolée encore une fois, madame, et avec mes excuses.

Elle se tourne vers le policier :

–Vous me la ramenez immédiatement chez elle. Traitez-la avec dignité et respect. Entendu? Sinon c'est à moi que vous aurez affaire.

–Oui, chef. (*PGF*, 173)

Dans cet extrait, la ministre multiplie les impératifs et les injonctions envers ses hommes, tout en manifestant un ethos des plus contrits : tour à tour, elle a honte, est choquée, désolée, et présente maintes fois ses excuses. Elle n'hésite guère, en même temps, à vilipender les forces policières et les qualifiant ouvertement de « soudards ». Elle révèle ainsi la polarité de son caractère et des émotions dont elle fait preuve dans l'exercice de ses fonctions.

Lors de cette toute première rencontre, la mise en scène des locutrices offre aussi un contraste saisissant, sous la forme de leur apparence personnelle respective : travaillant à son bureau, la ministre arbore une mise soignée, tandis que Méréana, « avec [ses] tongs bon marché en plastique, [son] jeans sale et effiloché par endroits, [son] tee-shirt taché de sang et d'une couleur pisseuse à force d'absorber la sueur et les poussières ocre du chantier [...] » (*PGF*, 172), a piètre allure. Sa tenue piteuse achève de la présenter en tant que victime des mauvais traitements des policiers, un constat que la ministre ne peut supporter. En témoigne son ordre de la renvoyer chez elle se laver et se rhabiller, en prévision de leur rencontre plus tard dans la journée. En revêtant un ensemble en lin marron foncé, un caraco beige, accessorisé de boucles d'oreilles en argent, de rouge à lèvres (« pour dissimuler un peu la blessure à [sa] lèvre inférieure » (*PGF*, 177)) et des mocassins, Méréana rétablit par son apparence physique une part de sa propre autorité, ce qui galvanise sa confiance en vue de se

mesurer à la ministre : « Tu te retournes et te regardes plusieurs fois dans la glace : tu as un air d'une femme professionnelle et compétente. L'habit fait parfois le moine » (*PGF*, 177).

Si l'habit fait le moine, c'est parce qu'il agit ici en tant que taxème, dans l'établissement de l'autorité montrée du personnage. La notion de taxème est introduite par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Les Interactions verbales*²⁷³,

pour désigner les marques de toutes sortes qui contribuent à indiquer une hiérarchie entre les interlocuteurs. [...] Seront des taxèmes des signes aussi variés que le vêtement (un uniforme, un costume élégant...); la posture du corps (droite, courbée...); l'intensité articulatoire (parler plus ou moins fort...); la variété de langue utilisée (patois, langue standard, tournures recherchées...); le fait d'accaparer ou non la parole, de prendre ou non l'initiative de l'interaction, d'interrompre ou non son interlocuteur, de poser des questions, de donner des ordres ou au contraire de s'excuser ou de remercier constamment; l'emploi de certains termes d'adresse : « Monsieur », [...] etc.²⁷⁴

Ainsi, les vêtements propres et plus formels qu'enfile Méréana avant de retourner au bureau de la ministre contribuent, en tant que « costume élégant », à élever une femme aux moyens limités au niveau de l'élégance vestimentaire d'une ministre. En effet, tout, dans l'apparence physique de la ministre, évoque le taxème tributaire de l'autorité de sa position professionnelle, comme de son rang social :

Avec ses cheveux lissés qui laissent deviner qu'elle a passé pas mal de temps et laissé beaucoup de fric au salon de coiffure, son maquillage, son pantalon et son chemisier griffés, ses escarpins *open toe* en cuir, elle est l'archétype de ces femmes africaines d'âge mûr, de beauté très européanisés, que l'on trouve souvent à la tête des ministères ou comme représentantes de leur pays au sein des organisations. Elle te tend une main bijoutée. Tu la prends et la serres avec respect. Tu ne peux pas dire si le brillant sur la bague est un diamant. (*PGF*, 182)

²⁷³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales, Tome II*, Paris, Éditions Armand Colin, 1992, p. 75.

²⁷⁴ Dominique Maingueneau, « Taxème », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 122.

Au contraire de l'uniforme des policiers l'ayant tiré du lit (qui souligne leur sujétion aux ordres de la ministre), les vêtements de Méréana instaurent, quant à eux, une certaine autorité montrée qui confirme sa position de porte-parole.

En effet, dans « l'autorité montrée », précise Dominique Maingueneau,

l'autorité n'est pas explicite, elle se manifeste à travers l'énonciation même. Cette autorité du locuteur peut reposer sur un statut social reconnu de l'allocutaire (éventuellement lié au port de certains attributs : sceptre, vêtements...), ou seulement résulter d'une manière de parler et de se tenir en société, etc.²⁷⁵

Il va sans dire que dans cette scène du roman, l'autorité montrée de la ministre en tant qu'énonciatrice réside dans les vêtements et attributs qu'elle arbore, mais également dans les politesses et compliments qu'elle adresse à son invitée :

–Vous êtes mieux que ce matin, dit-elle avec un grand sourire. Vous êtes magnifique, j'adore votre ensemble.

–Merci.

–Comme par hasard, le marron et l'orange sont mes couleurs préférées. Je ne vous dis pas, toutes mes amies sont outrées chaque fois qu'elles me rendent visite parce que j'ai fait peindre ma cuisine tout orange.

Cette entrée en matière frivole te décrispe un peu. Tu souris mais tu ne dis rien. (PGF, 182)

En parlant de sujets vestimentaires et décoratifs, qui constituent des frivolités, des clichés de la conversation féminine, la ministre souhaite surtout entretenir Méréana de quelques coquetteries afin de détendre l'atmosphère et de la mettre en confiance, voire même d'effacer le souvenir des circonstances pénibles de sa première venue au bureau le matin même. Le sourire agit comme marque paraverbale régulatrice dans cet extrait : « grand sourire » chez la ministre afin de gagner la confiance de Méréana et la mettre à l'aise, et sourire crispé chez cette dernière, qui souligne sa qualité d'allocutaire réceptrice et coopérative.

²⁷⁵ Dominique Maingueneau, « Autorité », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 21.

« Asseyons-nous », qu'elle a dit, et pas "asseyez-vous" : mondaine, elle sait accueillir les gens et les mettre à l'aise. [...]

Tu es agréablement surprise par ces paroles. "Merci d'être venue", a-t-elle dit? Tu ne savais pas qu'on pouvait ne pas obtempérer à la convocation d'une ministre et jamais non plus tu n'aurais imaginé qu'une ministre puisse traiter avec tant d'égards une simple citoyenne lambda dans la solennité de son bureau. À lui seul ce mot "merci" te la rend aussitôt sympathique, mieux, te prédispose à lui faire confiance. (*PGF*, 182-183)

La ministre utilise le déictique « nous » en tant que pronom inclusif; elle invite Méréana à s'asseoir avec elle en tant que son égale et la remercie d'être venue alors qu'elle avait ordonné qu'on l'envoie chercher. En bref, elle multiplie les gestes, paroles et manières qui soulignent l'élégance de son comportement, jusqu'à se voir qualifiée de « mondaine ». L'ensemble de ces taxèmes sont mis en œuvre dans un but précis : souligner la distinction et l'autorité de son statut, tout en donnant l'impression d'en brouiller les contours afin de feindre une égalité entre les deux femmes.

La tactique fonctionne : Méréana est sensible aux marques de politesse et à la reconnaissance de la ministre. Il s'agit d'un échange formel, ce qui explique l'emploi des maintes formules de remerciements et du terme d'adresse « Madame ». Par contre, tout en soulignant la distance entre elles, les taxèmes employés créent aussi une atmosphère de cordialité et de respect afin de privilégier l'angle de la discussion « entre femmes ».

Je suis la ministre de la condition féminine et, s'il y a quelqu'un censé être au courant des problèmes quotidiens de la femme, c'est bien moi. Lorsque j'ai appris que des femmes avaient été bastonnées au bord du fleuve, j'ai tout naturellement voulu en savoir plus. Mes services m'ont indiqué que vous étiez la personne à voir. (*PGF*, 182-183)

Les thèmes du respect du citoyen et des difficultés de la gent féminine imprègnent d'abord le discours de la ministre, dont l'engagement rejoint celui qu'énonce plus loin la femme du président : « Aider les femmes à s'en sortir, à devenir autonomes par rapport aux hommes, les aider à prendre leur destin en main, c'est ma raison d'être, sinon à quoi cela servirait-il

d'être l'épouse du chef de l'État? et d'être une mère? » (*PGF*, 206). En effet, cette dernière profite de son influence (« À quelque chose malheur est bon, en ce sens que, dans la plupart de nos pays d'Afrique, la femme du président a une certaine autorité sur les membres du gouvernement » (*PGF*, 190)) pour entreprendre des démarches visant une parité hommes-femmes au sein du gouvernement.

Il est ainsi indéniable que ces personnages féminins en position de grande autorité professionnelle sont sensibilisés et engagés dans la lutte pour de meilleures conditions de la femme au sein de leur société et de leur gouvernement : « Vous ne le savez peut-être pas, mais j'ai été nommée ministre de la Femme parce que je suis spécialiste de leurs souffrances » (*PGF*, 188). Domination de l'homme sur la femme, violences domestiques, dot, mariage forcé, lévirat, viols et recours au viol comme arme de guerre, mutilations génitales, sorcellerie, sida, paludisme : la ministre n'en finit pas de dénoncer les méfaits de la « vulnérabilité du genre contre laquelle on ne peut lutter qu'en renforçant la capacité des femmes et leur autonomisation » (*PGF*, 188). Devant ce discours, cependant, l'attitude de Méréana en tant qu'allocutaire demeure dubitative. Et pour cause : l'alternance des signes verbaux (« sa voix est sèche » (*PGF*, 184), « [...] elle reprend d'une voix plus calme, conciliante, même » (*PGF*, 186), « une voix pontifiante » (*PGF*, 188)) et paraverbaux (« toute trace d'affabilité a disparu de son visage » (*PGF*, 184), « un visage sévère » (*PGF*, 188)) dénote un « vernis d'amabilité » (*PGF*, 188) chez la ministre, qui craque de plus en plus :

Elle s'arrête pour reprendre son souffle. Croyait-elle t'impressionner par ce discours qui n'est rien d'autre que le discours officiel politiquement correct et droit-de-l'homme des institutions internationales avec leur vocabulaire formaté et leur consensus mou? [...] Dans tout ce qu'elle vient de te dire, il n'y avait rien de concret concernant ton expérience quotidienne. [...] Tu ne dis rien. Ton silence

lui fait croire que tu as été éblouie, bluffée par sa performance et que tu ne mets plus en doute son expertise et sa compétence. Assurée d'avoir rétabli l'ordre naturel des choses, elle devient plus conciliante et retrouve son sourire amène du début de la conversation. (*PGF*, 188-189)

Nous remarquons ainsi que, dans cette situation énonciative, il y a inadéquation entre le phatique employé par la locutrice, et le régulateur émis par l'allocutaire.

Les phatiques, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, sont « l'ensemble des procédés dont use le parleur pour s'assurer l'écoute de son destinataire. Ces *phatiques* peuvent être des unités d'ordre verbal (« hein? », « tu vois », « n'est-ce pas? »), mais aussi des regards, des mimiques...²⁷⁶ ». Dans sa position de locutrice, la ministre termine sa tirade enflammée sur la souffrance des femmes par un silence lui permettant de ponctuer l'effet de puissance qu'elle espère donner à son discours. Méréana profite plutôt de ce moment pour remettre intérieurement en doute ses arguments comme ses motivations. Méréana aussi use alors du silence, en tant que régulateur. Les régulateurs, pendant des phatiques, sont des contributions linguistiques du récepteur qui participent d'une activité de régulation,

par laquelle l'allocutaire indique qu'il écoute, qu'il comprend, qu'il prend en considération... les propos tenus [...]. Mais ces *régulateurs* peuvent avoir d'autres fonctions : encourager le locuteur à continuer, indiquer une difficulté de compréhension, signaler l'intention qu'a l'allocutaire de prendre la parole ou de se désengager de l'interaction...²⁷⁷

Maingueneau précise également que « les signaux qui relèvent de cette fonction ne sont pas seulement verbaux : il peut s'agir de hochements de tête, de sourires, de mouvements oculaires, de changements de posture...²⁷⁸ ». Ici, c'est le silence de Méréana que nous interprétons en tant que régulateur, par ailleurs trompeur, de sa réaction. La ministre

²⁷⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales, Tome I*, Paris, Éditions Armand Colin, 1990, p. 18.

²⁷⁷ Dominique Maingueneau, « Régulateur », *Les termes clés de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 108.

²⁷⁸ *Idem.*

l'interprète comme une adhésion entière à la rhétorique de ses paroles (« Ton silence lui fait croire que tu as été éblouie, bluffée par sa performance et que tu ne mets plus en doute son expertise et sa compétence » (*PGF*, 189)), alors que pour Méréana, il est clair que le manque de sincérité et de transparence de ce discours révèle son caractère de « langue de bois ».

Ce vernis trompeur s'écaille rapidement, lorsqu'il apparaît que la ministre s'inquiète davantage des apparences d'une révolte sociale conduite par des femmes lors de la réunion internationale qui doit avoir lieu sous peu, que du bien-être des casseuses de pierres brutalement bastonnées la veille par les soldats. Ses propos comportent alors de nombreux qualificatifs péjoratifs révélant la couleur de ses véritables opinions :

–Ouais, vous voulez me faire croire qu'une bande de femmes analphabètes, des petites tâcheronnes qui vivent à la petite semaine, ont pris l'initiative de monter une marche de protestation devant un commissariat de police [...]?

–Vos propos m'étonnent, *madame*, comment pouvez-vous dire que vous militez pour les femmes si vous tenez des propos aussi méprisants à leur égard?

–Ce n'est pas du mépris, je connais ma gent mieux que vous.

Cela t'agace très fort et tu lâches *sans te contrôler* :

–Vous parlez comme les Blancs qui disaient : « Je connais mes *négres* ». Nous ne sommes pas vos *négresses*, *madame*. (*PGF*, 185, nous soulignons)

Le changement notoire de registre de langue de la ministre, passant du soutenu au populaire, côtoie le ton ferme et respectueux de Méréana. Devant la déception que lui inspire la tombée du masque altruiste et engagé de la ministre, ses propres paroles gagnent en force pour la confronter, ponctuées des énièmes « Madame », gages de politesse, et d'une certaine ironie : « Nous avons déjà trop souffert, madame, et sur ce point nous ne transigerons jamais ! » (*PGF*, 184), « Vos propos m'étonnent, madame », « Nous ne sommes pas vos *négresses*, madame », « Je ne mène rien, madame » (*PGF*, 185), « Nous n'en sommes pas encore là, madame » (*PGF*, 190).

Il y a, dans l'ensemble de ces énoncés, un refus respectueux mais évident de soumission envers l'autorité de la ministre, dont Méréana va même jusqu'à sanctionner les propos. C'est là la marque de l'acquisition d'une plus grande autorité par Méréana. Cette visite au bureau illustre qu'elle détient le pouvoir nécessaire, en tant qu'énonciatrice, pour représenter le groupe des casseuses de pierres sur la place publique et mener à bien leur combat et leurs revendications. Elle qui démontrait déjà cette autorité envers le garde qui la ramenait chez elle après le premier entretien raté au petit matin (« –Vous savez, les routes dans les quartiers... / –C'est pas toi qui vas me l'apprendre, je vis ici, tu répliques, à nouveau adossée à ton siège, l'air sérieuse et digne comme la reine d'Angleterre » (*PGF*, 178)), convainc à présent Madame la ministre de sa compétence et de sa légitimité en tant que porte-parole : « [...] j'avoue que je ne m'attendais pas à voir une interlocutrice comme vous. Vous êtes instruite, intelligente [...]. J'espère que nous aurons l'occasion d'en parler une autre fois » (*PGF*, 191).

3.2.3. Sorties et discours publics

Nous l'avons déjà évoqué au premier chapitre : à maintes reprises, Méréana se désole à l'idée de ne pas posséder les aptitudes de Tamara, sa sœur décédée. La scène du roman où elle doit, malgré son inexpérience, animer une réunion publique sous le « célèbre manguier » (*PGF*, 126) dans la cour de l'hôpital, est l'une de ces occasions. L'événement de la bastonnade des travailleuses par les soldats, qui a laissé Batatou plongée dans le coma, galvanise son envie de militer pour le rétablissement de la justice : « Ton assurance vient-elle du fait que tu sais que votre cause est juste et que cela te rassure de savoir que dans ce monde il y a encore des causes justes? » (*PGF*, 127).

D'entrée de jeu, elle remarque l'ampleur de l'assemblée qui se tient devant elle à l'occasion de cette réunion.

–Je vois des gens ici qui ne sont pas du chantier. Je parle surtout des hommes. Beaucoup d'entre eux sont des agents de la sécurité qui sont venus écouter ce que nous allons dire pour le rapporter à la police.

–Il y a des femmes espions aussi, dit Anne-Marie Ossolo, elles peuvent être plus dangereuses que les hommes. (*PGF*, 128)

Il apparaît donc que la prise de parole de Méréana s'effectue non seulement dans un cadre public, mais devant un auditoire beaucoup plus vaste que le seul groupe des travailleuses : il inclut des passants, des visiteurs de l'hôpital, des citoyens intéressés et, comme le souligne cet extrait, des espions venus l'écouter dans le but de rapporter les intentions du groupe aux oreilles des autorités. Ce parterre se compose, ainsi, d'une variété d'allocutaires (ceux qui écoutent le discours et le comprennent) et d'auditeurs (ceux qui entendent simplement le discours, sans nécessairement le comprendre²⁷⁹). Tous sont motivés par divers degrés d'intérêt pour le discours de la porte-parole. Certains le reçoivent avec confiance, en tant que présentation des prochaines actions prises par le groupe, tandis que d'autres l'envisagent avec une méfiance qui affectera leur retransmission de l'information. Pour Méréana, cela ne représente aucune menace : au contraire, elle se déclare réjouie « qu'ils soient là parce qu'ils vont constater eux-mêmes que vous ne revendez rien d'autre que de vendre votre marchandise au meilleur prix et que les fiches qu'ils rédigeront à l'intention de leurs supérieurs hiérarchiques ne feront que conforter votre position » (*PGF*, 128).

²⁷⁹Ducrot rappelle, à propos de l'allocutaire, qu'« [il] est essentiel de ne pas le confondre avec les auditeurs, c'est-à-dire avec les personnes qui, simplement, entendent le discours, ni même avec celles qui l'écoutent. [...] Pour moi la notion d'auditeur est une notion empirique et extérieure au sens : il n'est pas besoin de comprendre un discours pour savoir qui en est l'auditeur; il suffit de connaître l'entourage effectif dans lequel le discours a lieu. La détermination de l'allocutaire, au contraire, ne peut s'opérer que si le discours a été compris », (*Les mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 36).

Le début de son intervention énonce les règles de la réunion : « Tout le monde peut assister [...] par contre, seules les femmes du chantier peuvent prendre la parole et faire des propositions » (*PGF*, 128). Il s'agit là d'une manifestation de son autorité devant le public, et une défense des intérêts des casseuses de pierres. Cette déclaration n'est pas sans rappeler les paroles de la Grande Royale, s'adressant devant les Diallobé –hommes et femmes– à l'occasion d'une réunion des membres de la communauté : « J'ai fait une chose qui ne nous plaît pas, et qui n'est pas dans nos coutumes. J'ai demandé aux femmes de venir aujourd'hui à cette rencontre. Nous autres Diallobé, nous détestons cela, et à juste titre, car nous pensons que la femme doit rester au foyer²⁸⁰ ». Il est clair, en revanche, qu'il ne s'agit pas du même contexte : tandis que les femmes Diallobé, traditionnellement maintenues à l'écart des affaires publiques, sont exceptionnellement incluses dans la discussion, nous assistons ici à un renversement. Dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, les badauds, plus précisément les hommes, sont admis dans l'enceinte des discussions, mais ce sont les femmes qui, exclusivement, se réservent le droit de parole comme de veto.

En préambule à leurs palabres, Méréana aborde en premier lieu les sujets les plus pressants, notamment ceux de l'état de santé de Batatou et de la récupération de leurs sacs de pierres, volés la veille durant l'agitation du conflit. Rapidement, la foule, réitérant les titres (« –Nous t'avons choisie comme *notre porte-parole*... / –*Notre présidente*, précise une autre. / –Oui, *notre chef*. Cela veut dire que nous te faisons confiance » (*PGF*, 129, nous soulignons)) qu'elle lui accorde et l'autorité qui en découle, réclame le plan de leurs prochaines actions. Prise de court, l'hésitation initiale laisse place, chez Méréana, à l'idée d'une marche devant le commissariat de police.

²⁸⁰ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 56.

Alors les mots te viennent clairement et facilement, pas de la tête mais du cœur.

“Chers sœurs et camarades, nous sommes des femmes qui essayons de gagner notre vie en cassant et en vendant la pierre. [...] Nous n’attendons pas que l’État nous donne un salaire. Non, nous sommes des femmes actives et tout ce que nous voulons, c’est qu’on nous achète notre marchandise à son juste prix”. Les applaudissements de la foule te donnent plus d’assurance encore. Tu veux parler à toutes ces femmes qui vous accompagnent, qu’elles soient du chantier ou pas, mais aussi aux mouchardes et mouchards présents. [...] “L’union fait la force. [...] Je vous le dis, mes sœurs, ce n’est que de la même façon que nous récupérerons les sacs qu’ils ont volé. Ces hommes qui ont volé nos cailloux pensent que parce que nous sommes femmes nous allons *nous taire comme d’habitude*. *Quand* ils nous battent au foyer, *nous ne disons rien*, quand ils nous chassent et prennent tous nos biens à la mort de nos maris, *nous ne disons rien*, quand ils nous paient moins bien qu’eux-mêmes, *nous ne disons rien*, quand ils nous violent et qu’en réponse à nos plaintes ils nous disent que nous l’avons bien cherché, *nous ne disons toujours rien* et aujourd’hui ils pensent qu’en prenant de force nos cailloux, *encore une fois nous ne dirons rien*. *Eh bien non! Cette fois-ci* ils se trompent! Trop c’est trop! [...]

–Ne sommes-nous donc femmes que pour souffrir? tu lances, en un cri venu du plus profond de ton cœur. *Non, non et non!* Nous irons camper devant le commissariat avec nos nattes et nos enfants, et nous ne partirons pas de là tant qu’ils n’auront pas rendu nos sacs ou tant qu’ils ne nous les auront pas achetés! (PGF, 129-130, nous soulignons)

Méréana étoffe ici ses paroles de figures du discours destinées à les appuyer et leur donner la force rhétorique nécessaire pour s’attirer la sympathie de son public féminin. Un procédé de gradation, qui « consiste à présenter une suite d’idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours un peu plus [...] que ce qui précède [...] ²⁸¹ », illustre par accumulation la situation intenable des femmes constamment volées, battues, chassées, dépouillées, sous-payées, violées et, à travers l’ensemble de ces tourments, la sempiternelle condamnation au silence par les conventions masculines patriarcales. Cette gradation trouve son point culminant dans une négation virulente, un refus catégorique (« Non, non et non! »). L’utilisation des pronoms personnels en dit également long sur l’engagement collectif qu’elle souhaite inspirer. Selon un procédé connu, d’une part, « le “je” s’amplifie par “nous”, en une personne plus massive, plus solennelle et moins définie; c’est le “nous” de majesté. D’autre part, l’emploi de “nous” estompe l’affirmation trop tranchée de “je”

²⁸¹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, p. 333.

dans une expression plus large et diffuse : c'est le "nous" d'auteur ou d'orateur²⁸² ». Tout au long de son discours, Méréana ponctue ainsi ses paroles de ce déictique évoquant la souffrance commune et la cause collective des casseuses de pierres : « notre vie » (*PGF*, 129), « notre marchandise » (*PGF*, 129), « nos camarades Moukiétou, Moyalo et Ossolo » (*PGF*, 129); « nos cailloux » (*PGF*, 130); « nos maris » (*PGF*, 130); « nos plaintes » (*PGF*, 130), « nos nattes et nos enfants » (*PGF*, 130), « nos sacs », (*PGF*, 130), etc.

« [L]es mots te viennent clairement et facilement, pas de la tête mais du cœur » : un ethos construit d'un investissement émotif aussi prégnant, ne peut qu'engendrer un pathos des plus péremptores. Méréana elle-même en ressent les effets galvanisants au terme de son discours : « Tu ne savais pas que les mots pouvaient avoir ce pouvoir enivrant. Plus tu parles, plus tu es exaltée, plus tu te sens sortir de toi-même, tu n'es plus toi. Tu n'es plus Méréana. Tu es une des *pasionarias* de l'histoire! » (*PGF*, 130). Cette assimilation aux grandes figures féminines de l'Histoire lui confère la verve nécessaire pour influencer son public. Les émotions qu'elle engendre sont telles qu'« au milieu des applaudissements et des cris enthousiastes » (*PGF*, 131), la foule se rallie à ses paroles, si bien qu'une marche devant le commissariat de police s'organise avant même qu'elle ne le réalise.

Parmi les cris, les chants, les huées, les coups de sifflets et de *lazzis*, le public manifeste, dans cette scène, comme tout au long du roman, son adhésion au moyen de nombreux slogans. Les paroles de la foule rivalisent de procédés littéraires et figures du discours : « "La pierre est notre pétrole" [...]. Tout le monde reprend gaiement le slogan en applaudissant » (*PGF*, 73), joue de la métaphore (la pierre, matière vulgaire, devient ainsi

²⁸² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, *op. cit.*, p. 235.

une marchandise aussi précieuse que le pétrole) et de l'assonance (répétition de la consonne « p » dans chaque mot); « la foule éclate spontanément en chansons ponctuées de “Libérez Moyalo, libérez Moukiétou, libérez Ossolo – trois battements rapides des mains– libérez nos camarades!” » (*PGF*, 85), allie les répétitions (l'injonction « Libérez ») et les allitérations (répétition de la voyelle « o » et fin de mots), rythmées par une gestuelle commune. De nombreux chants (« Vous alternez les chansons populaires avec celles que l'on chante lors des veillées mortuaires; vous improvisez sur ces chansons en créant de nouveaux refrains se référant à votre lutte » (*PGF*, 85)) assurent aussi la symbiose entre les participants et leurs propos.

À la surprise générale, la voix de Bilala freine la liesse qui ponctue la fin du discours de Méréana pour se positionner à l'encontre de sa décision: « Tu parlais tellement bien que je n'ai pas osé t'interrompre. La peur qu'on te tue a été plus forte, elle m'a forcée à lever la main. Il ne faut pas marcher » (*PGF*, 133). C'est le choc : « emportée par la rhétorique de son discours » (*PGF*, 134) et, surtout, par son effet éclatant sur le reste du public, Méréana n'avait pas prévu une telle opposition. Il est clair, en revanche, que si Bilala exprime une opinion à l'encontre de celle de leur leader, c'est parce qu'elle se sent suffisamment à l'aise pour élever la voix. Cela renforce le caractère égalitaire des discussions collectives que nous avons vu à l'œuvre chez les casseuses de pierres. Toutefois, cette situation énonciative est différente : son caractère public et son auditoire beaucoup plus nombreux entraînent des influences et des divisions beaucoup plus marquées. « De plus en plus de femmes maintenant prennent le parti de celles qui sont opposées à la marche. Tu sens que tu commences à perdre un peu de ton assurance » (*PGF*, 134).

Ce n'est pas la seule fois, pourtant, que le discours de Méréana rencontre des oppositions. Elles prennent la forme tantôt de simples désaccords, tantôt d'interventions directes (« Madame Méréana, soyons sérieuses, dites-moi exactement ce qu'il vous faut pour arrêter vos revendications » (*PGF*, 187), demande la ministre), tandis que la femme du président tente de la corrompre en l'obligeant à accepter une enveloppe contenant un million de francs CFA (*PGF*, 207)). Tito lui-même est à la tête d'un contre-discours qui tente de discréditer son ex-femme en minant sa crédibilité et son auto-affirmation : « C'est plutôt toi qui divagues! » (*PGF*, 106), « Pour qui tu te prends? » (*PGF*, 106), « Si au moins tu étais intelligente! » (*PGF*, 107), « Mais que voulez-vous qu'on attende de quelqu'un qui n'a même pas son bac et qui prétend diriger une bande de femmes toutes aussi connes? Va lire un peu l'histoire, tu verras que les femmes qui ont changé les choses sont d'une autre trempe que toi » (*PGF*, 107). Nous l'avons souligné au deuxième chapitre : à travers les remous de cette relation homme-femme dans le roman, le discours féminin, lorsqu'il ne sert pas les intérêts du masculin, est discrédité au niveau de son contenu (divagation) comme au niveau de sa locutrice (imposteure de moindre intelligence). Dans tous les cas, cependant, Méréana et les casseuses de pierres n'accordent que peu de valeur aux oppositions extérieures : « Pense-t-il qu'il faille un doctorat pour être une femme debout, une femme de courage? Peut-être ne le sait-il pas, mais des tas de femmes à l'éducation modeste ont changé l'histoire de leur société » (*PGF*, 119). Seules comptent les opinions énoncées par un membre de leur groupe.

En effet, lorsque Bilala expose ses réserves à propos des dangers de la marche devant le commissariat, le texte illustre le malaise intérieur de Méréana au moyen de parallélismes : « Quand on ne sait pas que dire, il faut se taire. Mais tu ne peux pas te taire puisque tu étais la porte-parole – non, la présidente – et que tu diriges cette réunion. Alors, quand on ne sait pas que dire et qu'on ne peut pas se taire non plus, il faut faire parler les autres et les écouter. Tu t'adresses donc à l'assemblée » (*PGF*, 133). Nous remarquons qu'à travers l'intensité de la scène, le rôle de Méréana se transforme, à mesure que son autorité se renforce : elle qui s'était toujours gardée de se qualifier de chef des travailleuses (« En acceptant, tu leur avais précisé que tu n'étais pas la chef, mais juste la porte-parole » (*PGF*, 21)), n'hésite plus à se désigner comme présidente. On retrouve là la reprise, chez la protagoniste, du « contrôle », cette quatrième fonction relative au principe de la gestion selon l'analyse de Pierre Bergeron. Le contrôle de Méréana semble d'abord lui glisser entre les doigts à l'issue de la réunion, dont le climat tourne à l'anarchie :

Le reste de ses paroles se noie dans le brouhaha de la foule car tout le monde parle maintenant en même temps. Tu as peur que la réunion ne dégénère à cause de ta faiblesse, de ton manque de poigne. *Un leader doit se montrer ferme. La fermeté, c'est d'appliquer ce qui a été décidé* malgré les quelques instants de doute qui t'ont saisie lorsque tu t'apprêtais à descendre de la chaise après ton discours enflammé. Tu lèves les bras et hurles :

–La démocratie, c'est la voix de la majorité. *Tout le monde ici, sauf Bilala, est d'accord pour que nous marchions sur le commissariat de police pour réclamer nos sacs. Les discussions sont terminées, ne perdons plus de temps.* (*PGF*, 133-134, nous soulignons)

L'expression de l'impuissance au début de l'extrait (« noie », « peur », « faiblesse », « manque de poigne ») est rapidement modifiée par le verbal et le paraverbal : ses bras levés attirent l'attention sur elle et instaurent son autorité, tandis que ses hurlements couvrent le brouhaha des autres voix environnantes. Méréana s'érige ainsi littéralement en tant que voix

dominante. Nous voyons qu'elle utilise des modalités d'énonciation²⁸³ assertives, assorties d'une injonction (« *Les discussions sont terminées, ne perdons plus de temps* »). Cette phrase impérative incite à une prise d'action résultant de l'urgence de la situation. Elle use de son autorité afin de rallier « la voix de la majorité » pour pallier l'exception que constitue Bilala.

Cette dernière n'est toutefois pas la seule opposante à la démarche et aux discours de la porte-parole. La figure de l'homme est plusieurs fois reprise à travers les paroles des femmes, en tant que principal adversaire de la femme en général, et de leur démarche revendicatrice en particulier : « Il est temps de chasser du pouvoir ces hommes sans scrupules [...] » (*PGF*, 147), « Je parle surtout des hommes. Beaucoup d'entre eux sont des agents de la sécurité qui sont venus écouter ce que nous allons dire pour le rapporter à la police » (*PGF*, 128), « Je ne sais pas si nous allons gagner ou perdre, si nous avons fait une bêtise en tenant tête à ces hommes [...] » (*PGF*, 37). Tito en est certainement l'exemple le plus probant, mais *Photo de groupe au bord du fleuve* cite aussi, à l'inverse, de nombreux personnages masculins agissant en tant qu'adjuvants à la cause féminine. Leur soutien est désiré ou non : Bileko avance que « comme nous ne sommes que des femmes, ils risquent de ne pas nous prendre au sérieux; [...] dans ce pays on peut peut-être faire des choses sans les hommes, mais on ne peut rien faire contre eux. [...] Il nous faut trouver un homme pour faire équipe avec notre porte-parole » (*PGF*, 35), tandis que Moukiétou s'objecte avec passion : « Moi je ne veux pas d'hommes dans cette affaire [...] Je ne fais confiance à aucun homme. Ils ont beau avoir des bourses entre les jambes, ils ne sont pas si couillus que ça! »

²⁸³ Émile Benveniste distingue trois types de modalités d'énonciation : assertive, interrogative, injonctive. *Problèmes de linguistique générale, Tome II, op. cit.*, p. 178.

(*PGF*, 35). Le frère d'Anne-Marie Ossolo (Armando) et le mari de Laurentine Paka (Danny) ne sont que deux exemples d'hommes ralliés à leur cause: « D'autres hommes vous applaudissent et vous encouragent, peut-être parce que vous osez faire ce qu'on ne fait jamais dans ce pays, défier les autorités » (*PGF*, 80).

À travers son discours, Méréana emploie surtout la formule « ces hommes » (« Ces hommes qui ont volé nos cailloux [...] » (*PGF*, 130)) pour désigner l'adversaire. Le sens de ce terme générique, qui cible la gent masculine, s'élargit pour désigner l'État tout entier. Il ne s'agit donc pas spécifiquement d'une critique misovire²⁸⁴, mais plutôt d'une dénonciation à plus large échelle des injustices d'un pouvoir phallogratique. Le même emploi générique est repris à propos de la gent féminine. Emportée par la rhétorique enflammée de son discours, Méréana s'assimile soudainement à « cette Noire américaine [...] dont le leitmotiv d'un célèbre discours à une convention de femmes [lui] remonte spontanément à la mémoire : “Ne suis-je pas une femme?²⁸⁵” » (*PGF*, 130). En se désignant ainsi comme « une femme », c'est toutes les femmes qu'elle incarne en se faisant leur voix, et c'est toutes leurs luttes qu'elle défend devant l'assemblée : « Ne sommes-nous donc femmes que pour souffrir? tu lances, en un cri venu du plus profond de ton cœur » (*PGF*, 130).

²⁸⁴ Il s'agit d'un néologisme que Werewere Liking introduit dans son chant-roman *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*, qui désigne une femme tourmentée de ne pouvoir côtoyer des hommes admirables. Cette invention, explique Irène Assiba d'Almeida, « pallie les insuffisances du langage patriarcal qui comporte bien “misanthrope” et “misogyne” mais n'a pas de mot pour décrire quelqu'un qui n'aime pas les hommes au sens le plus littéral du terme. Dans le même temps, faisant fi de la signification étymologique de sa propre invention, Liking donne un tout autre sens à son néologisme. “Une misovire”, dit-elle, est “une femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable”». Irène Assiba D'Almeida, « Femme ? Féministe ? Misovire ? », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 50.

²⁸⁵ Phrase prononcée par Sojourner Truth en 1851, que Dongala reprend aussi en exergue de *Photo de groupe au bord du fleuve* dans sa version originale anglaise (« Ain' I a woman? »), puis dans son texte même en la traduisant en français. (*PGF*, 171)

Là encore, la porte-parole ne milite pas *contre* l'État, mais bien *pour* leur cause : « Nous sommes des femmes qui réclamons un meilleur prix pour nos sacs de gravier » (*PGF*, 185). Cette attitude apolitique n'est toutefois pas l'apanage des partis de l'opposition. Profitant de la couleur politique que prennent les revendications du groupe, ils manifestent leur soutien au moyen d'un prospectus au titre engagé, « Soutenons la lutte des femmes » :

Encore une fois, le pouvoir autocratique et antidémocratique a frappé. Cette fois-ci ce sont *des pauvres femmes innocentes*, nos mères et nos sœurs, qui ont été tabassées et torturées sauvagement sur leur lieu de travail et dans les geôles du pouvoir alors qu'elles voulaient tout simplement négocier le prix de vente du produit de leur travail jusque-là acheté à vil prix par des entrepreneurs voraces, la plupart d'entre eux étant d'ailleurs des parents *des hommes au pouvoir*. S'il fallait une preuve de plus que ce pays était en plein dérive fasciste, la voilà. *Il nous faut* une alternance. *Il est temps* de chasser du pouvoir *ces hommes sans scrupules* qui détournent impunément l'argent de l'État tandis qu'ils écrasent le peuple dans la misère telles ces femmes qui luttent pour leur pain quotidien. [...] La victoire de ces travailleuses sera un pas de plus vers l'éviction du pouvoir de ces politiciens corrompus et de leur clique. (*PGF*, 147, nous soulignons)

L'on remarque que le ton et les opinions de ce pamphlet sont plus radicaux que ceux de Méréana, dénonçant la lâcheté et l'ingérence du gouvernement en place, engoncé dans ses privilèges. La qualification péjorative des « hommes au pouvoir » sans scrupules rejoint celle de la porte-parole, mais est contrebalancée par l'antithèse « des pauvres femmes innocentes », une victimisation qui se retrouve rarement dans les discours de Méréana. Cette tentative d'attribution d'un dessein politique n'a que peu d'effet sur la porte-parole du groupe : « Nous ne faisons pas de politique. [...] Nous ne voulons pas de ces gens de l'opposition. Ils vont embrouiller notre lutte qui est simple : vendre nos sacs de pierres à quinze mille francs » (*PGF*, 148). Même si, comme le souligne Armando, « [...] tu ne t'occupes pas de politique, la politique s'occupera de toi » (*PGF*, 148)), l'objectif principal des personnages féminins du roman n'est pas de renverser le pouvoir ou de révolutionner la stratification des classes dans leur société. Elles ne visent pas, comme l'insinue le pamphlet,

la mise en place d'un gouvernement socialiste; elles valorisent plutôt, par des prises de paroles musclées, le dialogue avec les instances en place afin de récolter leur juste dû, soit la reconnaissance de la valeur de leur travail acharné.

À l'issue du roman, l'enjeu pour lequel militent les casseuses de pierre trouve résolution. La ministre ayant plaidé leur cause lors « d'une réunion extraordinaire du comité d'organisation de la conférence des premières dames d'Afrique, présidée [...] par la femme du président de la République elle-même » (*PGF*, 283), leurs revendications s'en trouvent satisfaites. Les travailleuses peuvent désormais vendre leurs sacs de pierres au prix de vingt mille francs chacun, et seront dédommagées pour les sacs perdus. La ministre, impressionnée par les aptitudes oratoires de Méréana durant le conflit, lui offre un poste dans son cabinet, ce qui ouvre la possibilité d'une continuité, pour ce personnage féminin, des implications et prises de parole dans la sphère publique.

Nous sommes face, dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, à des personnages de femmes conscients et actifs au niveau des affaires politiques et économiques de leur sphère sociale. Leurs intérêts dépassent largement le cadre de la famille ou de l'environnement domestique; ils ne sont, en fait, que rarement représentés en situation de parole au sein du foyer. En leur qualité de travailleuses, elles suivent les informations et réagissent aux fluctuations du marché. Si d'aucuns affirment que la femme est un loup pour la femme, ce n'est pas le cas ici : elles se concertent en groupe, chacune à opinion égale, et s'entendent par la voix de la majorité. L'avancement individuel n'y a pas de place, là où l'union, l'humilité et le sacrifice sont privilégiés avant tout. Depuis sa position d'autorité, Méréana

s'assure ainsi de conserver l'intégrité de son discours. Elle refuse d'être le pantin de la ministre, et de se plier aux injonctions de l'autorité qui veulent la fin de la lutte à tout prix. Elle ne se détourne jamais de son objectif : que les casseuses de pierres soient pleinement reconnues en tant que femmes, travailleuses, et citoyennes : « Question de dignité, mes amies [...] Nous ne nous battons pas seulement pour un meilleur prix pour nos sacs, mais aussi pour qu'on nous respecte » (*PGF*, 313). Dans ce roman où l'énonciation devient dénonciation, le personnage féminin est appelé à moduler son discours non pas pour changer le monde, mais pour changer leur monde, au moyen de sa rhétorique de porte-parole.

3.3. *Une enfant de Poto-Poto*

3.3.1. En français ou en « langue » ? Les tensions linguistiques dans l'énonciation

Le français demeure la langue principale, presque exclusive, d'énonciation des personnages dans les romans de notre corpus. Or, l'étude de conversations intimes au chapitre deux a bien démontré que certains protagonistes féminins, par exemple Valérie et Salomé, ont parfois recours à des noms et désignatifs particuliers en d'autres langues que le français. Il en va ainsi afin de témoigner de leur connivence et la renforcer. L'interaction entre ces langues indique des tensions à l'œuvre dans les sociétés évoquées dans les textes : entre les habitudes linguistiques héritées de la colonisation (l'usage de la langue française et l'impression de supériorité, d'érudition qu'il engendre) et les diverses langues africaines dont l'usage, pour certains personnages et dans certains contextes, peut illustrer aussi bien une cohésion sociale qu'un régionalisme négativement connoté.

L'ouverture du roman *Une enfant de Poto-Poto* montre quelques ramifications de ces questions linguistiques telles que formulées par Kimia. L'extrait suivant s'inscrit dans le contexte d'un rassemblement public lors de la première nuit de l'indépendance de la République du Congo :

C'était le 15 août 1960. La nuit de l'indépendance. La nuit des espoirs. Des espoirs insensés, soupiraient les parents.

Pour Pélagie et moi, il s'agissait plus d'une occasion de réjouissance que d'une date historique.

Attroupés sur la place de la Mairie, nous chantions, battions des mains, damions le sol de nos pieds. (*EPP*, 9)

Ce moment de liesse générale, qui nous décrit une foule unie et animée, se précise en une célébration à laquelle assistent Kimia et Pélagie :

Le maître de cérémonie tapota le micro, réclama l'attention, à la manière de quelqu'un qui s'adonne à des essais de voix. Face à l'indifférence générale, il a abandonné le français pour s'exprimer en langue, faisant jaillir de la foule un cri de satisfaction. Pélagie me traduisait son propos. Pas en lingala qu'elle parlait couramment, mais en français. La langue de nos secrets. (*EPP*, 11)

S'ensuit ainsi un long mouvement de balancier entre la langue utilisée pour les adresses à la foule, et les réactions de cette dernière. Lorsque l'orateur utilise le français, langue officielle des communications durant l'occupation française en terre congolaise, la foule ne réagit guère (le texte précise l'« indifférence générale ») à ces mots qui ne soulèvent ni son attention, ni ses passions. Lorsque les discours, en revanche, sont faits « en langue », la narratrice fait état de la « chaleur de la passion [du] pathos²⁸⁶ » dans sa description de l'enthousiasme de la foule:

Les premières phrases du discours de l'abbé étaient couvertes par le jacassement de la foule. Sans être original, son texte avait de la tenue pourtant. « Rédigé par un *Moundélé* », a murmuré Pélagie.

Des applaudissements de politesse ont salué la dissertation sur le thème de la liberté, la souveraineté et la coopération. À la fin un aide de camp a subtilisé le papier de l'abbé et l'a rangé dans un sous-main. L'abbé [...] a lancé quelque chose à la cantonade. Comme c'était en lari, une partie de la foule a poussé un cri de

²⁸⁶ François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, op. cit., p. 8.

satisfaction. L'abbé a esquissé un sourire attendrissant et s'est lancé dans une adresse en langue. Un patois qui m'était aussi incompréhensible que le norvégien, le javanais ou quechua. Le débit de l'orateur était si rapide que Pélagie ne me traduisait que des bribes du discours. Un tonnerre d'applaudissements a salué le nouveau maître du pays. L'ovation était accompagnée de « oyé! », de youyous, de roulements de tam-tams. (*EPP*, 15)

L'ambiance sociale et politique de cet extrait est sans équivoque : le contexte de l'indépendance ne peut que susciter une réception tiède et des « applaudissements de politesse » en réponse à un texte rédigé par un « Moundélé » (un étranger occidental), usant de la langue française pour faire l'apologie des valeurs officielles. À l'inverse, une fois l'annonce du texte officiel terminée (le papier ayant été « subtilisé » et « rangé dans un sous-main »), l'orateur utilise une langue nationale, le lari, pour s'adresser informellement au public amassé devant lui. Le résultat ne trompe guère : les cris « de satisfaction », le « tonnerre d'applaudissements », les salutations, les « oyés! », les youyous et les « roulements de tams-tams » gonflent « l'ovation » de la foule à son égard. Le sujet, ici la foule, « étant par définition occupé à subir le discours, on aura moins tendance à s'interroger sur son statut qu'à disserter sur ce qui, *dans* le discours, produit le *pathos*; autrement dit, à faire la théorie du *movere* plutôt que celle du sujet en tant qu'il est ému par le discours²⁸⁷ ». En clair, dans le cas de cet extrait, ce qui provoque le *pathos*, c'est moins ce qui est *dit* que la langue qui véhicule ces paroles. Ce qui émeut la foule, c'est la récupération, l'usage et la promotion des langues locales, lorsqu'on s'adresse à elle en tant que nation nouvellement constituée. Ces pages du roman de Lopes montrent ainsi l'espoir d'un avenir meilleur qui s'exprime à l'occasion de la nuit de l'indépendance, et les adresses en « langue » deviennent la principale manifestation de fierté.

²⁸⁷ François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, op. cit., p. 8.

Toutefois, il n'en est pas ainsi pour tous : le maître de cérémonie craint qu'à cause de ce raffut, « les *Mindélés* (les Blancs) nous pren[nent] pour des sauvages, hisse[nt] à nouveau le drapeau bleu, blanc, rouge, et nous confisque[nt] la Dipanda » (*EPP*, 13). On craint, en d'autres termes, que le délaissement de la langue française au profit du lari, du lingala ou de toute autre langue nationale, ne compromette l'image d'un Congo qui appliquait jusqu'alors la politique linguistique du pays colonisateur. Kimia elle-même, qui a déjà exprimé son penchant pour la langue française en la désignant comme « la langue de nos secrets » (*EPP*, 11) dans ses échanges avec Pélagie, s'inquiète de la réputation de ce peuple qui utilise si ouvertement son propre « patois » : « –Du petit-nègre! / –Mais non, me reprenait Pélagie, non, maman, un créolisme. Un exemple de notre génie créateur » (*EPP*, 13).

C'est justement ce « génie créateur », cette congolité patriotique nouvellement réappropriée, qui se célèbre lors de la nuit de l'indépendance dans cet extrait du roman. Toutefois, on remarque que l'influence du français est encore très prégnante au sein du peuple, et encore davantage au sein des institutions qui le gouvernent. La fanfare de la gendarmerie (qui représente les forces armées en place) accompagne le chœur « Les Piroguiers du Condo » pour entonner le nouvel hymne national... en français :

Le long du mât montait un drap aux couleurs de saka-saka – ou, si vous préférez d'épinard – d'orange et de pili-pili, disposées en diagonale.

Les Piroguiers du Congo, soutenus par la fanfare de la gendarmerie, ont entonné :

En ce jour, le soleil se lève...

Un grand bonheur a surgi...

Chantons tous avec ivresse...

« C'est quoi la chose-là?

–Notre nouvel hymne, Kimia.

Pas en langue, mais en français. (*EPP*, 12-13)

Ainsi se traduit la tension linguistique dans le roman *Une enfant de Poto-Poto*. Nous avons souligné que le français est la principale langue d'énonciation des personnages féminins

dans le roman d'Henri Lopes, tout comme dans les autres romans de notre corpus. Nous avons constaté que même au sein d'un Congo libre de l'occupation française, cette langue demeure garante d'érudition et de supériorité. Le personnage de Kimia y est particulièrement favorable durant sa jeunesse. Son parti penche clairement du côté de la langue française, tandis qu'elle déplore qu'on s'adresse à elle « [...] en langue. Pas la mienne, mais dans un patois dont je n'entendais nul mot. Une manière de vérifier si j'étais des leurs, ou, au contraire, une suspecte. [...] Toujours dans le patois du groupe au pouvoir. J'ai eu envie de lui rappeler que la langue officielle était le français » (*EPP*, 78). Pourtant, malgré ses brillantes études exacerbant un usage impeccable du français, elle-même peine à se défaire de son propre patois : « Et moi, malgré mes efforts pour m'en départir, je parlais avec l'accent de chez nous. Les formules de Poto-Poto m'étaient chevillées à la langue » (*EPP*, 44). Les efforts déployés par Kimia durant sa jeunesse pour se départir de ses particularismes langagiers congolais ne réussissent pas à la faire pratiquer une langue française des plus épurées. Pourtant, l'influence des institutions scolaires, sous les traits du professeur Franceschini, encourage les élèves dont Kimia et Pélagie font partie à délaisser les congolismes : « Sur papier, c'était autre chose. En nous rendant nos copies, Franceschini proclamait que nous écrivions le français comme les Français de France ne savaient plus le faire » (*EPP*, 44). Cette entreprise est toutefois ralentie par le désir de la jeune génération de préserver une part de son identité.

Cette tension linguistique imprègne ainsi de nombreux extraits du roman, au fil des discussions entre les deux adolescentes :

- Il est seulement *une heure moins*, a constaté Pélagie.
- Une heure moins quoi? a demandé Franceschini.

Une heure moins, un congolisme sur lequel nos professeurs nous reprenaient et dont nous n'arrivions pas à nous défaire. Parce qu'un français trop châtié, prononcé sans accent, nous aurait donné des airs de nègres en haut-de-forme et queue-de-pie, de négresses en crinoline, de précieuses ridicules des tropiques. (EPP, 50)

Tandis que ces lignes, relatées par Kimia, démontrent la force de l'empreinte congolaise dans les propos des jeunes filles, d'autres en revanche soulignent l'inévitable influence de la langue et de la culture française : « Pélagie se sentait ficelée et répétait qu'elle avait beau se raisonner, elle avait l'homme-là dans la peau. Une expression qu'elle avait apprise en écoutant Édith Piaf sur Radio-Brazzaville » (EPP, 23). Il en résulte que, malgré toute l'attention portée à l'usage de la langue, les énoncés des jeunes filles sont construits d'un français diversifié, mixte, et donc, à caractère unique. Mais si les sonorités et les expressions congolaises rapprochent Kimia de ses pairs – parfois à son grand dam – durant sa jeunesse au Congo, elles la distinguent encore davantage de son entourage lors de ses séjours à l'étranger. En effet, lorsqu'elle se qualifie pour une bourse octroyée par une université américaine, Kimia part s'installer aux États-Unis. Entourée d'une cohorte de camarades américaines, son désir d'intégration sociale l'amène inévitablement à délaisser le français pour l'anglais :

Il y avait peu de filles de couleur à Wellesley. [...] J'avais du mal à aborder les « sœurs ». Elles répondaient à peine à mes saluts. Rarement un sourire. Quand il venait, c'était seulement des lèvres, pas des yeux. Une expression anglaise convient parfaitement à leur attitude. *To pay a lip service*. Quelque chose comme « effectuer le devoir des lèvres ».

Quand je réussissais à m'introduire en leur sein, la conversation tournait court. Mon fort accent, mon anglais maladroit, caractéristique d'une sauvage, ou bien étais-je un élément suspect parce que les Blanches m'accueillaient dans leurs groupes? (EPP, 140)

Nous voyons que le manque d'interaction entre Kimia et ses consœurs noires, durant les premiers temps de son séjour aux États-Unis, s'étend à l'ensemble des échanges, verbaux et non-verbaux. Les saluts à peine échangés, les regards dépourvus d'émotions, les rares sourires, témoignent de la non-rencontre exemplifiée par ce « devoir des lèvres » :

Pour qu'il y ait véritablement interaction, et pas seulement mise en présence d'individus qui parlent, plusieurs conditions doivent être réunies : les locuteurs doivent accepter un minimum de normes communes, s'engager dans l'échange, assurer conjointement sa gestion en produisant les signes qui permettent de le maintenir, en synchronisant leurs tours de parole, leurs gestes, etc.²⁸⁸

Tandis qu'au Congo, l'usage des langues nationales illustre une certaine connivence entre les Congolais, aux États-Unis, c'est l'accent qui en découle et la difficulté de Kimia à adhérer à la langue occidentale parlée par tous (l'anglais) qui entrave son contact avec ses consœurs. Barrières raciales et barrières linguistiques s'entremêlent ainsi dans la situation d'énonciation de ce personnage féminin. Son récit relève certes du discours intérieur, mais il porte sur toute une catégorie de personnes, en l'occurrence les étudiantes de l'Université de Wellesley, blanches ou noires de peau. Son statut d'étrangère et les marques linguistiques francophones de sa langue, sont des éléments dissemblables entre Kimia et ses nouvelles camarades. Au contraire des interactions langagières entre Pélagie et Kimia, faites en français et empreintes d'humour, de camaraderie et de références implicites, celles entre Kimia et ses compagnes américaines sont menacées par l'écart de la langue parlée (le français versus l'anglais, qui entraîne une énonciation « maladroite »), et par les préjugés motivés par la peur de l'inconnu (toute personne ne parlant pas couramment l'anglais courant le risque d'être qualifiée de « sauvage »).

Après plusieurs années passées en territoire américain, Kimia ne peut que constater, à son retour au Congo, les transformations qu'a subit sa propre manière de manier la langue au contact de l'étranger. Lors d'un extrait particulièrement significatif d'*Une enfant de Poto-Poto*, Kimia revient à Brazzaville après plusieurs années d'absence. Tandis qu'elle converse avec un chauffeur de taxi, elle a la surprise de s'entendre qualifiée de Moundélé :

²⁸⁸ Dominique Maingueneau, « Interaction », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 76.

–Est-ce que j’ai la peau d’une Moundélé?
 –C’est vrai, maman. Votre peau-là, c’est pas peau de Moundélé, mais votre français-là c’est pas français d’Africaine non plus... Peut-être d’Antillaise.
 –Il n’y a pas d’intellectuelles ici?
 –Comment? Ça peut pas manquer (il prononçait : “ça pé pas maké”) Ici, intellectuelles c’est en pagaille. Bon, c’est vrai que tu as même peau que moi, mais ton français-là (en fait, il avait dit ton “loupoutou-là”) il est trop long et chante pas assez pour être d’ici, maman. (*EPP*, 215-216)

Dans cet extrait, le chauffeur de taxi, après avoir entendu l’accent de Kimia et les mots qu’elle emploie, utilise le qualificatif de Moundélé afin de lui signifier qu’il l’associe à une étrangère. Le discours de l’homme révèle, ce faisant, un sous-entendu bien précis, ce que Dominique Maingueneau qualifie de « contenu implicite pragmatique, c’est-à-dire une proposition tirée du contexte par le destinataire à l’aide d’un raisonnement plus ou moins spontané qui s’appuie sur des principes (les maximes conversationnelles) régissant l’activité discursive²⁸⁹ ». Le jugement de l’interlocuteur de Kimia se base en effet spontanément sur son accent. Ce dernier est certainement unique, compte tenu de l’habitude de l’énonciatrice de s’exprimer en anglais. L’interlocuteur additionne cette information à l’usage d’un français « trop long » et trop peu chantant, bref, un français davantage académique qu’empreint du patois local. La somme de ces détails amène l’homme à refuser à Kimia le statut de compatriote. Cette femme, qui par ailleurs débarque de l’étranger, ne s’exprime pas de la même manière que lui, chauffeur de taxi, homme du peuple. Par conséquent, il juge les propos de Kimia selon le sous-entendu qu’elle ne peut faire partie de cette catégorie.

Le raisonnement de l’homme va encore plus loin, car en plus de soustraire à Kimia son titre de Congolaise par un jugement porté sur son énonciation, il lui refuse son statut d’Africaine : « [...] mais votre français-là c’est pas français d’Africaine non plus...Peut-

²⁸⁹ Dominique Maingueneau, « Sous-entendu », *Les termes clés de l’analyse du discours*, op. cit., p. 116.

être d'Antillaise » (*EPP*, 215). Le chauffeur indique que le statut d'intellectuelle que Kimia revendique pour expliquer sa manière de parler le français est incompatible avec sa conception d'une Congolaise, même d'une Africaine. Il en résulte que le sous-entendu du chauffeur de taxi, même s'il associe de but en blanc Kimia à une Moundélé, est encore davantage renforcé par l'ensemble de leur conversation, durant laquelle il l'enferme dans le qualificatif d'« étrangère ». Rappelons que Maingueneau considère que les trois caractéristiques du sous-entendu sont « 1) son existence est associée à un contexte particulier; 2) il est déchiffrable grâce à un calcul du destinataire; 3) le locuteur peut toujours le récuser, se réfugier derrière le sens littéral²⁹⁰ ». Le personnage de Kimia, confronté aux insinuations du chauffeur de taxi durant leur conversation dans la voiture, choisit donc de clore cet échange stigmatisé et stérile en ne soulignant qu'intérieurement les contradictions qu'il a soulevées en lui : « J'avais perdu l'habitude d'être appelée maman et sa propension à le faire m'agaçait. Je me suis cependant gardée de lui en faire la remarque. C'est du coup que je lui serais apparue comme une véritable Moundélé » (*EPP*, 216).

Il faut dire que Kimia elle-même exprime, en son for intérieur, des jugements quant aux choix langagiers du chauffeur de taxi. Lorsqu'elle l'entend utiliser le mot « métaphysique », elle remarque cette incongruité langagière dans la bouche de ce travailleur :

Métaphysique! Un mot inattendu dans la bouche d'un chauffeur. S'agissait-il d'un chômeur diplômé? J'avais lu dans la presse locale un article sévère sur le sujet. On y mentionnait même l'existence d'une association de chômeurs diplômés. Il était improbable que le chauffeur en fût un. Après lui avoir posé quelques questions, j'ai compris qu'il s'agissait d'un glissement sémantique amusant. Le vocable « métaphysique » fait l'objet d'un emploi populaire courant au pays et désigne tout ce qui ressortit au domaine de la superstition. (*EPP*, 215)

²⁹⁰ Dominique Maingueneau, « Sous-entendu », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 117.

Le français de Kimia est dépourvu des congolismes utilisés par le chauffeur de taxi : le suffixe « -là », les phrases fragmentées, la désignation « maman », que le personnage de Pélagie utilise aussi tout au long du roman. Toutefois, cette distinction n'est pas attribuable à ses années passées à l'étranger. Nous avons vu que la conscience linguistique de Kimia provient plutôt d'un mélange de convictions personnelles, d'études en littérature, et de l'utilisation générale d'un langage châtié que requièrent les différentes universités qu'elle a fréquentées (l'Université de Wellesley, le Massachusetts Institute of Technology où elle fait son doctorat, Tufts University où elle occupe temporairement un poste d'assistante, puis l'Université de Baton Rouge, où elle accepte finalement un poste). Ce niveau d'académisme et sa haute estime de la langue française en général l'ont souvent amenée à porter des jugements de valeur sur l'expression verbale de ses compatriotes. L'extrait du roman relatant les festivités de la nuit de l'indépendance, lorsqu'elle condamne le « petit nègre » et le passage où elle déplore qu'on s'adresse à elle « en langue », en sont de bons exemples. Kimia utilise des critères similaires afin de catégoriser le chauffeur de taxi durant leur échange, alors qu'elle juge « improbable », se basant sur les apparences, que le chauffeur fût diplômé. Nous le constatons dans sa manière de reprendre et de systématiquement corriger, ou traduire, les paroles du chauffeur prononcées à la congolaise, dans un français plus conforme : « (il prononçait : “ça pé pas maké”) [...] (en fait, il avait dit ton “loupoutou-là”) » (*EPP*, 215-216). En soulignant le registre populaire utilisé par le chauffeur de taxi, Kimia trahit ses propres préjugés, montre qu'elle considère son interlocuteur indigne de ses propres standards langagiers. Cela a pour conséquence, dans son esprit, de discréditer les jugements portés par l'homme à propos de sa propre énonciation.

Cette anecdote, comme plusieurs autres au fil du roman, montre Kimia au carrefour entre l'usage de plusieurs langues, et finalement, le militantisme qui en découle. Celle qui a toujours privilégié un français impeccable délaisse, à l'occasion d'un voyage avec son mari Jordan au Congo, le français pour s'adresser à ses compatriotes : « Je n'avais pas oublié la langue. Chaque fois que j'en avais l'occasion, je m'exprimais en lingala. On me répondait en français » (*EPP*, 151). Bonne volonté ou regain de patriotisme linguistique ne suffisent pas, et Kimia se retrouve une fois de plus en discordance linguistique avec ses pairs. En d'autres circonstances, lors d'une séance de dédicace pour son roman, l'utilisation d'un anglicisme lui attire une réprimande : « Mon voisin, militant francophone endurci, m'a gentiment reproché mon français. Il avait de l'esprit » (*EPP*, 172).

3.3.2. Parole publique, parole trompeuse : Radio-Trottoir et l'écrivain-conférencier

L'événement de la nuit de l'indépendance a été, nous l'avons vu, un moment de ralliement social et de fierté patriotique, exacerbé par l'usage de langues congolaises (lingala, lari) au lieu du français. À la suite du discours prononcé par l'abbé durant le rassemblement, Kimia remarque que la parole publique commence à se modifier, en même temps que les infrastructures sociales et les mentalités. Lorsqu'elle et un Ponténégrin se présentent devant les fonctionnaires pour faire valider leurs études prochaines en métropole, on leur annonce que le pays étant désormais indépendant, les étudiants se doivent de rejoindre une université locale.

Il s'est justifié avant de nous faire la leçon : nous étions de bons Congolais, amoureux de notre patrie. Un pays tout neuf que notre génération allait bâtir. « Plus beau qu'avant ». Une formule extraite de l'hymne national. Les gens s'exprimaient alors avec des propos truffés de formules toutes faites, empruntées à des discours, des slogans ou des textes de propagande. [...] L'Indépendance c'était la rupture. (*EPP*, 80-81)

L'influence de l'hymne national célébrant l'identité congolaise est indéniable, et, aux dires de Kimia, contamine rapidement la parole publique autour d'elle. Cet extrait montre que les propos d'autrui ne sont pas des créations individuelles, motivées par les convictions personnelles de chacun, mais plutôt des fragments de discours officiels, répandus par le peuple et à travers lui afin de moduler l'expression publique. Ces discours construits, comme nous l'indique l'extrait précédent, sur le mode de la propagande, ont pour but de promouvoir l'identité nationale, plus que jamais valorisée depuis l'indépendance. Rapidement, toutefois, le climat social se dégrade, tandis que la lutte pour l'intégrité du peuple congolais se radicalise. « Certaines nuits cependant, la ville prenait des airs de place forte assiégée à l'heure du couvre-feu » (*EPP*, 103). La description de Kimia de cette période de sa jeunesse

En quelle année étions-nous? J'hésite à le préciser. À l'époque, je ne tenais pas de journal de peur qu'on ne lût le fond de ma pensée ou qu'on ne l'utilisât comme pièce à conviction pour m'accuser de collusion avec la cinquième colonne et me faire porter le chapeau de conspiration. (*EPP*, 104)

n'est pas sans évoquer le contexte énonciatif de tensions et de restrictions dans lequel nous avons analysé l'activité d'écriture de la narratrice de *Matins de couvre-feu* au chapitre un.

Nous l'avons vu en début de chapitre, dans certains romans africains, le terme « Radio-Trottoir » s'allie à la rumeur publique. Celle-ci, se répandant inévitablement par la bouche de chacun, rend connu le fait le plus infirme, l'information la plus privée, sous la forme du commérage. L'*Inventaire des particularités lexicales du Français en Afrique noire* nous apprend que ce terme se décline en plusieurs expressions, selon les pays : « Radio-Bambou » (Niger), « Radio-Baobab » (Sénégal), « Radio-Cancan » (Côte d'Ivoire, Mali, Sénégal), « Radio Sicap-Baobab » (nommée d'après un quartier dakarais), « Radio-

Treichville » (nommée d'après un quartier populaire d'Abidjan), toutes référant à la (aux) « [r]umeur publique, nouvelles officieuses²⁹¹ ». L'expression « téléphone de brousse » (Sénégal), est citée comme synonyme avec une « [p]ropagation rapide des nouvelles de bouche à oreille sur de longues distances²⁹² ».

Dans *Une enfant de Poto-Poto*, l'expression « Radio-Trottoir » se réfère à un véritable média, une radio informelle suivie en catimini par les habitants qui recherchent les nouvelles en dehors des voies de diffusion contrôlées par les autorités. Dans le contexte du Congo en crise du roman d'Henri Lopes, Radio-Trottoir se distingue comme l'une des seules sources crédibles d'informations pour informer les habitants sur les faits autorisés et non-autorisés, connus ou cachés. Radio-Trottoir et les autres médias forment ainsi, à travers les tensions de leurs différentes versions, des communautés discursives. Selon les termes définis par Dominique Maingueneau, elles sont à la fois des communautés à dominante idéologique, comme « productrices de valeurs, d'opinions et de croyances²⁹³ » endoctrineuses, et des communautés de l'espace médiatique, « qui diffusent et confrontent connaissances, opinions, valeurs en organisant un marché de textes [...]»²⁹⁴. Bien qu'il s'agisse ici d'un média oral, et non de la presse écrite, écouter Radio-Trottoir et l'utiliser comme source de référence par rapport à la radio officiellement en ondes, c'est s'exposer à une menace de représailles bien réelles.

²⁹¹ Équipe IFA (A.E.L.I.A.), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, *op. cit.*, p. 397-398.

²⁹² *Ibid.*, 459.

²⁹³ Dominique Maingueneau, « Communauté discursive », *Les termes clés de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 29.

²⁹⁴ *Idem.*

Le tribut à payer est lourd pour qui recherche ou répand la vérité, comme en témoigne cette conversation entre Kimia et Pélagie :

[...] un après-midi, Pélagie fit irruption chez moi.
–Tu as entendu la radio?
–Je ne l’écoute plus. Elle me fatigue. Je ne fais confiance qu’à radio-trottoir.
–Chut! Pas si fort. On va te prendre pour un élément de la cinquième colonne... Il y a eu remaniement ministériel.
–Si tu savais ce que je m’en fiche.
–Chut! te dis-je. On va t’entendre... Moi, je ne m’en fiche pas. (*EPP*, 132)

Tandis que le climat social se détériore, écorchant la liberté d’expression, la narration du roman rapporte que la rumeur publique se transforme :

Dans les rues, on ne sifflotait plus les rumbas à la mode. Dès le matin, c’étaient les voix puissantes d’adolescents aux visages d’anges qui couraient en rangs en entonnant des chants guerriers. Ils se donnaient des airs de caïds en dissimulant leur acné sous la barbe. En uniforme vert olive, coiffés d’une casquette façon Fidel Castro, la kalachnikov en bandoulière, au pas de l’oie, ils entonnaient des hymnes dont le tempo rappelait la marche lente des légionnaires. Ils assuraient que le monde allait changer de base et que le pays serait le tombeau de l’impérialisme français. Petit pays, crânaient-ils, petit pays, mais le petit piment brûle plus que le gros. Vers quels fronts montaient-ils? Contre quel ennemi? Des rafales claquaient dans la nuit. Où, pourquoi? Gare aux balles perdues! Gare aux semeurs de mort! Ni la presse écrite, ni la radio, ni la télé ne faisaient état de ces événements. Elles récitaient des bulletins froids. Une actualité hiérarchisée dans un ordre immuable. Les activités du suzerain, puis celle des vassaux, des comtes et des suzerains... Enfin, le reste, quoi. Un pays normal, un pays officiel. Seule radio-trottoir nous révélait les coulisses de la vie à huis clos. Malgré le couvre-feu, Brazza continuait de danser. (*EPP*, 102)

Les revirements présentés dans cet extrait sont nombreux : les sifflotements, indicateurs de la légèreté d’humeur et d’esprit ont laissé place aux hymnes entonnés par des « voix puissantes », celles, non pas d’adultes au pouvoir, mais d’adolescents qui veulent faire régner un nouvel ordre hiérarchique. Ce contexte s’avère des plus inquiétants pour les personnages féminins d’*Une enfant de Poto-Poto*. Il est restrictif, même répressif, pour leur énonciation. Kimia mentionne que Pélagie et elle se « surprennent » à exprimer blâmes et récriminations envers leur société (*EPP*, 105). Cette formulation souligne la surprise de la jeune femme face à l’état des faits, et elle laisse transparaître la peur qui résulte des « risques

encourus » (*EPP*, 105) par l'énonciation publique d'opinions qui vont à l'encontre de celles proclamées par la nation.

Ce portrait de la sphère publique dressé par la protagoniste module les idéaux des habitants en matière de leaders et d'orateurs. Qui possède l'art de manier les mots semble plus enclin à manier le pouvoir; c'est ainsi que Kimia explique leurs espoirs d'améliorer leur situation sociale et politique, qui se cristallise dans les discours prononcés devant autrui :

Nous évaluons les politiciens à leur capacité à capter l'attention, avec ou « sans papier », accordant nos suffrages non pas à ceux qui ânonnaient leur texte, mais aux hommes libres qui, comme les prêtres et les pasteurs, s'exprimaient en puisant les mots dans leur poitrine et possédaient l'art de convaincre par la clarté de leurs idées. Ceux qui rendaient simples les questions compliquées. Nous idolâtrions les tribuns qui avaient le sens du mot juste, qui savaient jouer des paraboles puisées dans les adages ancestraux et semaient des brandons dans nos esprits. Nous en avons peu. (*EPP*, 38-39)

C'est pourquoi, lorsque survient le remaniement ministériel, Kimia et Pélagie saisissent l'opportunité de quitter le Congo pour l'Occident. Ce privilège, en plus de leur offrir la possibilité d'enrichir leur parcours scolaire, leur garantit un nouvel environnement d'apprentissage et de vie. Grâce à ce changement, l'esprit critique de Kimia aura tout le loisir de se développer et de profiter d'une plus grande liberté d'expression.

Une fois adulte et devenue écrivaine, les occasions de prises de parole publiques se multiplient pour Kimia. Celle qui, dans les premières pages d'*Une enfant de Poto-Poto*, contemplait les orateurs depuis la foule se retrouve maintenant à l'avant-plan. Il nous paraît toutefois évident que son discours est fragilisé par l'ethos artificiel, surfait, qui est construit autour de son personnage d'écrivaine/conférencière. Kimia est réaliste quant à la réception très spécifique de ses activités d'écriture. En effet, bien qu'appuyée par certains médias et

instances littéraires (elle participe à des débats, jouit des services d'une attachée de presse pour la promotion de ses livres, signe des autographes, accorde des entrevues à la télévision et à la radio), Kimia n'est vraiment reconnue qu'au sein d'une sphère intellectuelle très réduite : « Après la signature de quelques livres, il y a eu un temps mort. [...] J'étais habituée à cette situation. Je ne suis pas un auteur de best-sellers » (*EPP*, 172); « Je relativise mon succès. Aucun de mes ouvrages n'atteint en France de grands tirages, et deux seulement ont été traduits en anglais. En Amérique, ma notoriété se limite aux départements d'études francophones de quelques campus » (*EPP*, 205-206). Elle est ainsi consciente de ne susciter de reconnaissance qu'auprès d'un certain type de lectorat, ce qui influence la construction de ce personnage d'écrivain qu'elle présente en public. L'assurance, la confiance en soi et l'entregent sont-ils l'apanage des auteurs au succès à plus large échelle?

Parallèlement aux aléas de sa propre popularité, Kimia déplore la représentation créée de toutes pièces par les instances littéraires et médiatiques, auréolant le « personnage » de l'écrivain plutôt que ses œuvres. Elle rend compte avec cynisme du rôle dégradant que l'écrivain doit endosser afin de vendre ses livres, donc de gagner sa vie : « Les écrivains ressemblent dans les séances de dédicace aux putains exposées dans les vitrines des bordels d'Anvers. [...] Je suis une putain assez bien cotée : j'ai dédicacé un nombre honorable de livres » (*EPP*, 172). Des séances de dédicaces aux conférences et débats médiatisés, Kimia exprime son dédain à poser en tant que marionnette dans le spectacle de la commercialisation de l'écrivain et de son œuvre :

Je ne crois plus au bien-fondé de ces rencontres. Elles aident peu à la vente des livres et sont une perte de temps pour les auteurs. Je n'y rencontre jamais les écrivains que j'admire. Aujourd'hui, c'est par les médias que l'on touche les lecteurs. C'est à notre personnage qu'on s'intéresse, pas à notre travail. (*EPP*, 204)

L'image physique, l'histoire personnelle de l'écrivain, les clichés à propos de son origine et de sa situation sociale, tout filon semble bon à exploiter afin de faire mousser les ventes.

L'agente de Kimia mise, à son grand dam, sur sa fibre africaine :

Mon attachée de presse [...] m'agaçait par ses utilisations abusives de ma position aux États-Unis : une Noire d'une ancienne colonie française, réfugiée aux États-Unis parce que la France lui avait refusé le droit d'asile; une victime de la politique d'un gouvernement qui fermait ses frontières aux émigrés francophones. Mon attachée de presse trouvait dans ce portrait matière à attendrir un lectorat généreux et bien pensant. Malgré plusieurs démentis, la légende poursuit son chemin. (*EPP*, 153)

Il en résulte que la représentation de soi-même qui est mise en jeu, créant l'ethos de l'écrivain/orateur, est manipulée par un ensemble de facteurs comprenant l'apparence physique, la notoriété et la réputation. À cela s'ajoute l'ambiguïté et l'ironie, pour Kimia, d'être principalement lue par un public européen (« Ce sont surtout des Européens qui ont acheté mes livres » (*EPP*, 209)), alors que son image publique est construite sur le rejet subi de la part de la France. Pour ce personnage féminin du roman de Lopes, la *personae* de l'écrivaine n'est qu'un masque, un produit entièrement fabriqué en fonction des critères de vente et des attentes du lectorat.

Il n'en demeure pas moins que Kimia entretient un mélange de désir et de répulsion face à son besoin d'acceptation et de reconnaissance de ses compatriotes africains. Elle qui, lorsque qu'elle se refuse à entrer dans le jeu des clichés, subit un difficile revers de popularité (« Ni mon visage ni le titre de mes livres n'attiraient le public. Peut-être aurai-je dû, afin de mieux racoler, m'habiller d'un pagne? » (*EPP*, 172)), accepte de jouer celui de la figure publique lorsque se braquent sur elle les feux de la rampe. Au centre culturel français de Brazzaville, elle tient une conférence en ayant parfaitement conscience que la foule devant elle, n'ayant jamais lu aucun de ses livres, est mue par le seul prestige de son statut

d'écrivain (« Qu'une Noire soit passée à la télévision française suffit pour déclencher l'engouement » (*EPP*, 205)). La démarche intellectuelle cède le pas, pour le lectorat populaire ou non-initié, à l'aura de l'écrivain, laquelle est moussée par les feux des projecteurs des médias, décidés à en faire des personnages publics. La manière dont se présente, s'exprime et discourt celui qui module son ethos selon ces faits aura tôt fait de captiver la foule attirée par *ce qu'on dit* de l'écrivain qu'elle n'a, au demeurant, pas lu. La réputation de l'écrivain s'ajoute à *ce qu'il dit* – non pas dans ses livres, mais bien lors de ses sorties publiques – pour démontrer que « [s]eul *l'èthos*, non pas le *pathos*, ni même le *logos*, est capable de bâtir ce rapport interne entre l'orateur, l'acte de persuader, et le fait d'être persuadé²⁹⁵ ». Et nous constatons que le personnage de Kimia, malgré les critiques acerbes adressées au processus de médiatisation de l'écrivain, n'est pas insensible au « rapport interne » qu'il crée entre lui et le public congolais, sujet par excellence de son pathos : « Malgré la distance que je m'impose, j'ai du mal à refréner un sentiment d'orgueil. La fierté de provoquer chez les enfants de Poto-Poto et de Bacongo l'étincelle d'espoir qu'habituellement seuls les sportifs et les musiciens allument » (*EPP*, 205).

Ce manque de foi criant de ce personnage féminin en la construction médiatique qu'elle doit incarner, ne peut que résulter d'un manque de conviction pour endosser ce rôle. Son malaise envers le processus de liaison entre l'auteur et son lecteur altère les modalités d'énonciation de Kimia. Littéraire, écrivaine, universitaire, elle peine pourtant à rédiger de simples dédicaces personnalisées pour les lecteurs qui se présentent à elle (« J'espère qu'ils ne se les échangeront pas » (*EPP*, 209)). De la même manière, l'énonciation orale de Kimia

²⁹⁵ Eugene Garver, « La découverte de *l'èthos* chez Aristote », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, *op. cit.*, p. 19.

lors d'événements publics manque de confiance, d'originalité, de fierté. Elle semble peu assumée, si bien que Kimia avoue se définir, lors de ces apparitions et discours prononcés devant lecteurs, étudiants et médias, à travers des paroles et mots formulés par Franceschini : « J'avoue avoir fait miennes ses opinions et y avoir eu recours, comme des points de vue personnels, lors de débats, sur les ondes, à la télévision ou dans des colloques. Chaque fois que j'empruntais et répétais, sans y mettre des guillemets, des phrases de Franceschini, j'avais le public avec moi » (*EPP*, 230); « Dans mon intervention, j'ai cité un passage du manuscrit de Franceschini » (*EPP*, 265). Qu'il s'agisse de son autorité et de son aura intellectuelle en tant qu'ancien professeur, ou de son influence en tant qu'amant, il n'en demeure pas moins que l'énonciation féminine subit la grande influence, dans sa définition, d'une énonciation masculine. Déjà jeune étudiante, alors que son admiration envers Franceschini était sans bornes, Kimia s'exaltait de la rhétorique de son professeur et de sa prestance lors de ses prises de parole publiques :

Nous admirions son aisance. Certains auraient voulu percer son secret afin de pouvoir, un jour, à leur tour, tenir les foules en haleine. Car, pour les garçons, la parole était plus efficace que le texte. Proprement maîtrisée, distillée avec science, maniée avec talent, elle constituait la source de la puissance et de la gloire. Le moyen grâce auquel on émergeait, s'affirmait, soumettait les autres à sa volonté, les dirigeait. (*EPP*, 38)

Cet extrait, qui n'est pas sans évoquer celui cité plus haut à propos de l'énonciation publique des meilleurs politiciens congolais, pose le professeur Franceschini comme un modèle de référence, une source à imiter pour une adolescente en pleine évolution.

Malgré ses nombreux efforts, une fois adulte et écrivaine, afin d'imiter Franceschini et surtout de développer une énonciation qui lui soit personnelle (dans la mesure du possible), nous constatons que celle de Kimia est souvent empreinte de timidité, d'hésitations, de

doutes devant son public. Le passage du roman relatant la conférence qu'elle donne au centre culturel français de Brazzaville est particulièrement pertinent à l'égard de ces difficultés. Kimia raconte qu'elle prend place sur une estrade devant un parterre de gens attentifs « d'un pas mal assuré. Le sourire crispé, je cherchais à me donner une contenance avantageuse » (*EPP*, 206). Gênée par la « lumière crue des projecteurs » (*EPP*, 206), Kimia se réjouit « de ne pas voir le public. Rencontrer d'autres regards m'aurait gênée » (*EPP*, 207). Il va sans dire que les difficultés qu'elle éprouve, en tant qu'oratrice, s'annoncent déjà dans ce non-verbal hésitant, où elle se montre si pétrifiée par le trac que « j'ai dû recourir à des trucs qu'un professeur de yoga nous avait enseignés » (*EPP*, 206). Une fois de plus, Kimia reprend contenance et se détache d'une occasion idéale de revendiquer le style qui lui est propre, en l'occurrence celui de son écriture, pour calquer sa manière d'énoncer sur celle de son mentor : « Qui pouvait savoir que ma manière de lire imitait celle de Franceschini? Peut-être était-il dans la salle » (*EPP*, 206). Toutefois, au lieu de l'aisance et de la parole efficace qu'elle admire tant chez son ancien professeur, le protagoniste féminin d'*Une enfant de Poto-Poto* y va d'« une voix atone et monotone, qui ressemblait à une plainte » (*EPP*, 206). Ce choix de ton de voix, tributaire d'une attitude rébarbative, souligne que l'énonciation en sphère publique de ce personnage féminin manque d'assurance et d'originalité. Kimia mentionne, par ailleurs, que « [j]'avais choisi pour clore ma lecture, un texte que j'avais déjà testé avec d'autres publics. Chaque fois, il fait mouche. Je ne suis qu'à moitié satisfaite du résultat » (*EPP*, 207). Une fois de plus, Kimia choisit une formule toute faite, bien rodée, clonée, même, sur des prises de parole antérieures, pour clore son discours et s'assurer d'une réponse positive de la part de son audience. La reconnaissance facile que lui attribue le public (« L'ovation qui a suivi mon dernier mot ne m'a pas étonnée » (*EPP*,

207)) témoigne d'une réputation surfaite construite par les médias et précèdent sa prise de parole. Elle privilégie cette avenue au lieu de s'appliquer à livrer une performance adroite et engageante soulignant ses propres compétences.

Le discours tenu par Kimia lors de cette conférence au Centre culturel français de Brazzaville est, ainsi, d'une éloquence mitigée. Si elle manque clairement d'aisance devant son public, elle possède néanmoins une certaine capacité d'émouvoir et de persuader son public. C'est le cas, du moins, lorsque Kimia présente un texte écrit au préalable, et dont elle ne diverge pas lorsqu'elle le lit devant public (bien qu'elle le récite, comme nous l'avons vu, imitant la manière de Franceschini). Il en va différemment lorsqu'elle se retrouve confrontée à ses auditeurs dans une situation de dialogue direct, durant la période des questions qui suit sa conférence. Kimia s'avoue sidérée devant la question d'une jeune étudiante à la maîtrise qui, ayant « lu plusieurs fois chacun de mes romans, les connaissait mieux que moi. Elle a relevé que j'avais écrit la même phrase dans deux romans différents. J'en ai eu honte. Je m'en suis sortie par une pirouette » (*EPP*, 207). La réaction « sidérée » de Kimia accompagne la « pirouette » qu'elle invente afin de se sortir de cette situation gênante en affirmant que « Makéda Banga est l'auteur que je relis le moins, d'où ces répétitions » (*EPP*, 207). Cette réponse mine la crédibilité de ce personnage, puisqu'elle laisse transparaître un manque de contrôle sur son travail d'écrivain (répétition non-intentionnelle de la même phrase) et un manque d'investissement dans ses propres activités d'écriture (elle relit volontiers d'autres auteurs, tout en négligeant la relecture de ses propres travaux). Kimia révèle son rapport vaguement désengagé avec son statut lorsqu'un autre participant l'interroge sur son travail d'écrivain : « Comment fabriquait-on un roman et combien de

temps passais-je à écrire les miens? Question récurrente. Chaque fois, elle me désarçonne » (EPP, 207). Cependant, la peine qu'éprouve Kimia à répondre aux questions les plus simples à propos de sa démarche d'écriture relève moins d'un manque de conviction vis-à-vis de cette dernière, que d'une difficulté à l'expliquer, la formuler sans préambule devant des inconnus. Ainsi, ce passage du roman *Une enfant de Poto-Poto* la montre comme un personnage à la rhétorique chancelante, hésitante et quelque peu hasardeuse (« *Perturbée, j'ai demandé à la jeune Sidonie de reformuler sa question* » (EPP, 208, nous soulignons); « J'ai suggéré au modérateur de prendre plusieurs questions auxquelles je répondrai globalement » (EPP, 208, nous soulignons)). Et ce que nous retenons, à la lecture de l'extrait relatant cette prise de parole publique de Kimia, c'est un puissant sentiment d'insatisfaction : « Je n'ai pas été satisfaite de ma réponse » (EPP, 207); « Je ne suis qu'à moitié satisfaite du résultat » (EPP, 207).

Un autre extrait confirme notre analyse selon laquelle l'énonciation orale du personnage de Kimia se fragmente, lorsque confrontée à une situation de dialogue direct en circonstances formelles et officielles. Elle relate ici un débat entre écrivains auquel elle est conviée :

Quelques jours plus tôt, j'étais passée sur le plateau de l'émission de Bernard Rapp. Il m'avait demandé si je me sentais écrivain congolais, africain, américain, français ou francophone.

–Un écrivain tout court.

–Vous voulez dire écrivaine, avait corrigé une romancière québécoise.

–Écrivaine?

–Parfaitement, par égard pour le genre » [...]

Avait suivi un débat oiseux, habilement abrégé par Bernard Rapp. Heureusement pour moi, car je m'étais emportée et m'embourbais dans mon argumentation. (EPP, 170)

Le fait d'être corrigée dans ses propos par la romancière québécoise, qui semble insinuer un manque d'orientation féministe dans la déclaration de Kimia, et ce faisant un manque d'égard pour son propre genre, mine l'autorité de sa parole. Être ainsi reprise en public ébranle sa confiance en elle. Kimia précise même, tandis qu'elle narre cet incident, avoir été tentée de « lancer la saillie de Franceschini lorsque, au Kilimandjaro Blues, j'avais utilisé ce terme. "Et comment appelez-vous les souris et les autruches mâles?" » (*EPP*, 170). Toutefois, elle ne s'abandonne pas à son instinct récurrent de calquer ses énoncés sur ceux de son confrère masculin. Il en résulte, du propre dire de Kimia, un débat à la dynamique emportée, inégale et embourbée qui n'aide en rien à rehausser son autorité professionnelle déjà attaquée par l'écrivaine québécoise. Un manque de confiance en elle et des arguments creux tracent en filigrane le reste d'une discussion que Kimia qualifie d'oiseuse.

Cela contribue à qualifier Kimia de piètre oratrice, en ceci que même durant les moments où elle bénéficie d'une tribune médiatique, elle ne cherche pas à revendiquer sa vision de l'écriture ni à transmettre un avis personnel sur le sujet. Au contraire, elle ne fait que réagir, inefficacement du reste, aux dires des autres participants :

Mon tour venu [durant le débat], j'ai trébuché à plusieurs reprises sur mon texte.

« À ma table de travail, je suis une artiste, pas une militante ni une stakhanoviste. L'écrivain n'a pas à se poser la question de l'utilité sociale du roman. Un seul désir m'anime : offrir du plaisir...L'écriture est comme l'amour; elle se pratique en cachette et, comme l'amour, son but est de donner du plaisir. »

Le sang a afflué à mes joues. N'avais-je pas été trop loin dans la métaphore? Au milieu des mines réprobatrices, des regards se sont dilatés et des sourires idiots ont illuminé certains visages. (*EPP*, 171)

L'établissement d'un parallèle pour le moins facile entre l'activité d'écriture et l'acte sexuel, sujet infaillible lorsqu'il s'agit de capter l'intérêt, clôt l'argumentation plutôt faible de Kimia qui se refuse, comme nous venons de l'établir, à utiliser la tribune qui lui est offerte pour

expliquer sa propre démarche d'écriture. Que cette dernière ne comporte pas d'implications sociales et politiques, ne peut relever que d'un choix personnel. L'on ne peut exiger des écrivains qu'ils confrontent en porte-à-faux toutes les idées reçues, ou qu'ils revendiquent un engagement prenant racine dans leurs spécificités. Un écrivain africain, par exemple, ne peut être tenu de proposer, à travers sa fiction, des solutions pour l'amélioration de l'Afrique ou de la littérature africaine; une écrivaine, de la même manière, n'est pas contrainte à un engagement féministe. Elle est libre d'aborder des questions d'ordre public sans pour autant toucher celles des femmes.

L'ouverture que semble promouvoir Kimia en privilégiant la communauté à l'idéologie est tout à fait valable, dans la confrontation des idées reçues sur les écrivains qu'elle évoque. Il n'en demeure pas moins que le débat auquel elle participe est une occasion de se promouvoir en tant qu'artiste et intellectuelle. Pourtant, au lieu d'user de cette tribune pour faire l'apologie de cette activité, elle la rabaisse plutôt par le recours à une métaphore simpliste l'associant à une activité lubrique : « Un seul désir m'anime : offrir du plaisir... » (*EPP*, 171), métaphore qui, en plus de manquer de professionnalisme, est par ailleurs mal assumée par ce personnage féminin : « Le sang a afflué à mes joues. N'avais-je pas été trop loin [...]? » (*EPP*, 171). Son manque d'assurance entraîne de la gêne, voire de la honte, par rapport aux mots qu'elle prononce. C'est la réaction du public, lequel n'opère pas de jugement de valeur en se montrant favorable à son jeu d'esprit risqué, qui l'encourage à poursuivre le débat : « Au milieu des mines réprobatrices, des regards se sont dilatées et des sourires idiots ont illuminés certains visages » (*EPP*, 171); « Mes paroles ont suscité un tollé parmi eux » (*EPP*, 172). Le manque de profondeur du discours de Kimia la rattrape

toutefois lors de la période des questions, quand un membre du public particulièrement éloquent lui lance une adresse

dans un jargon compliqué où il était question de « paradigme », de « volonté politique », de « développement endogène et autocentré », de « signal fort », d'« esprit de sacrifice »... [...] Certains membres de l'assistance appuyaient les propos de l'homme en boubou de pesants hochements de tête. (*EPP*, 172)

Cette intervention démontre bien que ce débat organisé entre écrivains est considéré comme un événement de haut niveau intellectuel. En foi de quoi, le public attend des auteurs présents, y compris de Kimia, une certaine qualité de discours que la jeune femme ne parvient pas à - ou décide de ne pas - livrer : « Quand le modérateur m'a proposé de répondre, je me suis contentée de sourire » (*EPP*, 172). Il est certes malaisé de commenter les idées reçues à propos des écrivains idéologiquement engagés, lorsqu'on n'écrit que pour « offrir du plaisir ».

En résumé, notre étude du roman *Une enfant de Poto-Poto* démontre que le climat social interfère avec la libre énonciation de ses personnages féminins. Il les contraint, dans un premier temps, au difficile choix de la langue d'expression, reflet des aléas politiques que traverse le Congo à l'époque de son indépendance. Les expressions africanisées employées par Pélagie caractérisent un personnage bien dans sa peau, dans sa langue comme dans son pays. L'inconfort de Kimia à conjuguer les différentes langues qui composent son parcours, qu'il s'agisse du lingala, du français ou de l'anglais, est la marque d'un personnage décalé, constamment entre deux frontières. L'âge adulte et une formation universitaire développent toutefois considérablement la liberté et l'aisance de Kimia avec les mots. En témoigne son métier d'écrivaine, qu'elle envisage davantage comme une activité ludique et généreuse, que comme une prise de position engagée en tant qu'écrivain femme et africaine. Son

énonciation orale, quant à elle, manque de l'assurance, la confiance, l'autonomie, en bref, « de l'art, [du] talent de convaincre, d'émouvoir par la parole; [de la] facilité à [...] bien parler²⁹⁶ » qui caractérisent l'éloquence. Cela témoigne d'un manque d'affranchissement de l'influence de son professeur et amant Franceschini. Ce dernier module, même à l'âge adulte, l'énonciation de Kimia qui le calque, copie, pastiche sans fin lorsqu'elle souhaite être acceptée, reconnue et adulée par le public.

3.4. *Le Cavalier et son ombre*

3.4.1. Paroles de femme, paroles de folle

Notre analyse des énonciations féminines en contexte professionnel nous a, jusqu'ici, permis de constater un impact mitigé. Certains personnages féminins imposent le respect et la considération par la fermeté, le professionnalisme et l'autorité que commandent leurs paroles. Le cas de la narratrice de *Matins de couvre-feu*, en revanche, montre des prises de parole sévèrement restreintes et sanctionnées si elles ne correspondent pas à l'idéologie du groupe dominant. Celui de Kimia expose un manque d'éloquence comme écrivaine médiatisée et conférencière, prenant racine dans un manque d'affirmation personnelle. La voix de Khadidja en tant que conteuse professionnelle dans *Le Cavalier et son ombre* est présentée par Lat-Sukabé au fil des efforts qu'elle investit afin de perfectionner son art. Puisque la jeune femme n'est présentée qu'à travers le récit de son ami dans la diégèse du roman, son énonciation ne peut s'appréhender que de l'extérieur, c'est-à-dire telle que décrite et évaluée par Lat-Sukabé, le Passeur et les habitants de la ville. Au fil des observations et descriptions, la crédibilité de Khadidja s'effondre, tandis qu'un portrait

²⁹⁶ Collectif, *Le Petit Larousse 2011*, « Éloquence », *op. cit.*, p. 708.

d'elle émerge : celui d'une énonciatrice d'un autre temps, peu crédible, surannée, abandonnée à la folie.

L'aura de folie qui gravite autour du personnage de Khadidja dans le roman n'est pas sans précédent. Elle avoue elle-même en avoir déjà fait l'expérience, préalablement à sa relation avec Lat-Sukabé :

Khadidja m'avait *averti* [...] qu'elle avait été *réellement folle* pendant une certaine période de sa vie. « *Folle à lier* », avait-elle d'ailleurs précisé *avec délectation*, en me regardant d'un *air de défi*. « Ils m'ont enfermée dans ce cabanon et le guérisseur, un vieux lubrique, a voulu me violer. Je me suis enfuie. Cela a été une nuit terrible ». Je n'avais aucune raison d'en *douter*. Khadidja avait *une lueur de démence* dans le regard et elle ne faisait *rien* comme les personnes que j'avais connues avant de la rencontrer [...] Mais, loin de me faire *peur*, le fait d'avoir appris cela me la rendit encore plus attirante. (CO, 56, nous soulignons)

« Réellement folle », « folle à lier », « lueur de démence dans le regard », autant de qualificatifs qui désignent la santé mentale chancelante de la jeune femme. En tant que personnage féminin « fou », elle présente toutefois une qualité intéressante : un degré de lucidité qui la pousse à reconnaître ses propres inconsistances, ses propres ratés. La reconnaissance de Khadidja de sa propre folie par la dénomination (« folle à lier »), est une part intrinsèque de son acceptation, voire de son instrumentalisation. Dès lors qu'elle est ouvertement affirmée à l'allocutaire, comment l'énonciation est-elle vécue? Lat-Sukabé affirme ne pas craindre ses paroles, ses cris ou ses gestes, attitudes imprévisibles caractéristiques du fou. Il va même jusqu'à apprécier son audace, ce trait d'une personnalité forte qui attise son désir. Par contre, il précise ne pas *douter* de l'état mental dérangé de Khadidja, comme si ce fait confirmait ses craintes informulées, ou offrait une explication plausible à des réactions préalablement inexplicables. Lat-Sukabé accepte et intériorise

complètement l'autodiagnostic de Khadidja, jusqu'à conclure une anecdote subséquente en disant : « Elle était complètement folle, vous savez, Khadidja » (CO, 93).

Khadidja fait cette révélation à son conjoint en usant de force et de courage; son niveau d'auto-acceptation est si élevé que Lat-Sukabé la décrit comme se délectant de l'intensité de sa folie. Elle offre avertissement, révélation et précision d'un air de défi, en confrontant son interlocuteur. Elle ne subit pas passivement l'enfermement, l'abus et la violence trop souvent réservés aux fous, et s'enfuit pour contrer l'assaut du vieux guérisseur lubrique. De plus, Khadidja refuse de laisser cet état d'esprit de son passé contaminer son présent. Avoir été « réellement folle » durant une « certaine période de sa vie » ne constitue pas, pour elle, une raison valable de douter de sa parole au présent. Mais l'ombre du doute plane déjà sur ces deux personnages. Une anecdote racontée par Lat-Sukabé au Passeur montre Khadidja croyant alors entendre les sons d'un joueur de kora. Ce dernier était cependant un personnage de l'un de ses récits. Dès le lendemain pourtant, elle en nie toute mention. La stupeur de son ami devant cette contradiction déclenche une crise :

–Tu me crois *déjà folle*, n'est-ce pas? Tu es bien pressé, mon ami.
Je n'ai *rien trouvé à dire* et Khadidja s'est pris la tête dans les mains :
–Je sens que tu fais tout pour me pousser vers l'abîme, Lat-Sukabé. Je le sens. Ça t'arrangerait, bien sûr. Tu ne m'aides pas, Lat-Sukabé.
J'ai continué à me *taire*. Je *marchais sur des œufs*, comme on dit. Avec Khadidja, Passeur, la seule façon de se *tirer d'affaire* était de rester *bouche cousue*. Elle avait *l'art de détourner les mots de leur sens* et je me trouvais toujours dans la *position de l'accusé* qui se sait *condamné* avant même l'ouverture du *procès*. (CO, 220, nous soulignons)

Les multiples références au silence (« rien trouvé à dire », « continué à me taire », « bouche cousue ») et l'utilisation d'un champ lexical judiciaire (« tirer d'affaire », « position de l'accusé », « condamné », « ouverture du procès ») montre l'état de stress perlocutoire dans lequel est plongé l'allocutaire durant cette conversation. Khadidja, elle, est décrite dans un

état de crise, niant « farouchement » (CO, 220) toute mention au joueur de kora. Prendre sa tête entre ses mains devient un signe de désespoir, une tentative de reprendre littéralement le contrôle sur ce qui échappe à son esprit. Ce personnage féminin affirmait librement avoir déjà été « folle à lier ». Khadidja refuse à présent la condamnation qu'implique ce qualificatif et accuse son compagnon de la croire « déjà » folle. Elle ne redoute pas d'être folle « à nouveau », puisqu'elle connaît cette folie d'antan, vécue, apprivoisée, peut-être même maîtrisée. C'est l'état de folie qui l'attend (selon elle) dans un futur indéterminé, aux sinuosités inconnues, qu'elle redoute. « Tu me crois *déjà* folle, n'est-ce pas? » en appelle à un destin inévitable, une dégradation venue du passé, destinée à se reproduire, à se perpétuer dans l'avenir.

Il faut dire qu'en dehors de ses antécédents et des excentricités de son caractère, la « crise de la parole » vécue par Khadidja s'enracine dans son métier de conteuse. Nous avons vu qu'aux premiers temps de ce travail auprès d'un employeur inconnu, Khadidja s'imagine qu'il s'agit d'un enfant malade et isolé qu'elle doit divertir au moyen de ses contes. Dès lors, elle se lance à corps perdu dans la recherche d'informations :

Comme un pédagogue scrupuleux, Khadidja était constamment penchée sur ses fiches. Aucune histoire ne lui paraissait assez divertissante. [...] Un simple travail à mi-temps, même aussi bien payé, ne méritait pas tant de passion. Or, dans le cas de Khadidja, ce mot n'était pas assez fort. Au fil des semaines, la chambre s'est remplie d'ouvrages aux titres parfois énigmatiques, pour ne pas dire inquiétants. Khadidja prétendait faire des recherches sur la tradition orale, sur les techniques du conte africain et sur toutes ces choses qui, normalement, n'intéressent que les érudits. Elle dévorait aussi des livres sur les légendes et les mythes de peuples presque oubliés d'Europe et des Amériques. (CO, 53-54)

Monique Plaza explique que « [l]a folie semble partir, dans la plupart des situations, d'une quête. L'individu se pose une question fondamentale [...]. Pendant un moment, le sujet,

travaillé par la nécessité du sens, cherche un lieu pour définir sa question²⁹⁷ ». Dans un premier temps, le dépouillement frénétique de Khadidja d'une quantité impressionnante de contes, mythes et légendes destinés à inspirer les siens semble en effet tenir lieu de noble quête. Il s'agit, après tout, d'éduquer et divertir un jeune enfant possiblement handicapé. Mais bientôt, l'anonymat de son auditeur suscite chez elle des questionnements obsédants quant au sens de son investissement. Pour qui raconte-elle, et pourquoi? Que représente-t-elle pour lui?

Lors d'une séance, elle croit entrevoir la supercherie. Elle annonce alors à Lat-Sukabé que « le petit » n'existe pas :

Sa voix était *calme* mais elle était sans aucun doute, *complètement perturbée*. Ce qu'elle venait de me dire là avait *des implications si graves* que, sur le coup, je *refusai de comprendre* :

–De quoi parles-tu? Quel petit?

–Il y a bien quelqu'un de l'autre côté, dans la chambre en face de moi, mais ce n'est pas un enfant.

[...]

–Et si tu te *trompais*, Khadidja? Il n'y a peut-être personne dans cette chambre en face de toi.

–Non, Lat-Sukabé, je l'ai vu.

–Vraiment?

–Je lis dans tes yeux que tu *me prends pour une folle*.

Je n'avais, certes, *aucune envie de me moquer de Khadidja*. (CO, 92-93, nous soulignons)

À la forme affirmative des propos de Khadidja s'oppose celle, interrogative, de Lat-Sukabé. Ses tentatives de rationaliser la situation montrent ses doutes face aux énoncés de la jeune femme. Il refuse de comprendre, la presse de questions, suggère une erreur. Bref, l'énonciatrice féminine ne réussit plus, à ce stade de l'histoire, à user d'arguments convaincants pour être crue; sa parole de femme se mue en parole de folle. La situation d'énonciation sans allocutaire direct que vit Khadidja en tant que conteuse devient le vecteur

²⁹⁷ Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 118.

principal de son aliénation. Après seulement quelques semaines, les doutes et les incohérences s'accroissent, en lien avec les histoires qu'elle imagine. Comme l'indique Boubacar Boris Diop,

[c'est] l'absence d'écho qui la rend folle. Elle guette le moment où son auditeur silencieux et invisible va surgir de l'autre côté de la pièce et se diriger vers elle en lui disant très simplement : « Merci, Madame, vos fables m'ont rendu heureux... » Faut de cela, elle est peu à peu cernée par ses propres chimères et devient incapable de faire la distinction entre la réalité et la fiction²⁹⁸.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, la figure féminine s'enfonce ainsi dans la toile de ses propres chimères, crée la trame de sa propre folie. Son interlocuteur est un observateur passif (c'est le cas du mystérieux auditeur, mais aussi d'un Lat-Sukabé impuissant) des étapes de cet effacement : « Tu sais, Passeur, Khadidja n'a pas disparu. Elle s'est dissipée comme la brume au soleil du matin. Et le matin de Khadidja était celui de la folie » (*CO*, 219). La relation amoureuse entre les deux protagonistes s'effiloche à mesure que la conteuse fusionne avec ses récits : « Elle s'est peu à peu enfoncée dans son récit, Khadidja, comme on disparaît dans des sables mouvants » (*CO*, 217). Après la confusion des mots, ne demeure que le silence, ce même silence qui, dans un incessant mouvement de balancier, invitait jadis la conteuse à poursuivre son œuvre dans la grande maison blanche de son employeur : « Cette riche demeure solitaire étouffée sous le poids du silence. Alors, je me tais et le silence n'est plus le même. Le silence devient une pressante invite à la parole » (*CO*, 219).

La folie attribuée à Khadidja ne l'est pas seulement de son propre aveu; c'est également un diagnostic posé par les autres personnages du *Cavalier et son ombre*, comme

²⁹⁸Dans une entrevue avec Éloïse Brezault, « Boubacar Boris Diop », *Afrique, Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 74-75.

l'explication de la fragmentation ontologique et langagière d'un être féminin en perte de prises sur la réalité. Les écrivains de l'Afrique francophone sont nombreux à avoir mis en scène la folie chez le personnage féminin : Odile Cazenave a étudié cette thématique dans les textes de quelques romancières africaines, et les symptômes de marginalité, dépression, hystérie et névrose chez les protagonistes. Son analyse pose comme point de départ la transition d'un personnage « selon un axe [...] qui va du pôle positif (position sociale et économique pleine de succès, beauté et force de décision) au pôle négatif (dégradation de la situation sociale, marginalisation du personnage, [...] détérioration physique et folie)²⁹⁹ ». Le Passeur décrit à Lat-Sukabé la perception des habitants de la ville face à la présence et aux paroles de Khadidja durant le temps qu'elle a passé parmi eux :

Khadidja est arrivée sans bagages dans cette ville il y a une dizaine d'années. Au début, elle se rendait chaque soir au night-club du Villa Angelo. Nous avons d'abord pensé que c'était une nouvelle prostituée. Elle s'installait sur un tabouret du bar, et regardait les gens danser *sans rien dire*. Les premiers clients qui ont essayé de la lever se sont aperçus d'eux-mêmes, très vite, que leur supposition était comment te dire...absurde, ou plutôt non, qu'elle avait quelque chose d'indécent. Ils ont vu avec effroi que Khadidja *n'avait pas, pour ainsi dire, de corps*. Vers l'aube, elle *disparaissait*. Puis, pendant tout un hivernage, Khadidja a *erré* dans les rues de notre ville en *racontant toutes ces histoires* sur Bilenty. Au début, nous avons cru *mal comprendre*. *Aucun de nous n'avait encore entendu le nom de ce village*. Quand elle a commencé à parler à quelqu'un *qu'elle nommait le Cavalier*, nous avons compris *qu'elle était complètement folle*. Aussi simple que cela. Elle portait les *mêmes habits* depuis son arrivée et ils étaient chaque jour un peu plus *sales...* (CO, 227-228, nous soulignons)

Le Passeur reprend ainsi la notion de taxème (que nous avons vu lors de notre analyse des vêtements de Méréana) pour montrer que l'apparence physique négligée de Khadidja est tributaire de son manque d'autorité montrée aux yeux de l'opinion publique. Ces propos illustrent l'impossibilité des habitants de la ville à entrer en relation avec Khadidja, à la cerner et la comprendre réellement.

²⁹⁹ Odile Cazenave, « Inscription de la folie et de l'irrationnel dans les textes des femmes », *Revue Francophone de Louisiane*, vol. 7, n° 2, 1992, p. 108.

L'axe positif recensé par Odile Cazenave dans son étude (position sociale et économique pleine de succès, beauté et force de décision) est décrit par Lat-Sukabé lorsqu'il affirme que la folie de Khadidja la rendait « encore plus attirante », et par le Passeur à travers le mélange de fascination, de répulsion et d'envie que ressentent les hommes face à la prostituée. Ils se heurtent toutefois au silence de la femme comme seule réponse : de prostituée, littéralement une femme « de corps », Khadidja se métamorphose dans l'imaginaire des gens en femme qui « n'avait pas, pour ainsi dire, de corps ». Corps éthéré, fantôme, disparu... pas de corps, pas de parole? Dans le cas de Khadidja, il serait plus juste de dire que son intangibilité physique affecte sa présence au monde, aux autres, ce qui entache sa crédibilité sur le plan social. Le personnage se déplace ainsi vers le pôle négatif (« dégradation de la situation sociale, marginalisation du personnage, [...] détérioration physique et folie »), tandis que le Passeur évoque les vêtements qu'elle portait, toujours les mêmes depuis son arrivée, « chaque jour un peu plus sales ». La dégradation de l'apparence physique de Khadidja va de pair avec celle de son esprit. Ainsi, du bénéfice du doute qui lui était accordé (« nous avons cru mal comprendre »), le corps social la condamne rapidement lorsque ses paroles deviennent plus nébuleuses (« Aucun de nous n'avait encore entendu le nom de ce village »), pour finalement l'ostraciser complètement dans le diagnostic de sa folie (« Nous avons compris qu'elle était complètement folle. Aussi simple que cela »). En bref, l'ensemble des explications données par le Passeur à Lat-Sukabé démontre que le rapport que tout être « entretient avec son entourage immédiat et la société dans laquelle [il] vit dépend de son état de santé mentale et physique³⁰⁰ ».

³⁰⁰ Tanella Boni, *Que vivent les femmes d'Afrique?*, Paris, Éditions du Panama, 2008, p. 160.

Dès lors, les égarements de la réalité et les zones d'incertitude sur les histoires qu'elle raconte emmurent Khadidja dans une solitude encore plus lancinante. Cet état illustre l'ostracisme social du personnage atteint de folie, « auparavant considérée comme une impasse, une abdication du sujet face à la difficulté du monde environnant³⁰¹ ». La folie est évaluée par rapport à la norme, le fou est celui qui refuse tout référent, « qui erre aux abords d'une société qui l'exclut par fascination et par peur de ce qui est différent³⁰² ». Khadidja subit le traitement réservé à ceux dont la parole ne doit pas être écoutée, pas entendue, pas crue.

Elle arrêta les gens dans la rue pour *leur* dire qu'*elle* voulait aller à Bilenty, que le Cavalier s'y trouvait peut-être déjà et que sans Tunde, *nous* resterions une nation d'esclaves. Plus tard, *nous* avons su qu'*elle* parlait du peuple noir. Les services de sécurité se sont intéressés à *elle* pendant quelques temps. Il y avait certaines allusions politiques extrêmement graves dans ses propos et, surtout, *elle* se tenait chaque matin devant la statue d'Angelo Suleimann, pour *l'insulter* avec *véhémence*, les *yeux fous*, le *geste désordonné*. Cela aurait pu lui coûter cher. On plaisante avec tout dans cette ville, sauf avec le grand Angelo Suleimann. Khadidja s'en *foutait*. C'était comme si *elle nous* reprochait de *nous* prosterner devant une idole en lieu et place de Tunde, le seul vrai Dieu. En fin de compte, la police a décidé qu'*elle* n'était pas *dangereuse*. (CO, 228-229, nous soulignons)

On remarque, dans cet extrait, l'usage des pronoms personnels en tant que déictiques permettant d'illustrer le fossé entre la figure féminine marginale (*elle*) et le reste de la société (*nous*). Les représentants de l'ordre (« les services de sécurité ») s'inquiètent de la teneur politique de son discours, quoiqu'il n'y ait rien de surprenant en soi à ce qu'un personnage féminin énonce des opinions politiques. Encore une fois, on recense dans l'extrait des caractéristiques de Khadidja qui mettent clairement en doute la stabilité et la véracité de son énonciation : les insultes véhémentes, les yeux fous et les gestes désordonnés sont les marques d'un être humain troublé, même dément, dont tous se détournent et passent

³⁰¹ Odile Cazenave, « Inscription de la folie et de l'irrationnel dans les textes des femmes », *Revue Francophone de Louisiane*, loc. cit., p. 108.

³⁰² Michel Foucault, cité par Marie-Paule Veillette, *La représentation de la folie dans l'écriture féminine contemporaine des Amériques*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 39.

rapidement leur chemin. La lucidité de Khadidja et de ses paroles est questionnée jusqu'à la toute fin, comme en témoigne cet échange entre Lat-Sukabé et le Passeur : « –Elle parlait par symboles, Passeur. / –Comme les fous... / –Ou les sages » (CO, 230). Bien que les apparitions publiques de Khadidja et la réputation qui s'ensuit ne contribuent en rien à convaincre son entourage de sa normalité, il est clair que le qualificatif de « folle » ne fait qu'entraver le cours de l'énonciation féminine. Considérée comme telle, Khadidja perd coup sur coup sa crédibilité en tant que conteuse professionnelle, en tant qu'être social et en tant que femme.

La folie, après tout, ne désigne-t-elle pas un état d'esprit que tous, même Lat-Sukabé, sont simplement incapables de déchiffrer?

Le mot folie peut renvoyer à un réel handicap mental. [...] Si, au contraire, une Africaine est douée de toutes ses facultés et qu'elle est saine de corps et d'esprit, on lui reprochera sa liberté de parole, son insoumission à la loi des pères et ses yeux ouverts sur le monde, qui sont aussi souvent pensés en termes de « folie »³⁰³.

En effet, les mots de Khadidja véhiculent une vision du monde différente de celle admise sur la scène publique. La jeune femme y est sévèrement jugée pour son instabilité et son déséquilibre. Par conséquent, rares sont les allocutaires qui s'attardent à s'interroger sur le potentiel de vérité de son discours. Rares sont ceux qui sont sensibles à la liberté de sa parole, délivrée des codes et convenances de la société, et qui se construit selon ses propres règles. Le Passeur est l'un des rares personnages à s'intéresser à l'investissement d'une femme qui, pour son peuple, fait le sacrifice d'elle-même, de sa raison et de sa vie.

Khadidja veut arracher de la pierre les éclats précieux de la fable à venir : la résurrection de Tunde. Ce n'est pas une mince affaire. Elle ne veut laisser échapper aucun détail, elle pense que ce sera l'histoire de sa vie, celle qui lui vaudra le respect des siècles à venir. Elle menace de se taire, si ce conte ne redonne pas à

³⁰³ Tanella Boni, *Que vivent les femmes d'Afrique?*, op. cit., p. 74.

notre peuple le goût de la liberté. [...] Bref, *elle nous menace de redevenir une personne normale...* (CO, 218, nous soulignons)

Si la folie, comme l'affirme Sonia Cazenave, était « auparavant considérée comme une impasse, une abdication du sujet face à la difficulté du monde environnant », celle de Khadidja ne s'opère pas en toute passivité. Elle conçoit les figures du Cavalier et de Tunde dans la pleine intention d'une prise d'action. « Khadidja veut », « Elle ne veut », « elle pense », « Elle menace », « elle nous menace »; autant d'actions d'une femme qui tente, sans y parvenir, de mettre en garde et sauver le peuple noir qu'elle considère en déroute. Une partie de la folie de Khadidja s'explique donc par sa déception devant une vision du monde dissemblable à la réalité, elle-même inextricablement mêlée à la fiction. Ce monde, s'il ne l'écoute pas, s'expose à de nombreux châtements : non seulement il ne sera pas sauvé, mais il subira le silence de la conteuse, qui « menace de se taire », ou, pire encore, « de redevenir une personne normale... ». Pire que le fou qui s'attire l'attention et la réprobation en agissant à contrecourant des codes de sa société, pire encore que le fou qui est jugé, moqué, renié, ostracisé pour ses différences, serait le fou dont la lucidité et la compréhension des choses abstraites et concrètes seraient vaines, puisqu'il n'est écouté de personne. Pire serait, en définitive, le fou – la folle – dont la parole serait à jamais plongée dans le silence, un silence de mort.

Le roman *Le Cavalier et son ombre* ne permet qu'un accès indirect au personnage de Khadidja. Par le prisme des subjectivités des habitants de la ville, de Lat-Sukabé et du Passeur, un portrait de femme se dessine. L'accumulation de témoignages sur ses troubles et ses multiples embrouillements met en question la crédibilité de Khadidja comme énonciatrice. Tous, y compris elle-même, assistent à cette déchéance : « Je me suis égarée

sur le chemin que j'ai pourtant tracé toute seule, observait Khadidja avec une amère lucidité. Qui est l'Ombre et qui est le Cavalier? Tout glisse de mes mains. Le sens de mes propres paroles m'échappe » (CO, 223) ; « J'ai la conviction [, affirme Lat-Sukabé,] que la raison de Khadidja, déjà bien chancelante avant cela, n'a pas survécu à ses récits » (CO, 62). Le glissement de Khadidja vers les méandres de la folie affaiblit la portée de ses paroles dans un contexte public (les villageois les entendent et les jugent, sans être directement en communication avec elle), sans toutefois totalement l'invalider. En effet, l'énonciation de Khadidja agit sur ceux qui tentent de l'écouter et de la comprendre réellement, comme le Passeur, ou Lat-Sukabé. Un tel impact nous pousse à conclure que, si l'énonciation de Khadidja est mise en doute et discréditée tout au long du texte dans ses affiliations avec la folie, elle ne perd toutefois pas totalement son effet sur le lecteur. De cet intérêt qu'elle suscite dans le récit, émerge sa puissance en tant que personnage féminin.

3.5. *Fureurs et cris de femmes*

Le personnage d'Émilienne entretient, tout au long du roman, un rapport particulier avec le corps social. Il combat d'abord avec énergie la voix de certaines traditions promulguant préjugés et tensions ethniques, qui se manifeste chez leurs mères dès qu'Émilienne et Joseph annoncent leurs fiançailles. Des années plus tard, dans le temps présent du roman, nous constatons que la crainte du jugement social est omniprésente pour ce personnage féminin. En tant que directrice des affaires administratives de la Société nationale d'entretien des bâtiments administratifs, Émilienne met un point d'honneur à paraître la plus maîtrisée et compétente possible avec ses subalternes et ses supérieurs. Cela s'observe par le contrôle qu'elle maintient en toutes situations.

Dans sa vie personnelle, son incapacité à donner naissance à un deuxième enfant alimente ses craintes d'être rejetée de son mari et de perdre son statut d'épouse et même de femme. Cette peur est provoquée par le jugement d'autrui, pour qui l'aptitude à enfanter détermine le prestige et l'utilité d'une femme au sein de la société. Même dans sa vie sexuelle, Émilienne refuse de s'abandonner complètement à une relation homosexuelle avec sa secrétaire Dominique, par crainte d'être violemment condamnée par la société à propos de son orientation sexuelle et de l'adultère qu'elle commet. Pourtant, nous voyons, à la fin de *Fureurs et cris de femmes*, la protagoniste exercer pleinement sa parole en public tandis qu'elle milite pour le droit à la scolarisation des Africaines en milieu rural. Le texte retrace-t-il, pour ce personnage féminin, une évolution vers une énonciation plus affirmée? Le dialogue entre Émilienne et sa mère lors de l'affrontement suivant l'annonce de ses fiançailles, les échanges entre Émilienne et Dominique au travail, et enfin la prise de parole d'Émilienne lors d'une conférence organisée par l'ONU sur l'émancipation des femmes en Afrique et les réactions qui s'ensuivent : tout cela nous offre maintes opportunités d'observer l'énonciation féminine en lien avec les contextes extérieur et professionnel dans lesquels elle s'effectue.

3.5.1. Tensions ethniques et contestation féminine

Le contexte énonciatif présenté dans les premières pages du roman se caractérise par des limites et des restrictions, telles qu'imposées par les traditions. Lorsqu'Émilienne et Joseph se présentent successivement devant leur mère pour leur annoncer leurs fiançailles, ils se heurtent à une violente désapprobation. Cette condamnation s'ancre dans le fait que les futurs mariés proviennent d'ethnies différentes. Elle illustre bien la présence de castes

sociales, conceptions nourries d'idées préconçues qui engendrent des conflits au niveau des échanges verbaux. Ce qui était d'abord un heureux moment se transforme, pour Émilienne, en un véritable plaidoyer afin de repousser préjugés et stigmatismes. Loin de se laisser conduire par la peur du qu'en-dira-t'on, Émilienne critique ouvertement le manque d'ouverture et de tolérance de sa propre société. Observons, à titre d'exemples, les discours d'Eyang et Rondani.

D'une part, Eyang, la mère de Joseph, s'oppose catégoriquement au mariage:

–Tu n'épouseras pas une fille de cette ethnie tant que je vivrai! »

Pour marquer son opposition, elle avait craché bruyamment entre les jambes de son fils [...] «je t'interdis de revoir cette personne. Ne sais-tu pas que ces gens-là nous méprisent et se croient plus évolués que nous? Je me demande parfois s'ils ne sont pas malades dans leur tête ». (FCF, 14)

Rondani, la mère d'Émilienne, n'est pas moins intransigeante :

– [...] Ne me dis pas que tu veux te marier avec un étranger pour salir notre lignée. Aucun de tes aïeux n'a épousé une femme de cette région. Même mon grand-père qui avait chié des bâtards un peu partout dans ce pays n'est pas monté jusque là-bas. [...] Et c'est toi, ma fille, qui a été dans les grandes écoles, qui veut mettre le poison dans notre sang pur! [...Ces gens-là] se marient à nos filles par vengeance. Oui, oui [...] ils se vengent pour avoir été nos esclaves. (FCF, 17)

Nous constatons que, si les deux femmes soulignent leurs différences irréconciliables, elles s'entendent néanmoins sur un point central : leur haine mutuelle. Tant Eyang que Rondani commencent leur plaidoyer en manifestant avec agressivité l'ampleur de la trahison engendrée par la nouvelle de ce mariage, et la répulsion que cela leur inspire : «*tu n'épouseras pas une fille de cette ethnie tant que je vivrai* »; «*Ne me dis pas que tu veux te marier avec un étranger pour salir notre lignée* ». Les deux mères utilisent des procédés autodésignatifs, par lesquels, comme l'explique Maingueneau, le locuteur « se désigne lui-

même, en tant qu'individu ou en tant que membre d'une collectivité³⁰⁴ ». Pour ce faire, Eyang et Rondani utilisent les pronoms personnels (je, me, notre) pour se positionner par rapport à l'objet de leurs accusations (tu). De plus, puisque « l'autodésignation est inséparable des marqueurs *d'altérité*, qui réfèrent à ceux dont le locuteur montre qu'il se distingue³⁰⁵ », leurs paroles marquent une nette distanciation par rapport à cette altérité (« une fille de cette ethnie »; « un étranger »). Leur dépréciation des représentants individuels (Émilienne pour Eyang, Joseph pour Rondani) s'élargit vers l'énonciation de généralités concernant leur ethnie toute entière (« *ces gens-là* nous méprisent et se croient plus évolués que nous », « *malades* dans leur tête » ; « *ces gens-là* se marient à nos filles par vengeance »). Dans la bouche d'Eyang, Émilienne se voit dépersonnalisée (« une fille de cette ethnie », « cette personne »), tandis que Rondani prive Joseph de son identité personnelle, allant jusqu'à le déshumaniser (« un étranger » encore moins qu'un bâtard, « esclave », « poison dans notre sang »). Les deux mères ne se privent pas pour invoquer leur autorité d'aînée et de parent afin d'outrepasser les désirs individuels de leurs enfants : (« tu n'épouseras pas [...] tant que je vivrai ! »; « je t'interdis de revoir cette personne »; « Ne me dis pas que tu veux te marier... »). Ce qui ressort de leurs propos, c'est que le couple, consacré par l'institution du mariage, n'est pas l'affaire de deux personnes. Il est plutôt l'une des nombreuses branches d'une entité clanique dont l'influence et la puissance le dépasse, et à laquelle il doit se soumettre. Ainsi, les refus exprimés par les mères annoncent que cette union met en péril non seulement leurs filiations respectives, mais l'honneur et la pureté de leur race.

³⁰⁴ Dominique Maingueneau, « Autodésignation », *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p. 20.

³⁰⁵ *Idem.*

Nous constatons ainsi que les discours d'Eyang et de Rondani sont imprégnés de convictions profondes et de représentations discriminatoires qui contaminent et corrompent les rapports sociaux. Puisque l'ethnie d'Émilienne a jadis assujéti celle de Joseph, la première est placée dès le départ en position de supériorité dans le couple qu'ils forment. Le personnage d'Émilienne, toutefois, choisit de se battre pour la liberté de son choix en protestant vivement devant sa mère contre le clivage social qui déprécie son union :

–Arrête à la fin, gronda Émilienne en se levant. [...] Tu ne sais plus ce que tu dis. C'est parce que je suis une femme de mon époque que je ne veux pas rentrer dans ces considérations moyenâgeuses. [...] Peux-tu me dire ce que ta chère ethnie a de plus que les autres ? Dans le milieu que tu défends avec hargne et dont tu prônes sans cesse les soi-disant vertus, je ne vois qu'égoïsme, jalousie et complexes. [...] Je veux que tu comprennes une bonne fois pour toutes que je l'aime et que c'est avec lui que j'ai l'intention de faire ma vie. Qu'avez-vous donc, la mère de Joseph et toi? Elle souffre d'un complexe d'infériorité tandis que toi, tu juges tes compatriotes à partir d'un piédestal que tu t'es créé dans ta tête. Il y a quelque chose qui ne tourne pas rond dans notre société [...]. (FCF, 17-18)

Il est intéressant de noter que, dans cette réplique d'Émilienne à sa mère, les rapports de force sont inversés. Émilienne déprécie les paroles de son interlocutrice en les associant à l'ignorance et à l'obscurantisme (« Tu ne sais plus ce que tu dis », « considérations moyenâgeuses », « piédestal [...] créé dans ta tête »), tandis qu'elle se définit elle-même par la connaissance et la modernité (« je suis une femme de mon époque »).

Ainsi, les effets de l'autorité parentale sont annihilés dans le feu de la confrontation, du fait qu'Émilienne s'approprie le droit, généralement attribué au parent, de réduire sa mère au silence par l'impératif (« Arrête à la fin, gronda Émilienne en se levant ») et de critiquer l'attitude que laissent transparaître ses arguments (« hargne », « jalousie », « égoïsme », « complexes »). Les affirmations de la fille sont tributaires d'un caractère défensif; elles dénotent aussi un respect de soi-même et des autres, davantage qu'une obéissance aveugle ou une subordination à l'opinion des aînés, fussent-ils ses propres parents. La nécessité

d'appuyer ses propos et de faire valoir ses positions la mène à adresser à sa mère des paroles particulièrement virulentes, faisant fi des règles de politesse d'usage: « Émilienne observait sa mère chez qui chacune de ses phrases provoquait d'imperceptibles convulsions. *Jamais* elle n'avait été insolente avec elle. Et elle regrettait déjà d'être allée aussi loin. Il était cependant impératif qu'elle lui exprimât sa résolution par des arguments percutants » (FCF, 18, nous soulignons). L'insertion dans le texte du déictique « jamais » renforce son caractère de jeune femme affable et bien élevée. Cela tranche avec les jugements durs qu'elle porte sur Rondani tout au long de leur dialogue : « *Tu ne sais plus ce que tu dis* »; « Peux-tu me dire ce que ta *chère* ethnique a de plus que les autres »; « tu juges tes compatriotes à partir d'un piédestal que tu t'es créé *dans ta tête* »; « tu me donnes envie de vomir » (FCF, 18, nous soulignons).

L'énonciation d'Émilienne alterne ici entre le « tu » accusateur devant les propos de Rondani, et l'affirmation personnelle revendiquée par l'utilisation du « je » : « Je veux que tu comprennes une bonne fois pour toutes que je l'aime et que c'est avec lui que j'ai l'intention de faire ma vie » devient une bravade clairement énoncée à la réprobation et à l'autorité maternelle. Pourtant, nous remarquons que toute forme de respect n'est pas perdue. La combativité d'Émilienne cède le pas à l'inquiétude lorsqu'elle avoue à Joseph, à la suite de leur confrontation avec Eyang : « Si elle n'avait pas été ta mère, je lui aurais asséné une belle giflle. Puis changeant de ton elle demanda : Qu'allons-nous faire? Et si elle nous maudissait! » (FCF, 15). Le « je » de la défense personnelle devant la mère évolue vers le « nous » du couple isolé devant l'adversité. Émilienne formule, ce faisant, ses craintes de les voir frappés de la malédiction maternelle. Elle se dit consciente de la très mauvaise

posture dans laquelle se trouverait leur union naissante, dans l'éventualité de ce rejet. Lorsqu'elle s'excuse à Rondani (« Je suis navrée de te désobéir, mère » (*FCF*, 18)), nous en concluons que le discours d'Émilienne n'est pas entièrement affranchi de l'opinion de la collectivité.

Par ailleurs, les mots de la jeune femme dépassent le cadre du dialogue pour englober l'ensemble de sa société : à la formule distanciative « ces gens-là » employée par sa mère, elle réplique en les désignant comme « ses compatriotes », opérant une réunification, ne serait-ce qu'en paroles, du peuple fragmenté. Rondani, quant à elle, se rallie à Eyang, une inconnue qui provient de l'ethnie qu'elle méprise, sur le terrain de leur haine commune :

–Si je t'ai bien suivie, la mère de ton fiancé – ce mot fut prononcé sur un ton méprisant qui fit tourner vivement la tête de la fille – est elle aussi contre votre union! Eh bien ça ne m'étonne pas. Quelqu'un de sensé ne va pas braver des principes et des coutumes en renonçant à sa fierté tout bonnement au nom de l'amour. (*FCF*, 18)

Soulignons que les informations véhiculées par le discours de Rondani sont intéressantes dans leurs contradictions. En effet, Rondani avait manifesté son soulagement lorsqu'Émilienne avait déclaré vouloir lui présenter son fiancé : « Il était temps, ma fille. Je commençais à m'inquiéter de ton manque d'intérêt pour le mariage » (*FCF*, 15). La mère se positionne ainsi en faveur de la vie matrimoniale, par rapport aux études supérieures que menait jusque-là sa fille en France. Cependant, dès qu'elle apprend l'ethnie dont Joseph est issu, Rondani change complètement de discours : « Et c'est toi, ma fille, qui a été dans les grandes écoles, qui veut mettre le poison dans notre sang pur! ». Elle glorifie soudainement le parcours scolaire d'Émilienne, mais davantage comme un élément supplémentaire prouvant sa supériorité devant Joseph, que pour exprimer sa fierté envers l'avenir

professionnel de sa fille. Pour Rondani, le destin d'une femme, malgré les études ou le parcours professionnel qu'elle entreprend, se réalise encore par la voie matrimoniale, laquelle n'est pas nécessairement compatible avec l'amour. Tout au long de sa conversation avec sa fille, Rondani énonce son rejet de la lignée de Joseph. Lorsqu'elle a vent de la réaction d'Eyang, similaire à la sienne, Rondani surprend en s'associant à elle sans réserve. Elle affirme n'être pas « étonnée » de leur réaction commune, attribuée à Eyang le qualificatif de « sensé », et admet les concepts de fierté personnelle, de coutumes et de principes pour des êtres et une communauté qu'elle a jusqu'alors méprisés. Sans qu'elle ne le réalise pleinement, le discours de Rondani contient des marques d'approche et d'acceptation de l'autre sur des bases communes (la féminité, la maternité, l'humanité). Ce qu'elle laisse transparaître dans ce dernier extrait, c'est le fait que les deux mères veulent un destin semblable pour leurs enfants, cousu d'honneur, d'acceptation sociale et de pérennisation des traditions.

Nous l'avons déjà remarqué, les affaires de cœur n'ont pas leur place, pour les mères des deux jeunes gens, lorsqu'il s'agit de perpétuer la lignée. Si les discours des deux mères semblent motivés par la haine, il en va autrement pour Émilienne. Ses comportements défensifs et déclarations sentimentales signalent un discours amoureux: « Je veux que tu comprennes une bonne fois pour toutes que je l'aime et que c'est avec lui que j'ai l'intention de faire ma vie »; « Écoute-moi attentivement. Je me marierai avec Joseph envers et contre tous » (*FCF*, 18). Elle blâme l'attitude négative à laquelle elle se bute en l'inscrivant dans le filon d'un système de pensées qui affecte l'ensemble de sa société : « [il] y a quelque chose qui ne tourne pas rond dans notre société » (*FCF*, 18).

Il est grand temps que nous changions de mentalité. Si vous vous étonnez que nous soyons encore exploités par tous les étrangers qui viennent dans ce pays, l'explication est fournie par des attitudes comparables aux tiennes. Si nous ne sommes pas en mesure de tisser des liens solides avec nos compatriotes, comment peut-on espérer voir naître à Kampana un esprit nationaliste? Voir des gens animés par un même élan pour les intérêts de notre pays. Je me demande pourquoi je te dis toutes ces choses que tu ne peux pas comprendre... ». (*FCF*, 18)

Nous l'avons vu, les personnages d'Eyang et Rondani utilisent dans leurs discours des procédés d'autodésignation pour renforcer leur appartenance à leur ethnie et protéger les mentalités et traditions qui leurs sont chères. Émilienne, en revanche, met de l'avant le pronom personnel « nous » en s'associant au corps social pour mieux en dénoncer les travers, les divisions qui sévissent entre les différentes castes qui le composent. Ces scissions sévissent tant au niveau géographique (l'ethnie de Joseph provient du Nord du pays), que celui des mentalités, qu'Émilienne désire changer par la petite avancée que constitue son mariage. Ce contexte social, où les frontières entre les êtres sont déjà clairement tracées bien avant que n'interviennent les notions d'argent et de pouvoir, est déterminant, comme nous l'avons vu, pour l'énonciation des personnages féminins.

3.5.2. Vie professionnelle et discours militant

L'autorité professionnelle et la réussite sociale sont deux axes déterminants de notre étude de l'énonciation féminine dans le roman d'Angèle Rawiri. L'argent et le pouvoir sont garants du statut professionnel d'Émilienne, consacrant son rang social élevé. Les échanges verbaux entre Émilienne et sa secrétaire Dominique (avant que celle-ci ne devienne, plus tard dans le texte, sa maîtresse) sont empreints de cette distinction de rang qui marque leur différence. En effet, Dominique est présentée comme une femme de classe (on apprendra par la suite qu'elle est de la même ethnie que Joseph), d'éducation et de position inférieures à celles d'Émilienne. Ces éléments ne font que renforcer la hiérarchie entre les deux

femmes, déjà clairement marquée par leurs rangs d'employeuse et d'employée. Par le prisme de sa subjectivité teintée de ses privilèges, Émilienne considère Dominique, « [e]ngoncée dans une robe moulante d'un blanc transparent » (*FCF*, 21) comme l'incarnation même des instincts physiques et vulgaires qu'elle associe au peuple. « N'avez-vous pas trouvé de vêtements plus décents à porter ce matin? » (*FCF*, 21) devient, dans la bouche de la patronne, un blâme récurrent à l'égard d'une secrétaire ne possédant ni l'élégance, ni le raffinement de l'ensemble jupe en crêpe blanc assorti de chaussures noires et d'un sac en bandoulière de la même couleur d'Émilienne, digne d'une femme de l'élite. La réponse de Dominique signale une énonciataire soumise à l'énonciatrice par la hiérarchie professionnelle : « Oh madame! J'étais si pressée que j'ai pris le premier habit qui m'est tombé dessus, répond-elle d'une voix aiguë » (*FCF*, 21). « Habillez-vous plus décemment dorénavant, dit [...] brusquement [Émilienne]. Nous ne sommes pas ici pour un défilé de mode. Tenez! Tous ces textes sont à retaper, ajoute-t-elle en lui tendant la chemise cartonnée. Dactylographiez-moi ce texte rapidement » (*FCF*, 21). La voix aiguë de Dominique dénote la gêne d'être ainsi critiquée sur son habillement, tout comme le trouble de se faire rabrouer par sa patronne. Les justifications énoncées avec ce timbre de voix dressent le portrait d'un personnage déférent, voire soumis. Émilienne, en revanche, s'adresse à Dominique d'une voix « brusque », et elle utilise le mode impératif (« Tenez! »; « Dactylographiez ») et des indications précises (« Nous ne sommes pas ici pour un défilé de mode »; « Tous ces textes sont à retaper »; « rapidement ») pour affirmer clairement son autorité. L'effet qui se dégage de cette scène ne trompe pas. Avant d'être considérée comme une amante ou pire, une rivale, Dominique ne représente, aux yeux d'Émilienne, qu'une employée résidant dans « un quartier infect » (*FCF*, 68) et dont la « vie privée [...] ne l'avait

jamais intéressée » (*FCF*, 67). Ainsi, Émilienne laisse volontiers ses opinions transparaître dans les propos adressés à sa secrétaire.

Nous nous sommes déjà penchée, dans le deuxième chapitre, sur la relation entre Émilienne et Dominique. Notre analyse a démontré que même au cours de leur liaison, les paroles de la première à l'égard de la deuxième conservent le caractère autoritaire, même sévère, des ordres et injonctions spécifiques de la patronne qui s'adresse à sa subalterne. En foi de quoi, il ne nous semble pas utile de nous attarder davantage sur la communication entre les deux femmes. Le contexte professionnel dans lequel se meut et s'exprime Émilienne nous offre cependant une autre occasion d'observer son énonciation. Lors d'une réunion importante avec des collègues et adjoints, tous de sexe masculin (le directeur général, le chef du personnel, le directeur financier, M. Poutou, l'animateur de la réunion), la fausse couche subie par Émilienne le matin même provoque chez elle des douleurs abdominales aiguës. D'emblée, elle réprime « le cri qui déjà monte » (*FCF*, 22), tandis que l'aveu de son malaise se fait à mi-voix :

–Je ne me sens pas bien, *marmonne* Émilienne, *les dents serrées* et toujours pliée sur elle-même. *Permettez-moi messieurs* de me retirer, parvient-elle à ajouter en se relevant à grand-peine [...]

Les dents et les poings serrés, Émilienne se redresse courageusement et sort en titubant. Elle s'en veut d'avoir été l'objet d'un tel spectacle. *Toute la ville saura* dans la journée qu'elle s'est trouvée mal à cette réunion. Les responsables ne sont pas ceux qui *parlent le moins*. Eux aussi se racontent les *potins* de la ville. (*FCF*, 22, nous soulignons)

Le contexte de la réunion professionnelle invite au silence des uns durant la prise de parole des autres, et à la retenue lors des échanges. Cela contraste avec les maux physiques qui assaillent la protagoniste, lesquels incitent aux cris et gémissements de douleur. En témoignent les paroles d'Émilienne prononcées « les dents serrées ».

Elle espère ainsi conserver sa dignité en ne laissant transparaître aucun signe de faiblesse du ressort de l'intimité féminine, indésirable devant ses confrères et supérieurs masculins. Puisque la pudeur l'empêche de partager avec les hommes les véritables raisons de son état, Émilienne ne les contredit pas lorsqu'ils attribuent son mal à une crise de paludisme, maladie courante qui « tue encore de nos jours » (*FCF*, 22). Tout dans l'énonciation d'Émilienne, depuis la politesse du vouvoiement, le qualificatif « messieurs » qu'elle accorde aux destinataires, jusqu'à la permission de se retirer qu'elle sollicite en dépit de sa propre position d'autorité, maintient le contrôle et la fierté dont elle tient à faire preuve en tant que directrice chargée des affaires administratives. Émilienne « s'en veut d'avoir été l'objet d'un tel spectacle. Toute la ville saura dans la journée qu'elle s'est trouvée mal à cette réunion » : ces lignes montrent que tant dans ses paroles que par ses gestes, Émilienne veut avant tout préserver son image et ne rien laisser transparaître qui soit de l'ordre du privé. Par ailleurs, elles nous renseignent sur la puissance de la construction et de la propagation de la rumeur publique : « Les responsables ne sont pas ceux qui parlent le moins. Eux aussi se racontent les potins de la ville ». Nous comprenons ainsi l'ampleur du jugement que porte la société sur les faiblesses humaines, particulièrement celles des femmes, lorsque le maintien des apparences n'est pas respecté. Ce manque de solidarité sociale, qui exige une image de perfection maintenue en tout temps, condamne Émilienne aux jugements, ragots et autres critiques, tandis qu'elle subit, seule, l'épreuve dévastatrice de la fausse couche. Nous avons par ailleurs analysé, au deuxième chapitre, le manque d'appui social et de solidarité féminine envers les femmes qui ne peuvent enfanter. La scène de cette réunion professionnelle confirme la situation peu enviable d'Émilienne, tandis

qu'elle quitte la salle sans confier à personne la nature du mal qui l'afflige, puisque entourée de gens qui, selon elle, ne peuvent pas la comprendre mais veulent la juger.

Les dernières pages du roman *Fureurs et cris de femmes* sont toutefois le théâtre d'une reconquête de la part du personnage féminin de l'espace public: Émilienne prend la parole dans le cadre d'une conférence organisée par l'Organisation des Nations Unies, sur le sujet de l'émancipation de la femme africaine. Cette thématique a de quoi inspirer Émilienne. Elle a, après la mort de sa fille Rékia, délaissé le foyer conjugal pour diriger des réunions de femmes du Parti unique après son travail. En plus de sa propre carrière, cette implication dans une activité sociale a certes cultivé son entregent, son sens de la direction et ses habiletés à parler devant un public. C'est ainsi que, lors de la conférence dont l'ordre du jour se divise en trois parties (la femme et le travail, la conciliation de la vie professionnelle avec la vie de famille, et la législation du mariage dans les sociétés africaines), Émilienne est désignée comme porte-parole pour communiquer les résultats du débat du comité sur la femme et le travail :

En dépit de l'intérêt évident que portent les femmes présentes à la conférence, si l'on considère la pléiade de propositions qui ont été énoncées, Émilienne constate très vite qu'aucune recommandation destinée à sensibiliser les dirigeants des pays en présence ne concerne les femmes rurales. « Car, poursuit-elle, je ne suis pas certaine que les campagnes de sensibilisation qui suivront nos travaux atteindront ces femmes, encore enfermées dans certaines traditions désuètes et dont les conditions de vie sont toujours pénibles.

Son discours soulève des applaudissements et l'approbation de toutes. [...] Dans son compte rendu, Émilienne conclut : « Il ne peut y avoir d'évolution sociale sans un changement radical des mentalités dans toutes les catégories de nos populations. L'exploitation de la femme va à l'encontre du processus de développement entamé depuis les indépendances. Nous ne voulons plus d'intégration sectorielle, mais embrasser tous les métiers et occuper nous aussi, selon nos compétences, les postes à responsabilité, réservés jusque-là aux hommes. Nous n'acceptons plus la reconnaissance passive et verbale d'une pseudo-influence déterminante de la femme dans la société et dans son foyer. Nous demandons la révision totale de toutes les lois socio-professionnelles. Nous demandons l'application

inconditionnelle des mesures déjà prises qui demeurent lettre morte, et demandons la diffusion des textes juridiques par chaque cellule départementale, qu'il faudra rapidement former. Enfin, nous exhortons toutes les femmes à recourir à la législation de leur pays, chaque fois que les textes ne seront pas respectés ».

Après la lecture de toutes les recommandations au cours de l'assemblée générale, une dizaine de femmes, dont Émilienne, sont invitées à un débat radiotélévisé pour encadrer la présidente du Mouvement féminin africain de l'ONU et madame la secrétaire d'État à la Condition féminine de Kampana. (*FCF*, 162-163)

Lorsqu'Émilienne constate qu'aucune des propositions avancées ne concerne les femmes rurales, elle souligne immédiatement le problème de cette limite de portée : « Car, poursuit-elle, *je ne suis pas certaine* que les campagnes de sensibilisation qui suivront nos travaux atteindront ces femmes [...] » (nous soulignons). Il s'agit là d'une marque de modalisation (« l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé [...] »³⁰⁶) habilement menée. Ainsi, la formule « je ne suis pas certaine » fait état d'une énonciatrice réfléchissant, au moment de son énoncé, à une réalité dont on ne tient pas compte. La modalité logique qu'utilise Émilienne avec l'adjectif « certaine » permet d'introduire un doute quant à la portée universelle des bénéfices de la conférence de l'ONU. Émilienne produit, de cette manière, d'une pierre deux coups : son hésitation projette l'image d'une oratrice humble et humaine; d'un autre côté, souligner publiquement le problème de l'accès du milieu rural aux campagnes de sensibilisation fait d'elle une porte-parole sagace et engagée.

Forte de ce préambule, Émilienne va de l'avant dans la lecture du compte-rendu. Son discours convoque la fonction conative du schéma jakobsonien. Cette dernière, tournée vers le destinataire, se centre sur un message performatif destiné à « faire naître un certain

³⁰⁶ Dominique Maingueneau, « Modalisation », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 88.

comportement chez l'interlocuteur³⁰⁷ ». Émilienne use en fait, pour reprendre les termes de Richard Arcand et Nicole Bourbeau³⁰⁸, d'un discours incitatif-directif.

Arcand et Bourbeau (1995 : 27-28) considèrent que la fonction incitative (conative) prend deux formes : dans un discours [...] incitatif-directif, l'émetteur amène autrui à agir sans justifier sa volonté au moyen d'une argumentation, même restreinte. Dans un discours incitatif-argumentatif, l'incitation [...] prend la forme d'un raisonnement. Pour y arriver, l'émetteur peut donner le pour et le contre, défendre ses idées et s'opposer à celles d'autrui³⁰⁹.

En témoignent les phrases martelées en anaphore : « *Nous demandons* la révision totale de toutes les lois socio-professionnelles. *Nous demandons* l'application inconditionnelle des mesures déjà prises et qui demeurent lettre morte, et *nous demandons* la diffusion des textes juridiques pour chaque cellule départementale [...] » (nous soulignons). Son autorité de porte-parole encourage Émilienne à recourir à la négation catégorique (« *Il ne peut y avoir* d'évolution sociale *sans* un changement radical des mentalités dans toutes les catégories de nos populations »; « *Nous ne voulons plus* d'intégration sectorielle [...] »; « *Nous n'acceptons plus* la reconnaissance *passive* et verbale d'une *pseudo*-influence déterminante de la femme dans la société et dans son foyer », nous soulignons) et aux exhortations (« *Nous exhortons* toutes les femmes à recourir à la législation de leur pays, chaque fois que les textes ne seront pas respectés », nous soulignons). La volonté d'Émilienne n'est pas la sienne propre, c'est celle de l'ensemble des participants de la conférence et du sous-comité auquel elle appartient. Le « nous » inclusif rassemble elle-même, les autres participants, les femmes membres du Mouvement féminin africain de l'ONU, et toutes les autres femmes qui constituent son auditoire, qu'elle souhaite rejoindre et toucher. Émilienne ne justifie pas son

³⁰⁷ « Les fonctions du langage (Jakobson) », *Études littéraires*, [En ligne.] <http://www.etudes-litteraires.com/fonctions-du-langage.php>, [Consulté le 15 août 2016].

³⁰⁸ Richard Arcand et Nicole Bourbeau, *Pour une communication efficace : de l'intention aux moyens d'expression*, Québec, Centre éducatif et culturel, 1995.

³⁰⁹ Louis Hébert, « Les fonctions du langage », *Signo, Site Internet des théories sémiotiques*, [En ligne.] <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp>, [Consulté le 15 août 2016].

argumentation au cours de son discours, puisque ce dernier se veut un compte rendu des travaux et propositions importantes qui ont émergé au cours de quatre heures de « débat passionné » (*FCF*, 162). Elle se tourne donc vers une approche incitative-directive pour formuler avec force, assurance et autorité les revendications qui doivent être faites aux autorités et les indications qui doivent être données au public.

Fait intéressant, les propos d'Émilienne en cette fin de roman sont tournés vers les femmes en milieu rural, qui font partie d'une classe sociale nettement inférieure à la sienne aux niveaux de l'éducation, des opportunités, de l'appartenance au milieu professionnel (Émilienne est fonctionnaire, ces femmes sont vraisemblablement des cultivatrices et des marchandes), et des moyens financiers. Cela démontre un changement dans les valeurs et les préoccupations d'Émilienne depuis le début du roman. Au départ, les échanges entre Émilienne et Dominique nous avaient amenée à démontrer une supériorité conférée par la réussite sociale dans les paroles d'Émilienne. Plus tard dans le roman, une sortie impromptue de cette dernière dans un quartier populaire de la ville devient le théâtre d'une prise de conscience de « l'écart qui la sépare de ces gens *très ordinaires* mais qui dégagent *pourtant* une *réelle* joie de vivre » (*FCF*, 61, nous soulignons). Le discours intérieur d'Émilienne souligne bien l'association entre la notion de bonheur, qu'elle s'étonne de retrouver chez le bas peuple (désargenté et anonyme aux yeux des hautes sphères de la société), et la distinction personnelle et sociale qu'elle-même tient en haute estime. Cette révélation pose les balises d'une évolution pour ce personnage féminin :

Qu'en est-il de la réussite sociale quand on porte en soi une âme mélancolique? Il suffit pourtant de regarder ces hommes et ces femmes pour comprendre que la réussite est intérieure. Ils savent certainement mieux que moi maîtriser leur douleur et retirer de grandes joies de choses simples. Mes sens si limités et si déformés ne

voient, n'entendent, ne sentent et ne touchent que les choses misérabilisantes.
(*FCF*, 61)

Un rang social élevé, un poste à hautes responsabilités au sein d'une importante compagnie, un confort matériel, tout cela apparaît soudainement à Émilienne comme les plus dérisoires des richesses, « une duperie servant à meubler une âme en déroute, à camoufler la réalité d'une existence cruelle » (*FCF*, 61). Lors de ce passage du roman, l'héroïne énonce très clairement l'état de désespoir profond dans lequel sa quête de réussite et de reconnaissance sociale l'a plongée :

Je me suis jusqu'à ce jour accrochée désespérément à tout ce qui retient l'attention pour apaiser mon désarroi. Il fallait bien que je sois digne de mon rang social. Pour cela, il suffisait que j'apparaisse au bras de mon cher époux [...] dans les endroits à la mode et aux cérémonies officielles. Quelle duplicité! Et dire que j'y croyais! (*FCF*, 61)

Ce besoin de conformité avec les exigences de la sphère publique s'allie incontestablement avec la pression qu'Émilienne subit au nom des traditions. Nous entendons les traces de celles-ci dans la bouche de nombreux personnages, principalement féminins, qui expriment qu'il en va de l'identité sociale d'une femme d'engendrer des enfants. « [J]e crois comprendre [...] qu'une femme est contrainte de procréer sous peine de perdre son identité sociale et familiale. [...] c'est exactement ce à quoi nous assistons aujourd'hui » (*FCF*, 91), fait remarquer Émilienne elle-même devant sa famille. Et l'ensemble des personnages féminins de *Fureurs et cris de femmes* se rallie à cette affirmation. Eyang (« Crois-tu qu'elle réussira à s'imposer dans ce pays si elle ne sait pas être une bonne épouse et ne peut pas faire des enfants comme toutes les autres femmes? » (*FCF*, 49)), Rondani (« Ma fille [...] Sais-tu que ton mari, aux yeux des anciens, n'aurait pas tort de t'amener une concubine? Le jour où cette idée lui viendra, il ne te demandera pas ton avis. Même moi, je lui donnerai raison » (*FCF*, 89)), sa sœur Eva (« Tu dois savoir que

tu ne seras jamais une femme à part entière tant que tu n'auras pas des enfants que tu élèveras et que ton entourage verra grandir [...] dans quelques années on aura oublié que tu as été mère comme toutes les femmes normales. [...]Ce] que je dis là ne s'applique pas à nous, ta famille. Je veux parler de ta belle-mère et de la société toute entière » (*FCF*, 89)), et Dominique (« Si j'avais été stérile. [...] j'aurais pactisé avec le diable pour avoir au moins un gosse. [...] Pour retenir mon ami, pour ma famille et, bien sûr, pour moi-même. [...] Quant à la famille, elle ne vous le pardonne pas. Et puis vous savez, madame, une femme sans enfant est comme un manchot. [...] Toute sa vie, elle sera montrée du doigt, ridiculisée et plainte » (*FCF*, 100)) : tous les personnages féminins du roman s'entendent pour placer la maternité au centre de leur vie, ainsi que le commandent les valeurs familiales et communautaires véhiculées par la société.

Les femmes le font au regard de leurs propres intérêts, mais également par désir d'embrasser ce qui est présenté comme leur destin social. Seule Émilienne questionne parfois ce principe, au fil de son discours intérieur ou de paroles prononcées en public ou en privé. Elle le questionne, certes, puisque sa situation d'infertilité la place au centre de cet épineux débat. Malgré tout, la maternité demeure son désir, son ardente obsession³¹⁰. L'incessante pression que subissent les femmes dans le roman de Rawiri à propos de la procréation fait de la stérilité d'Émilienne un « drame » qu'elle vit « dans [sa] chair et dans [sa] tête » (*FCF*, 89). Par conséquent, il n'est guère étonnant qu'Émilienne prenne conscience, par une véritable illumination vécue durant sa visite dans le quartier populaire,

³¹⁰ Rappelons que l'étude *Femmes rebelles* de Sonia Cazenave analyse plus en profondeur le désir d'enfant d'Émilienne : « Pour Émilienne [...], l'enfant est secondaire : l'homme, un mari tout à soi, est ce qui [la] préoccupe d'abord. Il s'agit donc d'une rébellion contre la maternité obligatoire comme consécration de la femme à part entière au sein de sa communauté et de la revendication d'un amour conjugal où les deux parties de la cellule décident et partagent, hors des pressions familiales et sociales³¹⁰ », *op. cit.*, p. 275.

de l'ampleur de l'aliénation dans laquelle son désir d'intégration sociale l'a plongée : « Ainsi, comme la majorité des gens, je parcourais la vie d'un bout à l'autre, contente de leur ressembler et de cacher avec beaucoup de talent ma permanente folie intérieure. Oubliant que les autres, un jour ou l'autre, finiraient par me voir telle que je suis » (*FCF*, 61).

Tandis que le texte précise cette première jonction entre l'idéologie de sa protagoniste et le peuple qui l'entoure, l'indifférence qu'Émilienne manifestait envers la populace se transforme en un besoin non pas d'assimilation, mais d'union. Ce faisant, Émilienne conserve son intégrité, mais réalise l'ampleur de l'impact que ces gens de la basse classe peuvent avoir sur son destin. C'est pourquoi, au terme du roman, elle utilise la tribune publique et très médiatisée de la conférence de l'ONU pour faire valoir la nécessité de sensibiliser les femmes rurales à leurs recommandations pour l'émancipation. Nous y voyons le résultat d'une évolution chez la protagoniste de ce roman. Le dédain préalablement exprimé envers les femmes de position inférieure à la sienne fait place à des préoccupations verbalement communiquées devant un parterre d'auditeurs réceptifs et conquis : « Son discours soulève des applaudissements et l'approbation de *toutes* ». On peut attribuer l'effet très positif entraîné par le discours d'Émilienne au fait que son public est présenté comme étant exclusivement féminin : la présence d'un seul élément masculin aurait suffi à masculiniser le pronom pour qu'il devienne « tous ».

Notons par ailleurs que l'effet perlocutoire suggéré par les « applaudissements » et « l'approbation », montre la maîtrise d'Émilienne, lors de son discours, des éléments du pathos :

Le *pathos* [...] signifie les émotions violentes, tournant autour de la colère, la haine, la crainte, l'envie; émotions ressenties – ou au moins mimées – par l'orateur qui invite son auditoire à les partager. Maître du *pathos*, l'orateur saura s'échauffer lui-même par un effort de son imagination, puis transmettre l'émotion voulue à ses auditeurs au moyen d'une rhétorique appropriée à ses fins³¹¹.

Ces émotions violentes, au-delà des spectatrices assistant en direct au discours d'Émilienne, sont également ressenties par une auditrice indirecte : la belle-mère, Eyang, qui regarde le débat retransmis à la télévision.

De son fauteuil, Eyang ne peut s'empêcher d'éprouver une *grande fierté* à l'idée de savoir que tout le pays regarde et écoute attentivement sa belle-fille. Bien qu'elle ne comprenne pas les propos savants que cette dernière tient, elle est persuadée que ses idées contribueront un jour à changer certaines choses dans ce pays. Des choses apparemment importantes, à en juger par le sérieux du débat.

Eyang *gesticule* et se *pétrit les doigts*. Elle *tremble* pour Émilienne chaque fois que celle-ci prend la parole. Son *sourire s'élargit*. Tous ceux qui la connaissent, elle, Eyang, ne tarderont pas à la féliciter. Elle ne passera plus inaperçue et pour cause : ce ne sont pas toutes les belles-mères qui peuvent se targuer d'avoir des belles-filles aussi instruites et respectées. (*FCF*, 163, nous soulignons)

La formule « ne peut s'empêcher d'éprouver » fait référence, bien sûr, aux nombreux conflits qui l'ont toujours opposée à sa belle-fille et à la haine qu'elle lui voue. Toutefois, l'effet produit par le discours se fait plus fort, les « émotions violentes » du pathos prenant corps dans la « grande fierté » ressentie par la belle-mère : Eyang gesticule, se pétrit les doigts, tremble et affiche un large sourire. Pourtant, sa fierté réside dans « l'idée de savoir que tout le pays regarde et écoute attentivement sa belle-fille », donc dans la popularité et l'influence acquises par Émilienne par son passage à la télévision et à la radio. Autrement dit, Eyang s'enorgueillit des retombées sociales positives pour elle-même, par l'entremise de

³¹¹ Ann Moss, « De la rhétorique du sujet à sujet d'embarras », *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, *op. cit.*, p. 227.

sa belle-fille. Son gain personnel prime sur la fierté que pourraient lui inspirer les qualités d'éloquence et d'esprit de celle qu'Eyang accusait de « jou[er] si bien les femmes évoluées » (FCF, 70).

En effet, Eyang n'a jamais caché, tout au long du roman, sa désapprobation envers les activités d'Émilienne, comme en témoignent les conversations où elle pousse son fils à divorcer :

–Si ta femme cherchait à sauver son mariage, elle ne passerait pas ses soirées dehors. Je me demande si elle n'a pas un amant. Elle ne risque rien puisqu'elle ne peut plus faire d'enfants. La voix d'Eyang devient plus *agressive* : Tu veux connaître le fond de ma pensée? Eh bien oui, *ta femme ne me convient pas*. Quelle est cette épouse qui passe ses jours et une bonne partie de ses nuits à des réunions féminines pour revendiquer je ne sais quels droits, comme si elle voulait refaire nos traditions! Crois-tu qu'elle réussira à s'imposer dans ce pays si elle ne sait pas être une bonne épouse et ne peut pas faire des enfants comme toutes les autres femmes? Peux-tu me dire *à quoi elle te sert* aujourd'hui? *Je ne veux pas lui faire de mal*, mais *je suis certaine* qu'elle sera plus heureuse sans toi. Et si elle est réellement intelligente, elle demanderait votre divorce pour vous libérer tous les deux à moins que, par peur de ne pas trouver quelqu'un d'autre, elle préfère l'humiliation que tu lui fais subir dans toute la ville. (FCF, 49, nous soulignons)

Il ressort un manque flagrant de solidarité féminine, dans cette situation où Eyang approuve les actions adultérines de Joseph, qui a eu deux garçons avec sa maîtresse Dominique au vu et su de tous, et désapprouve celles d'Émilienne, qui se réalise dans une carrière épanouissante plutôt que dans la maternité. Ce que révèle Eyang lors de cette conversation avec Joseph, c'est que, pour elle, le militantisme et l'implication d'une femme dans des causes sociales n'a pas le même niveau d'importance et de reconnaissance que celui d'une femme qui excelle dans ses rôles d'épouse et de mère. À ses yeux, les traditions, qu'il faut se garder de défaire ou de refaire, indiquent que la véritable réalisation de la femme se trouve en effet par la voie matrimoniale et maternelle. Là réside son *utilité*, sous peine d'« humiliation publique ». Ainsi, lorsqu'Eyang demande à son fils : « Peux-tu me dire à

quoi elle te sert aujourd'hui? », elle souligne *l'inutilité* d'Émilienne en tant que femme, parce qu'elle est une épouse jugée indigne (elle ne cherche pas à sauver son mariage, passe ses soirées à l'extérieur, est soupçonnée d'avoir un amant) et qu'elle est incapable d'engendrer un nouvel enfant.

Il est donc indéniable que, dans *Fureurs et cris de femmes*, les personnages féminins, loin de s'accorder systématiquement soutien et entraide, n'hésitent pas à se critiquer entre eux au nom de leurs croyances et intérêts personnels. L'affirmation « Je ne veux pas lui faire de mal » se présente plutôt comme de l'ironie, dans la bouche d'une belle-mère qui ne rate aucune occasion de dénigrer sa belle-fille. Son hypocrisie se double d'une marque de modalisation : chez Eyang, « je suis certaine » prend donc la force illocutoire d'un énoncé logique et appuyé, censé convaincre Joseph du bien-fondé de ses paroles et de l'éventuel bonheur d'une Émilienne « libérée » de leur mariage. Cela étant, « si elle est réellement intelligente » met en doute la réputation de femme hautement scolarisée d'Émilienne en diminuant devant Joseph ses aptitudes décisionnelles et son jugement.

Dans la même veine, les faux-semblants sont à leur comble lorsqu'Émilienne est accueillie par Eyang suite à son discours télévisé :

–Ma fille [...] tu dois être fatiguée. Donne-moi ton sac et va t'asseoir avec ton mari et les enfants. Ah! Quelle journée! Quand je pense que tu ne m'as rien dit de ton passage à la télévision. J'aurais eu l'air idiot devant ma famille. Enfin, même si je n'ai rien compris, je sais que tu as dit de grandes choses. [...] Mon fils, tu as de la chance d'être marié à une grande dame. Que le Bon Dieu vous bénisse, mes enfants. Ses yeux soudain humides se posent avec tendresse sur Émilienne. (*FCF*, 164)

Du rejet (« cette épouse », « elle »), les propos d'Eyang passent à une réappropriation perfide (« Ma fille »), motivée par la soudaine reconnaissance sociale dont jouit Émilienne.

Quant à Joseph, qui déclarait plus tôt dans le roman : « Apprends que je ne me laisserai jamais dominer par une femme, même se réclamant d'un mouvement d'émancipation. Si ces élucubrations te sont aussi importantes, alors vis-les dans ta tête » (*FCF*, 70), ses paroles subissent un revers semblable, tandis qu'il semble touché par l'éloquence de sa femme : « Elle est formidable! », pense Joseph en souriant à sa femme derrière l'écran » (*FCF*, 163). Émilienne n'en croit ni ses yeux ni ses oreilles en constatant l'accueil que son mari et sa belle-mère lui réservent à son retour à la maison après la diffusion de son discours. L'événement de son discours prononcé publiquement fait ainsi figure de possible « victoire familiale » par rapport aux jugements et critiques qu'elle subissait au sein de son propre foyer, reflet de ceux que lui adressait le corps social.

La crainte du jugement social et les pressions des traditions environnent le personnage d'Émilienne tout au long de *Fureurs et cris de femmes*. Sur les plans personnel, professionnel et social, elle délaisse ses doléances pour progressivement élever la voix afin de dénoncer certains discours intériorisés par les femmes (y compris elle-même) et qui sont contraignants à leur épanouissement, voire leur à émancipation. Dans ce roman d'Angèle Rawiri, les contextes énonciatifs se présentent donc sous un jour suffisamment favorable pour permettre au personnage d'Émilienne d'accomplir une progression vers une plus grande affirmation.

3.6. *Si d'aimer...*

3.6.1. Cadre socio-linguistique

Pour cette sixième section concernant les énonciations (et les actions) des personnages féminins dans *Si d'aimer...* nous nous arrêterons d'abord sur le cadre socio-linguistique dans lequel naissent et circulent ces échanges. Ce dernier se décline en une variété de langues officielles et dialectes locaux s'associant aux différentes positions sociales auxquelles appartiennent les personnages dans le roman. Valérie, plus particulièrement, ne se complait pas dans les avantages conférés par son statut de médecin. Elle fait état des scissions de la société camerounaise dans laquelle ils évoluent en exprimant sans détour ses visions et opinions à propos de sa propre classe privilégiée, et de ses contacts avec des classes inférieures ou défavorisées. Nous analyserons également le poids de la rumeur publique qui traverse la ville de Douala, et l'émancipation du personnage de Salomé de la pression de l'image correspondant à son statut.

Comme pour *Une enfant de Poto-Poto*, on remarque que c'est le français qui a la part belle dans les dialogues entre les personnages. Il s'impose comme la langue courante dans laquelle s'articulent les prises de parole et d'écriture, entre des personnages de divers niveaux d'éducation et statuts sociaux. La famille de Moussa, par exemple, est composée de modestes travailleurs originaires de l'extrême nord du Cameroun, de membres animistes et catholiques qui ont par la suite opéré une conversion à la religion musulmane relevant « plus de l'allégeance politique que d'un acte de foi » (SA, 75); « L'essentiel était de donner l'illusion d'une région musulmane supposée homogène dans le grand nord » (SA, 76). Dans

ce contexte, les paroles échangées entre Moussa, sa mère et sa sœur ne sont jamais énoncées dans une langue spécifique à leur ethnie, mais bien en français³¹².

Il en va de même pour les personnages féminins du roman. Valérie relate les conversions religieuses du temps de ses grands-parents, qui ont bousculé les habitudes langagières des villageois camerounais. Tandis que certains habitants, devenus nouveaux catéchistes, se devaient d'apprendre à lire et écrire le français, « les religieux blancs se mettaient aux langues locales. Les bibles furent traduites et les cantiques aussi. Ils écrivirent des chants de célébration en langue *vernaculaire*, selon l'expression consacrée, dans les rythmes locaux » (SA, 49). Cette approche des missionnaires blancs ne visait pas l'approfondissement de leur connaissance des habitudes linguistiques locales, pas plus que l'échange entre les communautés. Il s'agissait plutôt de propager la parole sainte par le biais des langues régionales, tout en opérant une valorisation de la langue française en comptant sur l'influence des nouveaux catéchistes africains, foncièrement assimilés. Pierre, le grand-père maternel de Valérie, était l'un d'eux. Élevée dans le quartier Bonabéri, dans la banlieue ouest de la ville de Douala, Valérie ressent les effets de cette tension linguistique. Elle est appelée à conjuguer le français (utilisé à l'extérieur du foyer) avec la langue de son ethnie (à la maison), comme le relate Salomé dans cet extrait :

À la maison, Bella et Valérie parlaient Yambassa, la langue maternelle de Bella et aussi celle de ma mère, les deux femmes venaient du même village. Chez nous, on parlait uniquement le français sous prétexte que mon père et ma mère n'étaient pas de la même ethnie. Ma mère mettait un point d'honneur à ce que notre langage soit le plus châtié possible. Bella et Valérie m'ont appris le peu que je sais sur ma langue maternelle. Nous avons pris l'habitude de la parler à chaque occasion. Bella secouait la tête en m'entendant : « Tu as le même accent que les bonnes sœurs blanches qui venaient dans mon village ». (SA, 26-27)

³¹² Nous admettons volontiers qu'il puisse s'agir d'un choix de la narration afin de rendre ces échanges accessibles au lecteur francophone, dont nous sommes.

Ainsi, même si leurs mères proviennent de la même ethnie, Salomé et Valérie grandissent dans des univers linguistiques différents. Chez Valérie, on revendique fièrement ses origines en parlant Yambassa, ce qui permet de garder la langue vivante, de la perpétuer et de la compter comme une composante primordiale de l'identité personnelle. Chez Salomé, en revanche, les différences entre les langues maternelle et paternelle encouragent une distanciation des langues locales pour se tourner vers une langue commune, le français. Eugénie encourage ses enfants à ne s'exprimer qu'en cette langue, reflet d'un calquage exacerbé de la culture occidentale : « Tous mes frères ont des prénoms composés, renvoyant à ce que ma mère considère comme la grande bourgeoisie française : sa référence absolue » (SA, 22).

Ces tensions linguistiques ne provoquent toutefois pas de malaise identitaire chez les personnages féminins dans *Si d'aimer...* Ils les conjuguent plutôt selon le type d'interaction qu'ils engagent. En situation de conversations courantes, professionnelles ou autres, leur énonciation se fait en français. En revanche, certains particularismes langagiers viennent ponctuer les dialogues plus privés :

–Comment vas-tu *Iyo*?

Nous avons pris l'habitude de nous appeler l'une l'autre par ce petit nom doux un peu niais en langue Douala, qui signifie mon aimée. Quand nous étions plus jeunes, cela nous faisait rire, accentuant notre complicité d'adolescentes et, plus tard, d'étudiantes loin de chez elles. Cela faisait des siècles que nous ne l'avions plus utilisé. J'ai compris la question. Je connaissais la réponse et j'en perdais le sommeil. (SA, 125)

Salomé s'adresse ainsi à Valérie, retraçant au moyen d'un seul mot l'importance de leur histoire commune, utilisant un mot de la langue Douala pour marquer une intimité dont le français ne peut témoigner. Dans ces lignes, Salomé aurait pu dévoiler de but en blanc le

véritable objet de sa question : puisque Valérie a été la maîtresse de Pacôme, elle est possiblement séropositive elle aussi. Elle choisit plutôt de formuler différemment son interrogation, ramenant l'expression « Iyo » qui fait référence à leur passé conjoint et à l'affection partagée. Le texte exemplifie ainsi la force du lien et de la solidarité féminine dans le contexte de la maladie, qui outrepassa les trahisons. En usant de cette expression pour balayer l'aveu de l'adultère commis par Valérie, Salomé dévoile une relation où les plus basses confessions, et les plus grands pardons, peuvent s'effectuer dans une économie de mots qui avoisine le silence : « Chut, Iyo, certaines choses en ce monde sont tellement laides, tellement brutales et violentes que d'autres moins graves méritent d'être pardonnées, tu comprends? » (SA, 126).

Les personnages de *Si d'aimer...* articulent ainsi la grande majorité de leurs prises de parole en français. Ceux qui s'enorgueillissent d'un rang social plus élevé (le père de Salomé, qui fut longtemps Délégué du gouvernement pour la communauté urbaine de Douala, a valu à son épouse l'illustre surnom de « Madame le Délégué ») font une croix sur leur langue maternelle et considèrent la langue française comme l'essence d'une énonciation châtiée, digne de l'élégance occidentale. Ceux qui sont issus de milieux plus modestes, pour leur part, parlent le français tout autant que plusieurs langues locales, qu'ils revendiquent comme parts de leur identité :

Grâce à Moussa, [dit Salomé,] je prenais la mesure de toutes ces vies qui jusqu'ici n'avaient fait qu'effleurer la mienne. Même la langue que nous parlions était différente. Moussa parlait *pidgin* comme si c'était sa langue maternelle, il baragouinait quelques-uns des patois usités dans ces quartiers, le *douala*, le *bassa* et même quelques mots de *bamiléké*. C'est l'avantage d'avoir vécu à New-Bell et autres sous *kwat*, comme il disait pour désigner les quartiers populaires. Rien à voir avec l'argot dont ceux de ma génération étaient si fiers. Au contraire, leur façon de parler les désignait tout de suite pour ce qu'ils étaient, des gosses des quartiers

riches qui essayaient de paraître branchés en imitant le langage de la rue. (SA, 345-346)

Au contact de Moussa, Salomé multiplie, à la fin du roman, les sorties dans des quartiers populaires de la ville (New-Bell, Deïdo, Nkomondo, Bépenda), ce qui lui permet de prendre contact avec différents niveaux de langues populaires peu explorés par le texte, qui fait évoluer ce protagoniste féminin dans des sphères plus maniérées :

–Ga', c'est ta go? C'est quoi ton grimba non? Affranchis même les broda' dis donc.

Sally m'a regardé, éberluée, elle n'avait rien compris à l'argot de Coco, je traduisis pour elle.

[...]

–Comment tu t'appelles chaton? demanda Sally.

La question à ne pas poser. Coco lui sortit son grand numéro, *dans un français compréhensible pour elle*, sinon, ce n'était pas du jeu. (SA, 379-380, nous soulignons)

Les insertions de mots en langues locales, telles que le pidgin, douala, bassa, yambassa, bamiléké, sont parfois directement traduites ou expliquées dans le texte; d'autres fois, on laisse le lecteur se référer au « Lexique camerounais » qui fait suite au roman. À travers une démarche et une prise de conscience qui n'est pas sans rappeler Émilienne lors de ses sorties dans les quartiers populaires, Salomé établit, dans sa propre mentalité, un pont entre l'univers sociolinguistique qui constituait précédemment son cadre de vie, et celui, d'autant plus riche et multiple, qui s'ouvre devant elle. « Le lien entre le Douala d'en haut et l'autre se limitait à ces rencontres fortuites. Les deux communautés ne se mélangeaient pas davantage. Leurs préoccupations n'étaient pas les mêmes » (SA, 345). Ces sorties en compagnie de Moussa exposent Salomé à une réalité sociale dont elle ignorait presque tout, dont elle ne s'inquiétait guère auparavant. Elle partage ses découvertes et prises de conscience avec Valérie :

– [...] Ce qui me surprend c'est que tu sembles découvrir tout cela aujourd'hui.

–Non, mais non, ce n'est pas ce que tu crois. Ce que je découvre ce n'est pas la pauvreté, c'est un état d'esprit. Avec Moussa, j'entre au cœur d'un monde qui

m'était jusqu'alors totalement fermé. Je suis bien consciente d'être très privilégiée.
[...]

–Bienvenue dans la vraie vie, *princesse*, se moqua Valérie. (SA, 350, nous soulignons)

L'ironie des paroles de Valérie à propos de la position avantageuse de Salomé rejoint le reproche que lui fait Céline : « Tu mélanges tout, *tu ne peux pas comprendre*. C'est la misère qui rend les choses difficiles » (SA, 219, nous soulignons). Issue d'une famille pauvre, Céline est particulièrement renseignée sur les ravages de la misère et des privations, ainsi que les procédés les plus désespérés pour tenter d'y réchapper. La prostitution devient l'un d'eux. Elle permet un soutien financier et d'innombrables cadeaux offerts par un riche Blanc, Michel, à Céline et sa famille tout au long de leur relation. Les parents de Céline acceptent d'abord l'argent avec avidité tout en fermant les yeux sur sa provenance, mais se détournent de leur fille dès que la source des fonds se tarit, au retour de Céline au pays sans rien d'autre qu'une réputation de prostituée. Leurs différences de cadres familiaux et de positions sociales et financières amènent Céline, qui voit Salomé comme la fille de Monsieur et Madame le Délégué, à lui dire qu'elle « ne peu[t] pas comprendre ». En effet, le texte qualifie Salomé de « princesse Bema » (SA, 11), tandis que la prostituée n'a que peu de considération dans la sphère publique.

En tant que médecin, Valérie aussi jouit d'une position privilégiée. Dans le cadre de sa profession, elle côtoie et interagit quotidiennement avec les classes moyennes et plus défavorisées de sa société. Sa sensibilité aux enjeux sociaux l'amène à user de la tribune et de l'autorité symbolique que lui octroie son métier en critiquant et dénonçant les injustices et les difficultés des conditions de vie de ces classes plus démunies :

–Les gens ne demandent pas la charité, ils demandent des hôpitaux et des écoles décentes, personne ne les entend. Ils veulent pouvoir travailler en paix et peut-être

mettre un peu d'argent de côté pour leurs vieux jours. Sauf que toute cette économie parallèle n'intéresse pas les banquiers, et les petites coopératives censées faire un financement de proximité ferment à tour de rôle parce que le propriétaire est parti en emportant l'argent des épargnants. Ils travaillent de toutes leurs forces sans garantie d'un meilleur lendemain. Toutes ces femmes qui gardent les enfants dans les quartiers huppés, parfois jusqu'à vingt-deux heures. T'es-tu jamais demandé ce que faisaient leurs propres enfants pendant ce temps? Alors à la fin de la journée, lorsque quelqu'un vient tout sourire demander comment ça va, il ne faut pas s'étonner que l'humeur ne soit pas aux *salamalecs*. (SA, 347)

Salomé explique cette tirade de Valérie par le fait qu'elle l'avait « lancé [...] sur l'un de ses sujets de prédilection » (SA, 347). Elle révèle ainsi l'empoiement passionné de son amie pour ces enjeux sociaux essentiels. Valérie s'exprime peu à propos des questions relatives à la sphère intérieure, aux sentiments, la vie familiale ou la maternité. En tant que femme professionnelle actuelle, ses paroles s'orientent vers des sujets médicaux, sociaux et politiques. Valérie s'impose comme une interlocutrice pertinente et informée lorsque confrontée, de par son éducation et son expérience, aux actualités du monde public. Au cours de longues diatribes, elle expose avec lucidité les ravages de la corruption dont elle est témoin en tant que citoyenne. Elle dénonce le détournement des fonds destinés aux chantiers de développement, aux projets sanitaires et à l'amélioration de l'éducation (SA, 350), l'exploitation européenne sous toutes ses formes, même celle des paradis fiscaux, de même que l'escroquerie des gouvernements africains.

Ainsi, même si son propre statut de médecin lui confère un rôle plus élevé dans la hiérarchie sociale, elle ne détourne pas les yeux des enjeux primordiaux et se fait un devoir de verbaliser ses indignations. Elle formule des opinions tranchées, même cyniques, concernant la disparité des richesses et l'écart entre les classes sociales, comme dans cet échange avec Salomé :

–Eh oui, dit Valérie, le souci avec nos pauvres, c’est qu’ils ne sont pas gentils. Ils refusent de se laisser manipuler, c’est ennuyeux, hein? Surtout lorsqu’on débarque la bouche en cœur, pétris de bonnes intentions. C’est pour cela que j’aime cette ville, elle ne s’en laisse pas conter.

[...]

–Soit, la coupai-je, alors tout est pourri, le système est pourri, il n’y a rien à faire, on se détourne et on les ignore c’est cela? (SA, 347-348)

La tonalité dramatique des réponses de Salomé aux exposés de Valérie découle des effets d’amplification. L’hyperbole, les adverbes et adjectifs d’intensité (pourri), les pronoms et tournures d’exagération³¹³ (« *tout est pourri* », « *il n’y a rien à faire* ») créent ces effets, dénotant un personnage féminin qui a bien conscience des enjeux qui l’entourent, mais ressent de l’impuissance devant leur importance, leur immuabilité ou le travail à accomplir pour y apporter des changements. Tandis que les paroles de Salomé marquent son découragement au moyen de mots dichotomiques (tout, rien) et de modalités passives (détourne, ignore), Valérie choisit le camp, plus réaliste, de l’engagement volontaire et modéré : « *Chacun choisit de faire ce dont il a envie* » (SA, 349). Ses propos ne tombent jamais dans le misérabilisme, ni la fatalité. Lorsque Salomé suggère avec une froide ironie l’enlèvement total et irréversible du système (« *alors tout est pourri, le système est pourri, il n’y a rien à faire, on se détourne et on les ignore c’est ça?* »), le discours de Valérie se resserre autour de facteurs positifs :

– [...] Dans tous les corps de métiers, il y a des personnes honnêtes et travailleuses. Le secteur privé se développe et une vraie classe moyenne émerge dans cette ville. Ce qui est porteur d’espoir, car ceux-là ont besoin d’infrastructures correctes, d’écoles pour leurs enfants, de médecins compétents, et ils ont de plus en plus les moyens de leurs exigences. Ils tirent la société vers le haut. Grâce à eux le chaos pourra refluer, ces gens-là travaillent dur pour assurer leur confort, ils ont besoin de stabilité. (SA, 349)

³¹³ Telles que décrites dans la section « *La tonalité dramatique* » de l’ouvrage d’Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d’écriture, op. cit.*, p. 81.

L'usage d'adjectifs mélioratifs (honnêtes, travailleuses, compétents) et de verbes d'action (développe, émerge, tirent, refluer, travaillent, assurer) témoigne d'un espoir lucide et engagé de la part de Valérie. Ses prises de parole ne sont pas réalisées *devant* public, mais ses préoccupations sont d'ordre et d'objet public, empreintes de la considération sociale que son statut de femme éduquée et professionnelle lui confère. Elle montre ainsi l'étendue de son amour et de son engagement envers sa société.

La ville de Douala, nommée à plusieurs reprises dans le texte, s'incarne à travers la rumeur publique qui traverse le roman. Dès les premières pages, Valérie multiplie les avertissements à Salomé à propos de sa passivité face aux infidélités de Pacôme, qui sont déjà de notoriété publique : « Douala est vraiment petite, tu crois vraiment que tu donnes le change? Il n'y a pas plus aveugle que celui qui ne veut pas voir » (SA, 27). À ce stade du roman, il semble que le personnage de Salomé fonctionne selon le principe du refus de voir et du non-dit : ce dont elle n'est pas témoin elle-même n'existe pas, et ce qu'elle passe sous silence est exclu de sa réalité, sur le plan personnel comme sur le plan social. Son infection au sida, sa rencontre avec Céline et Moussa, puis sa décision de quitter Pacôme et leur foyer sont ultérieurement les étapes de la transformation psychologique de Salomé. Elle prend alors connaissance de l'ampleur de la pression publique en ce qui concerne l'image qu'elle projette en tant que femme de la haute société :

Je me suis installée chez Moussa et j'ai pu vérifier à quel point Valérie avait raison. *Douala* est une petite *ville*. Même lorsque vous ne connaissez pas les gens, ils semblent être informés de tous les détails croustillants de votre vie. *J'étais* Salomé *Bema*, épouse *Lissouck*. Mon *père* avait longtemps été un *délégué du Gouvernement* pour la *ville de Douala*, ma *mère* était l'une des femmes *les plus en vue* de la *ville*. *J'étais l'épouse* d'un homme *connu, apprécié*, et nous évoluions dans les *hautes sphères* de *Douala*. De *notoriété publique*, mon mari était un homme à femmes, cela ajoutait à son *prestige*. *J'étais* une femme comblée. Dans

cette configuration, quitter mon mari pour m'installer avec un homme qui avait été boy à tout faire, c'était plus que *déchoir*.

La ville jasait mais je n'en avais cure. [...] Sous mes yeux, la ville modifiait mon histoire, la rumeur s'amplifiait. J'observais ces femmes incapables de me reconnaître alors même que j'étais à un souffle d'elles et qui se délectaient du roman de ma vie, l'agrémentant à leur sauce. (*SA*, 338-339, nous soulignons)

Aux yeux des habitants de la ville, le profil de Salomé s'élargit au-delà de sa propre personne. Elle est désignée par ses patronymes familial (Bema) et marital (Lissouk) à forte connotation idéologique : ils rappellent le poste de haut fonctionnaire de son père, la position sociale reconnue de sa mère, et le regard admiratif que pose l'opinion publique sur son mari. Salomé se trouve au centre des trois, au sein d'un univers dont le champ lexical (connu, apprécié, hautes sphères, notoriété, prestige) n'en finit pas d'exposer l'importance de l'image, du bien paraître et du rang social. Ces notions sont si bien assimilées par Salomé qu'elles constituent l'essence de son bonheur personnel. Lorsqu'elle affirme « J'étais une femme comblée » au terme d'une série de « j'étais » qui marquent un état antérieur, il est difficile de savoir s'il s'agit de sa propre opinion, ou de celle que la rumeur projette sur son existence, considérée enviable et parfaite d'un point de vue extérieur.

Lorsque Salomé quitte le domicile conjugal pour se réfugier chez Moussa et qu'ils entament une liaison, le roman décrit l'accroissement des racontars qui s'ensuit. L'opinion publique, qui revient sous les traits de « la ville de Douala » (mentionnée à huit reprises dans les lignes du précédent extrait), prend une telle présence qu'elle se personnifie sous la forme d'une seule voix qui s'élève pour juger la jeune femme : « la ville jasait », « la ville modifiait mon histoire », « la rumeur s'amplifiait ». Salomé résume ainsi l'opinion publique qui qualifie son parcours comme une « déchéance », une chute vers le bas de celle qui visait toujours plus haut. Valérie prévient son amie de la menace des déshonneurs qui la guettent :

quitter son mari au profit d'une liaison avec un autre homme, et choisir un amant d'une classe inférieure, sont d'impardonnables faux pas sociaux. Dans cette société où la réputation de coureur de jupons de Pacôme est connue et acceptée de tous (« De notoriété publique, mon mari était un homme à femmes, cela ajoutait à son prestige »), il en va autrement d'une femme qui fréquente un autre homme que son mari :

– [...] Bientôt *toute la ville en parlera* et je vois mal le fier Pacôme accepter de passer l'éponge sur cela. Tu ajoutes *l'humiliation* à l'abandon. Tu connais les hommes, chez eux, les *blessures d'amour-propre* sont les plus *mortelles*. Tu seras dans *l'œil du cyclone* ma belle. *Les hommes* ont *sans cesse* des liaisons avec des femmes beaucoup plus jeunes qu'eux ou d'un milieu social plus modeste, *rien ne les arrête*. *Nous autres les femmes* sommes *astreintes* à plus de discrétion, *c'est comme ça*. Or toi, *tu ne respectes aucune règle, tu fais tout de travers*. Non seulement tu trompes ton mari avec un homme comme Moussa, mais en plus, tu ne t'en caches pas, tu vas t'installer chez lui. *Cette ville va te lyncher*. (SA, 337, nous soulignons)

Les paroles de Valérie dans cet extrait servent plusieurs propos. Elles soulignent l'ampleur des répercussions du comportement de Salomé. « *La ville* » ne se soucie guère des raisons qui la motivent à quitter son mari. Le fait qu'il lui ait transmis le sida à la suite d'un adultère n'est pas pertinent à ses yeux. Seule compte l'humiliation que fait subir une femme à son époux. Puisque l'orgueil et l'amour-propre masculins sont d'une importance capitale dans les échanges entre les sexes, ils doivent être préservés à tout prix aux yeux du public, au même titre que les apparences. Notre précédente analyse des discours tenus par Valérie nous a déjà démontré qu'elle se positionne à contre-courant de la tendance générale. Pourtant, ses paroles semblent en tenir particulièrement compte dans l'extrait présenté ci-haut, dont se dégage un vocabulaire alarmiste, prédisant la catastrophe générale (« *toute la ville en parlera* », « *l'œil du cyclone* », « *Cette ville va te lyncher* »). Parallèlement, Valérie énonce, ou plutôt dénonce, le double standard qui règne dans la sphère publique, toujours au détriment des femmes. En opposant les deux sexes (« *Les hommes* » et « *Nous autres les*

femmes ») et les comportements qui leurs sont respectivement associés (« sans cesse » et « discrétion ») elle souligne l'inégalité et la misogynie qui conditionnent toujours les actions des femmes. En bref, « Les hommes [...] rien ne les arrête », tandis que « Nous autres les femmes sommes astreintes [...] ».

Si ces restrictions de leurs paroles et actions sont connues de tous les personnages féminins du roman, il se crée peu de solidarité au niveau de la gent féminine qui doit s'y conformer. Au contraire, lorsqu'une femme y déroge, les autres ne se gênent pas pour participer à la rumeur sociale qui dénigre, juge et condamne : « J'entendais des : “Ce n'est pas vrai!”, des : “Si, si, je t'assure, tout Douala le sait”, des : “Attends, je vais appeler Martine, elle est sortie avec Pacôme Lissouk, elle ne va pas en revenir” » (SA, 338). Salomé est remarquablement sereine devant la dégringolade de son statut social. À la fin du roman, son propos témoigne de son détachement de préoccupations telles que l'opinion publique et la mauvaise réputation qu'on lui fait : « La ville jasait mais je n'en avais cure »; « Je ne m'en soucie guère. Toutes ces personnes ne me sont rien. Leur avis m'importe peu. Ce que je veux, c'est savoir *ce que toi tu en penses* » (SA, 337, nous soulignons). Ces phrases de Salomé, formulées à la forme négative, marquent un refus des conventions restrictives, mais aussi une plus grande affirmation de soi. Dans son cas, l'amitié renforce les décisions d'un personnage féminin qui n'a plus à se tenir seul devant l'adversité. C'est ce qu'illustre Valérie en lui répondant : « *Quoi que tu fasses, je te soutiendrai*, mais fais attention à toi, cette ville peut être un sacré nid de vipères » (SA, 337, nous soulignons), preuve d'une solidarité féminine dont les mots expriment la force face à une rumeur publique sans pitié.

3.6.2. Les mots pour les maux : l'énonciation de Valérie comme médecin-traitant et la transformation du discours sur la maladie

3.6.2.1. Valérie

Nous avons vu que la scène sociale se présente de plusieurs manières en tant que contexte d'énonciation dans ce roman d'Hemley Boum. La langue française est prééminente dans le cadre socioculturel du roman, côtoyant de nombreuses autres langues, selon l'ethnie des personnages, utilisées entre eux pour signifier la familiarité, voire la promiscuité de leurs échanges. Les craintes du « qu'en dira-t-on » et des critiques formulées par l'opinion publique ont certes leur impact sur les actions et l'énonciation de Salomé, mais c'est surtout le personnage de Valérie que nous retenons pour la suite de notre analyse qui s'articulera sur le langage employé en contexte professionnel.

Valérie exerce son métier comme gynécologue et médecin spécialisé dans le traitement contre le VIH à l'hôpital de la Quintinie³¹⁴. Dans ce contexte, son bureau devient ainsi le principal lieu des scènes d'énonciation où Valérie reçoit les malades, les écoute et les conseille. L'aménagement simple et accueillant crée un espace où la médecine et l'humain se rencontrent :

Une table de métal et deux chaises du même matériau, une petite armoire au fond, remplie de gros livres de médecine, au-dessus un vase de fleurs, des roses de porcelaine et, à côté du vase, une photo de ma mère. Sur les murs, plusieurs posters de prévention contre le sida, des conseils aux femmes enceintes porteuses de virus, des adresses d'associations d'aide aux malades, etc. (SA, 235-236)

³¹⁴ « Dès sa construction en 1931, l'Hôpital Indigène de Douala a été soumis au régime de l'Indigénat de l'administration française. Il est réservé alors aux patients noirs auxquels l'accès à l'Hôpital Général de Douala (Hôpital Nachtigal sous la colonisation allemande) leur est formellement interdit. Dans les années 50, cet hôpital prend le nom de Laquintinie, en hommage au docteur Jean Auguste Laquintinie, médecin militaire français ayant séjourné à deux reprises au Cameroun » : « Hôpital Laquintinie », *Doual'art*, [En ligne.], <http://www.doualart.org/spip.php?article317>, [Consulté le 14 septembre 2016]

Le froid et l'âpreté de la matière métallique, les gros livres de médecine, qui évoquent le cadre impersonnel et stérile des hôpitaux, se mêlent aux touches délicates des roses de porcelaine « qui mettent une touche de gaîté dans ce lieu austère » (SA, 236). Ces quelques éléments indiquent à eux seuls la sensibilité et le dévouement à sa carrière de celle qui avoue « J'ai voulu être médecin pour sauver ma mère » (SA, 48). La photo de Bella, placée comme effigie dans un coin du bureau, rassure les visiteurs et les conforte sur l'altruisme du médecin qui se trouve devant eux³¹⁵. Quant aux « posters de prévention contre le sida, des conseils aux femmes enceintes porteuses de virus, des adresses d'associations d'aide aux malades », ils rappellent celui qu'observe Émilienne, lors de son propre rendez-vous chez le gynécologue dans *Fureurs et cris de femmes* :

Lorsque vient son tour, Émilienne est introduite dans un vaste cabinet à l'odeur d'alcool glacé. Elle s'assied en face du gynécologue. Au-dessus de sa tête, sur le mur, elle peut lire cette inscription « Le rôle de votre médecin est de vous soigner, n'ayez pas honte de lui parler de votre maladie ». (FCF, 110)

Ces posters jouant un rôle de vulgarisation de l'information médicale servent de ressources et d'appui pour les femmes malades. Plus encore, ils incitent à une communication ouverte et honnête entre le patient et le médecin traitant. Le roman *Si d'aimer...*, par le biais de l'espace du bureau de Valérie, déconstruit ainsi deux discours courants reliés à la maladie véhiculés dans les romans africains.

Le premier est celui de la honte. Nous retrouvons, dans l'article écrit par Jada Miconi³¹⁶ sur le traitement du sida dans la littérature africaine francophone, de nombreux exemples d'œuvres qui exposent ce type de discours. Dans la nouvelle de Florent Couao-

³¹⁵ Elle attire d'ailleurs instantanément l'œil de Céline, lorsqu'elle visite Valérie à la clinique pour une première consultation à propos de sa maladie. Tandis que le bureau en lui-même révèle à Céline et Moussa l'aspect professionnel de la personnalité de Valérie, la photo, elle, ouvre un pan de son intimité et de son histoire familiale.

³¹⁶Jada Miconi, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts, loc. cit.*, p. 43-74.

Zotti³¹⁷, une jeune fille accouche d'un enfant : « le nouveau-né est un monstre non seulement parce qu'issu d'une violence et d'un inceste, mais aussi parce que contaminé par le virus³¹⁸ ». Dans ces conditions, les termes « péché », « honteuse », « inutile », « maudite » et « tragique » jonchent la narration. Les mots « rejet », « exclusion », « répulsion », « lépreux », « pestiféré »³¹⁹, « abandonné », « exclu » et « soustrait »³²⁰ sont également recensés dans les extraits choisis par Jada Miconi, et ne constituent que quelques exemples de la honte et du dégoût des personnages devant la maladie de l'un de leurs proches ou leur propre infection au virus. Valérie, en revanche, s'attache dans *Si d'aimer...* à renverser ce discours par l'entremise de son point de vue factuel et éduqué de médecin :

Non, vous n'êtes pas coupables, vous êtes malades, même pas pour certains d'entre vous, vous êtes porteurs d'un virus mortel. Mais vous n'êtes pas seuls, plus maintenant, nous avons les moyens de vous aider, de sauver l'enfant que vous portez, oui, votre compagnon aussi. Nous sommes là. Vous n'êtes pas seuls, il n'y a pas de fatalité. Inlassablement, je répète les mêmes mots, les mêmes explications. (SA, 261, nous soulignons)

En faisant alterner les constructions verbales négatives et affirmatives, Valérie transmet placidement l'information. Faisant fi des clichés, des idées reçues et des fausses conceptions, elle contribue à rétablir la vérité des faits et à déjouer la fatalité : la maladie n'équivaut pas à la mort, être atteint du VIH n'est pas nécessairement une condamnation. Elle contribue ainsi à faire reculer les pratiques de mise à l'écart des personnes souffrantes, sur lesquelles nous reviendrons par rapport au second discours déconstruit, celui de l'innommable.

³¹⁷ Florent Couao-Zotti, « Le Monstre », *L'homme dit fou ou la mauvaise foi des hommes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.

³¹⁸ Jada Miconi, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts, loc. cit.*, p. 57.

³¹⁹ Moudjib Djinadou, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, pp. 80-192-200.

³²⁰ Jacques Prosper Bazié, *L'épave d'Absouya*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1994.

« *Inlassablement*, je répète les mêmes mots, les mêmes explications » : cet énoncé révèle le nombre de malades qui viennent la consulter, mais également le pouvoir que son statut professionnel confère à ses mots. La légitimité de son rôle de médecin lui permet d'être crue. Comme l'autorité de l'énonciateur est proportionnelle à la « légitimité attachée au statut qu'on lui reconnaît³²¹ », Dominique Maingueneau rappelle que « [p]lus fondamentalement, tout acte d'énonciation ne peut se poser sans justifier d'une manière ou d'une autre son droit à se présenter tel qu'il se présente. Ce travail de légitimation ne fait qu'un avec l'exercice de la parole³²² ». La légitimité de l'énonciation de Valérie se construit à travers l'image du médecin dans une consultation médicale. Il s'agit d'une figure particulièrement puissante et respectée dans la mentalité populaire, aux pouvoirs de guérison l'élevant à un rang quasi-divin :

[...] le médecin devient le dieu sauveur, celui qui comprend sans juger et qui a le pouvoir de guérir. La crainte et le respect qu'il inspire sont à la hauteur de son savoir et de sa faculté à accomplir le miracle de la guérison. C'est pourquoi, d'ailleurs encore aujourd'hui, le médecin est l'homme ou la femme que l'on respecte sans doute le plus dans la société, et à qui l'on reste toute sa vie reconnaissant. Même quand parfois il faillit à cette haute mission, il demeure pour le malade un être à part³²³.

Les paroles de Valérie lors de sa consultation avec Céline et Moussa à l'hôpital s'imprègnent ainsi de ce savoir et de cette dignité qui caractérisent les médecins. Son discours professionnel est factuel, informatif, froid et émotivement dissocié de ses interlocuteurs. Le ton, les formalités dont Valérie fait preuve sont des traces de modalisation énonciative. Dominique Maingueneau explique que ces traces dévoilent « l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé et à l'égard de son allocataire, attitude qui laisse des

³²¹ Dominique Maingueneau, « Autorité », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 21.

³²² Dominique Maingueneau, « Discours », *Les termes clé de l'analyse du discours*, op. cit., p. 47.

³²³ C'est ainsi que la narration présente le docteur dans *Fureurs et cris de femmes*, lors de la visite d'Émilienne chez le gynécologue (FCF, 108-109).

traces de divers ordres (à travers les mots, l'intonation, les mimiques, etc.)³²⁴ ». Valérie et Céline, deux amies en dehors des murs de l'hôpital, se retrouvent soudainement associées à une hiérarchie très stricte qui détermine leurs rôles de médecin/patiente, soignante/malade :

–Pour commencer, je me dois de te faire une proposition. Nous sommes amies toi et moi, tu es en droit de te demander si je saurai garder la distance professionnelle nécessaire pour te venir en aide efficacement. Si tu le souhaites, je peux t'orienter vers un autre médecin de l'hôpital. [...] Très bien, ce point étant réglé, j'ai une deuxième question à te poser. Souhaites-tu que Moussa s'en aille? (SA, 237)

Le rôle de médecin de Valérie (dont le « je me dois » trahit les responsabilités) cause certaines frictions, par exemple lorsqu'elle priorise le droit à l'intimité de la malade sur l'amitié de Moussa, son fidèle compagnon. Cette invitation à sortir de la pièce est vécue par lui comme une trahison, alors qu'il ne s'agit en fait, pour Valérie, que du respect des procédures inhérentes à son rôle : « L'important, [rappelle Maingueneau,] c'est en fait la manière dont les participants instituent leur relation, la dynamique du processus discursif. C'est à travers l'interaction que se négocient et se construisent les places de chacun³²⁵ ».

La place de Valérie, dans cette interaction, est celle d'une position éminente d'autorité et de savoir, au fil des informations qu'elle transmet à Moussa et Céline sur l'état de santé de cette dernière.

–N'hésitez pas à me poser des questions. Mon exposé est peut-être un peu technique, mais je procède *toujours* ainsi. *L'expérience* m'a montré que lorsque les gens savent exactement quel est le mal qui les ronge et comment il évolue, ils se sentent mieux armés pour le combattre. (SA, 240, nous soulignons)

Ses paroles mêlent l'autorité (formule impérative, rappel de son expérience personnelle) et l'empathie (son ouverture aux questions, le désir d'éclairer et de soutenir ses interlocuteurs dans la maladie). L'approche de Valérie est différente en plusieurs points de celle des

³²⁴ Dominique Maingueneau, « Modalisation », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 88.

³²⁵ Dominique Maingueneau, « Rôle », *Les termes clé de l'analyse du discours, op. cit.*, p. 110.

figures de médecin présentées dans certains romans africains antérieurs à *Si d'aimer...* Elle n'attribue pas la maladie à une source ésotérique, pas plus qu'elle n'utilise de remèdes traditionnels pour tenter de la combattre. Aucune prière, aucun sacrifice ni rituel n'est requis pour venir à bout de la situation. Le discours des guérisseurs et marabouts, souvent motivé par l'appât du gain, œuvrait souvent dans le but de soutirer des richesses ou des faveurs au malade en position de faiblesse. Valérie, au contraire, y va de maintes réflexions à propos du tragique destin des patients les plus pauvres, qu'elle désespère de ne pouvoir sauver en raison du capitalisme du système :

Ceux et celles que j'avais vu mourir parce que les médicaments étaient trop chers dans un premier temps, parce que les traitements antirétroviraux étaient mal suivis, parfois, hélas trop souvent, parce que nous étions mal organisés dans la prise en charge des patients. Trop souvent, les malades venaient à l'hôpital trop tard, dans un état général si déplorable que nous n'arrivions pas à les sauver. Je pensais sans arrêt à ces personnes. (SA, 227, nous soulignons)

Le champ lexical hospitalier (médicaments, traitements antirétroviraux, prise en charge des patients, patients, malades, hôpital) ici employé fait état d'une crédibilité médicale rattachée à la médecine occidentale. Cette dernière, rendue accessible par la modernisation des pratiques, est un autre fait marquant du traitement de la maladie du sida dans *Si d'aimer...*, qui l'intègre à sa diégèse par le biais de longues explications didactiques où Valérie expose à ses patients l'ampleur des progrès réalisés dans le domaine de la santé :

Aujourd'hui, des progrès immenses ont été réalisés. Le taux de prévalence au VIH est en recul dans *notre* pays. *Nous* pouvons dorénavant administrer des antirétroviraux. *Nous* pouvons, tête haute, reparler d'espoir, le vrai, concret, palpable. Celui de mener une existence à peu près normale, d'avoir la force de travailler et de gagner sa vie, celui de voir grandir ses enfants. *Nous* ne sommes plus des fossoyeurs impuissants, *nous* redevenons des médecins, dans toute la beauté et la noblesse de *notre* engagement, de *notre* humanité. *Notre discours a changé, notre* attitude face à la maladie aussi. Beaucoup plus de personnes se font détecter. Ce n'est pas assez, mais chaque bataille gagnée, la moindre avancée est une victoire. *Nous* venons de si loin. *Nous* gagnons la mémoire du chemin parcouru et la mesure de ce qu'il reste à accomplir.

C'est ce que *je* voudrais expliquer à chaque patient, mais *je* me retiens. *J'abrège. Tenez bon, vous avez fait le plus grand pas en vous faisant dépister, en*

commençant le traitement. *Ne lâchez pas prise maintenant. Ne capitulez pas.* Les temps sont durs, *je le sais*, ils seront peut-être pires avant de devenir meilleurs. *Tâchez d'être vivant quand viendra l'éclaircie.* (SA, 269, nous soulignons)

Des paragraphes tels que celui-ci ont une portée informative, autant pour les destinataires du discours de Valérie que pour les lecteurs du roman. Ils les éduquent à propos « des progrès immenses [qui] ont été réalisés », faisant de *Si d'aimer...* un roman moins centré sur une situation médicale tragique, qu'un tremplin vers une résilience basée sur l'échange et la collaboration.

C'est précisément ce qui anime le personnage de Valérie dans ce contexte d'énonciation en sphère professionnelle. Les derniers extraits cités sont jalonnés de quantité de pronoms qui délimitent les différentes instances de ses discours: le « je » de son expérience individuelle en tant que médecin animé par la volonté de guérir et sauver, le « nous » du corps hospitalier aux méthodes et démarches parfois déficientes, le « ils » des patients et des malades, le « nous », à nouveau, désignant l'entité collective qu'ils forment tous en tant que peuple. Les malades, en même temps qu'ils suscitent l'altruisme des médecins, sont aussi parfois la cause de leur désespoir (« nous n'arrivions pas à les sauver »).

Ce que Valérie énonce, pourtant, ce n'est la passivité ni le renoncement. Son discours, qui s'est modifié à la mesure des améliorations du système de santé, de son expérience, de ses propres espoirs et désillusions, alterne entre les concessions (« je le sais ») et les injonctions (« Tenez bon », « Ne lâchez pas prise maintenant », « Ne capitulez pas », « Tâchez d'être vivant »). Valérie se distingue comme un personnage féminin dont la fibre professionnelle l'engage dans une mission à caractère humaniste (« Je pensais sans arrêt à

ces personnes »; « Je ne devais pas m’impliquer autant dans le cas d’un malade, je devais prendre de la distance pour pouvoir être utile le moment venu. Je ne devais pas en faire une affaire personnelle. Comme j’aurais aimé me contraindre à plus de sérénité. Je n’y parvenais pas » (SA, 227)). Les doutes et faiblesses humaines de celle que les gens appellent « Docta » n’ont guère leur place durant les consultations avec les malades, comme en témoigne cet appel lancé à Moussa qui accompagne Céline à la rencontre :

Nous sommes condamnés à mourir plus ou moins à brève échéance, c’est la seule certitude que nous ayons en cette vie. Seulement, *ce n’est pas mon métier* de raccourcir le terme. *Mon métier à moi c’est d’offrir* aux personnes qui en ont besoin la possibilité de vivre en relative bonne santé le plus longtemps possible. *Je peux aider* Céline. Toi, essaie de la convaincre de faire ses fichus tests et ensuite, *passe-moi le relais, je sais quoi faire.* (SA, 226, nous soulignons)

Le ton affirmé de Valérie, sa formule impérative (« passe-moi le relais »), la déclaration de foi en ses capacités (« je peux », « je sais quoi faire ») montrent l’étendue de son savoir et de l’expérience qu’elle détient dans son domaine. Cette démonstration d’assurance ne tombe pas dans l’arrogance; là où « sauver » et « guérir » ne sont pas toujours possibles, « offrir » et « aider » sont au centre de ses énoncés lorsqu’il s’agit d’expliquer ce qui constitue « mon métier à moi ».

Le discours du malade, à l’inverse, trahit la faiblesse et la souffrance des symptômes ressentis. La fatigue physique et le découragement mènent la vie dure à l’espoir d’un rétablissement. Dans le contexte d’un dialogue avec le médecin, mettre des mots sur les maux permet de verbaliser les émotions, la peur, l’angoisse, à briser l’isolement et le silence qui accompagnent la maladie. L’énonciation de Céline, toutefois, contient une bonne part de défaitisme, de découragement, même de renoncement. « Je ne veux pas d’aide. Je n’ai plus la force, Docta, je n’ai plus envie. Je n’ai qu’une hâte, me débarrasser de ce corps qui me

pèse, me trahit, ne me ressemble plus, fuit de toutes parts. Tu comprends? » (SA, 244). L'accumulation de formulations négatives laisse peu d'équivoque sur les intentions de Céline (« Je ne veux pas », « Je n'ai plus »), mais elle semble manquer d'assurance en ceci qu'elle requiert de la part de Valérie une confirmation de sa compréhension, une marque d'assentiment la confortant dans sa décision d'abandonner la lutte contre la maladie. S'engage ainsi un débat à effet miroir où chaque énoncé de Céline et de Valérie trouve une réplique de la part de l'interlocutrice, et dont l'issue est déterminante : la volonté de Céline de se battre pour rester en vie. « Tu comprends? »; « Oui, je comprends parfaitement »; « Je peux t'aider, tu sais »; « Je ne veux pas d'aide »; « Je ne peux pas courir le risque que ce soit la souffrance en toi qui parle et pas Céline »; « Tu as tort, c'est Céline qui parle, et je ne suis que souffrance » (SA, 244-245). Les paroles de Valérie visent à prescrire un mode de conduite, à influencer le comportement de Céline pour la convaincre d'accepter les soins³²⁶. Cependant, la négociation au cours de ce dialogue se solde par un échec puisque Céline refuse tout traitement.

Cette situation est néanmoins de courte durée : quelques pages plus loin dans le roman, Céline prend la décision d'être hospitalisée afin de recevoir des traitements. De retour face à Valérie dans une situation énonciative de médecin traitant face à son patient, la dynamique est désormais transfigurée : la force de lutter, de s'en sortir, imprègne à présent les propos des deux parties :

³²⁶ « On en est venu à penser communément qu'un grand nombre d'énonciations [*utterances*] qui ressemblent à ces affirmations, ne sont pas du tout destinées à rapporter ou communiquer quelque information pure et simple; ou encore ne le sont que partiellement. Les « propositions éthiques », par exemple, pourraient avoir pour but – unique ou non – de manifester une émotion, ou de prescrire un mode de conduite, ou d'influencer le comportement de quelque façon » (J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 38).

–Je ne veux pas mourir Docta! Je suis passée près de la mort plus que je ne l’aurais souhaité, mais c’est la première fois que j’ai l’impression qu’une vraie seconde chance m’est offerte. Maintenant que je l’ai saisie, je m’y accrocherai fermement.

–C’est ce que je voulais t’entendre dire, dit Valérie en souriant enfin. Tiens le coup, mords dans la vie à pleines dents et tâche d’être heureuse. La science vient de t’offrir la possibilité de vivre aussi longtemps que n’importe qui dans cette pièce. Mais à la différence de nous autres, désormais pour toi, les choses n’iront plus de soi : chaque jour tu devras prendre seule la décision de vivre. (SA, 301-302)

Céline s’engage ainsi à s’investir pleinement dans l’amélioration de son état de santé, et Valérie promet de lui apporter toute l’aide nécessaire. Un contrat est créé entre les personnages du fait d’un acte de langage, qui indique que Valérie et Céline s’engagent conjointement dans leur lutte contre la maladie de cette dernière. Comme l’indique Dominique Maingueneau,

« Tout acte de langage s’inscrit dans un cadre institutionnel qui définit un ensemble de droits et d’obligations pour ses participants. Il doit satisfaire un certain nombre de conditions d’emploi qui sont autant de « conditions de réussite » le rendant approprié au contexte. J.R. Searle a proposé une typologie de ces conditions; elles portent sur les circonstances et le statut des participants de l’acte de langage, leurs intentions, les effets qu’il est censé provoquer. Ainsi, pour accomplir l’acte de promettre à quelqu’un, le locuteur doit être sincère, s’adresser à un allocataire intéressé à la réalisation de cette promesse, ne pas promettre d’accomplir quelque chose d’impossible ou dont l’accomplissement va de soi, etc.³²⁷ »

Lorsque Valérie annonce que Céline « a décidé de vivre et nous ferons de notre mieux pour l’y aider » (SA, 274), elle effectue là un acte de langage déterminant, « réalisant par le langage une action (ordre, requête, assertion, promesse) destiné à modifier la situation des interlocuteurs. [...L]’allocataire ne peut l’interpréter que s’il reconnaît le caractère intentionnel de l’acte du locuteur³²⁸ ». Ainsi Céline, Moussa et les autres ne peuvent placer leur confiance en Valérie qu’en reconnaissant son autorité et la pertinence de son intervention en tant que médecin, lorsqu’elle assure à Céline : « [...] [Ne] lâche pas prise.

³²⁷ Dominique Maingueneau, « Acte de langage », *Les termes clé de l’analyse du discours*, op. cit., p. 15.

³²⁸ *Idem*.

[...] Nous serons tous là pour t'aider » (SA, 301). Ce type d'énonciation s'inscrit dans la théorie d'Austin à propos des énoncés performatifs – qui constituent en eux-mêmes une action, en ceci qu'en faisant une telle promesse, Valérie s'engage personnellement à apporter sa science et son soutien à cette entreprise. Nous retrouvons les conditions nécessaires au fonctionnement heureux et sans heurts d'un performatif, précisées par Austin : le cadre énonciatif médical, qui officialise cette scène, la présence des parties concernées par cet engagement (le docteur et le patient), l'intention formelle des deux femmes de tenir leur promesse et la motivation collective derrière ces mots (« nous ferons de notre mieux pour l'y aider », « Nous serons tous là pour t'aider »). Tout cela permet l'espoir d'un comportement responsable permettant d'accomplir ce qui a été promis. Ainsi, sans compter l'imprévisibilité de la maladie qui peut altérer négativement l'état de santé de Céline, l'acte a de bonnes chances d'être accompli. D'ailleurs, Valérie souligne l'investissement personnel en jeu dans leur accord dans son avertissement : « Je veux que tu comprennes bien que rien n'est gagné, au contraire, la vraie bataille commence maintenant » (SA, 300), le déictique « maintenant » soulignant ce moment déterminant, point pivot marquant un nouveau départ, celui d'une malade cheminant vers une nouvelle vie.

3.6.2.2. Transformation du discours sur la maladie

Il s'effectue, notamment par la bouche du personnage de Valérie, une nouvelle étape dans le décloisonnement des préjugés et vers la normalisation du discours sur la maladie dans le roman *Si d'aimer...* Une fois de plus, l'article « Le “mal invisible” : sida et littérature africaine francophone³²⁹ » de Jada Miconi nous est particulièrement utile dans notre analyse.

³²⁹ Jada Miconi, « Le “mal invisible” : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts, loc. cit.*, p. 43-74.

Selon Miconi, le corpus de romans africains francophones abordant ce sujet est encore assez restreint, et, pour certains, « la maladie n'a pas [toujours] une fonction centrale, elle atteint surtout les personnages secondaires, rarement le protagoniste ou le narrateur³³⁰ ». Les sources de contagion mises en scène sont diverses : l'adultère, la prostitution, le viol. Comme quelques autres romans africains contemporains (*Filles de Mexico* de Sami Tchak, *Photo de groupe au bord du fleuve* d'Emmanuel Dongala, *Sidagamie* d'Abibadou Traoré, etc.), *Si d'aimer...* présente des protagonistes féminins atteints du sida, chose encore assez rare. Fait intéressant, nous verrons que les personnages de Boum ne s'enferment pas dans la honte, la réclusion, le blâme ou le silence. Au contraire, ils discutent ouvertement de leur rapport à la maladie, ce qui constitue une caractéristique particulière, pour ne pas dire novatrice, de ce roman.

L'une des observations principales de Jada Miconi à propos des romans étudiés dans son article est qu'

il semble [...] que la stratégie de l'évitement, classique dans la rhétorique de la nomination des maladies, soit adoptée fréquemment. Cette idée paraît confirmée par l'explicitation de la négation de la maladie dans plusieurs romans du corpus étudié. Et pourtant, la fréquente évocation du déni de son existence de la part des personnages sidéens engendre un effet de contraste entre la situation réelle dans laquelle se trouvent les héros et leurs croyances précédentes, ce qui témoigne de la réalité concrète de cette épidémie³³¹.

*Mogbé, le cri de mauvais augure*³³² est identifié comme l'un des premiers romans africains à aborder la question du sida³³³. Après des analyses médicales effectuées sur le prisonnier Mogbé afin d'expliquer ses nausées, vertiges, vomissements et douleurs, ce dernier surprend

³³⁰ *Ibid*, p. 63.

³³¹ Jada Miconi, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, *loc. cit.*, p. 65.

³³² Moudjib Djinadou, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, *op. cit.*, 1991.

³³³ Miconi base cette affirmation sur le texte de Rachel Gabara, « Djinadou, Moudjib », *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge, 2003, p. 213.

par hasard une conversation le concernant, entre le régisseur de la prison et le docteur. « Son sang est infesté au plus haut degré » et « Il n'est pas question de le garder ici, monsieur. On risque la contamination³³⁴ » sont les seules formules qui permettent, bien qu'incomplètement, d'informer Mogbé sur son état de santé. Toutefois, « [le] mot *sida* est prononcé par le docteur à la fin de son dialogue avec le régisseur de la prison³³⁵ ». Miconi précise, dans son analyse, que ce n'est qu'après la description des symptômes de Mogbé, l'expression des inquiétudes à propos des dangers potentiels de contamination et la constatation du manque de ressources pour administrer ce type de soins, que la véritable nature de la maladie est énoncée : *sida*. Miconi souligne par ailleurs qu'il n'y a jamais de discussion directe entre Mogbé, le malade, et son docteur, au cours de laquelle on lui annonce la nature de son mal. Tout se fait dans le secret, au cours d'une discussion entre les plus importantes instances de l'institution (le médecin, le régisseur de la prison), mais jamais en présence du principal intéressé.

Dans *L'épave d'Absouya*³³⁶, un autre roman étudié dans l'article, Miconi note que la maladie dont souffre le personnage de Taram

n'est jamais nommée dans le texte. Ce choix scriptural peut être d'ailleurs un reflet de la tendance des gens à éviter de parler ouvertement d'un sujet considéré comme tabou : « Dans les parlers, il n'y avait pas de terme pour désigner la désolation. On avait fréquemment recours à des périphrases. On évoquait la maladie du sexe, la maladie du fantôme » (*Épave*, p. 32)³³⁷.

Dans le roman *L'Impasse*³³⁸, « [l]es docteurs n'ont pas su émettre un diagnostic, révélant ainsi leur incapacité³³⁹ » à soigner la maladie du personnage de Thomas. Lorsque Miconi

³³⁴ Moudjib Djinadou, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, op. cit., p. 158-159.

³³⁵ Jada Miconi, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, loc. cit., p. 45.

³³⁶ Jacques Prosper Bazié, *L'épave d'Absouya*, op. cit., 1994.

³³⁷ Jada Miconi, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, loc. cit., p. 46.

³³⁸ Daniel Biyaoula, *L'impasse*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1996 [1966].

passé à l'étude de la nouvelle « Le Monstre », elle note pourtant que le « personnage est renseigné sur le statut de la maladie et sur sa transmission à l'enfant qu'elle attend³⁴⁰ », ce qui dénote un certain progrès au fil des années de parution des écrits africains francophones à mesure qu'ils arrivent à la période des années 2000. Dès lors, on remarque un investissement médical (principalement occidental) plus marqué et une meilleure transmission de l'information à propos du sida, à défaut de méthodes de traitement plus efficaces. Dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, par exemple, le personnage de Tamara constate elle-même sa contamination : « C'est à peine si elle y avait cru, lorsqu'elle s'était aperçue que tous les symptômes de sa maladie pointaient vers le sida : le zona, l'amaigrissement, le début des diarrhées et la toux tuberculeuse » (*PGF*, 11). Sa sœur Méréana, quant à elle, déplore la réticence à nommer clairement le sida dans leur société : « Mais qu'attendre des gens d'un pays qui avaient honte de reconnaître l'existence de la maladie et camouflaient la réalité sous le terme « syndrome inventé pour décourager les amoureux³⁴¹ »? » (*PGF*, 79).

Dans *Si d'aimer...*, Valérie abonde en ce sens en décrivant le manque de reconnaissance de la maladie au sein des milieux populaires :

La mauvaise maladie, mauvaise en elle-même, parce que liée au sexe, à l'amour. Elle sonnait comme une sanction divine, puisqu'on l'attrapait de son propre fait, comme une conséquence de sa vie dissolue et qu'il n'y avait pas de remède. Celle qui n'existait que dans les statistiques de l'ONUSIDA, dans les livres, celle dont on parlait tous les jours à la télévision ou à la radio, celle qui s'étalait sur les panneaux publicitaires, que l'on pouvait voir partout, y compris dans les villages les plus reculés. « Le SIDA tue ». Celle dont aucun malade, aucun proche de malade ne prononçait le nom. Tous mouraient oui, mais de paludisme, de tuberculose, de cancer, d'un mauvais sort jeté par un coépouse jalouse. Mais de sida non. Le sida

³³⁹ Jada Miconi, « Le “mal invisible” : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, *loc. cit.*, p. 51.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

³⁴¹ Cette expression est récurrente dans plusieurs romans, dont *Photo de groupe au bord du fleuve*, *Si d'aimer...* et *Mogbé, le cri de mauvais augure*.

n'existait pas. *Syndrome Imaginaire pour Décourager les Amoureux*, disaient les plus malins. (SA, 264)

Il est intéressant de constater que le langage populaire reprend les mêmes termes acronymiques d'un roman à un autre. En plus de cultiver un certain tabou langagier, cet acronyme encourage la banalisation du phénomène et fait obstacle à la transmission des informations nécessaires afin d'informer, prévenir et aider les gens, qu'ils en soient atteints ou non. Cette propension sociale à employer un langage qui minimise l'impact de l'incurable maladie maintient les habitants dans le silence, l'ignorance et les faux-semblants, accentuant la marque tragique de la maladie sur leurs destins.

[...] « *la mauvaise maladie-là* » comme disait ma mère *qui ne prononçait jamais le terme maudit*. Les médecins expliquaient qu'elle ne se transmettait pas par des baisers, ni en partageant le quotidien de ceux qui étaient atteints. Mais personne n'avait *foi en leur parole*. Qu'en savaient-ils eux qui étaient impuissants à la soigner? Pour ne pas être mis à *l'index*, personne ne se faisait dépister. À quoi bon puisqu'il n'y avait aucun traitement. Du jour où votre statut sérologique était connu, vous passiez de *l'autre côté du miroir*. Du côté des « en sursis », des « déjà presque morts ». Du côté de ceux que l'on n'ose *mépriser* en face mais que l'on *juge* et que l'on *fuit*. Puis, venait le jour où il n'était plus possible de se *cache*r. *Tapie dans l'ombre*, aux creux de nos *peurs* et de nos *angoisses*, la *mort* se riait de nos subterfuges. (Tel que narré par Valérie, SA, 263, nous soulignons)

Thématique secondaire ou placée en marge de la trame romanesque, difficultés de diagnostic et de traitement de la maladie (« personne ne se faisait dépister »), ostracisme du souffrant (« être mis à l'index », « autre côté du miroir », « sursis », « fuit », « se cacher »), tabou et innommable qui empêchent la communication entre les personnages (« mépriser », « juge », « peurs », « angoisses ») : le dernier extrait illustre que le traitement littéraire de la maladie du sida est toujours aussi complexe et problématique. En revanche, *Si d'aimer...* opère, par rapport à ses prédécesseurs, une reconnaissance de la maladie qui passe non seulement par sa nomination, mais par sa libre verbalisation³⁴². Tandis que la thématique ne fait son

³⁴² Selon l'affirmation de Jada Miconi : « La reconnaissance de la maladie passe aussi dans sa verbalisation », « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, *loc. cit.*, p. 65.

apparition que dans la troisième partie de *Mogbé, le cri de mauvais augure*, dans *Si d'aimer...*, elle est énoncée dès la première page du roman. Ni caché, ni tabou, le sida s'installe au sein de la trame textuelle comme une thématique de premier plan, tandis que la nouvelle est annoncée de but en blanc à Salomé. Le contexte professionnel du bureau de Valérie permet à Salomé de recevoir le soutien nécessaire, à la fois médical et moral. Pour reprendre l'expression utilisée par Anny Wynchank : « Un rapport étroit s'opère entre maux et mots [...]. Comme si les mots pouvaient alléger les maux dont [le patient] souffre³⁴³ ». Dans le roman d'Hemley Boum, les patients sont des femmes. Cependant tous, Céline, Salomé, mais aussi Valérie, Moussa et même Pacôme, souffrent à différents niveaux des ravages de cette maladie.

L'on note en même temps que la production d'un discours explicite sur la maladie ne banalise pas ses conséquences sur les personnages romanesques. Au contraire, il amène un traitement direct et lucide de la pathologie du sida pour ceux qui en souffrent. Puisque Salomé a été diagnostiquée dans les premiers stades et grâce aux bons soins de Valérie, elle ne subit pas de dégénérescence physique attribuable à la maladie. Céline, en revanche, a tous les symptômes. Son corps, qu'elle cache sous d'amples boubous, dévoile l'ampleur des ravages causés par la maladie :

Sans prévenir, avant que quiconque ait pu l'en empêcher, elle enleva sa robe et se retrouva en sous-vêtements. Elle était maigre, tellement maigre, sa peau était couverte de grandes plaques grises dues à la maladie, ses petits seins tremblotaient au rythme de sa respiration. Une longue et fine cicatrice lui barrait la poitrine.

—Regarde, hurlait Céline en se retournant, découvrant une trace jumelle de la première sur les reins. Comme ça, tu sauras de quoi tu parles.

Moussa l'a prise dans ses bras, elle irradiait de colère, elle semblait se consumer de fièvre. (SA, 221)

³⁴³ Anne Wynchank, « Gangrène physique et morale, dans *La plaie*, de Malick Fall », *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, p. 281-282.

En se retirant à l'écart dans leur maison au quartier des Hydrocarbures, Céline et Moussa se sont soustraits à la rumeur publique. Le peu de loquacité de Moussa convient parfaitement au silence et à l'évitement dont Céline entoure d'abord son état. Les efforts de Valérie pour la soigner et ceux de Salomé pour lui faire changer d'attitude la confrontent à sa situation et à l'apathie jusque-là manifestée : « Il n'y a rien pour les personnes comme nous. Aucun espoir, que des illusions, Mouss'. Et je suis fatiguée, si fatiguée des illusions, tu ne peux pas t'imaginer à quel point. Laisse-moi partir maintenant. Assez... [...] Aie pitié de moi Mouss' » (SA, 242); « Je ne veux pas d'aide. Je n'ai plus la force, Docta, je n'ai plus envie. Je n'ai qu'une hâte, me débarrasser de ce corps qui me pèse, me trahit, ne me ressemble plus, fuit de toutes parts. Tu comprends? » (SA, 244).

Ce discours de renoncement du malade qui capitule devant les pronostics désavantageux que lui communique son corps souffrant, alterne avec la rage de la femme bafouée qui confronte un destin qu'elle n'a pas choisi. Les cris, les hurlements, la colère qui l'irradie, la fièvre qui consume Céline sont autant de marques de modalisation ponctuant une prise de parole farouche. En jouant de son physique malingre, elle conjugue les registres du tragique et du pathétique, souhaite émouvoir et inspirer la pitié. Il s'agit également d'une reprise de contrôle. Lorsque Céline soulève sa robe sur le désolant spectacle de son propre corps, hurlant les dommages qu'il a endurés, exhibant ses cicatrices, elle se réapproprie aussi sa propre chair, son image physique que les hommes violents et la maladie lui ont dérobée. « Regarde [...] ce que ton mari a caressé » devient l'affirmation d'une femme qui retrouve assez d'assurance pour évoquer sa gloire passée, au temps où elle était la prostituée la plus recherchée de la ville. Et l'intervention de Moussa, qui la prend dans ses bras pour la

réconforter et lui apporter son soutien, ne suffit pas à effacer le rejet de la majorité de la société, pour celle qui conjugue les titres affligeants de prostituée et de sidéenne.

En effet, la principale conséquence du sida dans les romans africains qui explorent cette thématique, est l'exclusion. Dans *Mogbé, le cri de mauvais augure*, « les mauvaises langues³⁴⁴ » se déploient dans une variété d'expressions : « avertir », « taire », « ne pas dire mot », « paria ». Entre « exclamations horrifiées », « cris » et « hurlements³⁴⁵ », les groupes auxquels se heurte Mobgé lorsque sa maladie est connue publiquement se prononcent « d'une voix où perçait la peur » : « Tout le monde savait, tout le monde l'évitait, le fuyait. Il était malade. Il avait le Sida, et, par conséquent, il était devenu un danger public³⁴⁶ ». Les femmes de *Si d'aimer...* souffrent elles aussi de différents types d'exclusion; refus de la grossesse de Salomé, par le biais d'un avortement, rejet de Céline par sa famille lorsqu'elle ne peut plus l'entretenir financièrement et subit des jugements sévères en tant que prostituée, renoncement de Salomé au prestige de son statut social, face aux critiques qu'elle encourt par sa liaison avec Moussa.

Le chapitre deux nous a donné l'occasion d'observer brièvement le discours sur la maternité et le rapport à la mère dans le roman. Il est, ici, inextricablement lié à celui de la maladie. La figure de l'enfant crée un double symbolisme dans *Si d'aimer...* Le projet de Céline de concevoir un bébé avec Pacôme est à l'origine du drame au centre de la trame romanesque. En effet, si elle n'avait pas rusé pour obtenir de son amant une relation non protégée, Céline ne lui aurait pas transmis, par inadvertance, le virus dont elle était porteuse.

³⁴⁴ Moudjib Djinadou, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, op. cit., p. 167.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 179.

³⁴⁶ Moudjib Djinadou, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, op. cit., p. 186.

Pacôme, à son tour, n'aurait pas ensuite contaminé Salomé. Céline voit la maternité comme une porte de salut; elle s'imagine que devenir mère lui permettrait de faire une croix sur un passé de femme utilisée, abusée, et objectivée. Elle désire une interaction avec l'Autre qui se ferait non plus sous le signe de la sexualité ou de l'abus, mais serait imprégnée de la générosité et l'amour de ceux qui donnent la vie.

En parallèle avec cet enfant tant voulu mais jamais conçu, nous retrouvons le bébé de Salomé. Porté par l'épouse légitime, il agit comme le symbole d'une réussite personnelle de la femme et du couple. Il représente ainsi un pied de nez à toutes les maîtresses de Pacôme, car seule Salomé peut être la mère de ses enfants. Cet enfant à naître serait « l'enfant de la réconciliation, l'enfant de toutes les promesses. La preuve qu'une fois de plus, l'amour, la patience et la tendresse ont triomphé. À la fin du film, les gentils finissent par gagner, c'est une loi immuable de la nature » (SA, 12). Cependant, le discours de la maladie prend le pas, à la suite de l'annonce faite à Salomé, sur celui de la maternité ou de la grossesse, si bien que nous apprenons, à la fin du roman, que Salomé a choisi l'avortement.

Je n'ai pas gardé l'enfant. Je ne pouvais pas, je ne le souhaitais pas. Trop de bouleversements soudains dans mon existence. Je ne savais rien du sida avant d'en être victime. J'ignorais quelles étaient les solutions existantes pour les femmes enceintes. Comme la plupart des gens, on m'avait dite séropositive et j'avais traduit, mort certaine. Je ne me cherche pas d'excuses. La maladie m'a fait prendre conscience du fait que je n'étais pas prête à devenir mère. Valérie m'a fourni l'adresse d'une bonne gynécologue, j'y suis allée seule. Je ne peux m'épancher sur ce chagrin, ce deuil qui ne concerne que moi. Plus que l'enfant, je désirais reconquérir Pacôme, je voulais une revanche sur toutes les autres femmes. Je ne voulais pas un enfant, je voulais un trophée. [...] J'en ai souffert et j'en souffre encore. Pourtant j'ai posé là le premier acte courageux de ma vie. Pacôme et moi n'en avons pas parlé. (SA, 325, nous soulignons)

Extraites du dernier chapitre dont Salomé est la narratrice, ces lignes nous en apprennent beaucoup sur le chemin parcouru par ce personnage féminin, et dont témoigne son énonciation. L'accumulation d'affirmations sur le mode négatif montre une femme décidée

qui déclare sans peur ses convictions et assume ses actions. Les énoncés n'ont plus le ton complaisant du début. Salomé exprime clairement la réalité des choses, sans jamais se poser en victime : « Je n'ai pas gardé l'enfant » et « Je ne pouvais pas » pourraient laisser entendre que les événements dramatiques qu'elle a vécus l'ont en quelque sorte obligée à interrompre sa grossesse, ce qui est démenti par « Je ne le souhaitais pas ». « Je ne savais rien », « j'ignorais » et « j'avais traduit » auraient pu évoquer la position fragile de la femme mal informée, s'en tenant à des conceptions erronées. Toutefois, nous savons que Valérie, sa meilleure amie, médecin et gynécologue de surcroît, peut lui fournir l'information nécessaire afin de conjuguer sa grossesse et sa maladie. « Je ne me cherche pas d'excuses » et « je n'étais pas prête à devenir mère » traduisent ainsi une pleine appropriation des gestes qui ont été posés, dont le libre-arbitre transparait dans le choix des mots.

La pudeur de celle qui refusait, par le déni, de ressentir la souffrance (celle de l'annonce de sa séropositivité et celle engendrée par les infidélités de son mari), est toujours bien présente (« Je ne peux m'épancher sur ce chagrin, ce deuil qui ne concerne que moi »). Il n'y a pas davantage de communication franche et déterminante avec le mari (« Pacôme et moi n'en avons pas parlé ») à propos de ces sujets déterminants pour la vie et la survie du couple (la fidélité, l'avortement). Une chose est claire, cependant : Salomé s'affirme, libérée de ses faux-semblants : « Plus que l'enfant, *je désirais* reconquérir Pacôme, *je voulais* une revanche sur toutes les autres femmes. *Je ne voulais pas un enfant, je voulais* un trophée ». Au-delà de l'évolution d'un personnage féminin qui proclame ce qu'il veut, il s'agit du discours honnête et lucide de celle qui choisit l'amour par-delà la maternité. Comme nous l'avons vu avec Émilienne, c'est le mari que Salomé souhaitait avant tout avoir dans sa vie,

et c'est son amour qui la définissait en tant que femme. Lorsque le couple formé de Salomé et Pacôme se brise, l'enfant qui en était le symbole est lui-même évacué du texte. Puisqu'aucun des personnages souffrant de près ou de loin de la maladie ne meurt dans le roman, c'est l'enfant de Salomé qui demeure l'emblème des sacrifices et des renoncements que vivent les personnages au nom de leur épanouissement.

Marie-Rose Abomo affirme que « [la] maladie africaine, comme la mort d'ailleurs, veut un coupable, quel qu'il soit, c'est la raison pour laquelle l'aveu devient alors le passage inévitable pour se réconcilier avec le monde, réparer le désordre qu'on a causé volontairement ou non et guérir³⁴⁷ ». Dans ce contexte, assumer la responsabilité équivaut, pour le personnage « coupable », à avouer ce qu'il a fait (de mal). Cependant, *Si d'aimer...* n'accorde que peu d'importance aux « fautifs ». Pacôme et Michel n'ont jamais directement voix au chapitre, ils sont présentés à travers la subjectivité féminine : ce sont Salomé, Valérie et Céline qui rapportent leurs paroles. Le roman s'oriente plutôt vers les personnages féminins, victimes de leurs rapports avec les hommes. Ainsi, il y a peu d'accusations verbales directes envers l'homme au centre de ce transfert du virus entre maîtresse, épouse, prostituée. Les femmes s'attardent peu à faire porter le blâme aux hommes qui les ont contaminées et s'expriment plutôt à travers des confrontations entre elles. Salomé la première se rend chez Céline afin de lui demander des comptes. Dans ce roman comme dans plusieurs autres recensés par Jada Miconi, la source du mal demeure encore la prostituée, la péripatéticienne. Principale porteuse, transmettrice, la faute retombe sur elle du fait de son style de vie répréhensible et de sa sexualité dépravée. L'homme n'est qu'un intermédiaire

³⁴⁷ Marie-Rose Abomo-Mvondo, « La maladie ou la déstabilisation de l'ordre moral », *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, p. 317.

dans la transmission. L'affirmation de Salomé à l'annonce de son diagnostic (« Je n'ai rien fait pour mériter cela ») souligne le poids des jugements qui perdurent, puisqu'elle s'appuie sur la propension d'une femme mariée et fidèle à être une victime innocente :

Tout le monde sait que cette maladie est réservée aux filles faciles, aux filles de rien. Une maladie de chauffeurs routiers, de fornicateurs, de gens sans morale, la lie de la société. *Moi je suis* tout le contraire, une fille *bien*, avec des principes et des valeurs, alors je ne suis *pas* concernée, je ne fais pas du tout partie des populations à risque. (SA, 12, nous soulignons)

Cette affirmation illustre les stéréotypes à l'égard des femmes: certaines « le méritent », soit les prostituées, par leurs comportements à risque, et d'autres sont les victimes innocentes, c'est-à-dire des femmes « vertueuses ». Cette division montre un stigmatisation sociale (« Tout le monde sait ») et opère une démarcation claire entre les « filles faciles, [...] filles de rien » et « moi », « je ». Mais le roman déconstruit les images simplistes de la prostituée, lorsque Céline relate son histoire et les horreurs par lesquelles elle est passée aux mains de son bourreau en France. C'est en effet lors de son calvaire en Europe que Céline contracte la maladie, autre pied de nez aux préjugés reliant le sida au continent africain. Par ailleurs, au-delà de ce récit tragique, les personnages féminins refusent de tomber dans la victimisation, dans la condamnation stérile.

Je ne mérite pas, personne ne mérite. C'est bien la preuve que cette maladie n'est pas une sanction. S'il y avait une justice dans tout cela, Céline ne serait pas malade. S'il y avait un seul couple d'innocents, de justes, s'il ne fallait sauver que celui-là pour que l'humanité ait une chance de recommencer autrement, ce ne serait ni toi, ni moi, ni même Pacôme. Ce serait Céline et Moussa. Mais ce n'est pas une sorte de sanction divine qui s'abattra sur l'humanité en déroute, c'est une maladie. (SA, 126)

Ainsi s'opère, par les discours à teneur parfois didactiques de Valérie, une certaine éducation sociale effectuée par les personnages féminins de *Si d'aimer...* à propos de la maladie. Ces derniers refusent la désignation et la mise au ban des coupables, pour prioriser leur démarche d'acceptation et de reconstruction personnelle.

Nous avons vu, au cours de ce troisième chapitre, que le statut social est un facteur important dans l'énonciation. En tant que médecin, Valérie jouit d'un grand pouvoir symbolique, et est crue *sur parole*. En vertu de sa profession, elle détient, selon les termes de Shoshana Felman, « le pouvoir et le droit de se prononcer, et d'agir, sur la raison d'autrui³⁴⁸ ». Dans *Le Cavalier et son ombre*, la société juge les paroles de Khadidja en lui apposant l'étiquette de la folie. Dès lors, elle devient une énonciatrice peu fiable, marginale, ce qui limite l'impact et la crédibilité de ses paroles. En tant que simple travailleuse, Méréana doit, pour sa part, triompher des préjugés qui pénalisent sa parole. Le prestige que lui apportent ses années de scolarité lui permet toutefois de lutter contre ces paramètres afin de s'élever devant l'autorité, et de définir sa propre rhétorique en tant que porte-parole de son groupe.

En plus du statut social, nous constatons que les circonstances sociales dans lesquelles s'effectuent les prises de paroles sont de première importance dans leur structure et leur définition. Au fil des romans, les contextes énonciatifs présentent différents niveaux d'oppression, qu'il s'agisse d'un climat alliant tension et violence insoutenables, de remous sociaux engendrés par l'indépendance, de revendications prenant une teneur politique ou de discours tribalistes relatifs à des luttes inter-ethniques. Ces contextes mettent en œuvre stéréotypes, limites et jugements, véhiculés par la rumeur sociale. Cette dernière condamne parfois les femmes qui décident d'exercer une liberté de parole et d'action qui s'inscrit en-dehors du courant dominant. L'on remarque, toutefois, que lorsque le personnage féminin s'illustre en situation de discours public, qu'il s'agisse d'Émilienne lors de la conférence des

³⁴⁸ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, op. cit., p. 148.

Nations Unies, ou de Méréana en tant que porte-parole de son groupe, il suscite le respect et l'admiration de ses pairs, qu'il représente et influence selon une visée positive.

CONCLUSION

Demain, tu feras le point.
Pour le moment, tu savoures le bonheur du devoir accompli.
PGF, 334

La vie réelle s'écrit toute seule mieux qu'un roman
MCF, 256

Nous avons effectué une traversée des paroles féminines en littérature africaine, selon une série de types d'énonciations, depuis le discours silencieux, introspectif, que nous avons associé au monologue intérieur, jusqu'à la situation de parole professionnelle et publique, en passant par la parole énoncée en sphère privée, que ce soit entre femmes, entre époux ou en famille. Les discours féminins s'enracinent dans leur subjectivité et deviennent des lieux privilégiés d'expression des doutes, déceptions et réflexions des personnages. Ils énoncent leur conception de la réalité, leurs idéaux qui s'étoffent et se modifient au fil de la trame romanesque.

4.1. Le contenu des discours

Le contenu des discours analysés a révélé de nombreuses particularités. Il est vrai, tout d'abord, que notre analyse de certaines scènes d'énonciation a pu confiner les actants à des rôles un peu trop stigmatisés. Comme le dit Yves Winkin, « au lieu de concevoir la communication comme une alternance d'émissions et de réceptions, il faut y voir un système à multiples canaux auquel l'acteur social participe à tout instant, qu'il le veuille ou

non; par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence...³⁴⁹ ». Quoi qu'il en soit, les visées de ces discours sont diverses : ils communiquent une variété d'émotions (peur, colère, inquiétude, réjouissance, révolte, abattement, etc.) et de sentiments (espoir, désespoir, amour, amitié, haine, etc.). Ils informent, déclarent, dirigent, déplorent, affirment, contredisent, racontent, et bien plus. Il apparaît, à notre sens, qu'une grande partie des énonciations féminines (et peut-être humaines?) s'évertue à effectuer le lien entre la sensibilité individuelle et le monde extérieur, à constituer le point d'attache de l'émettrice à son environnement. La parole s'articule alors dans sa présence active au monde : les personnages écrivains se révèlent ainsi engoncés dans la solitude et le repli d'une énonciation orale peu affirmée, tandis que ceux qui discourent publiquement ont un lien plus prégnant avec leur entourage.

La progression du premier chapitre au troisième a mis au jour une courbe des énoncés, un déplacement d'un niveau introspectif à un niveau plus performatif. Tout en gardant à l'esprit que l'acte du discours renvoie à « tout ce que nous pouvons accomplir par la parole³⁵⁰ », Austin rappelle que « toute énonciation tend à accomplir quelque chose³⁵¹ », et que le champ d'« action », d'accomplissement du personnage et de ses paroles s'élargit à mesure que son énonciation se tourne vers autrui, vers le corps social. Sa portée s'élargit en même temps que sa performativité. Le discours, en tant qu'acte individuel d'utilisation de la langue, implique qu'il existe autant de manières de parler, s'exprimer, énoncer, qu'il existe d'individus, de personnages. En ce qui concerne les personnages féminins étudiés, nous avons constaté dans les deux derniers chapitres une prééminence des discours directs, sous

³⁴⁹ Yves Winkin, « Introduction », *La Nouvelle Communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 7.

³⁵⁰ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, op. cit., p. 18.

³⁵¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

la forme de nombreux dialogues. *Les termes clés de l'analyse du discours* de Dominique Maingueneau ont constitué un formidable outil d'analyse, nous permettant de repérer des traces énonciatives des sujets féminins, qui font preuve de leur engagement dans leurs énoncés par l'utilisation de nombreux pronoms personnels et marques modalisatrices. Nous y avons vu des signes de la mise en œuvre des fonctions émotive et conative du schéma de Jakobson. La quantité d'éléments d'étude dans chacun de nos six romans a permis de dégager une variété de manifestations de l'énonciation écrite, des discours intérieurs et des dialogues de nature privée et intime attribués aux personnages féminins. Nous retenons, au passage, qu'il existe encore peu de représentations littéraires d'écrivaines fictives et de leur processus d'écriture³⁵² dans les romans africains (notre propre corpus n'en contient que deux), en comparaison avec la proportion de personnages féminins dépeints en situation de dialogues (ce qui est le cas pour tous les personnages étudiés). Loin de se limiter à la sphère des échanges privés, nous constatons que l'énonciation des personnages se déploie aussi largement sous la forme de prises de parole professionnelles et publiques. Il s'agit là de différents types de mises en scène de l'investissement des femmes dans la sphère professionnelle et de leur prise de conscience et d'action au niveau des différents enjeux qui secouent leur société. Résumons, à présent, les thématiques les plus fréquemment rencontrées lors de notre étude des discours féminins.

4.1.1. L'enracinement dans l'espace africain

L'action des romans de notre corpus se situe presque exclusivement en Afrique. Que le pays soit explicitement nommé ou non, les personnages revendiquent tous un rapport

³⁵² Nous n'oublions pas, en revanche, que c'est avec le genre épistolaire du roman *Une si longue lettre* que le personnage féminin africain a été propulsé sur la scène littéraire mondiale.

particulier, mélange de critique et d'attachement, à leur société et à l'Afrique dans son ensemble. En effet, les sociétés évoquées ne concrétisent pas toujours leurs idéaux, et les discours reflètent cet état de faits tout en exprimant le désir de le modifier. Par exemple, l'ensemble des nouvelles peu réjouissantes concernant la situation financière, politique et sociale des peuples africains provoque chez Émilienne un discours pessimiste face à l'avenir, « car à ses yeux vient de s'évanouir le rêve de beaucoup d'Africains de voir naître une prise de conscience réelle des faiblesses de leurs États et de leur responsabilité devant l'histoire » (*FCF*, 123).

« Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours sur ce continent un arrêt brutal des élans nouveaux, qui ramène les peuples à la misère intellectuelle et physique. Que deviendra cette Afrique incapable de se gouverner, victime des calamités naturelles et attaquée de l'extérieur par la crise économique et financière? Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'avenir paraît effrayant. Le ventre de l'Afrique deviendra bientôt aussi stérile que le mien. » (*FCF*, 124)

Dans le roman de Dongala, publié deux décennies plus tard, Méréana adopte une position critique envers les traditions et une démocratie bémolisée par le qualificatif « à l'africaine » (« Toujours la fausse excuse de l'exception à l'africaine » (*PGF*, 27-28)), et déplore les ravages causés par l'institution du mariage (« Triste à dire, mais en Afrique, il n'y a pas que le sida et la malaria qui tuent, le mariage aussi » (*PGF*, 12)) et la disparition du respect envers les aînés (« Fini le temps où l'Afrique respectait les vieux et leurs cheveux blancs, considérés alors comme un signe de sagesse » (*PGF*, 272)). Elle va même jusqu'à se demander, en se référant à son vécu personnel, « s'il y avait pire endroit pour une femme sur cette planète que ce continent qu'on appelle Afrique » (*PGF*, 54). L'ensemble de ces déclarations s'articule autour de plusieurs formulations démonstratives (« ce pays »), plutôt que possessives (« notre pays »), ce qui témoigne d'une certaine distanciation de la part d'un

personnage féminin qui a souffert (avec ses compagnes) des turpitudes de la culture et des traditions.

Constatant la dégénérescence politique et sociale de la ville de Zamba, Ida explore « l'ailleurs » et en écrit les constats, tandis que la narratrice engluée dans l'« ici » entame un projet d'écriture dont la portée mémorielle est considérée comme subversive. Dans un pays où les gens parlent trop dans une langue qui leur est imposée, et où les couples meurent comme des fleurs fanées, elles osent refuser les restrictions d'un pouvoir dictatorial en inventant d'autres couleurs et d'autres horizons :

Nous osons inventer des rayons de soleil et d'autres couleurs, qui, par la force des choses, sont interdites à Zamba. Nous fabriquons avec des mots et des gestes imprévisibles le jaune et le bleu du jour puis le vert des plantes qui nous entourent. Alors le gris et le rose ne sont pas loin qui nous disent que le monde se construit en variétés. (*MCF*, 38)

Kimia, à l'inverse, démontre un véritable enracinement dans la terre africaine. Elle qui, ironiquement, est le seul personnage de notre corpus à vivre en Occident durant une grande partie de sa vie, effectue de fréquents retours aux sources afin de se réimprégner de la terre maternelle. Elle s'affirme ainsi comme une véritable *Enfant de Poto-Poto* :

Je reviens souvent au Congo. Soit directement, soit en mettant à profit une invitation dans le voisinage. De courts séjours, par la force des choses. Ces cures d'Afrique me sont nécessaires; elles m'alimentent. Je vis à l'étranger, mais la substance de mes romans est une pâte extraite de la terre africaine. (*EPP*, 212)

Elle ne cache jamais que le Congo constitue pour elle un véritable ancrage personnel et littéraire (« J'ai besoin de Poto-Poto pour écrire, moi » (*EPP*, 100)), renforcé par l'adage bien connu cité par Pélagie : « pas besoin d'habiter le Congo, pourvu que le Congo

t'habite³⁵³ » (*EPP*, 100). Valérie aussi est profondément habitée, en tant que médecin et en tant que femme, par la cause des inégalités sociales. Les clivages de la société camerounaise, dont elle observe les vicissitudes tout en tentant activement de changer les choses par ses paroles et ses gestes, la passionnent au point de constituer « l'un de ses sujets de prédilection » (*SA*, 347). Pour Khadidja, les souffrances et la déroute qu'elle observe autour d'elle la poussent à annoncer l'avènement de Tunde, « l'enfant miraculeux libérateur du peuple noir³⁵⁴ ». Tunde constitue le salut qu'elle projette et espère pour ce peuple tout entier. Au fil des romans, les propos des personnages féminins disent les réalités et enjeux d'une Afrique contemporaine, dont les aspérités et clivages sociaux côtoient la conciliation avec l'influence occidentale.

4.1.2. Les traditions

Nous avons constaté, par ailleurs, que l'énonciation des personnages féminins résulte parfois de contextes contraignants, ou même à la limite du tolérable. Ceux-ci s'enracinent parfois dans la situation socio-politique, mais les traditions demeurent, comme tant d'autres critiques l'ont souligné avant nous, un facteur de premier ordre en ce qui concerne les limites que la société impose à la femme. Qu'elles tentent de dicter ses actions, de la contraindre à endosser les stigmates d'un comportement féminin traditionnel, de sublimer la maternité, de maintenir l'institution du mariage, d'instaurer un contre-discours discréditant le travail ou l'implication de la femme sur le plan professionnel ou public, les traditions la confrontent à plusieurs avenues. Il y a l'acceptation ou la remise en question des

³⁵³ « “Ah, quitte là!... Pour devenir écrivain congolais, pas besoin d'habiter le Congo, pourvu que le Congo t'habite.” Depuis lors, j'ai entendu la même phrase attribuée à notre poète Tchicaya U Tam'si. “Vous habitez le Congo, moi le Congo m'habite”. Allez savoir si lui-même n'a pas emprunté la formule à Pélagie? » (*EPP*, 100)

³⁵⁴ Suzie Suriam, « De certaines figures énigmatiques dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Parcours figuratifs et configurations discursives du roman africain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 74.

circonstances contraignantes qu'elles vivent, ou alors une certaine résignation devant une situation où la parole leur échappe, où elles ne veulent ou ne peuvent pas en faire usage. Dans les romans étudiés, la société châtie encore les femmes qui veulent outrepasser les traditions par leur choix de ne pas enfanter, de quitter leur mari, ou même de parler tout court, quand il s'agit d'un contexte aussi répressif que celui du roman de Tanella Boni. Si les traditions imposent encore leurs limites, nous concluons toutefois que le discours féminin ne se laisse pas entraver si facilement, qu'il trouve toujours le moyen de rejaillir, sous la forme de l'écrit ou en compagnie de ses proches, dans l'univers romanesque de notre corpus.

4.1.3. Le rapport à l'homme

Les discours le montrent bien, l'homme est désiré en tant que partenaire amoureux et égalitaire. Émilienne est prête à tout afin de sauvegarder son mariage avec Joseph et de regagner son amour; Salomé ferme les yeux sur les infidélités de Pacôme afin de préserver la façade de leur mariage et sa relation avec son grand amour de jeunesse; l'attirance et l'intérêt personnel et professionnel de Kimia pour Franceschini la pousse au mensonge et aux machinations, jusqu'à transgresser leurs limites maritales afin de poursuivre leur liaison; Ida tente durant des décennies de faire tomber la façade du silence qui la sépare d'Énée. L'homme apparaît ainsi comme un énonciataire désiré, mais souvent décevant : les conflits, silences et incompréhensions témoignent de l'incommunicabilité évidente que notre analyse a fait ressortir dans plusieurs romans. Comme le dit Odile Cazenave, « [la] question reste donc posée : à quand une amélioration substantielle de la situation de la femme? À quand un

équilibre de couple durable? À quand une attitude sincère et durable de l'homme?³⁵⁵ ». Les femmes investissent et exercent leur parole dans la sphère publique, mais qu'en est-il de l'absence de l'homme dans la sphère privée? À quand un discours amoureux traduisant une intimité complice, indéfectible, entre l'homme et la femme? Dans l'intervalle, nous constatons que l'énonciataire masculin n'est pas considéré comme unique ou irremplaçable : Salomé, Valérie, Khadidja, la narratrice de *Matins de couvre-feu*, Ida, Émilienne se sont toutes distancées d'un conjoint au profit d'autres partenaires, masculins ou féminins, ou d'une solitude indépendante qui relève d'un choix personnel. Constatant que l'homme est un interlocuteur absent, silencieux, inadéquat ou décevant, le personnage féminin se tourne vers son allocataire de prédilection : la femme.

4.1.4. Le rapport à la femme

La narratrice, Ida et Aya-Siyi chez Boni, Salomé, Valérie et Céline chez Boum, Kimia et Pélagie chez Lopes, Méréana, Fatoumata, Mâ Bileko et les autres casseuses de pierres chez Dongala, Émilienne et Eva, et même Dominique chez Rawiri: les portraits de solidarité et d'amitié féminine constituent un véritable fil d'Ariane entre les romans de notre corpus. Qu'ils s'effectuent par écrit, au fil de conversations intimes ou de prises de parole plus collectives, les femmes profitent de leurs échanges pour se rapprocher, et approfondir leur relation au fil de maintes confidences.

Une solidarité nouvelle semble être née entre vous; tu le sens par la façon dont vous vous saluez, par ces petits sourires entendus qui signifient que chacune est consciente de l'importance de ce qui va se passer [...], par tous ces gestes et ces non-dits qui parlent plus fort que les choses dites (*PGF*, 22),

³⁵⁵ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 263.

remarque Méréana dans *Photo de groupe au bord du fleuve*. Toutefois, cette solidarité ne se montre pas à toute épreuve. Certaines femmes se servent des situations énonciatives pour se mesurer entre elles (Émilienne et Dominique, Méréana et la ministre, Kimia et Pélagie, Salomé et Céline) ou dans le but de comploter activement contre une autre (Eyang et Émilienne). Ce constat selon lequel la femme est parfois son propre opposant pousse d'ailleurs Laurentine Paka à affirmer qu'« [il] n'y a pas plus dure contre une femme qu'une autre femme [...] ». La solidarité entre femmes s'arrête là où commence la jalousie » (*PGF*, 326), et la narratrice de *Matins de couvre-feu* à confier qu'Ida est « la sœur qui m'accompagne, loin de la méchanceté des autres femmes » (*MCF*, 293). Cela suggère que ce que Cazenave écrivait en 1996, soit que « la modification des structures et des idées politiques et sociales est secondaire à une transformation de base des idées et des comportements entre individus, entre hommes et femmes³⁵⁶ », est toujours d'actualité dans le cadre d'une étude sur des romans africains contemporains.

4.1.5. La maternité

Notre analyse du contenu thématique des discours féminins a révélé que, dans le contexte contemporain, les préoccupations quant à la pauvreté, la survie en milieu rural ou traditionnel, la polygamie et l'assimilation à la culture occidentale ont laissé place à d'autres sujets, notamment ceux de la conciliation entre la vie professionnelle et la vie personnelle et de la réalisation de ses désirs et projets individuels. Pourtant, d'autres inquiétudes restent les mêmes : l'amour et la maternité occupent toujours une place prédominante dans les énoncés. Les personnages féminins reprennent, mais questionnent également ces thématiques, au fil de leurs situations particulières. *Matins de couvre-feu*, *Si d'aimer...*, *Le Cavalier et son*

³⁵⁶ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 325.

ombre et *Une enfant de Poto-Poto* mettent tous en scène des protagonistes féminins sans enfant menant à bien leur vie professionnelle, sans ressentir de vide particulier sur le plan personnel. Dans ces romans écrits durant les deux dernières décennies, la non-maternité est un choix, et non une conséquence de la stérilité. Elle n'est pas nécessairement une source de souffrance pour la femme, qui prend cette décision par elle-même et se dégage ainsi du poids des attentes d'une société toute entière. Elle s'est, en quelque sorte, libérée, à un certain degré, du destin biologique qui l'enchaîne à un rôle de mère.

En contrepartie, nous observons qu'il existe encore, pour le personnage féminin, un tiraillement entre ces différents aspects de la vie de la femme : autant il subissait jadis les critiques lorsqu'il se détournait de sa vie de mère pour embrasser une carrière professionnelle (pensons à Émilienne³⁵⁷), autant il apparaît difficile de trouver plusieurs exemples concrets de personnages féminins menant une vie professionnelle active tout en élevant des enfants ou en ayant le désir de le faire (pensons à Valérie). Force est de constater que, dans notre échantillon de romans africains contemporains, la maternité n'est plus nécessairement la clé de l'intégration sociale de la femme, ce qui constitue un changement significatif, sinon une rupture avec les romans précédents où la mère occupait une place vénérée.

Dans la dynamique de textes qui dépeignent les situations et préoccupations de personnages féminins, la relation avec les enfants n'est toutefois que peu représentée : la problématique de les concevoir est certes présente au sein des textes, mais qu'en est-il du

³⁵⁷ « Émilienne, dans *Fureurs et cris de femmes*, élargit la question de sa stérilité à l'obligation de la maternité pour les femmes africaines et à leurs difficultés de faire reconnaître la validité d'une vie professionnelle », Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., p. 278.

rôle de mère? Dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, les casseuses de pierres se battent pour améliorer leurs propres conditions, mais également celles de leur progéniture. Méréana élève la fille de sa sœur Tamara après sa mort, et accueille chez elle les enfants de Batatou lorsque celle-ci est hospitalisée. Or, nous ne retrouvons que peu de discours sur les enjeux et difficultés d'élever des enfants dans les romans où les protagonistes sont des mères. Dans *Fureurs et cris de femmes*, le désespoir d'Émilienne de concevoir un enfant côtoie la prise de conscience de ses propres limites en tant que mère, y compris celle de son amour pour son enfant. Celui-ci se trouve en seconde place, après l'amour qu'elle voue à son mari. Il s'agit là d'un aveu des plus rares, qui s'ajoute aux autres sujets tabous abordés au fil des textes : le sida (*Photo de groupe au bord du fleuve*, *Si d'aimer...*), l'infertilité masculine (*Fureurs et cris de femmes*, *Photo de groupe au bord du fleuve*), l'avortement (*Si d'aimer...*).

À travers les doléances amoureuses et les réflexions sur les enjeux de la reproduction, il apparaît, enfin, que la solitude des personnages féminins n'est pas toujours vécue comme un choix personnel ou une forme de liberté : elle est parfois synonyme de détresse, de tristesse, pour une femme privée de sa liberté de mouvement, de l'affection d'un homme ou de la présence d'enfants.

4.2. Femme d'acier, parole d'acier?

Les énoncés des femmes sont-ils davantage tournés vers le futur, et vers la transformation proactive³⁵⁸ de la condition des femmes? Les paroles des personnages sont-

³⁵⁸ Dans la conclusion de son ouvrage *Émancipation féminine et roman africain*, Arlette Chemain-Degrange note en 1980 qu'il ressort, des textes des romanciers, trois types de représentations féminines : la femme à la

elles le fait de femmes fortes, jouissant d'une grande emprise sur leur destinée? Denise Brahimy et Anne Trevarthen concluaient en 1998 que

Les Indépendances correspondent au plus bas niveau de l'hommage qui leur est rendu par les hommes : leur célébration comme victimes. Et chez les femmes elles-mêmes, la prise de conscience entraîne surtout un supplément d'angoisse face aux rôles préétablis. La littérature n'exprime guère d'admiration enthousiaste pour les femmes de cette époque³⁵⁹.

Les deux auteures affirment par la suite que « [la] différence avec les temps anciens, c'est que, dans cette Afrique des Indépendances, on *devient* une femme forte, on ne l'est pas par naissance³⁶⁰ ». L'évolution que nous constatons à présent dans la construction des personnages féminins les distancie de la position de victime qui leur a été attribuée au temps des indépendances, et de la force à toute épreuve que les romanciers et romancières ont parfois voulu leur attribuer par la suite. Les nuances apportées à ces catégories réductrices chez la femme de papier³⁶¹ illustrent que la fabrication littéraire, tout en restant réaliste, montre la richesse d'un imaginaire où la parole est plus libérée.

En effet, nous adhérons à la thèse de Viviane Békrou dans *Littérature féminine ivoirienne*, selon laquelle le personnage féminin, loin d'être caractérisé par la « parole d'acier », toujours rebelle, provocatrice, dénonciatrice ou assumée, peut tout aussi bien être conformiste et se soumettre aux lois et règles dont dépend leur acceptation sociale. À maintes reprises, la parole féminine échoue dans ses tentatives de communication. Souvent, les personnages se désistent, cèdent à la faiblesse, au silence, au désespoir ou à la fatalité.

peau d'ébène et au cœur d'or, orgueil de l'Afrique; la femme marquée par les souffrances morales ou physiques de l'esclavage; la travailleuse diligente et active, force pour l'avenir. (Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, p. 347)

³⁵⁹ Denise Brahimy et Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris/Abidjan, *op. cit.*, p. 233.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 218.

³⁶¹ Marie-Rose Abomo-Maurin, « Destins de la femme : entre fiction et réalisme WEREWERE LIKING et TANELLA BONI », *Éthiopiennes*, n° 79, 2007, http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1566, [Consulté le 28 juillet 2017]

Dans certains cas, la parole demeure encore « la panacée des souffrances³⁶² ». Malgré tout, elle est également, dans certains textes, un formidable exemple d'affirmation personnelle, à travers un caractère complexe et nuancé, signe de la richesse de la construction des personnages en tant que portraits humains.

« Si parole = pouvoir, est-ce que prendre la parole, c'est prendre le pouvoir? ou bien la parole des femmes s'apparente-t-elle davantage à la puissance qu'au pouvoir?³⁶³ », questionne Marina Yaguello dans *Les mots et les femmes*. Dans cette optique, nous répondons que nous avons consacré l'ensemble de cette thèse à analyser des personnages féminins ayant le pouvoir et l'opportunité de prendre la parole, en plus de faire la démonstration de sa richesse et de sa puissance sous toutes les formes que nous avons pu inventorier. Comme l'affirmait Aminata Sow Fall dans un entretien avec Éloïse Brezault, « [on] admet plus le bavardage chez la femme que chez l'homme³⁶⁴ » comme s'il lui était, dans sa forme la plus frivole, inhérent. Or, les personnages féminins que nous avons étudiés parlent pour *dire*, ils disent leurs pensées, leur quotidien, leurs idéaux, leurs souffrances, leurs projets. Parfois, ils ne disent rien du tout, ce qui n'équivaut pas à une résignation : « Quand la femme se tait, cela ne veut pas dire qu'elle se résigne. Au contraire, elle choisit son moyen d'expression³⁶⁵ ». Ils contrôlent alors leur parole afin de laisser le sens des gestes prendre le pas sur les mots.

³⁶²Raymond Mbassi Atéba, « La plume androgyne d'Angeline Solange Bonono : du féminin à la masculinisation de l'écriture », *Littérealité*, *loc. cit.*, p. 87.

³⁶³ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, *op. cit.*, p. 10.

³⁶⁴ Aminata Sow Fall, citée par Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, *op. cit.*, p. 327.

³⁶⁵ *Idem*.

Par ailleurs, dans cette gamme d'énonciations présentées tout au long de notre thèse, il n'est pas ressorti de matériau suffisamment probant pour permettre de distinguer les textes d'hommes et de femmes. Cela confirme notre hypothèse de départ selon laquelle les auteurs africains, masculins comme féminins, représentent avec autant de justesse les discours des personnages de femme. Dans toute leur complexité, ces personnages sont ainsi sans cesse appelés, dans les romans, à se redéfinir à travers les circonstances sociales, politiques, religieuses, traditionnelles, familiales et amoureuses qui les environnent et les font évoluer.

Puisque notre corpus de recherche ne présente qu'un échantillon restreint du bassin des romans africains contemporains, il importe de poursuivre l'étude des enjeux de l'énonciation du personnage féminin chez d'autres auteurs. Les romans *Celles qui attendent* de Fatou Diome, *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano, *L'Étrange rêve d'une femme inachevée* ou *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* de Libar Fofana, entre autres, proposent d'excellentes pistes qui pourraient permettre d'approfondir et repenser les paramètres de l'étude des paroles de femmes dans la fiction. Et (ré)inventer le personnage féminin, c'est ce que Tanella Boni, Hemley Boum, Boubacar Boris Diop, Emmanuel Dongala, Henri Lopes et Angèle Rawiri accomplissent au fil de leurs récits, où la parole des personnages se construit et se déploie au rythme des aléas de leurs destins littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

BONI, Tanella, *Matins de couvre-feu*, Paris, Éditions Serpent à Plumes, 2005.

BOUM, Hemley, *Si d'aimer...*, Ciboure, Éditions La Cheminante, 2012.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Éditions Stock, 1997.

DONGALA, Emmanuel, *Photo de groupe au bord du fleuve*, Paris, Éditions Actes Sud, 2010.

LOPES, Henri, *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

RAWIRI, Angèle, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.

2. Autres romans des auteurs

BONI, Tanella, *Une vie de crabe*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

----- *Les baigneurs du Lac Rose*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2002 [1995].

----- *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2006.

BOUM, Hemley, *Le clan des femmes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.

----- *Les Maquisards*, Ciboure, Éditions La Cheminante, 2015.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2002 [1981].

----- *Les Tambours de la mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991 [1987].

----- *Les Traces de la meute*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.

----- *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Éditions Stock, 2000.

----- *L'Impossible Innocence*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2004.

----- *Kaveena*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006.

----- *Les Petits de la guenon*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2009.

DONGALA, Emmanuel, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Éditions Albin Michel, 1973.

----- *Le Feu des origines*, Paris, Éditions Albin Michel, 1987.

----- *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2000 [1998].

----- *Johnny chien méchant*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2002.

----- *La sonate à Bridgetower : sonata mulattica*, Paris, Éditions Actes Sud, 2017.

LOPES, Henri, *La nouvelle romance*, Yaoundé, Éditions CLE, 1976.

----- *Sans-tam-tam*, Yaoundé, Éditions CLE, 1977.

----- *Le Pleurer-Rire*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1982.

----- *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

----- *Sur l'autre rive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

----- *Le lys et le flamboyant*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

----- *Dossier classé*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

----- *Le Méridional*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.

RAWIRI, Angèle, *Elonga*, Paris, Éditions Silex/L'Harmattan, 1986 [1980].

----- *G'amèrakano: au carrefour*, Paris, Éditions Silex, 1988 [1983].

3. Études sur le corpus et l'écriture des femmes

ABOMO-MAURIN, Marie-Rose, « Destins de la femme : entre fiction et réalisme WEREWERE LIKING et TANELLA BONI », *Éthiopiennes*, n° 79, 2007, http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1566, [Consulté le 28 juillet 2017]

AMABIAMINA, Flora, « Visages et représentations de femmes dans les situations de conflit: l'exemple de *Murambi le livre des ossements* de Boris Boubacar Diop et d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Littérealité*, vol. 19, n° 2, 2007, p. 33-54.

ATÉBA, Raymond Mbassi, « La plume androgyne d'Angeline Solange Bonono : du féminin à la masculinisation de l'écriture », *Littérealité*, vol. 19, n° 2007, p. 81-91.

BA, Ibrahima, « Les personnages de roman chez les Africains francophones », *Fastef-UCAD*, 2012, p. 172-201.

BARBIER, Jean-Claude, *Femme du Cameroun : Mères pacifiques, femmes rebelles*, Paris, Éditions Karthala, 1985.

BISANSWA, Justin, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* », *Protée*, v. 32, n° 3, 2004-2005, p. 77-86.

BOKIBA, André-Patient et Antoine YILA (dir.), *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

BONI, Tanella, *Que vivent les femmes d'Afrique?*, Paris, Éditions Karthala, 2011.

BONNET, Véronique, « Histoires du féminin, discours au féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 109-121.

BORGOMANO, Madeleine, *Voix et images de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Abidjan, Éditions Ceda, 1989.

----- « Les femmes et l'écriture-parole », *Notre librairie*, n° 117, vol. 1, 1994, p. 87-94.

----- « Du côté des filles – petites et grandes – dans quelques romans et récits africains des dernières décennies », *Ponti-Ponts*, vol. 5, 2005, p. 27-53.

BOYCE DAVIES, Carole et Anne ADAMS GRAVES, *Ngambika*, Trenton, Africa World Press, 1986.

BRAHIMI, Denise et Anne TREVARTHEN, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris/Abidjan, Éditions Karthala/CEDA, 1998.

BREZAULT, Éloïse, *Afrique, Paroles d'écrivains*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2010.

BRIÈRE, Éloïse, « Problématique de la parole : le cas des Camerounaises », *L'Esprit créateur*, vol. 33, n° 2, 1993, p. 95-106.

CAZENAVE, Odile, « Inscription de la folie et de l'irrationnel dans les textes des femmes », *Revue Francophone de Louisiane*, vol. 7, n° 2, 1992, p. 107-129.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

COLLECTIF, « MONSIEUR HENRI LOPES, Diplomate et auteur », *Site du rectorat de l'Université Laval*, [En ligne.]

<http://www.rec.ulaval.ca/rectorat/Equipeetcommissions/Honneuret distinctions/docteurshonoriscausa/NotesbiodesDHC/NotesbioHLOpes.htm>. [Consulté le 23 mars 2016]

COLLIN, Françoise. « Le Sujet et l'Auteur ou Lire "L'Autre Femme" », *Les Cahiers du CEDERF*, Études féministes de Paris VII, « Femmes sujets des discours », n° 2, 1990.

D'ALMEIDA, Irène Assiba, *Francophone African Women Writers: Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

----- et Sion HAMOU, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 41-50.

----- « Femme ? Féministe ? Misovire ? », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 48-51.

----- « La "prise d'écriture" des femmes francophones d'Afrique noire », *Moving Beyond Boundaries*, vol. 2, 1995, p. 136-152.

DRAME, Siacka, *Trois exemples du personnage féminin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne : Salimata, Perpetue et Laokole*, mémoire de maîtrise, Kansas, Kansas State University, 2012.

DURAND, Mylène, « *Matins de couvre-feu : une écriture libératrice?* », *Actes du colloque Littérature, cinéma et liberté*, tenu le 17 mars 2007, Victoria, Université de Victoria, p. 7. [En ligne.]

<http://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/durand.pdf>

[Consulté le 25 novembre 2014]

----- *L'immense abandon des plages suivi de Matins de couvre-feu : une écriture libératrice?*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2008.

EDWARDS, Allen George Jr., *Trois romancières noires, trois similitudes dans les représentations fictives de la condition féminine en Afrique et aux Antilles*, thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 2004.

FANDIO, Pierre, « Mariama Bâ et Angèle Rawiri : Une autre vérité de la femme », *Dalhousie French Studies*, vol. 30, 1995, p. 171-178.

FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

FONKOUA, Romuald-Blaise, « L'Art et la loi des pères », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 112-125.

FONKOUÉ, Ramon A., « Voix de femmes et figures du mâl(e) en littérature francophone », *Nouvelles études francophones*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 75-89.

GIKANDI, Simon (dir.), *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge, 2003.

GUEYE, Papa, « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire: récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Nouvelles écritures francophones, Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 243-253.

GROULX, Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Éditions Grasset, 1978.

HARROW, Kenneth, *Moins d'un et double: une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.

HERVÉ, « Le Cavalier et son ombre », *Ballades et escale en littérature africaine*, [En ligne.] <http://litteratureafricaine.unblog.fr/2010/11/19/diop-boris-boubacar-le-cavalier-et-son-ombre/> [Consulté le 4 décembre 2015]

HOELLER, Hildegard, « The Unpeaceful Voices of African Women Writers », *Mawa Review*, vol. 8, n° 2, 1993, p. 35-41.

HUANNOU, Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Bénin/Paris, Éditions du Flamboyant/L'Harmattan, 1999.

IMOUNGA, Flavienne, *La généricité du discours rebelle dans la littérature africaine : à partir de l'œuvre d'Emmanuel Dongala*, thèse de doctorat en préparation, Limoges, Université de Limoges, 2013-.

KASSA, Chantal Magalie Mbazoo, *L'image de la femme dans le roman gabonais*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

KASSI, Bernadette Kadiobra, *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003.

LADITAN, Affin. O, « Prostitution et émancipation féminine. Une lecture d'Angèle Rawiri », *Critica, Littérature africaine, littérature gabonaise*, [En ligne.], <http://briska.unblog.fr/2008/09/22/prostitution-et-emancipation-feminine-une-lecture-dangele-rawiri-par-affin-o-laditan/> [Consulté le 13 mars 2017]

LECLERC, Annie, *Parole de femmes*, Paris, Éditions Grasset, 1972.

LEE, Sonia, *L'image de la femme dans le roman francophone de l'Afrique occidentale*, thèse de doctorat, Massachusetts, University of Massachusetts, 1974.

----- « La folie, métaphore de l'aliénation: Le point de vue des romancières africaines », *Littérature et maladie en Afrique: Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 103-114.

LY, Thierno, *La représentation du personnage féminin dans la littérature sénégalaise*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2001-2002.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, « Lettre ouverte à propos de la candidature de M. Henri Lopes », *Liste Politix*, [En ligne.], <https://fr.groups.yahoo.com/neo/groups/politix/conversations/topics/2851> [Consulté le 6 mai 2015]

MALANDA, Ange-Séverin, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Éditions Silex, 1987.

MALONGA, Alpha Noël, « Noire, Blanc, érotisme ou le Blanc selon les romancières d'Afrique noire francophone », *Francofonía*, n° 10 *Cruce de miradas: el otro (II)*, Universidad de Cádiz, 2001, p. 105-118.

MARTIN, Florence, « Enchantements excentriques : Les "voix" des romancières francophones d'Afrique de l'ouest », *Études francophones*, CIDEF, vol. XIII, n° 1, 1998, p. 69-81.

MERIDETH, Eunice, "Gender Patterns in Henry James, A Stylistic Approach in *Daisy Miller, The Portrait of a Lady and The Bostonians*", *Literary Computing and Literary Criticism*, Philadelphia, Rosanne G. Potter, 1989.

MIANO, Léonora, *Volcaniques, une anthologie du plaisir*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2015.

MICONI, Jada, « Le "mal invisible" : sida et littérature africaine francophone », *Ponti-Ponts*, n° 13, 2013, p. 43-74.

MILOLO, Kembe, *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1986.

MOURALIS, Bernard, « Une parole autre : Aoua Keita, Mariama Bâ et Awa Thiam », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 21-27.

MUTISO, G. C. M., « Women in African Literature », *East Africa Journal*, vol. 3, n° 3, 1971, p. 4-14.

NARVÁEZ, Nathalie, « Résumé de "Matins de couvre-feu" de Tanella Boni », *Francofonía*, 2005, [En ligne.] <http://www.redalyc.org/pdf/295/29501417.pdf> [Consulté le 2 décembre 2015]

NDIAYE, Christiane, « De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop », *Nouvelles écritures francophones, Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 319-337.

NDINDA, Joseph, « Écriture et discours au féminin au Cameroun : trois générations de romancières », *Notre librairie*, n° 118, 1994, p. 6-12.

----- *Révolutions et femmes en révolution*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

NGABEU, Jeanette Ariane, *Les enjeux de la modernité dans le roman africain au féminin : Werewere Liking, Angèle Rawiri et Ken Bugul*, thèse de doctorat, Boston, Boston University, 2013.

NIANDOU, Aïssata Madize, *Marginalized Feminist Discourses: The Black Woman's Voice in Selected Works by Calixthe Beyala, Simone Schwarz-Bart, and Toni Morrison*, thèse de doctorat, Pennsylvanie, Pennsylvania State University, 1995.

NKASHAMA, Pius Ngandu, « Mère→Fille dans les récits fictionnels féminins : Symbolique d'analogies », *Présence Africaine*, vol. 1, n° 171, 2005, p. 209-227.

NZETE, Paul, *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011.

NZIMPORA, Yvette, *La femme et sa lutte pour la liberté dans La Nouvelle Romance d'Henri Lopes*, mémoire de maîtrise, Växjö, Växjö Universitet, 2009.

ORMEROD, Beverly et Jean-Marie VOLET, *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994.

----- et Hélène JACCOMARD, « The Female Voice and Traditional Discourse Biases: The Case of Francophone African Literature », *Computers and the Humanities*, vol. 28, 1994, p. 353-367.

PAQUE, Jeannine, « Le genre éclaté ou un nouveau récit au féminin », *Nouvelles écritures francophones, Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 355-371.

SARR, Fodé, *Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011.

SELMANI, Samia, *Romans francophones et représentations du féminin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

SERBIN, Sylvia, *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sèpia, 2004.

SOB, Jean, *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Paris, Éditions Silex, 2007.

SOREL, Jacqueline et Simonne PIERRON-GOMIS, *Femmes de l'ombre et Grandes Royales dans la mémoire du continent africain*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2004.

ST-MARTIN, Lori, « Le nom de la mère: Le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin », *Women in French Studies*, vol. 6, 1998, p. 76-91.

SURIAM, Suzie, « De certaines figures énigmatiques dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Parcours figuratifs et configurations discursives du roman africain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 69-86.

TCHOFFOGUEU, Emmanuel, *Les Romancières africaines à l'épreuve de l'invention de la femme : essai d'analyse du nouveau discours romanesque africain au féminin (Calixte Beyale [sic], Ken Bugul, Malika Mokeddem)*, thèse de doctorat, Strasbourg, Université Strasbourg 2, 2008.

TÊKO-AGBO, Ambroise, « Le roman féminin togolais : Le discours et l'écart », *Les Femmes dans le processus littéraire au Togo*, New York, Peter Lang Editions, 1999, p. 107-127.

THIAM, Awa, *La parole aux négresses*, Paris, Éditions Denoël, 2001.

VEILLETTE, Marie-Paule, *La représentation de la folie dans l'écriture féminine contemporaine des Amériques*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2001.

VOLET, Jean-Marie, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1993.

----- « "Matins de couvre-feu", un roman de Tanella Boni », *L'Afrique écrite au féminin*, 2009. [En ligne.] http://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_boni08.html [Consulté le 2 décembre 2015]

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Denoël, 1951.

4. Cadre théorique

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Éditions Delachaux et Niestlé, 1999.

----- *L'argumentation dans le discours*, Paris, Éditions Nathan, 2000.

----- *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

ARCAND, Richard et Nicole BOURBEAU, *Pour une communication efficace : de l'intention aux moyens d'expression*, Québec, Centre éducatif et culturel, 1995.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota Bene, 2009.

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42.

BARDIN, Laurence, *L'Analyse du contenu*, Paris, Presses de l'Université de France, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

----- *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

----- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

----- *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

----- *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

----- *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

----- *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BATESON, Gregory et Yves WINKIN, *La Nouvelle Communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, 1970, p. 12-19.

----- *Problèmes de linguistique générale, Tomes I et II*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 et 1974.

BERELSON, Bernard, *Content analysis in communication research*, New York, Hafner Editions, 1984.

BERGERON, Pierre G., *La gestion dynamique, concepts, méthodes et applications*, Montréal, Gaëtan Morin Éditeur, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Éditions Fayard, 1991.

BOURQUE, Guillaume, *La Narration à la deuxième personne du singulier dans "Suicide", d'Édouard Levé: oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2012.

CARNEGIE, Dale, *Comment parler en public*, Québec, Les Éditions Québecor, 1994.

CERVONI, Jean, *L'énonciation*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

COLLECTIF, « Les fonctions du langage (Jakobson) », *Études littéraires*, [En ligne.] <http://www.etudes-litteraires.com/fonctions-du-langage.php> [Consulté le 15 août 2016]

COLLINOT, André et Geneviève PETIOT (dir.), *Manuélistion d'une théorie linguistique : le cas de l'énonciation*, Paris, Éditions de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

CORNILLIAT, François et Richard LOCKWOOD (dir.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes de colloque de St-Denis, 19-21 juin 1997, Paris, Éditions Honoré Champion, 2000.

COSNIER, Jacques et Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992.

DESGOUTTE, Jean-Paul, (dir.), *Les Figures du sujet en sciences humaines*, Paris/Montréal, Éditions L'Harmattan/L'Harmattan Inc., 1998.

DROMARD, Jean-Paul, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *Semen* [En ligne], vol. 9, 1994, <http://semen.revues.org/3019> [Consulté le 15 mars 2017]

DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages*, n° 13, 1969, p. 100-110.

DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

----- *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

----- *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Éditions Hermann, 1991.

DUFOUR, Françoise, « Dialogisme et interdiscours : des discours coloniaux aux discours du développement », *Cahiers de praxématique*, n° 43 *Aspects du dialogisme*, 2004, p. 145-164.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Livre de poche, 2007.

ÉQUIPE IFA (A.E.L.I.A.), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris, AUPELF, 1983.

FLUDERNIK, Monika, « Second Person Fiction: Narrative *You* as addressee and/or protagonist », *Arbeiten aus Aglistik und Amerikanistik*, n° 18, 1993, http://www.freidok.unifreiburg.de/volltexte/4916/pdf/Fludernik_Second_person_fiction.pdf [Consulté le 6 juin 2017]

----- « Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues », *Style*, vol. XXVI, n° 3, 1994, p. 281-311.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

GAGNON, Anne, Carl PERRAULT et Huguette MAISONNEUVE, *Guide des procédés d'écriture*, Québec, Éditions ERPI, 2006.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*, Montréal, Éditions Le Quartanier, 2007.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1 : La présentation de soi; Tome 2 : Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

----- *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

GUESPIN, L., « Types de discours, ou fonctionnements discursifs », *Langages*, n° 41, 1976, p. 3-12.

HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia, « Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions Remue-Ménage, 1983.

HÉBERT, Louis, « Les fonctions du langage », *Signo, Site Internet des théories sémiotiques*, [En ligne.] <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp>, [Consulté le 15 août 2016]

IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

----- *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

- *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981.
- *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- *Sexes et genres à travers les langues. Éléments de communication sexuée*, Paris, Éditions Grasset, 1990.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Éditions Armand Colin, 1986.
- *Les interactions verbales, Tome I et II*, Paris, Éditions Armand Colin, 1990 et 1992.
- *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Éditions Armand Colin, 2002.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le sens rhétorique*, Toronto/Bruxelles, Éditions du GREF/Éditions les Éperonniers, 1990.
- KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, 1967, p. 438-465.
- *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Genèse du discours*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1984.
- *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Éditions Dunod, 1993.
- *Analyser les textes de communication*, Paris, Éditions Dunod, 1998.
- « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113, 2002, p. 55-68.
- *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- *Le discours littéraire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010.
- « Que cherchent les analystes du discours? », *Argumentation et analyse du discours*, vol. 9 *L'analyse du discours entre critique et argumentation*, 2012, [En ligne.] <http://aad.revues.org/1354>. [Consulté le 5 mai 2015]
- ONO, Aya et Michel ARRIVÉ, *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2007.

PAULUS, Jean, *La fonction symbolique et le langage*, Bruxelles, Charles Dessart Éditeur, 1969.

PEYTARD, Jean, « D'une sémiotique de l'altération », *Configurations discursives, Semen*, n° 8, Université de Besançon, 1993, p. 143-177.

PLAZA, Monique, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 1989.

RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littératures*, vol. 41, n° 1, 1981, p. 4-7.

REBOUL, Olivier, *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1984.

RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2010.

TODOROV, Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », *Langages*, n° 17, 1970, p. 3-11.

----- *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

UDOUSORO, Irène, « Linguistique et littérature : Pragmatique et enseignement de *Une vie hypothéquée* d'Anne-Marie Adiaffi », *Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 46-55.

VAN DER HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions José Corti, 1985.

VERGÈS, Pierre, Denis APOTHÉLOZ et Denis MIÉVILLE, « Cet obscur objet du discours : opérations discursives et représentations sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 77, t. 25 *Pensée Naturelle Logique et Langage*, 1987, p. 209-224.

VION, Robert, *La communication verbale*, Paris, Éditions Hachette, 1992.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Éditions Payot, 1987.

----- *Le sexe des mots*, Paris, Éditions Belfont, 1989.

5. Études sur la littérature africaine

ACKAD, Josette, *Le Roman camerounais et la critique*, Paris, Éditions Silex, 1985.

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005.

ANYINEFA, Koffi, « Littérature et politique en Afrique noire », *Bayreuth African Studies*, Bayreuth University, vol. 19-20, 1990.

ALEXIS, Jacques Stephen, « Où va le roman? », *Présence Africaine*, n° 13, 1957, p. 81-101.

BARDOLPH, Jacqueline, *Littérature et maladie en Afrique : Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994.

BÉKROU, Viviane Gbadoua Uetto, *Littérature féminine ivoirienne, une écriture plurielle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013.

----- « Thématisation des causes des crises socio-politiques en Afrique post-coloniale dans la fiction d'écrivaines ivoiriennes », *Journal of the African Literature Association*, vol. 5, n° 1, 2010, p. 102-110.

BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2009.

----- *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2011.

BIYIDI, Alexandre, « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine*, vol. 1-2, 1955, p. 133-145.

BLAIR, Dorothy S., *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

BLAIR, Dorothy S., *Senegalese Literature: A Critical History*, Woodbridge, Twayne Publishing, 1984.

BONNEAU, Richard, « Panorama du roman ivoirien », *L'Afrique littéraire et artistique*, vol. 22, 1972, p. 49-66.

BRIÈRE, Éloïse, « La Littérature camerounaise, nouvelles tendances et faux espoirs », *Peuples noirs, peuples africains*, vol. 9, 1979, p. 69-80.

----- *Discours et narration dans le roman camerounais*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1982.

----- *Le roman camerounais et ses discours*, Paris, Nouvelles éditions du Sud, 1993.

----- « Problématique de la parole : le cas des Camerounaises », *L'Esprit créateur*, vol. 33, n° 2, 1993, p. 95-106.

CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1987.

CHEMAIN, Roger et Arlette CHEMAIN-DEGRANGE, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1979.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003.

CLIGNET, Remi, « Quelques remarques sur le rôle des femmes africaines et milieu urbain : le cas du Cameroun », *Canadian Journal of African Studies*, vol. 6, n° 2, 1972, p. 303-315.

COLLECTIF, *Afrique (s), écritures contemporaines*, Marseille, Libraires du Sud – CulturesFrance, 2007.

COLLECTIF, « Contexte général de la crise politico-militaire en Côte d'Ivoire », *Rapports de Human Rights Wach*, [En ligne.]
<https://www.hrw.org/legacy/french/reports/2008/cdi0508/6.htm> [Consulté le 13 juillet 2016]

COLLECTIF, « Hôpital Laquintinie », *Doual'art*, [En ligne.], <http://www.doualart.org/spip.php?article317>, [Consulté le 14 septembre 2016]

DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

DAMÉGO-MANDEU, Camille, *Le verbe et le discours politique dans "Un fusil dans la main, un poème dans la poche" d'Emmanuel Dongala*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

DEHON, Claire L., « De nouvelles valeurs dans le roman camerounais », *Présence francophone*, vol. 36, 1985, p. 93-103.

----- *Le roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Summa Publishing, 1989.

----- *Le roman en Côte d'Ivoire : une nouvelle griotique*, New-York, Peter Lang Edition, 2014.

DELAS, Daniel, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Presses de l'Université Paris X, 1994.

DIOP, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais, 3 tomes*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995.

GIKANDI, Simon, *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge Editions, 2002.

HUANNOU, Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Bénin/Paris, Éditions du Flamboyant/L'Harmattan, 1999.

KADIMA-NZUJI, Mukala, *La Littérature zaïroise de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984.

KANE, Mohamadou, « Formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, n° 34, 1974, p. 536-568.

----- *Roman africain et traditions*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

KANKOLONGO, Mbuyamba, « Le roman congolais de langue française : états des lieux (le Potentiel/la Conscience) », *Congo Forum*, [En ligne.]
<http://www.congoforum.be/fr/congodetail.asp?subitem=37&id=4293&Congofiche=selected>
[Consulté le 1^{er} février 2017]

KAYO, Patrice, « La littérature féminine de langue française au Cameroun », *L'Effort camerounais*, vol. 6, 1973, p. 17-24.

LAVERDIÈRE, Lucien, *L'image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-V, 1979.

LECLERC, Jacques, « Les langues bantoues », *L'aménagement linguistique dans le monde*, Québec, CEFAN, Université Laval, 1^{er} janvier 2016, [En ligne.]
<http://www.axl.cefan.ulaval.ca/monde/fambantou.htm> [Consulté le 3 février 2017]

MALONGA, Alpha Noël, *Roman congolais, Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.

MAYER, Jean, « Le Roman en Afrique noire francophone : tendances et structures », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, 1967, p. 169-195.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2007.

MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Annales de l'Université d'Abidjan, 1969.

NDONGO, Jacques Fame, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

NDIAYE, Christiane, *Danses de la parole : étude sur les littératures africaines et antillaises*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1996.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Écritures africaines et discours littéraires. Étude sur le roman africain*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.

ORTOVA, Jarmila, *Étude sur le roman au Cameroun*, Prague, Oriental Institute, Czechoslovak Academy of the Sciences, 1971.

PARÉ, Joseph, *Écritures et discours dans le roman post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997.

RIVA, Silvia, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris Éditions L'Harmattan, 2006.

RWANIKA, Drocella Mwishu, *Sexualité volcanique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

TCHAK, Sami, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.

6. Romans, récits et recueils de nouvelles

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 2001 [1979].

----- *Un Chant écarlate*, Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1972 [1843].

BARRY, Mariama, *Le cœur n'est pas un genou que l'on plie*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

BAZIÉ, Jacques Prosper, *L'épave d'Absouya*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1994.

BERNARD, Michel, *La négresse muette*, Paris, Éditions Bourgeois, 1972 [1968].

BETI, Mongo, *Remember Ruben*, Paris, Éditions 10/18, 1974.

----- *Perpétue*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1974.

BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Librio, 1987.

----- *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Éditions Stock, 1988.

----- *Assèze l'Africaine*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

BIYAOULA, Daniel, *L'impasse*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1996 [1966].

BUGUL, Ken, *Le Baobab fou*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2010 [1982].

BUTOR, Michel, *La modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 [1957].

- CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1995 [1979].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1932.
- CHIZIANE, Paulina, *Le Parlement conjugal, Une histoire de polygamie*, Paris, Éditions Actes Sud, 2006.
- COCTEAU, Jean, *Les enfants terribles*, Paris, Éditions Le livre de poche, 1990 [1929].
- COLLECTIF, *Nouvelles de Côte d'Ivoire*, Abidjan/Paris, Nouvelles Éditions Ivoiriennes/Magellan et cie, 2014.
- COUAO-ZOTTI, Florent, *L'homme dit fou ou la mauvaise foi des hommes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.
- COUCHORO, Félix, *L'Esclave*, Paris, Éditions Akpagnon/A.C.C.T., 1983 [1929].
- DIALLO, Bakary, *Force-Bonté*, Paris, F. Rieder et C^{ie} Éditeurs, 1926.
- DIALLO, Nafissatou Niang, *Le Fort maudit*, Paris, Éditions Hatier, 1980.
- DIOME, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Éditions Flammarion, 2010.
- DJINADOU, Moudjib, *Mogbé, le cri de mauvais augure*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991.
- FALL, Khadi, *Madema*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Folio, 1965 [1869].
- FOFANA, Libar, *L'Étrange rêve d'une femme inachevée*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*, Paris, Éditions Gallimard, 2016.
- HALTER, Marek, *La reine de Saba*, Paris, Éditions Poche Pocket, 2008.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Amkoullel l'enfant peul*, Paris, Éditions Actes Sud, 1991.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Éditions 10/18, 1961.
- KARONE, Yodi, *Le Bal des caïmans*, Paris, Éditions Karthala, 1980.
- KEITA, Aoua, *Femme d'Afrique, La vie d'Aoua Keita racontée par elle-même*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1975.

KIMBIDIMA, Julien Omer, *Les Filles du Président*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1968].

----- *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

KUOH-MOUKOURY, Thérèse, *Rencontres essentielles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995 [1969].

LABOU TANSI, Sony, *Les Yeux du volcan*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

----- *L'anté-peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

----- *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

LAVOIE, Rosalie, *Choir*, Montréal, Éditions Leméac, 2015.

LIKING, Werewere, *Orphée Dafric*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1981.

----- *Elle sera et de jaspe et de corail (journal d'une misovire)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1983.

----- *L'Amour-cent-vies*, Paris, Éditions Publisud, 1988.

MALONGA, Jean, *Cœur d'Aryenne*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2014 [1953].

MARAN, Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Éditions Albin Michel, 1921.

MATIP, Marie-Claire, *Ngonda*, Yaoundé, Librairie du Messager, 1956.

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1999 [1885].

MIANO, Léonora, *Crépuscule du tourment*, Paris, Éditions Grasset, 2016.

MINTSA, Justine, *Histoire d'Awu*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

MUDIMBE, Valentin Yves, *Le bel immonde*, Paris, Présence Africaine, 1976.

MUKASONGA, Scholastique, *La femme aux pieds nus*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

NDACHI-TAGNE, David, *La Reine captive*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

NDIAYE, Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.

- NDOYE, Mariama, *De Vous à moi*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1990.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Les Étoiles écrasées*, Paris, Éditions Publisud, 1988.
- OUSMANE, Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Éditions Poche Pocket, 2013 [1960].
- OWONO, Joseph, *Tante Bella, roman d'aujourd'hui et de demain*, Yaoundé, Librairie Au Messager, 1959.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1992 [1466-1467].
- OWONDO, Laurent, *Au bout du silence*, Paris, Éditions Hatier, 1985.
- PEREC, George, *Un homme qui dort*, Paris, Éditions Gallimard (Folio), 1990 [1967].
- RUSHDIE, Salman, *Les enfants de minuit*, Paris, Éditions Stock, 1987 [1981].
- SOW FALL, Aminata, *Le revenant*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976.
- *La grève des battus*, Paris, Éditions Le Serpent à Plumes, 1979.
- *Le jujubier du patriarche*, Dakar, Éditions Khoudia, 1993.
- *L'appel des arènes*, Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1993 [1982].
- TADJO, Véronique, *Le Royaume aveugle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.
- TATI LOUTARD, Jean-Baptiste, *Le Récit de la mort*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1987.
- TCHAK, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Éditions Mercure de France, 2008.
- *Al Capone le Malien*, Paris, Éditions Mercure de France, 2011.
- TRAORÉ, Abibadou, *Sidagamie*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1998.
- YAOU, Régina, *Lezou Marie*, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.
- ZANGA-TSOGO, Delphine, *Vies de femmes*, Yaoundé, Éditions CLE, 1983.
- ZANKA, Thomas R., *Sans rancune*, Londres, Éditions Scotland, 1965.

