

**De la quête identitaire à l'esthétique de la fragmentation dans cinq romans
d'auteures africaines francophones contemporaines.**

By

Roggers Okrah

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of

The University of Manitoba

in partial fulfilment of the requirement of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg

© Roggers Okrah 2023

RÉSUMÉ

La littérature africaine subsaharienne d'expression française apparaît à ses débuts comme un domaine réservé aux hommes. Les thèmes qu'ils traitent dans leurs œuvres reflètent leurs perceptions de la société. Les femmes y apparaissent comme des personnages secondaires. À partir des années 1970, la production littéraire de femme devient constante. Les auteures africaines francophones contemporaines tentent de s'émanciper des contraintes familiales et désirent mieux comprendre l'univers africain. Elles essaient souvent de faire ressonner dans leurs textes la reconstruction de l'identité féminine. Le processus autour duquel pourrait s'élaborer leur entreprise de reconstruction de l'identité s'inscrit souvent dans l'esthétique de la fragmentation. Pour cette raison, l'on songe aux œuvres ou récits qui s'écartent des règles traditionnelles d'écriture et illustrent grande hétérogénéité. Les éléments constituant l'ensemble des récits se brouillent, parfois, par des insertions des extraits en italique, la mise en exergue de différents textes, et des divers autres procédés narratifs utilisés tels que l'anachronie analeptique, le dédoublement créatif, et l'hybridité. En nous appuyant sur les premiers romans, *Une si longue lettre* [1979], (2006) de Mariama Bâ, *Le baobab fou* (1984), de Ken Bugul, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), de Calixthe Beyala, *Le ventre de l'Atlantique* (2003), de Fatou Diome et *53cm* (1999), de Sandrine Bessora, nous examinons des éléments et des stratégies narratives qui parsèment l'univers scripturaire de ces romans et en font des œuvres fragmentaires.

Mots clefs : quête identitaire; fragmentation; esthétique; stratégie; hétérogénéité; hybridité; littérature africaine subsaharienne; univers scripturaire; reconstruction; Mariama Bâ ; Ken Bugul ; Calixthe Beyala ; Fatou Diome ; Sandrine Bessora.

ABSTRACT

French-speaking Sub-Saharan African literature appears at its beginnings as a domain reserved for men. Women appear as secondary characters. From the 1970s the literary production of women became constant. Contemporary francophone African women authors are inspired by an attempt to emancipate themselves from family constraints and a desire to understand the African universe. They often try to resonate in their texts the reconstruction of female identity. The process around which their identity reconstruction enterprise is created is often part of the aesthetic of fragmentation. Moreover, their stories deviate from the traditional rules of writing and are bathed in heterogeneity. The elements constituting the whole of the stories are sometimes blurred by insertions of extracts in italics, the highlighting of different texts, and the various other narrative methods used such as analeptic anachronism, creative duplication, and hybridity. Relying on the first novels : *Une si longue lettre* [1979] (2006), of Mariama Bâ, *Le baobab fou* (1984), of Ken Bugul, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), of Calixthe Beyala, *Le ventre de l'Atlantique* (2003), of Fatou Diome and *53 cm* (1999), of Sandrine Bessor, we examine the elements and narrative strategies that are intersperse in the scriptural universe of these novels and make them fragmentary works.

Key words : identity quest; fragmentation; aesthetic; strategy; heterogeneity; hybridity; sub-saharan african literature; scriptural universe; reconstruction; Mariama Bâ; Ken Bugul; Calixthe Beyala; Fatou Diome; Sandrine Bessor.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement mon directeur de thèse, le Professeur Étienne-Marie Lassi dont l'expérience, la patience et la générosité ont permis à mener à bien ce travail. Je remercie également les membres du comité de thèse, les Professeures : Constance Cartmill, Armelle St. Martin, et Lise Gaboury-Diallo qui ont collaboré avec mon directeur de thèse, car sans leurs conseils et critiques, cette thèse n'aurait pas vu le jour. Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance au Professeur Fernando De Toro qui a rendu l'âme en décembre 2022. Que son âme repose dans la paix éternelle.

Je suis reconnaissant au département de français, d'espagnol et d'italien de l'Université du Manitoba, au Faculty of Graduate Studies, au Faculty of Arts, au Collège Universitaire de Saint Boniface, au SSHRC. Je suis également reconnaissant à Dr. Anita K. Ross, à Marcel Richard et, à Margaret R. Pope qui m'ont offert des bourses pour réaliser ce travail de recherche.

À tout le corps enseignant du département de français, d'espagnol et d'italien, surtout les Professeurs Maria Inès Martinez, Dominique Laporte, Irène Chassaing, Andrew Osborne, Isabelle Kirouac Massicotte sans oublier le corps administratif : Vonne Bonnavong je dis merci à tous. À Hoorieh Rezasoltani, à Ernest Edo, à Dr. Patti Germain, à Dr. Semiyu Adegbite, et Dr. Musiliyu Oyedeji je vous dis merci pour vos encouragements.

Mes remerciements sont aussi adressés aux Professeurs du département de français à l'Université de la Saskatchewan et au Professeur Michael Baffoe à la Faculté de travail social de l'Université du Manitoba. Enfin, à tous mes amis : Dr. Osei Bonsu, Dr. Boabang Owusu, Dr. Amos Nkrumah, Dr. Abu Razak, Dr. Anderson Assuah, Dr. Chireh Bartholomew, Prince Amankona, Jacob Kanyib,

Cosmos Domfeh, Isaac Oppong et Emmanuel Appiah-Kubi, je vous suis très reconnaissant de votre motivation.

DÉDICACE

À ma femme Flavia Adu-Poku pour tout son amour et support moral.

À la mémoire de ma mère Rebecca Owusu et de ma fille Afia Serwaa Okrah, que leurs âmes reposent en paix.

Abréviations

Les sigles du corpus étudié sont placés entre parenthèses dans le texte, puis suivis du numéro de la page. Vous trouverez les références complètes dans la bibliographie générale à la fin de la thèse.

CS: *C'est le soleil qui m'a brûlée.*

BS: *53cm*

B: *Le baobab fou*

V: *Le ventre de l'Atlantique.*

L: *Une si longue lettre.*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
DEDICACE.....	vi
Abréviations	vii
De la quête identitaire à l'esthétique de la fragmentation dans cinq romans d'auteures africaines francophones contemporaines.....	1
0.1 Introduction générale	1
0.2 Choix du sujet de recherche	10
0.3 Choix des auteures et du corpus de recherche	10
0.4 Problématique et Hypothèse de recherche	11
0.5 État des lieux de la recherche	13
0.6 Biographie des auteures et présentations du corpus	17
0.6.1 Biographie de Mariama Bâ	17
0.6.1.1 Une si longue lettre	18
0.6.2 Biographie de Ken Bugul	19
0.6.2.1 Le Baobab fou.....	20
0.6.3 Biographie de Calixthe Beyala	22
0.6.3.1 C'est le soleil qui m'a brûlée	24
0.6.4 Biographie de Fatou Diome	25
0.6.4.1 Le ventre de l'Atlantique	26

0.6.5 Biographie de Sandrine Bessora	28
0.6.5.1 53cm	29
0.7 Articulation du plan	30
Chapitre 1	32
1.1 Considérations théoriques et méthodologiques	32
1.1 Conclusion du chapitre 1	46
Chapitre 2 : Roman épistolaire : construction identitaire et fragmentation dans <i>Une si longue lettre</i> de Mariama Bâ.....	47
2.1 Construction identitaire et Affirmation de soi dans <i>Une si longue lettre</i>	49
2.2 Fragmentation dans <i>Une si longue lettre</i>	56
2.2.1 Dédoublement dans <i>Une si longue lettre</i>	56
2.3 La forme hybride d' <i>Une si longue lettre</i>	66
2.3.1 Hétérogénéité générique	66
2.3.2 L'oralité dans <i>Une si longue lettre</i>	70
2.4 Conclusion du chapitre 2.....	81
Chapitre 3 Composer avec une identité fragmentée : le dédoublement dans <i>Le Baobab fou</i> de Ken Bugul	82
3.1 Écrire pour se raconter dans un espace scriptural	88
3.2 L'idéal de soi comme autre	94
3.3 Discours non verbalisé : une stratégie de dédoublement dans <i>Le Baobab fou</i>	95
3.4 Dédoubler dans l'identité de l'Autre.....	100

3.5 Du désir de s'identifier à l'Autre au sentiment d'être à la marge.....	103
3.6 Superposition de l'espace dans <i>Le Baobab fou</i>	107
3.7 Conclusion du chapitre 3	110
Chapitre 4 : Dédoublé et dualité dans <i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i> de Calixthe Beyala.....	111
4.1 Problème d'appartenance	112
4.2 À la recherche d'une identité	121
4.3 Situations narratives dans <i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i>	127
4.4 Double comme dualité identitaire.....	136
4.4.1 Être femme et objet de désir au regard de l'homme: dualité identitaire d'Ateba dans <i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i>	136
4.4.2 Comportement d'Ateba : un indice de son identité duelle?	139
4.5 La forme hybride de <i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i>	145
4.5.1 Hétérogénéité générique	145
4.5.2 L'oralité dans l'écrit	149
4.6 Conclusion du chapitre 4	150
Chapitre 5 : <i>Le Ventre de l'Atlantique</i> de Fatou Diome : Un roman éclaté.....	152
5.1 Identité et ordre de la narration dans <i>Le ventre de l'Atlantique</i>	153
5.2 Dédoublé, idéalisation identitaire et fragmentation dans <i>Le ventre de l'Atlantique</i>	161
5.3 La forme hybride du <i>ventre de l'Atlantique</i>	165
5.3.1 Hétérogénéité générique	165
5.3.2 Les interférences linguistiques	168

5.3.3 L'interférence médiatique	173
5.4 <i>Le ventre de L'Atlantique</i> : un éclatement de l'espace	179
5.5 Conclusion du chapitre 5	183
Chapitre 6 : Explorer l'hybridité identitaire et scripturaire dans <i>53cm</i> de Sandrine Bessora.....	185
6.1 Identité et hybridité	186
6.1.1 Identité hybride de Zara.	191
6.1.2 Quelques personnages aux identités hybrides dans <i>53cm</i>	198
6.2 <i>53cm</i> : récit anthropologique et parodique.....	200
6.2.2 Saartjie Baartman: figure référentielle dans <i>53cm</i>	201
6.2.3 Parodie comme stratégie d'écriture dans <i>53cm</i>	205
6.2.4 <i>53cm</i> , un univers d'esthétique intertextuelle.	211
6.3 Conclusion du chapitre 6	216
CONCLUSION GÉNÉRALE	218
BIBLIOGRAPHIE.....	241

De la quête identitaire à l'esthétique de la fragmentation dans cinq romans d'auteures africaines francophones contemporaines.

0.1 Introduction générale.

La littérature africaine apparaît à ses débuts comme un domaine réservé aux hommes. La plupart des auteurs sont des hommes et les thèmes qu'ils traitent dans leurs œuvres reflètent leurs perceptions de la société. Les femmes y apparaissent comme des personnages secondaires. À partir des années 1970, la production littéraire de femmes devient constante. D'après Ikhlas Siddig Mohamed Ahmed, « les femmes africaines commencent à prendre conscience de leur réalité. Cette prise de conscience les amène à constater à quel point elles étaient victimes de la société traditionnelle. C'est à travers la littérature féminine qu'on commence à écrire sur la femme et que les femmes elles-mêmes écrivent alors qu'auparavant et pour des décennies on ne la voyait qu'à travers l'optique masculine¹ ».

Plusieurs études montrent que l'entrée tardive de la femme dans la littérature africaine remonte à l'ère coloniale, lorsque les colonisateurs privilégient la scolarisation des garçons. Pour expliquer cette émergence tardive d'une littérature féminine africaine, Rangira Béatrice Gallimore écrit : « la connaissance de l'écriture s'acquiert à l'école, espace dont l'accès a été longtemps refusé à la femme africaine. En Afrique, la colonisation a beaucoup favorisé la scolarisation des garçons. L'instruction des filles a été très souvent négligée ». Elle note aussi que « les défenseurs d'une certaine tradition africaine, qui ne voulaient pas voir leurs filles s'exposer à la culture des

¹ Mohamed Ahmed, Ikhlas Siddig. *L'image de la femme dans le roman d'Afrique francophone à travers le thème de la polygamie*. Diss. Université de Khartoum, 2011. p. 92.

nouveaux venus, l'ont vigoureusement combattue.² ». La femme africaine était alors perçue comme un être dont la mission est de rester dans le foyer pour devenir une épouse. Maryse Condé abonde dans le même sens quand elle nous rappelle que « comme dans un premier temps, [l'éducation formelle] était réservée aux garçons, elle a introduit plus qu'un fossé entre « lettrés » et « illettrés », une division radicale entre les deux sexes³ ». Dans la préface du roman *Les danseuses d'Impé-eya* (1976) de Simone Kaya, Cheikh Hamidou Kane déplore le retard relatif des écrivaines africaines dans le domaine littéraire. Il observe que « parmi ces enfants de l'Afrique qui se sont livrés à l'entreprise d'écriture, les filles de l'Afrique ont, jusqu'à présent, figuré en très petit nombre ⁴ ». Dans *Women Writers in Francophone Africa* (2000), Nicki Hitchcott passe en revue quelques romancières d'Afrique francophone et relève les raisons du silence, ou du moins du retard des femmes africaines dans le domaine de la littérature francophone :

[Les femmes africaines] ne parlaient pas pour des raisons sociales et culturelles : elles étaient pratiquement incapables d'écrire, car le taux d'analphabétisme chez les femmes était si élevé ; culturellement, la parole leur était interdite par des structures patriarcales telles que la tradition et la religion⁵] (La traduction est de nous).

² Gallimore, Beatrice. *L'œuvre Romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. p.13.

³ Conde, Maryse. *La parole des femmes: essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1979, p. 3.

⁴ Cheikh Hamidou Kane. *In Simon Kaya's Les Danseuses d'Impé-eya*. Cité par Sylvester N. Mutunda

⁵ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « [African women] did not speak for social and cultural reasons: practically, they were unable to write, as levels of illiteracy among women were so high; culturally, they were prevented from speaking by such patriarchal structures as tradition and religion ». Hitchcott, Nicki. *Women Writers in Francophone Africa*, 2000. p. 154.

De même, Adrien Huannou dans son ouvrage *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest* se tourne vers l'étude de l'absence de la femme africaine sur la scène littéraire pour signaler que des préceptes sociaux ne permettent pas à la femme d'avoir une éducation formelle :

L'absence des femmes sur la scène littéraire pendant cette longue période et la prédominance numérique des hommes, [...] sont dues à des facteurs d'ordre historique et sociologique. En effet dans la société négro-africaine, la femme a toujours été victime d'une discrimination généralisée dans le domaine de l'instruction scolaire : dans les premiers temps, l'accès à « l'école étrangère » était, sinon interdit, du moins rendu très difficile aux filles, pour des raisons qui tiennent à la conception négro-africaine du couple et de la famille.⁶

Cependant, vers la fin des années 70, des écrivaines africaines prennent la plume pour exprimer leurs propres sensibilités du monde et prôner la nécessité de s'émanciper et de dénoncer les coutumes patriarcales qui les oppriment. Pierrette Herzberger-Fofana souligne que « l'expression littérature féminine a vu le jour en rapport avec les mouvements d'émancipation féminine des années 70 en Europe et aux États-Unis », ajoutant que « l'orientation politique [de la libération des femmes] a profondément marqué les œuvres écrites par des femmes qui ont utilisé leurs romans comme une arme au service de la lutte de libération qu'elles menaient [...] »⁷. En Afrique francophone, l'année internationale de la Femme, en 1975, permet aux écrivains femmes africaines de différents pays d'écrire sur les droits de la femme africaine qui est alors perçue comme un être passif dont le rôle est de rester soumis dans le giron de sa cellule familiale ou conjugale pour devenir le dépositaire des valeurs conventionnelles. Jean-Marie Volet affirme que « [l'année 1975] est importante parce qu'elle marque le coup d'envoi d'une production littéraire [de romancières

⁶ Huannou, Adrien. *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 1999. p. 12.

⁷ Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan, 200. p. 23.

francophones] qui va aller en augmentant au fil des ans⁸ ». L'émergence des écrivains femmes africaines résulte non seulement d'une tentative de s'émanciper des contraintes familiales mais aussi d'un désir de comprendre l'univers africain. Dans son ouvrage *Nouvelles écritures africaines* publié en 1986, Sewanou Dabla souligne que l'écriture des femmes africaines est un « témoignage vivant et original » et que « des paroles de femmes » [contrebalancent] la vision unilatérale que la littérature donnait de la vie africaine⁹ ». L'écriture des femmes contribue à la déconstruction des convictions du patriarcat et à la réappropriation du corps, deux objectifs qui s'inscrivent dans celui du féminisme. Le critique Bernard Mouralis, en commentant sur la capacité des figures féminines chez quelques romancières africaines, note que:

si [les femmes] peuvent donner l'impression d'avoir une attitude fataliste ou dictée par le respect de la tradition face à la situation qui leur est imposée, les femmes, dès lors qu'elles ont la possibilité de s'exprimer librement, dans leur grande majorité n'acceptent pas véritablement les blessures qui leur sont infligées.¹⁰

Fofana souligne d'ailleurs que « la naissance de l'art littéraire féminin en Afrique noire dépend de facteurs tels que le développement de l'éducation féminine, le rôle des médias de masse dans le processus d'émancipation de la femme africaine et le rejet des contraintes sociales¹¹ ». Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou soulignent des étapes d'écriture chez les femmes; une première¹² étape,

⁸ Volet, Jean-Marie. *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique Sub-saharienne*. Amsterdam: Rodopi, 1993, p. 18.

⁹ Dabla, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines: Romanciers de la seconde génération*. Paris: L'Harmattan, 1986, p.18.

¹⁰ Mouralis, Bernard « Une parole autre: Aoua Kéïta, Mariama Bâ et Awa Thiam » dans *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 27.

¹¹ Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 25.

¹² Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone: le temps du miroir », *Etudes littéraires*, Volume 24, numéro 2, automne 1991, p. 43.

autobiographique, une deuxième¹³ non contestatrice mais qui se raconte, une troisième¹⁴, avec un regard plus tourné vers l'extérieur et une quatrième, plus virulente, celle de l'écriture brisée¹⁵. La nouvelle génération d'écrivains femmes africaines met en scène des personnages féminins qui tiennent des discours contredisant la représentation déformée de la femme. Denise Brahimî, dans son article intitulé « La place des Africaines dans l'écriture féminine », écrit:

Les caractères particuliers de la littérature féminine africaine semblent relever de l'africanité plus que de la féminité [...] Reste alors à voir, au sein de cette africanité, en quoi les femmes écrivains se distinguent de leurs confrères, s'agissant de thématiques qu'on croirait spécifiquement féminines mais qui pourtant leur sont communes. [...] Ce qu'elles apportent, par rapport à la littérature des hommes, n'est d'ailleurs pas nécessairement en rupture avec celle-ci. Il s'agit plutôt d'un déplacement et d'une accentuation différente; et dans certains cas d'une audace plus grande, ou exprimée plus directement.¹⁶

Les écrivaines attribuent à leurs personnages des paroles et des actions qui subvertissent l'ordre patriarcal institué par les hommes. Herzberger Fofana constate cette tendance chez des romancières africaines des années 80:

En prenant la parole, les écrivaines-femmes ont brisé le voile du silence sur des tabous et mis le doigt sur les diverses formes d'oppression que subit la femme dans des sociétés d'essence patriarcales. « *Une si longue lettre* », de Mariama Bâ, « *En votre nom et au mien* » d'Aminata Maïga Ka, « *Juletane* » de Myriam Warner Vieyra, « *Lezou Marie* » de Regina

¹³ Ibid., p.44.

¹⁴ Ibid., p. 45.

¹⁵ Ibid., p. 46.

¹⁶ Brahimî, Denise. « La place des Africaines dans l'écriture féminine » dans *Palabres* (Femmes et Création littéraire), Vol. III, nos 1&2, p.161.

Yaou, « *Vies de femmes* » de Delphine Tsanga-Tsogo et la « *Brise du jour* » de Lydie Dooh-Bunya illustrent cette tendance.¹⁷

En mettant la femme africaine au centre de leurs récits, les romancières africaines critiquent l'écriture et les entraves mises en place par l'homme dont l'objectif est de renfermer la femme dans son mutisme. *Une si longue lettre*, parue en 1979, sert d'un miroir à travers lequel des femmes africaines peuvent se voir. Lilyan Kesteloot souligne les thèmes que les romancières abordent en ces termes:

[Les romancières] restituent avec des talents divers les affres du mariage, avec l'amour, la jalousie, la concurrence, l'adultère, l'abandon, la stérilité, et puis les enfants, les tensions, les ruptures. Dans le contexte du conflit tradition/modernisme, elles abordent des problèmes des croyances et pratiques traditionnelles, de la condition féminine, de la famille étendue et ses contraintes.¹⁸

Les thèmes dans l'extrait ci-dessus s'appliquent aux textes du corpus. En ce sens que les textes permettent la remise en question de divers problèmes dans une société patriarcale et souvent polygame que suggère Kesteloot.

Il est important de signaler que le texte de la romancière africaine a ses propres caractéristiques. Sur le plan narratif, l'on notera la présence d'une multiplicité de voix narratives qui distingue la narration de la romancière africaine de la narration traditionnelle. Dans son article intitulé « Les femmes et l'écriture-parole », Madeleine Borgomano remarque que « les romans féminins récents... ne cèdent pas à la tentation monodique et se caractérisent, au contraire, par leur écriture dialogique, leur intégration de voix multiples et hétérogènes. Pas de narrateur omnipotent,

¹⁷ Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone l'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 353.

¹⁸ Kesteloot, Lilyan. *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris: Edicef, 1992, p. 482.

d'autorité fictive, pour imposer une lecture à sens unique¹⁹ ». Nous jugeons cet extrait de Borgomano très pertinent car sa remarque est observable chez les romancières contemporaines africaines. La pluralité de voix et l'apparence hétérogène de genres s'entremêlent dans les récits de ces romancières. Ces dernières dénoncent quelquefois le regard que l'homme porte sur la femme. Les recours fréquent aux souvenirs d'enfance, aux lieux familiaux et au cadre social et culturel dans lesquels elles ont évolué apparaissent dans les textes. Les thèmes abordés dans les romans d'écrivains femmes contemporaines varient selon des connaissances, des expériences vécues, des dimensions structurelles de textes et des perspectives sociales. Nous reprendrons les caractéristiques des romans choisis dans la partie sur la présentation du corpus.

Si de nos jours les études sur les œuvres d'écrivaines francophones africaines abondent, c'est parce que ces dernières sont conscientes de leur sort et cherchent à prôner la nécessité de déconstruire la représentation déformée de la femme. Ainsi, les récits des écrivaines francophones contemporaines comprennent divers thèmes, tant sociaux que politiques, qui remettent « en cause le mythe de la supériorité de l'homme. »²⁰. Les écrivaines africaines critiquent les pratiques traditionnelles marginalisantes dont la femme africaine est victime. Le but principal de plusieurs femmes écrivaines africaines est d'abord de prendre la parole soit pour dénoncer une situation oppressive, soit pour s'élever contre les formes patriarcales qui régissent la plupart des communautés africaines²¹. Ramonu Sanusi souligne la puissance de l'écriture de la femme en ces termes :

¹⁹ Borgomano, Madeleine. « La femme et l'écriture-parole » dans *Notre Librairie*, vol.1, n° 117, p. 87-94, 1994.

²⁰ Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone l'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

L'écriture, c'est enfin une force de libération [...] l'avantage principale que semble présenter l'écriture c'est de lever les restrictions. En d'autres termes, ce que l'on ne peut pas dire, on peut l'écrire. L'écriture permet donc de dire l'interdit. C'est sans doute pour cette raison que les femmes utilisent le langage artistiquement mais pour faire passer un message²².

L'écriture devient en effet un outil permettant à l'écrivaine africaine de critiquer une idéologie institutionnalisée du milieu patriarcal, notamment la domination masculine. Mariama Bâ décrit elle-même la fonction d'écrivaine africaine en se donnant la mission d'identifier et de transcender les injustices contre la femme et en invitant ses consœurs à suivre ses pas :

La femme-écrivaine a une mission particulière. Elle doit, plus que ses pairs masculins, dresser un tableau de la condition de la femme africaine. Les injustices persistent, les ségrégations continuent malgré la décennie internationale dédiée à la femme par l'O.N.U., malgré les beaux discours et les louables intentions. Dans la famille, dans les institutions, dans la rue, les lieux de travail, les assemblées politiques, les discriminations foisonnent. Les pesanteurs sociales étouffent dans leurs cyniques perpétrations. [...] C'est à nous femmes de prendre notre destin en main pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes mais sûre, qu'est l'écriture²³.

Comme le révèle son message de liberté, Mariama Bâ entend faire un appel à la participation active des femmes africaines pour s'engager dans la littérature qui dénonce les conventions sociales qui oppriment la femme. La prise de parole littéraire des femmes dans les

²² Ramonu, Sanusi. « Romancières francophones de l'Afrique noire : Rupture du silence et des interdits ? » *Nouvelles Études Francophone*, Volume 21 no.1, 2006, p. 183.

²³ Bâ, Mariama. « La fonction politique des littéraires africaines écrites. » *Écriture africaine dans le Monde* 3 (1981) : 6-7.

années 1980 en Afrique s'est voulue une révolte et une entreprise subversive de toutes parts²⁴. Ainsi, les personnages féminins que les écrivaines mettent en scène tiennent des discours qui contredisent la représentation déformée de la femme. S'inscrivant dans le sillage des pionnières des années 1980, et dans l'effort de parler des expériences qu'elles ont vécues, les écrivaines francophones contemporaines s'écartent des règles conventionnelles de l'écriture de sorte que leurs textes se lisent comme le « reflet de l'individu délocalisé et expriment "l'altérité de soi"²⁵ ». Les écrivaines mettent en scène des personnages qui se déplacent d'un espace à un autre. Ce faisant, les personnages se construisent l'altérité de soi en reconnaissant la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes à travers le regard et la rencontre avec l'autre.

Mariama Bâ, Ken Bugul (de son vrai nom Mariétou Mbaye Biléoma), Calixthe Beyala, Fatou Diome et Sandrine Bessor, qui signe simplement avec le nom de plume Bessor, sont quelques-unes de ces auteures qui écrivent en mettant en évidence des expériences qu'elles ont vécues. Toutes ces romancières ont des femmes pour personnages principaux. Les choix esthétiques et stylistiques qu'elles adoptent renouvèlent et rompent avec l'écriture traditionnelle. Leur approche de l'écriture nous amène aux interrogations suivantes : Qu'est-ce qui est particulier dans l'écriture littéraire des romancières ? Quelles sont les stratégies littéraires et les effets esthétiques de cette littérature ?

²⁴ Roger TRO DEHO et Yao Louis KONAN, *L'(in)forme dans le roman : formes, stratégies et significations*, Paris : L'Harmattan, 2015, p. 239.

²⁵ Gbanou, Selom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman africain ». *Les formes transculturelles du roman francophone*. 2004. p. 105.

0.2 Choix du sujet de recherche

Nous devrions dire que dans l'effort de déconstruire la représentation déformée de la femme africaine et d'inverser les aspects de sa marginalisation, certaines écrivaines francophones contemporaines s'écartent des règles conventionnelles de l'écriture et produisent des récits qui renouvèlent la forme littéraire à plusieurs égards. Mariama Bâ, Ken Bugul, Calixthe Beyala, Fatou Diome et Sandrine Bessora font partie de ces écrivaines dont les romans respectifs *Une si longue lettre* [1979] (2006), *Le Baobab fou* (1984), *C'est le soleil qui m'a brulée* (1989), *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) et *53cm* (1999) feront l'objet de notre recherche. La présentation des romans est en ordre chronologique suivant l'année de naissance des auteures. Nous choisissons d'examiner la pratique de l'écriture fragmentaire chez ces auteures parce que, même si les études critiques abordent la question d'identité et la perspective féminine dans leurs romans, elles portent peu d'attention à leur écriture qui se présente sous une forme fragmentée. Ce qui attire notre attention quand nous lisons ces textes c'est l'impression qu'ils sont déstructurés, qu'ils reposent sur des faits et des structures fragmentaires, et qu'il revient au lecteur de les reconstituer s'il veut les comprendre. Notre étude s'attachera par conséquent à offrir une analyse méticuleuse dans cinq romans du corpus.

0.3 Choix des auteures et du corpus de recherche.

Les auteures de notre étude viennent de trois pays africains différents : trois sont du Sénégal (Mariama Bâ, Ken Bugul, et Fatou Diome) ; une Camerounaise (Calixthe Beyala), et une Gabonaise (Sandrine Bessora). Notre décision de choisir les auteures de nationalités différentes est de souligner la diversité du corpus. La diversité des origines et des parcours socioprofessionnels des auteures nous permettra de cerner les différents aspects culturels et sociaux qui informent le travail littéraire. En dehors de leurs origines différentes, Bâ, Bugul, Diome, Beyala et Bessora sont

des auteures africaines acclamées et elles offrent des perspectives variées ainsi qu'une diversité de stratégies littéraires. Les auteures semblent produire des récits qui se donnent à lire comme l'univers de souvenirs retraçant l'enfance et l'histoire familiale des personnages principaux. Les expériences vécues chez Ken Bugul, Fatou Diome et Sandrine Bessora sont redécrites dans leurs textes. Elles utilisent des marqueurs identitaires reconnaissables de leurs vies dans la construction de leurs personnages féminins principaux. Pour Mariama Bâ, ces expériences personnelles se présentent à travers le personnage de Ramatoulaye. Chez Calixthe Beyala, l'on ne peut vraiment voir le lien entre elle et sa narratrice Ateba. Le choix du corpus est également justifié par des raisons esthétiques. Les cinq romans sont les premières œuvres des auteures. Nous choisissons de nous limiter à ces romans parce que nous trouvons qu'ils constituent des univers scripturaires dans lesquels il serait possible d'étudier les questions de la quête de l'identité qui se présentent en rapport avec l'esthétique de la fragmentation. Un autre choix aurait été de sélectionner d'autres romans des auteures et d'aborder la problématique de la quête de l'identité et de l'esthétique de la fragmentation en les contrastant. Il nous semble plus satisfaisant d'explorer en profondeur la problématique dans les premiers romans que de contraster les œuvres des autres romans des auteures.

0.4 Problématique et Hypothèse de recherche.

Il convient de dire que c'est à travers la fragmentation que Mariama Bâ, Ken Bugul, Calixthe Beyala, Fatou Diome et Sandrine Bessora livrent la narration de leurs écrits et explorent les enjeux de leur époque. Ainsi, nous retrouvons un renouvellement de l'écriture lié, plus particulièrement, aux structures narratives et nouvelles formes d'écriture dans l'univers scriptural chez chacune des auteures. La problématique de cette recherche repose sur les interrogations principales suivantes : Pourquoi les textes de Bâ, Bugul, Beyala, Diome et Bessora peuvent-ils se lire comme une quête

identitaire et comment cette quête débouche-t-elle sur un choix esthétique qu'on peut qualifier de fragmentaire ? En quoi consistent les motivations de la quête identitaire chez ces romancières ? Quelles sont les thématiques à travers lesquelles se construit l'identité des personnages dans le corpus ? Nous chercherons des éléments de réponse à ces questions dans la partie analytique de ce travail.

Les cinq romans que nous étudions mettent en scènes des personnages qui jettent un regard rétrospectif sur leur vie, sur leurs parcours et sur les différents milieux dans lesquels ils ont vécu. Ils enrichissent également leurs narrations d'expériences vécues à diverses époques de la vie des auteures, mais aussi de plusieurs histoires de femmes africaines. En nous appuyant sur les thèses de Régine Robin, selon lesquelles « Le récit de vie, vécu subjectif d'individu, d'une collectivité, est souvent un récit identitaire²⁶ », nous partons de l'hypothèse que malgré l'apparence fragmentaire, décousue et hétérogène que des auteures arborent à ces romans, on pourrait y déceler un « schéma narratif implicite²⁷ » lorsque le lecteur interprète le récit pour arriver à un ensemble cohérent.

Pour vérifier cette hypothèse, nous allons nous attarder sur l'analyse de la condition de la femme africaine. Il s'agira de montrer que l'esthétique de la fragmentation dans les cinq romans que nous analysons est une trace tangible de la quête de l'identité. Nous nous attarderons sur l'organisation des textes, la stratégie scripturale, les personnages à l'identité multiple, la discontinuité de la narration, pour ne citer que ces exemples, qui constituent des éléments de l'écriture de Mariama Bâ, de Ken Bugul, de Calixthe Beyala, de Fatou Diome et de Sandrine Bessora. Nous étendrons

²⁶ Robin, Régine. « Récit de vie, discours social et parole vraie », dans : *Vingtième Siècle, revue d'histoire*. No.10, avril-juin 1986, Lectures pour tous p.103. <https://doi.org/10.3406/xxs.1986.1547>.

²⁷ Ibid., p.104.

aussi l'analyse au-delà de la quête identitaire pour aborder la question sous l'angle de l'esthétique de fragmentation et ses manifestations dans les romans de ces écrivaines africaines francophones contemporaines.

0.5 État des lieux de la recherche.

Il faut admettre que bon nombre de recherches ont été effectuées sur les œuvres des Sénégalaises Mariama Bâ, Ken Bugul, et Fatou Diome, de la Camerounaise Calixthe Beyala, et de la Gabonaise Sandrine Bessora. Ces études ont porté sur les questions d'identité et sur la condition de la femme africaine. Les chercheurs se sont moins intéressés au style de ces auteures et ont laissé inexplorée, ou presque, l'esthétique de la fragmentation qui, de notre point de vue, caractérise parfaitement les œuvres de ces auteures. Il existe, il est vrai, quelques travaux sur l'esthétique de la fragmentation dans la littérature africaine, parmi lesquels *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines* de Damien Bédé et Moussa Coulibaly²⁸ et *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne* de Rangira Béatrice Gallimore²⁹. Dans *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Bédé et Coulibaly regroupent des travaux qui traitent de la question de la fragmentation chez les auteurs africains contemporains. Parmi ces auteurs, nous pouvons compter trois femmes : Véronique Tadjou, Ken Bugul et Bessora dont les romans respectifs *Le royaume aveugle*³⁰, *Mes hommes à moi*³¹ et *Cueillez-moi jolis Messieurs...*³² ont été analysés. Puisque nous

²⁸ Bédé, Damien, et Coulibaly Moussa. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 2015.

²⁹ Gallimore, Beatrice. *L'œuvre Romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997.

³⁰ Véronique Tadjou, *Le royaume aveugle*, Paris : L'Harmattan, 1990.

³¹ Ken Bugul, *Mes hommes à moi*, Paris : Présence Africaine, 2008.

³² Bessora, *Cueillez-moi jolis Messieurs...*, Paris : Editions Gallimard, 2007.

nous intéressons à l'écriture de la femme, nous prêtons attention à l'analyse des textes de ces trois auteures. Il convient de dire que l'on peut trouver les mêmes manifestations de l'écriture fragmentée dans les textes de notre corpus, mais nous voulons signaler que notre recherche s'attachera par conséquent à approfondir l'analyse de l'esthétique de la fragmentation en l'associant à la thématique de la quête identitaire.

Dans *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Rangira Béatrice Gallimore aborde plusieurs thèmes dont « une écriture polymorphe ». Dans cette partie de son travail, Gallimore parle des styles d'écriture chez Calixthe Beyala. Elle s'attarde notamment sur les romans, *Tu t'appelleras Tanga*³³ et *C'est le soleil qui m'a brûlée*³⁴ pour mettre en évidence des éléments de la fragmentation qui caractérisent les textes. On s'aperçoit cependant que Gallimore se limite à quelques éléments de la fragmentation, pourtant il y a beaucoup d'autres dispositifs techniques qui influencent le récit de *C'est le soleil qui m'a brûlée*. En raison de cela, nous réexaminerons en détail la fragmentation dans ce roman en l'associant à la problématique de la quête de l'identité.

Dans un article intitulé « L'esthétique du fragment et l'identité chez Tahar Ben Jelloun et Fatou Diome³⁵ », Marcel Taibé établit la corrélation entre l'esthétique du fragment et la crise identitaire du personnage postcolonial dans *Au pays* de Tahar Ben Jelloun et dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Taibé affirme que le roman, *Le ventre de l'Atlantique*, laisse entrevoir une écriture marquée par l'éclatement de l'intrigue principale. Taibé souligne que Fatou

³³ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris : Stock, 1988.

³⁴ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris : Stock, 1987.

³⁵ Taibé, Marcel. « L'esthétique du fragment et l'identité chez Tahar Ben Jelloun et Fatou Diome » *Revue Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, N° 18, Septembre 2018, pp. 135-151.

Diome adopte les éléments de l'esthétique fragmentaire tels que l'intrigue éclatée, la dislocation de la linéarité du récit et la déstructuration spatiale, la dislocation de la structure discursive et l'intertextualité pour traduire la fragmentation de l'identité du sujet postcolonial. Toutefois, Taibé ne signale pas que la narration du roman *Le ventre de l'Atlantique* obéit à un mouvement cyclique. Il ne souligne pas le fait que Fatou Diome met en scène un personnage dont l'appartenance territoriale ou l'appropriation spatiale est problématique. Il ne se tourne pas vers l'analyse du rapport de ce personnage avec la configuration spatiale du roman. En analysant la structure narrative chez Fatou Diome, Taibé ne fait pas mention de l'organisation du texte et passe sous silence le fait que le récit de *Le ventre de l'Atlantique* est lié à une narration dédoublée.

Willy Kangulumba Muzenza quant à lui, parle de techniques de l'oralité traditionnelle africaine dans l'œuvre romanesque de Mariama Bâ. Il se penche sur le style dans *Une si longue lettre* et parle du fait que l'auteure pratique le mélange des genres. Muzenza souligne notamment que l'écriture de Mariama Bâ est renforcée par l'usage des extraits en langue maternelle. Il précise que l'écriture se caractérise par la « réinsertion » des éléments de la tradition orale africaine et tend à se démarquer du code romanesque occidental pour rechercher sa propre voie. Cependant, Muzenza ne relève pas le fait que les éléments de la tradition orale qui colorent le romanesque de Mariama Bâ participent de l'esthétique de la fragmentation, étant donné qu'ils ont tendance à briser la structure discursive du texte. Dans un autre article intitulé « Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient... Calixthe Beyala, expatriation et quête d'identité³⁶ », Daniel S. Larangé se dévoue à l'analyse de la quête identitaire et de l'expatriation dans l'univers romanesque de Calixthe Beyala. Larangé soutient que la quête identitaire caractérise l'ensemble de l'œuvre de Calixthe Beyala. Il

³⁶ Larangé S, Daniel. « Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient... Calixthe Beyala, expatriation et quête d'identité » *Francofonia* N0. 58, Exilées, expatriées, nomads... (Primavera 2010), pp.121-138.

souligne également que l'expatriation est la libération symbolique du joug paternel et qu'elle se réalise sur le plan de la sexualité : en bravant l'interdit et en refusant le mariage arrangé, la femme africaine s'affranchit à la fois de l'autorité et de la tradition, figures respectives du père et de la mère. D'après Larangé, les personnages féminins de Beyala ne sont jamais comme les autres, mais ils vivent éventuellement le fantasme des autres. Ce sont des êtres déracinés en quête d'identité. Toutefois, Larangé n'examine pas la corrélation entre la quête identitaire et le style d'écriture chez Calixthe Beyala.

Dans sa thèse intitulée *La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans Le baobab fou et la folie et la mort de Ken Bugul*³⁷, Michel Man fait une étude du thème de la folie dans les deux romans de Ken Bugul. Man analyse le problème de la folie et de l'identité dans *Le baobab fou*. D'après lui, le roman est conçu comme une quête de soi. Il maintient que la folie du personnage de Ken se manifeste en raison de sa crise identitaire. Man soutient que *Le baobab fou* contient des récits enchevêtrés et qu'il est construit pour illustrer un dédoublement de la personnalité, un phénomène qui peut être assimilé à la manifestation extérieure du dédoublement intérieur de la narratrice. Man met l'emphase sur quatre types de discours (narratif, descriptif, explicatif et argumentatif) pour analyser le dédoublement de la personnalité. Par ailleurs, Man relève le jeu du « je » qu'emploie l'auteure pour montrer la manière dont l'identité du personnage se lie au mode du dédoublement. Néanmoins, Man ne rapporte pas les différentes techniques de dédoublement dans le roman. Il ne tient pas compte du prologue sur lequel la narratrice s'appuie pour l'élaboration de sa quête d'identité. En outre, il ne rapporte pas les doubles solitaires que vit le personnage de Ken dans le roman, encore moins la fusion des gestes et des regards qui débouche sur un dédoublement identitaire. Dans notre recherche nous avons choisi de réexaminer la

³⁷ Man, Michel. *La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans Le baobab fou et La folie et la mort de Ken Bugul*. Diss. University of Missouri-Columbia, 2007.

problématique de la quête identitaire chez ces écrivaines francophones contemporaines pour voir à quelles nouvelles perspectives leurs œuvres s'ouvrent lorsqu'on les étudie sous l'angle de l'esthétique de la fragmentation.

Nous pensons que la recherche sur l'esthétique de la fragmentation avec une attention particulière aux textes littéraires des femmes africaines francophones offre un domaine de recherche prometteur. Nous nous intéressons davantage à explorer la quête de l'identité dans les œuvres que nous avons choisies afin de mettre en lumière les stratégies de la fragmentation exploitées par les cinq écrivaines francophones contemporaines. Notre étude contribuera largement à la réflexion sur la manière dont ces auteures envisagent d'illustrer la problématique de l'identité féminine des points de vue à la fois thématique et stylistique, ainsi que sur les formes de narration employées par les auteures africaines francophones contemporaines.

0.6 Biographie des auteures et présentation du corpus.

0.6.1 Biographie de Mariama Bâ.

Née en 1929 dans une famille aisée de Dakar au Sénégal et élevée par ses grands-parents après le décès de sa mère, Mariama Bâ est une Sénégalaise qui grandit dans un milieu familial où l'éducation occidentale des femmes n'est guère valorisée. Ici, l'accent est mis sur la connaissance des coutumes et des traditions qui préparent la femme à vivre dans la famille de son époux ou à servir son mari. Pour les parents traditionnels, envoyer la fille à l'école représente une perte de temps. Et le destin de la femme est inévitablement lié au mariage. Cependant, grâce à son père, le Ministre de la Santé de la loi-cadre, Mariama Bâ va à l'école Berthe Maubert, une école française pour filles où elle fait ses études primaires. Issue d'un milieu musulman, Mariama Bâ poursuit aussi des études coraniques. Elle a vécu la période coloniale et le début de la période

postcoloniale³⁸. En 1947, elle obtient le Diplôme d'institutrice de l'École de Rufisque et elle enseigne pendant douze ans. Bâ épouse ensuite un homme politique, Obèye Diop. Par la suite divorcée et mère de neuf enfants, Mariama Bâ s'intéresse au militantisme social en se joignant à des associations féminines telles que Soroptimist International of Europe, Amicale Germaine Legoff et le Cercle Femina. Elle est morte en 1980 d'un cancer. Son deuxième roman, *Un chant écarlate*, a été publié en 1981. C'est en 1979 que Mariam Bâ écrit son premier roman. L'œuvre obtient en 1980 le Prix Noma. Le livre est traduit en vingt langues différentes.

0.6.5.2 Une si longue lettre.

Une si longue lettre est un roman épistolaire dont l'expéditrice est Ramatoulaye et la destinataire est Aïssatou. Les deux femmes sont des amies d'enfance. Dans le roman, l'on remarque que Mariama Bâ aborde le sujet de la condition féminine. Elle s'attarde sur la condition des femmes en Afrique noire, relevant que celles-ci sont reléguées au second plan, à la fonction de nourrir leurs enfants et leur mari et d'exécuter des tâches ménagères au sein du foyer conjugal, tout en étant privées du droit de contribuer aux décisions familiales. L'auteure critique la pratique de la polygamie par l'intermédiaire du personnage de Ramatoulaye. Herzberger Fofana écrit qu'*Une si longue lettre* « est non seulement le récit de la condition féminine en milieu africain, mais aussi le tableau critique d'une société à la croisée de la tradition et du modernisme³⁹. » Mariama Bâ met en place un contexte socioculturel dans lequel l'homme montre sa supériorité sur la femme. Ainsi, le statut de la femme est celui de subalterne car la femme joue le rôle d'épouse et mère de famille. Béatrice Gallimore écrit que : « la femme africaine écrivain ne peut pas [...] s'isoler de la situation

³⁸ Les périodes de la colonisation au Sénégal se situe entre 1817 et 1958. Le Sénégal devient une République en 1958 et accède à l'indépendance en 1960 sous la direction de l'écrivain Léopold Sédar Senghor.

³⁹ Herzberger -Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 67.

sociale et politique dans laquelle elle se trouve pour écrire⁴⁰. » Le mariage est perçu comme une institution très importante dans la culture africaine. Mariama Bâ le dépeint comme l'un des phénomènes sociaux qui peuvent endommager le bonheur de la femme. Bâ évoque le système du mariage musulman et ses conséquences auxquelles la femme fait face. Ramatoulaye et son amie Aïssatou ont souffert de l'infidélité conjugale de leurs maris respectifs. *Une si longue lettre* traite des normes patriarcales et de la structure sociale de la société sénégalaise. Le texte révèle aussi que l'éducation formelle ne compte pas beaucoup pour ceux qui perpétuent l'influence des traditions et veulent que les femmes deviennent des femmes traditionnelles.

Parlant des caractéristiques d'*Une si longue lettre*, nous soulignons que Mariama Bâ adopte une écriture à la première personne. Le fait que la romancière emploie le pronom « je » nous incite à nous interroger sur la possible lecture du roman comme relevant du genre autobiographique. L'on perçoit des aspects de la vie de la narratrice Ramatoulaye qui font écho aux expériences vécues par la romancière. Comme Ramatoulaye, Mariama Bâ est institutrice, elle fait face aux problèmes conjugaux. *Une si longue lettre* est par ailleurs un roman épistolaire divisé en vingt-huit chapitres courts et sans titres.

0.6.2 Biographie de Ken Bugul.

Née Mariétou Mbaye Biléoma en 1947 dans le Ndoucoumane, au Sénégal, notre deuxième auteure est connue par le pseudonyme, Ken Bugul, qui signifie en wolof : « personne n'en veut⁴¹ ». Ken Bugul fait ses études primaires dans son village. Elle entreprend ses études secondaires au lycée

⁴⁰ Gallimore, Beatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 35.

⁴¹ Nous observons ici que le vrai nom de Ken Bugul est Mariétou Mbaye Biléoma. Lorsqu'elle publie son premier roman, *Le baobab fou*, elle est dans l'obligation de trouver un pseudonyme pour se protéger des représailles que pourrait lui attirer la publication du roman. Ainsi, elle choisit le pseudonyme de Ken Bugul qui, en Wolof, signifie « personne ne veut ».

Malick Sy de Thiès, puis à l'Université de Dakar où elle obtient une bourse d'études qui lui permet de se rendre en Belgique. De 1986 à 1993 elle est Fonctionnaire internationale, tour à tour basée à Nairobi au Kenya, à Brazzaville au Congo, à Lomé au Togo. Elle est aussi chargée de International Planned Parenthood Federation (IPPF, Africa Region). Il est important de signaler que l'écriture de Ken Bugul lui est une sorte de soulagement. Elle déclare:

Je n'avais pas de prétention littéraire. Je ne suis toujours pas un écrivain. J'espère le devenir un jour! J'ai écrit dans une démarche d'évacuation thérapeutique. Un jour, chez moi au Togo où j'habitais à l'époque, j'ai reçu la visite de l'écrivain sénégalais Boris Diop qui m'a dit « Tu n'écris plus? - Moi je ne suis pas un écrivain. C'était juste pour me soulager. À présent je me sens bien!⁴²

Depuis 1994, elle décide de se consacrer à ses activités d'écrivaine. Son roman, *Riwan et le chemin de sable*, obtient en 1999 le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. Ken Bugul est animatrice des ateliers d'écriture. En outre, elle s'occupe de la promotion d'œuvres culturelles africaines. La romancière a écrit plusieurs romans dont *Le baobab fou* publié en 1982, *Cendres et braises* paru en 1994, *Riwan et le chemin de sable* paru en 1999, *La Folie et la mort* publié en 2000, *De l'autre côté du regard* publié en 2003, *Rue Félix-Faure* publié en 2005 et *La pièce d'or* paru en 2006.

0.6.2.1 Le baobab fou.

Le baobab fou parle d'un personnage féminin principal, Ken. Le roman consiste en deux récits intitulés « Pré-histoire de Ken » et « Histoire de Ken ». La première partie est subdivisée en deux sections sans titre. La deuxième partie, est divisée en dix chapitres sans titre. Dans la préhistoire

⁴² Julien Le Gros, « Ken Bugul: Je suis une réalité dissidente» *The Dissident*, 22 aout 2015.

de Ken, l'auteure met en scène deux enfants Codou et Fodé qui volent du sucre à leur mère pour en faire du *ndiambâne*⁴³, un jus fait à partir du fruit du baobab. Fodé crache la graine du fruit qui, ayant atterri sur le sol sablonneux germe et devient un baobab. Ce baobab acquiert un statut symbolique car c'est sous lui que l'ancêtre de Ken s'installe avec sa famille. L'on remarquera que c'est sous le même baobab que le bébé Ken enfonce une perle d'ambre dans son oreille. Ken Bugul nous fait comprendre que l'incident cause des blessures physiques et cela devient un événement traumatisant. Dans l'« Histoire de Ken », l'on constate le parcours et des expériences vécues par Ken. L'auteure révèle qu'étant jeune, Ken désire sortir avec un Blanc⁴⁴. Elle fait ses études dans une école française. Elle obtient une bourse et part pour la Belgique pour poursuivre ses études supérieures. Le récit s'insère dans un cadre géographique différent. La romancière, par l'intermédiaire du personnage, raconte des expériences personnelles. La narratrice Ken décrit ses expériences dans deux espaces culturels, celui de l'Afrique et de l'Europe. Le texte révèle des problèmes auxquels Ken fait face dans ces deux espaces. En Europe, la narratrice Ken est confrontée au racisme qui la mène vers une dépression. À l'égard du racisme et de la double culture et ses lacunes affectives ou ses exigences auxquelles Ken fait face, il n'est pas sans intérêt de signaler les propos d'Étienne-Mari Lassi:

Chez Ken, la condition de l'entre-deux culturel débouche sur une sorte de schizophrénie. Ce mal-être se déclare lorsque Ken fait face au racisme en Occident et se rend compte que ses « ancêtres gaulois » demeurent une chimère. Elle s'engage dans une série d'actions plus ou moins déviantes [...] parce que la société belge bien pensante la repousse à la marge, dans les milieux de la drogue et de la prostitution.⁴⁵

⁴³ Bugul, Ken. *Le Baobab fou*. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines. 1984. p. 9 (Breuvage obtenu en pétrissant le fruit du baobab dans l'eau du sucre).

⁴⁴ Bugul, Ken. *Le Baobab fou*. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines. 1984. p. 53.

⁴⁵ Lassi, Étienne-Marie. « L'arbre dans la fiction postcoloniale: Enjeux socioculturels et esthétiques » *L'Esprit Créateur*, Volume 60, No. 4, Winter 2020, p. 50.

Ken raconte sa vie fascinante et traumatisante avec sa famille, dont le père est polygame, aveugle et pieux. Le roman aborde aussi les expérimentations que Ken entreprend dans sa quête d'une nouvelle identité, y compris la relation lesbienne et la prostitution. Citons à cet égard Bourget et d'Almeida qui reprennent les termes de Ken Bugul « Quand j'écrivais mon autobiographie, j'ai mis en évidence cette expérience vécue, et affronter ma propre vie en l'écrivant m'a permis de mieux assumer la responsabilité de cette expérience vécue. Peut-être en est-il ainsi parce qu'elle était sortie, dévoilée⁴⁶ » (Notre traduction). Ainsi, nous pouvons dire que *Le baobab fou* est issu de l'expérience personnelle de l'auteure Ken Bugul.

0.6.3 Biographie de Calixthe Beyala.

Née en 1961 dans une famille modeste de Douala au Cameroun, Calixthe Beyala passe son enfance dans son pays natal avec ses onze frères et sa sœur. Ses parents se séparent peu après sa naissance, et son père l'abandonne. Sa mère la quitte dès son enfance et va se marier avec le Centrafricain Michel Lengbe. Élevée par sa grand-mère maternelle après la séparation de ses parents, Calixthe Beyala vit des moments difficiles. « Personne n'étant responsable de moi, mes rapports se limitaient aux services que je rendais. En retour, on me donnait à manger⁴⁷ ». Calixthe Beyala fait ses études primaires à l'école principale du camp Nboppi à Douala. Elle fréquente les lycées des rapides à Bangui (Centrafrique) et le lycée polyvalent de Douala. À dix-sept ans, elle quitte le Cameroun et se rend en France. Elle se marie avec un diplomate qui l'aide à continuer les études universitaires. Le couple vit pendant quelques années en Corse et à Malaga en Espagne. Leur

⁴⁶ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « When I wrote my autobiography, I spewed out this lived experience, and facing my own life through writing it down enabled me to better take responsibility for that lived experience. Maybe this is so because it was out, unveiled ». Carine Bourget et Irène Assiba d'Almeida « Entretien avec Ken Bugul » *The French Review* vol. 77, no 2 (Dec. 2003), p. 353.

⁴⁷ Bah Diallo, Assiatou. « Un nouveau roman de Calixthe Beyala », *Amina*, n° 223, 1988, p. 85.

mariage ne dure que six ans. En Espagne, Calixthe Beyala opte pour les études de gestion des entreprises et obtient un Brevet de Technicien Supérieur. Elle est titulaire d'une maîtrise en Lettres espagnoles⁴⁸. Avant son entrée en littérature, Calixthe Beyala travaillait comme mannequin, vendeuse et fleuriste⁴⁹. À l'âge d'à peu près vingt ans, Calixthe Beyala abandonne ses études et décide de se consacrer à l'écriture. En 1984, et après son divorce, elle prend sa carrière littéraire au sérieux :

Mon mari et moi, nous sommes séparés. J'ai rencontré un autre homme qui, un jour, en 1984, en a eu marre de m'entendre dire que j'avais envie d'écrire. Il a déposé sur la table une feuille blanche et, en partant, le matin, m'a dit : « Écris puisque tu veux écrire. Remplis cette feuille. Je veux lire la première page, ce soir. » Et j'ai écrit. Je continue. C'est ainsi qu'est né mon premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*.⁵⁰

Résidant dans un quartier de Belleville, en France, elle réussit à écrire 16 romans dont *C'est le soleil qui m'a brûlée* paru en 1987, *Tu t'appelleras Tanga* publié en 1988, *Seul le diable le savait* paru en 1990, *Le petit prince de Belleville* publié en 1992, *Maman a un amant* paru en 1993, *Assèze, L'Africaine* publié en 1994, *Les honneurs perdus* publié en 1996, *La petite fille du réverbère* paru en 1998, *Amours sauvages* publié en 1999, *Comment cuisiner son mari à l'africaine* publié en 2000, *Les arbres en parlent* publié en 2002, *Femme nue, femme noire* publié en 2003, *La Plantation* publié en 2005, *L'Homme qui m'offrait le ciel* publié en 2007, *Le Roman de Pauline* publié en 2009, *Le Christ selon l'Afrique* publié en 2014. En plus de 16 romans, Calixthe Beyala a écrit deux essais- *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes* et - *Lettre*

⁴⁸ Gallimore, Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 190.

⁴⁹ Assiatou Bah Diallo, « Un nouveau roman de Calixthe Beyala », *Amina*, n° 223, 1988. p. 85.

⁵⁰ Sennen Andriamirado et Émmanuelle Pontié, « Je reste révoltée mais je cherche à comprendre », *Jeune Afrique* n° 1876-1877 du 18 au 31 décembre 1996, p. 74.

d'une Africaine à ses sœurs occidentales paru en 1995. Calixthe Beyala s'engage dans la politique française. Elle est inscrite sur la liste municipale de l'Union de la gauche du 20^e arrondissement parisien. Beyala est récipiendaire du Grand Prix du roman en 1996. Elle est accusée de plagiat en 1997. Beyala est le visage de l'Afrique au féminin à la télévision française.

0.6.3.1 C'est le soleil qui m'a brûlée.

Le roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* raconte l'histoire d'Ateba, qui est une fille abandonnée par sa mère Betty. Elle n'a jamais connu son père. Ateba est élevée par sa tante, Ada, dans un bidonville où elle apprend à Ateba des valeurs africaines. Ada lui inculque les notions de base qu'une femme doit posséder: des travaux des femmes. L'action d'Ada peut être attribuée au fait que la femme africaine doit pouvoir offrir des services que sa société désire. À lire le texte, l'on y observe que Calixthe Beyala aborde la condition de la femme africaine et décrit toutes les pratiques traditionnelles de la femme des bidonvilles où les hommes ne cessent de l'abuser. La narratrice nous raconte non seulement l'histoire d'Ateba, mais également celle des femmes de ce bidonville. Nous remarquons que de nombreuses femmes sont victimes de la brutalité de l'homme, de viols et de toutes les formes de harcèlement sexuel. Cependant, malgré les abus et les maux endurés, les femmes dans le Quartier Général ne sont pas parvenues à se passer de l'homme⁵¹.

Le texte est écrit sans chapitres et ni intertitres. L'on remarquera une écriture éclatée, fragmentaire et morcelée. Le récit est caractérisé par la description détaillée des événements et de petits

⁵¹ Gallimore, Beatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 28.

dialogues dans lesquels l'on aperçoit des voix des autres personnages. Bernadette Kassi, entre autres, écrit que:

[Au niveau narratif], *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala captive non seulement pour sa charge idéologique féministe, mais surtout pour ses qualités formelles, son esthétique qui le place [...] dans la vague des romans qui renouvèlent et enrichissent la pratique scripturaire africaine. L'architecture narrative révèle un caractère polyphonique dont la manifestation la plus évidente demeure les nombreuses métalepses⁵² narratives.⁵³

Nous retrouvons dans le récit la mise en œuvre des phrases courtes et la langue locale pour s'adresser à un public local. Les propos de la protagoniste sont contestataires parce qu'on observe dans le texte que la femme, perçue comme victime de plusieurs pratiques culturelles, conteste les convictions patriarcales. Ateba, placée au centre du récit, accuse l'homme de ses idéologies patriarcales. Elle est perçue comme une femme courageuse puisqu'elle réagit aux actes de l'homme.

0.6.4 Biographie de Fatou Diome.

Fatou Diome est née en 1968 à Niodor sur la petite île dans le delta du Saloum, au sud-ouest du Sénégal. Fatou Diome est élevée par sa grand-mère. Elle grandit dans un milieu familial où les traditions exigent qu'elle aide les femmes à préparer les repas, mais elle côtoie les hommes plutôt que d'assurer les tâches ménagères. À l'âge de treize ans, elle quitte son village pour aller poursuivre ses études dans d'autres villes du Sénégal. Elle fréquente le lycée de M'bour et souhaite

⁵² Métalepse narrative est définie comme suit: « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement ». Genette, Gérard. *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 244.

⁵³ Kassi, Bernadette. « Re (-) présentation de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines », *Littérature de la francophonie*, Number 127, Fall 2002, p. 42.

devenir professeur de français. À l'âge de vingt-deux ans, elle se marie avec un Français et décide de le suivre en France. Deux ans plus tard, elle divorce. Fatou Diome a écrit des récits, des nouvelles et un essai. Elle a publié cinq romans dont *Le Ventre de l'Atlantique* publié en 2003, *Kétala* paru en 2006, *Inassouvies, nos vies* publiées en 2008, *Celles qui attendent* publié en 2010, et *Impossible de grandir* paru en 2013.

0.6.4.1 Le ventre de l'Atlantique.

Le ventre de l'Atlantique parle d'un personnage principal, Salie, qui vit à Strasbourg. Elle raconte ses conversations téléphoniques avec son frère Madické qui rêve de devenir une star de football comme Paolo Maldini. L'auteure fait un portrait de Salie qui quitte son village Niodor, au bras d'un Français après de pompeuses noces⁵⁴. Elle enrichit son récit au moyen d'une double perspective, elle décrit la France vue de Sénégal et le Sénégal vu de France. Ainsi le roman sert de pont entre l'Afrique et la France. La France se présente comme un espace remarquable dans le récit, elle est perçue comme le pays où l'on peut changer son destin:

Tenez, par exemple, la seule télévision qui leur permet de voir les matchs, elle vient de France. Son propriétaire, devenu un notable au village, a vécu en France. L'instituteur, très savant, a fait une partie de ses études en France. Tous ceux qui occupent des postes importants au pays ont étudié en France. Les femmes de nos présidents successifs sont toutes françaises. Pour gagner les élections, le Père-de-la-Nation gagne d'abord la France. Les quelques joueurs sénégalais riches et célèbres jouent en France. Pour entraîner l'équipe nationale, on a toujours été chercher un Français. Même notre ex-président, pour vivre plus longtemps, s'était octroyé une retraite française. Alors, sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime franchement avec chance.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

Le texte parle de la condition des immigrés en France. Dans la plupart des cas, des immigrés d'origine africaine ressentent profondément leur altérité qui les marginalise par rapport à la société française. La narratrice évoque le regard que les Français portent sur les noirs en France: « Ça me saoule que vous veniez chercher votre fortune ici. Vous n'avez qu'à rester sous les cocotiers chez vous⁵⁶ ». Les noirs font ainsi face aux expressions péjoratives et dévalorisantes telles que « Tarzan⁵⁷ », et « J'ai dit tes papiers, négro!⁵⁸ ». Fatou Diome rappelle que dans l'imaginaire collectif français, les Africains sont « d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers et ça, ce n'est pas écrit dans la constitution, mais certains le lisent sur votre peau⁵⁹ ».

Bien que Diome n'ait pas employé pour cette œuvre la structure épistolaire, l'auteure y incorpore des bribes de correspondance. Le roman est aussi constitué d'une multiplicité de récits secondaires. Nous nous rendons compte qu'il y a des aspects de la vie de la narratrice Salie qui font écho aux expériences vécues par Fatou Diome. Salie, qui raconte son histoire et celle des autres personnages, a connu, comme Fatou Diome, des drames et des angoisses. Salie, comme Diome, est enfant illégitime. Elle est du Sénégal, originaire de l'île de Niodior. Fatou Diome, comme Salie, est écrivaine en France. Elle est conçue hors du mariage. De ce fait, la société la considère illégitime. Lors d'une entrevue, Diome déclare :

Il faut comprendre, dans cette société musulmane, j'étais l'enfant du péché, complètement illégitime, faite pour les Enfers. Mes parents étaient jugés coupables. Les deux familles se déchiraient, j'étais l'erreur vivante! Mon père, on ne le voyait plus parce que les gens du

⁵⁵ *Ibid.*, 60.

⁵⁶ Diome, Fatou. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris: Editions Anne Carriere, 2003. p.203.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹ *Ibid.*, p.203.

village de ma mère voulaient lui faire la peau [...] Cette situation faisait que je portais un nom, –Diome– qui n'existe pas à Niodior. Chez nous, ce sont les noms de famille, les liens du sang qui font la géographie des quartiers du village. Je suis la seule et l'unique à m'appeler Diome à Niodior et quand on s'appelle Diome, (qui veut dire « fierté, dignité ») alors qu'on vous considère comme l'enfant de la honte, ce n'est pas facile.⁶⁰

Le ventre de l'Atlantique est un texte qui recourt à l'écriture de soi car il y a de nombreux éléments qui indiquent que la narratrice Salie et l'auteure sont la même personne.

0.6.5 Biographie de Sandrine Bessora.

Bessora est née Sandrine Nan-Nguéma en 1968 en Belgique d'un père gabonais et d'une mère suisse. Elle grandit entre l'Europe, les États-Unis et l'Afrique. Elle étudie la gestion en Suisse et passe quatre ans dans les finances internationales à Genève puis part pour étudier l'anthropologie à Paris. Bessora s'inscrit à l'école des Hautes Études Commerciales à l'université Paris-IX Dauphine et obtient son doctorat. Elle obtient le Prix Fénéon en 2001 pour son roman *Les Taches d'encre* et le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire en 2007 pour son roman *Cueillez-moi jolis messieurs*. La romancière a écrit onze romans dont *53 cm* publié en 1999, *Les Taches d'encre* paru en 2000, *Deux bébés et l'addition* publié en 2002, *Courant d'air aux Galeries* publié en 2003, *Pétroleum* publié en 2004, *Cueillez-moi jolis messieurs* publié en 2007, *Et si Dieu me demande, dites-Lui que je dors* publié en 2008, *Cyr@ no* publié en 2011, *Alpha : Abidjan-gare du Nord* paru en 2014, *Le testament de Nicolas : roman* publié en 2016 et *Zoonomia : roman* paru en 2018. Bessora est auteure de nouvelles telles : « Bionic Woman » 2006, « Les Compagnies Low-Cost » 2007, « Le cru et le cuit » 2006, et « Voyage under narcosis » 2016.

⁶⁰ Christiane Rolland Hasler et Daniel Delort, « Une sorte d'urgence vitale », entretien avec Fatou Diome dans *Brèves, actualité de la nouvelle*: Fatou Diome, n° 66, 2002, p. 128-129.

0.6.5.1 53cm

53cm se situe dans un contexte politico-historique qui part de la colonisation française au Gabon et se rend jusqu'à la France postcoloniale. L'auteure dépeint la discrimination et la difficulté d'intégration que les Noirs et les ressortissants africains rencontrent en vivant en France. Bessora critique les tracasseries bureaucratiques que l'on impose aux immigrants aspirants à l'obtention d'une carte de séjour en France. *53cm* n'est pas le seul roman à traiter la question de la bureaucratie dans le contexte postcolonial. Nous pouvons également nous référer au *Mandat* d'Ousmane Sembene⁶¹ et à *La carte d'identité* de Jean-Michel Adiaffi⁶². Mais contrairement aux récits de ces textes qui se déroulent en Afrique où les protagonistes vivent des moments difficiles et des injustices dans leur quête d'une carte d'identité, celui de Bessora, publié des décennies plus tard, se situe en Europe. Cela illustre la persistance de la question de l'identité en postcolonie, peu importe le contexte spatio-temporel.

Résumant *53cm* d'une façon générale, Mbondobari écrit :

Le premier roman de Bessora (*53cm*) se lit comme une épopée dans laquelle l'héroïne Zara, ethnologue engagée et fille d'un Gabonais et d'une Helvète, lutte au gré des rencontres et des convocations aux services d'immigration pour régulariser la situation de sa fille Marie-Crevette et obtenir pour elle-même une *ca't de séjou* (carte de séjour) [...] [*53cm*] de Bessora [est] le terrain d'expérimentation d'une identité incertaine, multiple, et toujours en construction, et enfin l'espace d'élaboration d'une Histoire des savoirs jamais figée, mais en train de s'écrire. Il s'agit là des problématiques qui structurent son œuvre littéraire de bout en bout par l'association de divers motifs convoqués à travers le libre jeu de

⁶¹ Sembene, Ousmane. *Le Mandat*, Paris: Présence africaine, 1966.

⁶² Adiaffi, Jean-Michel. *La carte d'identité*, Paris: Haïter, 1980.

l'imagination qui se développe à partir de l'idée de la quête des origines, de la réécriture du mythe, de la révision de l'Histoire, et des conflits de la mémoire.⁶³

Outre la relation inégalitaire et les lourdeurs bureaucratiques auxquelles les ressortissants d'anciennes colonies font face, l'univers romanesque de *53cm* laisse voir des discours de déconstruction de la pratique anthropologique sur la race noire durant le XIX^e siècle. Le texte sert à déconstruire des stéréotypes raciaux qui sont axés en particulier sur le corps de la femme africaine noire. Ainsi, Bessora accorde une place importante à la représentation du corps de Saartjie Baartman et lui fait une référence explicite dans sa dédicace « Pour Saartjie Baartman » (BS 7). Saartjie Baartman est perçue comme la femme africaine dont les caractères physiques attirent l'attention des anthropologues. Elle est devenue la personne d'intérêt recherchée par des scientifiques durant le XIX^e siècle. Aux yeux des Blancs, Saartjie Baartman est l'Autre. Cela est dû au fait que ses caractères physiques sont différents de celles des Européennes. Elle a été exhibée dans des lieux publics tels que les salons et les musées. Elle meurt à l'âge de 27 ans. Le zoologue George Cuvier dissèque son corps et ses organes génitaux afin de les exposer au Museum d'Histoire Naturelle, et plus tard au musée de l'Homme.

0.7 Articulations du plan.

La recherche sera effectuée en mettant en lumière des événements participant de la quête ou de la construction identitaire et, de la diversité de l'esthétique de la fragmentation qui sont à l'œuvre dans les romans à l'étude. Nous privilégierons l'élaboration de notre travail dans l'ordre de l'année de naissance des auteures: Bâ, Bugul, Beyala, Diome et Bessora.

⁶³ Mbondobari (S.), « Prose coloniale et enjeux mémoriels: Discours, mythes, et mémoire coloniale dans *53 cm* et *Petroleum* de Sandrine Bessora » dans *Postures postcoloniales, domaines africains et antillais*, Paris, les Éditions Karthala, 2012, pp. 102-103.

Nous aborderons chaque roman séparément afin de montrer la manière dont la question de l'identité et l'écriture fragmentaire se manifestent dans chacun des romans. Le travail s'articulera autour de six chapitres. Le premier chapitre sera consacré aux considérations théoriques et méthodologiques. Le deuxième chapitre sera centré sur le texte d'*Une si longue lettre* de Bâ. Le troisième chapitre étudiera *Le baobab fou* de Bugul. Le quatrième chapitre portera sur *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Beyala. Le cinquième chapitre abordera le texte du *ventre de l'Atlantique* de Diome. Le sixième chapitre de notre travail traitera du texte de *53 cm* de Bessora. Dans la conclusion nous montrerons que les romans situés dans des sociétés postcoloniales n'échappent pas à la double référence culturelle.

Chapitre 1: Considérations théoriques et méthodologiques

1.1 Considérations théoriques et méthodologiques.

Après la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux auteurs se sont détournés des procédés de construction des romans traditionnels⁶⁴. La plupart des ouvrages littéraires qui sont produits après cette époque s'écartent des stratégies traditionnelles d'écriture de textes de fiction, dans la mesure où les auteurs emploient de nombreux procédés et de stratégies narratives visant à perturber la chronologie traditionnelle. Plusieurs domaines artistiques dont la littérature montrent des tentatives pour se défaire de l'écriture conventionnelle et procéder au renouvellement. De nombreuses stratégies narratives, dont la fragmentation, ont été convoquées pour écrire ces œuvres littéraires à la nouveauté avérée.

Pour pouvoir analyser un corpus en termes de « fragmentation », il est important de remonter à la genèse du mot « fragment » et par là même, comprendre ses manifestations dans le domaine littéraire. L'étymologie du terme « fragment » a partie liée avec la notion de discontinuité, de dispersion et même de fracture. Le mot fragment provient du latin *fragmentum*.

Le *Dictionnaire Littéraire* donne une définition négative du fragment : « Ruines, résidus, inachèvement, incohérence, refus de la totalité, textes en éclats : autant de termes, d'expressions qui tendent à définir le fragment de manière négative⁶⁵ ». Aussi, selon Alain Montandon, professeur émérite de littérature générale, le fragment peut être :

⁶⁴ Les romans traditionnels prétendent maintenir la vérité et donner l'illusion du réel. Les auteurs de romans traditionnels se conforment à la réalité. Ils font appel à des procédés narratifs qui font que les récits sont linéaires et chronologiques. En général, ils cherchent à reproduire une image réaliste.

⁶⁵ *Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Jean-Jacques Denis, Viala Alain et Marie-Andrée Beaudet, Paris: P.U.F., 2002, p. 238.

[...] défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*: briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui disloque.⁶⁶

L'origine de l'écriture fragmentaire remonte au VI^{ème} siècle à l'ère du philosophe grec Heraclite. Celui-ci « demeure une source vive de l'écriture fragmentaire⁶⁷ ». *Les Essais* de Montaigne publiés entre 1580 et 1588 sont considérés comme une œuvre sous forme fragmentaire.

Au fur et à mesure que l'histoire et la création littéraire évoluent, la perspective du fragment et de l'écriture fragmentaire change. Au XVII^e siècle et dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, surtout en Allemagne, le fragment « renvoie à la violence de la disintégration, à la dispersion et à la perte⁶⁸ ». Pendant cette époque, les romans donnaient de l'importance à l'écriture brève. Le fragment était le fondement de l'écriture romantique et la brièveté était considérée comme le fondement de la discontinuité des textes. Les ouvrages sont marquées par le style discontinu tels que les ruptures structurales, la déchronologie et la coexistence de la réalité et de la fiction.

⁶⁶ Montandon, Alain. *Les Formes brèves*, Paris: Hachette, 1992, p. 77.

⁶⁷ Garrigues, Pierre. *Poétique du fragment*, Klincksieck Editions, 1995, p. 63.

⁶⁸ Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris: PUF, 1997, p. 2.

La progressivité de la littérature du XVIII^e siècle s'inscrit dans l'esprit à l'encontre des classiques du XVII^e siècle. Ce constat est évident chez Rousseau, Diderot et Sade, dont les écrits s'élèvent contre l'esprit classique du XVII^e siècle. « Il s'agit d'une écriture fragmentaire menant à une autre voie possible: celle de l'autobiographie pour Rousseau, celle de l'ironie pour Diderot ou celle de la subversion philosophique pour Sade. Dans tous les cas, les œuvres de ces auteurs montrent du discontinu et du chaotique.⁶⁹ »

Le fragment peut être une évocation ayant une fonction de ruines dans ce sens qu'il est perçu comme le reste ou le morceau de quelque chose dont la totalité a été perdue. Cela dit, le fragment, s'il s'agit d'un acte de la dissolution de la totalité, peut également être une unité autonome comme le soulignent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe:

La totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point: elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment.⁷⁰

Par opposition à l'écriture fragmentaire qui précède le XIX^e siècle, l'on pourrait dire que de multiples changements à la fois sociaux et idéologiques de l'homme se manifestent au XIX^e siècle.

⁶⁹ Ripoll, Ricard. « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne: <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>. p.15.

⁷⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, p. 64.

Les romantiques allemands du groupe d'Iena s'attardent sur la pratique fragmentaire pour parler des changements de la vie de l'homme. Le travail du groupe considère l'écriture fragmentaire comme une volonté esthétique et poétique. Rongier Sebastien écrit que le groupe d'Iena « [envisage la] question du fragment comme un enjeu esthétique déterminant pour penser les bouleversements et explorer les changements du monde⁷¹ ». Et, de plus, Rongier souligne que « le fragmentaire devient le point de convergence d'une triple crise: crise de l'œuvre et de son achèvement, crise de l'idée de totalité, et crise de la notion de genre sûr de ses frontières.⁷² ».

Il ajoute d'ailleurs qu' :

entrer dans le fragmentaire, c'est renoncer à imiter, c'est renverser ce qui serait préalable à l'œuvre (l'harmonie, le beau, le vers, la forme, le canon, etc). Le geste artistique se pose alors comme point de départ et d'arrivée, en dehors de toute téléologie. L'idée même de l'œuvre achevée, de l'achèvement comme prémisses de l'œuvre est déplacée. Au contraire, le fragmentaire expérimente l'incertitude, postule un renversement: l'œuvre déjà terminée avant tout commencement explose⁷³.

Selon Ricard Ripoll, l'écriture fragmentaire met en exergue le mélange des genres et elle fait figure d'éclat dans l'organisation de récit.

[...] ce que l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, c'est une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme, et la mise en place d'une organisation qui débouche sur des valeurs littéraires. En effet, le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité.

⁷¹ Rongier, Sebastien. « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », disponible sur: <http://sebastienrongier.net/article55.htm>.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibidem.*

La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes: le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte [...]. Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres⁷⁴.

Il convient de souligner, à la lumière du propos de Ripoll, que la fragmentation se présente sous différentes formes dans les textes littéraires. La fragmentation peut être une composition structurelle de différents genres.

Pierre Garrigues, souligne entre autres que la volonté de styliser le texte littéraire avec de nouvelles formes d'écriture sert à « une remise en cause radicale de la notion de totalité, d'harmonie.⁷⁵ »

Pendant les années 70 et dans la deuxième moitié des années 80, l'écriture fragmentaire devient un mode d'écriture dans des œuvres telles *L'entretien infini*⁷⁶ de Maurice Blanchot, *Fragments d'un discours amoureux*⁷⁷ de Roland Barthes et *Enfance*⁷⁸ de Nathalie Sarraute. Des écrivains contemporains ont trouvé le fragmentaire comme un style d'écriture qui traduit un refus des formes habituelles et une possibilité de subvertir la tradition littéraire.

⁷⁴Ripoll, Ricard.« Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne: <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>. p. 17.

⁷⁵ Garrigues, Pierre. *Poétique du fragment*, Klincksieck Editions, 1995, p. 49.

⁷⁶ Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.

⁷⁷ Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, («Tel Quel»), 1977.

⁷⁸ Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Paris: Gallimard, 1983.

Le fragment est défini aussi comme une manifestation possible de l'écriture fragmentaire. Ginette Michaud prête une attention à la pratique du fragment qu'elle distingue du fragmentaire ainsi que le note Jean-Louis Major:

D'où cette précision importante. Ginette Michaud n'étudie pas le fragment en tant que forme, mais bien plutôt l'écriture du fragment, ce qu'elle nomme, selon un tour heureux comme il s'en retrouve tant en cet ouvrage, *le fragment(aire)*, c'est-à-dire le fragment en tant que pratique, en tant que questionnement, en tant qu'exigence⁷⁹.

Dans *Le pas au-delà*⁸⁰ Maurice Blanchot établit la distinction entre le fragment et le fragmentaire:

Fragmentaire: ne voulant dire ni le fragment partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi. L'aphorisme, la sentence, maxime, citation, pensées, thèmes, cellules verbales en étant peut-être plus éloignés que le discours infiniment continu qui a pour contenu sa propre continuité.⁸¹

Étant donné les complexités relatives à la définition du fragment et la difficulté de le cerner dans une approche précise, Ginette Michaud consacre plusieurs passages au sujet du fragment. Dans ses réflexions sur cette question, Michaud écrit:

⁷⁹ Major, Jean-Louis. *Roland Barthes fragmentaire*, disponible sur: <http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>.

⁸⁰ Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*, Paris: Gallimard, 1973.

⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment.⁸²

Michaud fait d'ailleurs le point sur la question relative à la forme du fragment. Elle y évoque le fait qu' :

Il est impossible de citer un fragment [parce qu'il] ne vient jamais seul; ensuite, parce que chaque fragment est lui-même un texte hétérogène, citateur, traversé de plusieurs codes culturels, parfois conflictuels, enfin, parce que chaque fragment constitue à la fois le hors-texte, le pre-texte et le contexte des autres fragments. Et surtout parce que dans le cas du texte fragmentaire, citer revient toujours à négliger l'espace, le blanc de l'interruption.⁸³

Les réflexions sur le sujet du fragment entraînent la question de l'exigence fragmentaire, une approche qui explore d'autres procédés narratifs qui se constituent en pratique fragmentaire. Elle rend compte d'une réflexion qui s'oppose à toute forme de totalité dont le fragment n'est qu'une partie. Michaud le remarque lorsqu'elle écrit que: « la question de l'exigence fragmentaire apparaît comme l'un des lieux où s'opèrent la mutation, la crise de l'écriture et de son sujet⁸⁴ ». Dans *L'entretien infini*⁸⁵, Maurice Blanchot souligne la mise en œuvre de la répétition, de la variation, du silence, de la discontinuité et de la contradiction dans un texte. Il souligne entre autres la

⁸² Ginette, Michaud. *Lire le fragment*, Québec: Éditions Hunubise. coll. « Brèches ». 1989, p. 38.

⁸³ *Ibid.*, p.41-42.

⁸⁴ Ginette, Michaud. *Lire le fragment: transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal: Hurtubise, 1989, p. 9.

⁸⁵ Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*, Paris: Gallimard. 1969.

nécessité du silence dans le dialogue: « [...] même si le discours est cohérent, toujours il doit se fragmenter en changeant de protagoniste; de l'un à l'autre, il s'interrompt: l'interruption permet l'échange. S'interrompre pour s'entendre, s'entendre pour parler.⁸⁶ »

De nouvelles formes d'écriture littéraires parmi lesquelles se trouve la forme de l'écriture fragmentaire marquent les romans francophones africains postcoloniaux. L'écriture littéraire de certaines romancières africaines francophones contemporaines repose sur les éléments indispensables de l'exigence fragmentaire à savoir une rupture, une discontinuité, une déchronologie, une répétition, un éclatement de l'histoire et de l'espace, et un morcellement qui rompent avec la tradition d'une histoire dont le début et la fin sont apparents. Une modalité d'écriture que Selom Komlan Gbanou résume ainsi: « l'écriture participe désormais d'un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention tant sur la langue que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite qui échappe à la forme classique du roman⁸⁷ ». Eu égard à cette approche de l'écriture dans laquelle tout est possible, Roger Tro Deho et Yao Louis Konan écrivent que « L'œuvre romanesque africaine [...] échappe aujourd'hui à toutes les configurations esthétiques traditionnellement attestées et promeut un dispositif narratif et discursif qui « brûle » ou « érode », systématiquement, les lignes définitives et identificatoires des romans dits de la première génération⁸⁸ ». La narration des romans de la première génération est souvent linéaire et cohérente.

⁸⁶ *Ibid*, p. 107.

⁸⁷ Gbanou, Selom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman africain », *Tangence* no 75, 2004, p. 83.

⁸⁸ Roger Tro Deho et Yao Louis Konan, *L'(in) forme dans le roman africain; formes, stratégies et significations*, Paris: L'Harmattan, 2015, p. 48.

Damien Bédé et Moussa Coulibaly dans *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines* définissent la pratique de la fragmentation en ces termes :

[ce] nouveau style très en vogue, offre à ses auteurs la possibilité de s'exprimer librement à travers une reconfiguration tous azimuts de l'œuvre d'art perçue en dernier essor comme un ensemble composite, hybride, fragmenté, recréé où seule l'intention de création, les jeux de l'écriture et de la création, les innovations restent les fils conducteurs d'œuvres d'art hétérogènes et hétéroclites⁸⁹.

Selon Kessai Zineb « [l'écriture fragmentaire] est venue pour satisfaire les besoins des écrivains qui n'ont pas trouvé dans les formes traditionnelles un moyen pour traduire leurs états d'âmes et leurs pensées devant un monde moderne morcelé, disloqué et une vie dont les aspects sont désordonnés et incohérents⁹⁰ ».

Les romans que nous étudions, *Une si longue lettre*, *Le baobab fou*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Le ventre de l'Atlantique* et *53cm* comportent des éléments de la fragmentation qui leur confèrent une certaine spécificité sur le plan narratif et la forme d'écriture. La présente réflexion porte sur l'écriture fragmentaire dont se servent les auteures de ces textes pour véhiculer leur message.

Notre analyse s'appuiera sur d'autres notions telles l'hybridité, le dédoublement, la narratologie et la polyphonie eu égard à leur potentiel comme dispositifs de la création poétique à travers lesquels le fragmentaire se manifeste dans notre corpus.

⁸⁹ Bédé, Damien, et Coulibaly Moussa. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 2015.p. 9.

⁹⁰ Kessai, Zineb. *Écriture fragmentaire et modernité textuelle dans* *Puisque mon cœur est mort de Maïssa Bey*, Diss. Université Mohamed Khider de Biskra, 2016, p. 9.

Au sujet de l'hybridité justement, Jean-Marc Moura⁹¹ remarque que la littérature postcoloniale est caractérisée par la coexistence de plusieurs cultures et langues qui font des textes des œuvres hybrides. Le corpus comprend des récits dans lesquels plusieurs pratiques et techniques d'écriture contribuent à l'hybridité. Outre le français, nous retrouvons d'autres langues telles le wolof, l'anglais et le fang-béti dans le corpus. Cette hybridité linguistique participe, parfois, à un double effet lors de la lecture.

Dans un article paru dans la revue *Africultures*, Jean-Marc Moura explique le concept d'hybridité dans le contexte littéraire en ces termes:

Le monde hybride, c'est un site de négociation en deux parties. Étant entendu que, sur ce site de négociation, chacun arrive avec une identité qui n'est pas clairement définie, avec une position qui est prête au compromis, à s'allier avec l'Autre pour essayer de réaliser quelque chose ensemble. La situation de l'hybridité, ce n'est pas la confrontation entre deux identités figées. C'est la rencontre de deux identités qui sont en devenir et qui, par cette négociation, vont devenir et advenir.[...] C'est un des grands concepts de la critique postcoloniale, non seulement au plan politique et social mais également au plan littéraire. Cela revient à traiter les œuvres en tant qu'œuvres hybrides où coexistent deux cultures qui sont en négociation constante. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre, c'est justement cette négociation plurielle qui se déroule à l'intérieur de chaque chapitre, chaque strophe s'il s'agit de poésie⁹².

⁹¹ Moura, Jean-Marc. *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, Paris: PUF, 2003, p. 23.

⁹² Moura, Jean-Marc. « La critique postcoloniale, étude des spécificités » *Africultures*, no 28. http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=8168.

L'hybridité, comme le propose Moura, peut se lire notamment comme des interactions entre des cultures et identités desquelles auraient découlé des cultures composites. Ainsi définie, elle apparaît dans toutes les œuvres où des cultures différentes coexistent.

Selom Komlan Gbanou dans « *Le fragmentaire dans le roman francophone* » rattache le concept d'hybridité aux identités créées par les mouvements migratoires. Gbanou croit que:

Les nouvelles exigences identitaires suscitées par les mouvements migratoires vers l'Europe, l'Exil, les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale et, surtout, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde semblent apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain⁹³.

David Simo, dans sa réflexion sur l'hybridité culturelle, souligne qu'une autre considération peut entrer en ligne de compte quant au concept de l'hybridité culturelle: « la plupart de ce qui est considéré comme une culture est en fait une superposition de plusieurs cultures. Plus, une culture englobe un nombre de personnes important, plus elle est une meta-culture, c'est-à-dire qu'à l'intérieur d'elle, il est possible d'identifier des sous-cultures différentes⁹⁴ ». L'hybridité implique la notion de métissage, de rencontre culturelle, et de mélange, ce qui fait qu'il s'agit d'un concept incontournable dans le champ des études post-coloniales.⁹⁵

⁹³ Gbanou, Selom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman africain » dans *Tangence* No 75, 2004, <http://www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010785ar.html>

⁹⁴ Simo, David. *Construction identitaires en Afrique. Enjeux, stratégies et conséquences*, Yaoundé, Ed. Cle, 2006, p. 33.

⁹⁵ Avtar BRAH, Annie COOMBS, *Hybridity and its Discontents*, London, Routledge, 2000 in John HUTNYK, « Hybridity » *Ethnic and Racial Studies*. 28/1, January 2005, pp. 79-102.

Pour l'approche narratologique, nous examinerons comment la modalité fragmentaire chez les auteures s'inscrit dans le choix de l'instance narrative, surtout de l'ordre des narrations dans les textes. Dans les récits de nos auteures, il existe des événements du passé qui reviennent par fragments, y inscrivant ce que Gérard Genette appelle « anachronie narrative⁹⁶ ». Pour ce théoricien de la narration, les anachronies sont les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit⁹⁷. « L'ordre » se définit comme le rapport entre la succession des événements ou segments dans la fiction et ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration.⁹⁸

Dans son « Discours du récit », publié dans *Figures III* en 1972, Genette parle des différents sens du mot « récit » dans l'usage commun. Le récit correspond à l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement; le récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition⁹⁹. Gérard Genette propose de nommer « histoire » le « signifié ou contenu narratif », « récit » le « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même ». Quant à la « narration », elle désigne « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place¹⁰⁰ ». Il en ressort qu'un texte narratif résulte de la superposition de plusieurs phénomènes et que c'est seulement à travers l'analyse de la narration que l'on peut découvrir l'organisation et les instances narratives qui caractérisent un récit.

⁹⁶ Genette, Gerard. *Figures III*, « Discours du récit. », Paris: Éditions du Seuil, p. 82.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.* p.78.

⁹⁹ Genette, Gerard. *La Figures III*, « Discours du récit. », Paris: Éditions du Seuil, p. 71.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.72.

Cela justifie cette réflexion pertinente de Gerald Prince sur la narratologie:

La narratologie s'intéresse grandement, sinon exclusivement, à la *differentia specifica* du récit, à ce qui dans le récit est distinctif du récit. On trouve beaucoup plus que du récit dans le récit, (des circonstances comiques, des images bouleversantes, des profondeurs psychologiques)¹⁰¹.

Ce que dit Gerald Prince est valable pour les textes du corpus dans la mesure où ils sont composés de différentes histoires intercalées qui demeurent des principes actifs dans les cadres narratifs des récits. Il est important de prendre appui sur la notion de « paratextes » au sens où l'entend Genette Gérard. Dans son ouvrage, *Seuils*¹⁰², Genette écrit que: « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.¹⁰³ ». Genette ajoute que: « Un élément de paratexte, [...] a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même: autour du texte, [...] et parfois inséré dans les interstices du texte [...]»¹⁰⁴. À la lumière de la définition proposée par Genette, nous pouvons dire que le paratexte peut être récit ou énonciation qui se distingue de l'univers du récit lui-même. Nous retrouvons dans les textes des auteures, notamment, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, et *53cm* de Sandrine Bessora des éléments paratextuels tels les dédicaces, les allusions, les notes en bas de page et les textes mis en exergues. Tous ces éléments figurent comme emplacement dans les textes.

¹⁰¹ Gerald, Prince. « Réfléchir le topos narratif » *Topiques, Études satoriennes*. 2 (2016) p. 3.

¹⁰² Genette, Gerard. *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.

¹⁰³ Ibid., p. 7

¹⁰⁴ *Ibidem*.

Aux côtés de leur fonction comme emplacement, ils évoquent l'idée d'une hybridité et d'une esthétique de la fragmentation dans l'univers romanesque.

La forme fragmentée du corpus est évidente dans sa plus grande mesure par une incorporation de polyphonie. Mikhaïl Bakhtine propose les concepts de «*dialogisme*» et de «*polyphonie*» et suggère une méthode d'analyse inclusive de l'œuvre littéraire romanesque. D'après Bakhtine, un roman est conçu par différentes formes de narration et par divers genres littéraires: « Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui¹⁰⁵.». Suivant la proposition avancée par Bakhtine, il est important de prendre en compte, dans l'analyse d'une œuvre littéraire, le récit et toutes les marques particulières qui contribuent en faire une esthétique, voire une esthétique de la fragmentation. Dans son article « Polyphonie et esthétique poétique dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma », EBEHDI KING Pauline Lydienne écrit que la polyphonie littéraire est « [...] non seulement l'expression d'une pluralité de voix narratives, mais aussi une pluralité de cultures, de langues, d'idéologies, et même de consciences agencées de façon harmonieuse pour créer le texte¹⁰⁶.». La polyphonie se retrouve dans les cinq romans sélectionnés pour le corpus. Nous observons des différents récits démontrant la présence des dialogues, des proverbes, et de multiples voix narratives se greffent aux textes.

¹⁰⁵ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978, p. 88.

¹⁰⁶ Ebehdi King, Pauline Lydienne, « Polyphonie et esthétique poétique dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma » dans BOHUI, Djédjé Hélaire, *Création, langue et discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma*, Acte du colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total », Abidjan : Le Graal, 2013, p. 81

Il faut aussi dire que l'écriture de certaines de nos auteures s'inscrit dans le mécanisme du double ou du dédoublement. Elles se mettent en scène pour retracer leur expérience qu'elles gardent de la période de leur enfance. Le thème du double peut se conjuguer de diverses façons et sous différentes perspectives. Dans ce cas-ci, nous nous basons par conséquent sur *Le Sujet et son double*¹⁰⁷ de Johann Jung afin de voir comment ses analyses peuvent être opératoires dans le contexte des auteures africaines. Nous prenons appui sur quelques énoncés théoriques dans Le « Stade du miroir¹⁰⁸ » de Jacques Lacan ainsi que sur les travaux de Wladimir Troubetzkoy¹⁰⁹ et de Michel Morel¹¹⁰ afin de prendre en compte des concepts du double.

1.2 Conclusion.

Dans notre premier chapitre, nous avons pu présenter quelques considérations théoriques et méthodologiques autour desquelles nous analyserons les techniques d'écriture et la forme d'écriture fragmentaire qui caractérisent les textes de Bâ, de Bugul, de Diome, de Beyala et de Bessora.

¹⁰⁷ Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris : Dunod, 2015.

¹⁰⁸ Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.

¹⁰⁹ Wladimir, Troubetzkoy. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne: Edition L'Âge d'Homme, 2001.

¹¹⁰ Morel, Michel. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne: Edition L'Âge d'Homme, 2001.

Chapitre 2 : Roman épistolaire : construction identitaire et fragmentation dans

Une si longue lettre de Mariama Bâ.

Le mot « épistolaire » vient du latin *epistula*, qui signifie « lettre ». Dans cette perspective, il importe de dire que le genre épistolaire regroupe des œuvres constituées de lettres. Il émerge dans le contexte culturel occidental et il existe des romans, des poèmes, et des nouvelles qui sont écrits sous forme de lettres. Le genre épistolaire prend son essor aux XVII^e et XVIII^e siècles. Par ailleurs, le XVIII^e siècle est l'époque glorieuse du genre épistolaire de la forme du roman. Nous pouvons mentionner *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, et *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau. Le XIX^e siècle est marqué par les correspondances dans lesquelles des écrivains tels Gustave Flaubert, André Gide, Balzac, George Sand et Proust donnent des témoignages sur leur vécu. On peut citer *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841) et *Le Lys dans la vallée* (1836) de Honoré de Balzac. Au XX^e siècle, le genre du roman épistolaire continue d'être prisé. À titre d'exemple, nous pouvons citer : *Alexis ou le Traite du vain combat* (1929) de Marguerite Yourcenar et *Lettre à mon juge* (1947) de Georges Simenon.

Les auteures des œuvres épistolaires les plus connues sont Madame de Sévigné¹¹¹ et Madame de Graffigny¹¹². Il convient de rappeler qu'avant la parution d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ en 1979, il existait des romans africains qui relevaient de la forme épistolaire. À titre d'exemple, citons les romans suivants: *Lettres d'un Africain, récit épistolaire* (1955) du Malien Ibrahima Mamadou Ouane, *Lettres de ma cambuse* (1964) du Camerounais René Philombe, *Un Nègre à*

¹¹¹ Madame de Sévigné est une épistolière française née le 5 février 1626 à Paris, paroisse de Saint-Paul. Elle est morte le 17 avril 1696 au château de Grignan.

¹¹² Madame de Graffigny, connue sous le nom de Françoise de Graffigny, est née le 11 février 1695 à Nancy et morte le 12 décembre 1758 à Paris. Elle est une femme de lettres lorraine, et auteure du célèbre roman *Lettres d'une Péruvienne* paru en 1747. Elle est reconnue dans le domaine littéraire comme une des femmes les plus importantes de la littérature du XVIII^{ème} siècle.

Paris (1959) de l'Ivoirien Bernard Binlin Dadié, une longue nouvelle « Lettres de France », publiée dans le recueil *Voltaïque* (1962) du Sénégalais Ousmane Sembene, *Lettres kinoises: roman épistolaire* (1974) du Zaïrois Nsimba Mumbamuna et *Sans tam-tam* (1977) du Congolais Henri Lopes.

Mariama Bâ recourt à ce genre littéraire pour nous offrir le tableau d'une situation familiale et culturelle dans le cadre de la société sénégalaise. L'auteure précise les motifs pour lesquels elle choisit d'écrire sous la forme épistolaire : « J'ai choisi la forme d'une lettre pour donner à l'œuvre le visage humain. Quand on écrit une lettre, on dit je. Ce « je » s'identifie à Ramatoulaye et non à l'auteur¹¹³ ». Herzberger-Fofana notait que: « la lettre permet de communiquer un message, une nouvelle mais aussi les sentiments et réflexions du narrateur, d'où parfois son caractère didactique. Une telle définition s'applique à la lettre de Ramatoulaye¹¹⁴ ». Bakhtine, que cite Fofana-Herzberger, écrit que « la lettre se caractérise par la sensation aiguë de l'existence de l'interlocuteur, du destinataire à qui elle s'adresse. La lettre tout comme la réplique du dialogue, tient compte de l'interlocuteur absent avec plus ou moins d'intensité¹¹⁵ ». Caroline Giguère précise néanmoins qu'*Une si longue lettre* se rapproche plus de la forme du journal ou de l'autobiographie « en raison, d'une part, des liens possibles à établir entre les deux protagonistes féminins et la vie de l'auteure, et, d'autre part, de la forme « si longue » que prend la lettre, qui devient ici littéralement « cahier » ». Mais elle ajoute que le désir d'établir un lien avec une destinataire

¹¹³ Alioune Touré, Dia. « Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre *Une si longue lettre*. » *Amina* 84 (1979): 12-14.

¹¹⁴ Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 56.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.56

privilégiée, Aïssatou, « est un élément essentiel qui sort le récit de l'autoréflexivité pour le renvoyer à un regard extérieur et à une forme de partage¹¹⁶ ».

La longue lettre de Ramatoulaye sert de moyen d'exposer toutes les impositions sociales ainsi que les affres du mariage auxquelles la femme sénégalaise doit faire face. Ainsi, l'on observe que Ramatoulaye réfléchit en particulier sur son mariage et sur la trahison qu'elle ressent lorsque son mari prend une deuxième femme. Elle y entremêle les expériences de sa vie et celles de son amie Aïssatou sous forme de souvenirs. Bien que le roman traite des problèmes liés aux phénomènes sociaux et aux problèmes du mariage, il est conçu, à la fois, comme un espace scriptural où s'élabore la (re)construction identitaire et où se joue l'esthétique de la fragmentation. Dans ce chapitre, nous tentons d'explorer comment certains personnages féminins chez Mariama Bâ se créent une nouvelle identité. Puis, nous montrerons comment le texte d'*Une si longue lettre*, en tant que récit épistolaire, relève d'une écriture fragmentaire.

2.1 Construction identitaire et affirmation de soi dans *Une si longue lettre*.

Dans *Une si longue lettre*, quelques personnages féminins de Mariama Bâ s'élèvent contre les phénomènes sociaux conservateurs et les images que ceux-ci font de la femme. Bâ inscrit la construction identitaire de ses personnages dans un processus de rupture avec les identités culturelles et les normes sociales préétablies. De ce fait, les personnages féminins empruntent des trajectoires susceptibles de leur assurer un devenir et une affirmation de soi qui reflètent le besoin

¹¹⁶ Giguère, Caroline. « Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ: genre de la négociation, négociation du genre. » *Posture* 5 (2003): 18-28. <http://revuepostures.com/fr/articles/giguere-5>

de mener une vie indépendante et individuelle. À défaut d'examiner tous les personnages féminins du texte, nous nous concentrerons sur des personnages clés, notamment Aïssatou et Ramatoulaye.

Ces dernières sont présentées dans le texte comme deux amies modernes faisant partie de la génération des femmes instruites:

Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la notre; élever nôtre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle; voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice.

(L 22)

Ce passage trahit en quelque sorte une transformation de l'identité culturelle dans la mesure où il montre que Ramatoulaye et Aïssatou passent d'un statut de Sénégalaises illettrées à celui de femmes éduquées. Ramatoulaye parle de l'impact de l'éducation et se réfère à la directrice de son école qui devient un modèle pour les jeunes femmes sénégalaises. Ainsi, l'image de la directrice consolide la nouvelle identité que Ramatoulaye envisage assumer : « [...] je n'oublierai jamais la [directrice] qui, la première, a voulu pour nous un destin hors du commun [...] Nous étions de véritables sœurs destinées à la même mission émancipatrice » (L 22). Cette citation est révélatrice à plusieurs niveaux, car elle souligne les bénéfices que la femme tire de l'éducation formelle. La narratrice en reconnaît les impacts positifs dans sa vie et croit qu'avoir accès à l'éducation formelle permet la construction d'une nouvelle identité. Par ailleurs, si Ramatoulaye décrit la formatrice européenne comme « l'admirable directrice », c'est parce qu'elle idéalise le style de vie et les valeurs culturelles de celle-ci. La réflexion qui s'impose ici est que les connaissances acquises par

la femme instruite valorisent son identité et la placent dans une position dynamique dans son milieu socioculturel, car elle est ouverte aux influences occidentales.

Aïssatou ne se laisse pas définir par les convictions et les obligations fixées par le système du patriarcat. Par contre, elle choisit son devenir à travers l'adoption d'une identité différente de ce que la société sénégalaise attend d'elle en tant que femme. Elle découvre l'impossibilité de vivre harmonieusement avec Mawdo Bâ parce que celui-ci prend sa cousine, la petite Nabou, comme deuxième femme. Aussi, la mère de Mawdo n'accepte pas Aïssatou comme bru, parce qu'elle provient de la classe populaire. En raison de cela, Aïssatou voit le mariage comme un problème. Abadie Pascale explique la structure sociale qui engendre la hiérarchisation de la société sénégalaise :

Le Sénégal connaît un système de caste, et on trouv[e] dans le milieu wolof : Les guers et les guégnos. Les guers font partie de la caste supérieure, ce sont les non-artisans de la société wolof. Ils ont une aversion pour les métiers manuels et ne peuvent donc être en aucun cas des artisans [...] Quant aux guégnos, ils constituent la caste inférieure, celle des artisans.¹¹⁷

Aïssatou quitte Mawdo dont le statut est lié à la hiérarchie de l'ordre patriarcal et choisit de lui écrire une lettre de divorce afin de briser son silence à l'égard des traditions sénégalaises : « Au bonheur qui fut nôtre, je ne peux substituer celui que tu me proposes aujourd'hui [...] je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route. Adieu » (L 41-42). L'attitude montrée par Aïssatou traduit le désir d'une femme moderne

¹¹⁷ Abadie, Pascale. *Vers de nouveaux horizons dans la littérature féminine d'Afrique subsaharienne: de Mariama Bâ à nos jours*. Diss. University of Cincinnati, 2014, p. 34-35.

cherchant à s'éloigner des préceptes traditionnels afin de se construire une identité autre en dehors du système patriarcal sénégalais. Le choix du divorce prouve qu'Aïssatou transcende son identité de femme assujettie au patriarcat. Mariama Bâ critique elle-même la hiérarchisation sociale au Sénégal : « [...] je suis contre la ségrégation des castes [...] si j'ai ma fille qui marie son enfant avec un casté, ce n'est pas moi qui viendrai l'en dissuader¹¹⁸».

Il importe de savoir que l'éducation formelle française aidera Aïssatou à se construire une identité professionnelle avec courage « et, au lieu de regarder en arrière, [Aïssatou fixe] l'avenir obstinément » (L 42). Celle-ci part pour aller vivre en Amérique : « Les livres soudent [notre génération] au même labeur continu qui fait progresser. Ils [...] te menèrent toi aussi en France. L'école d'interprétariat [...] permit ta nomination à l'ambassade du Sénégal aux États-Unis » (L 42). Les études amènent Aïssatou à obtenir un emploi et à subvenir à ses propres besoins. Ainsi, comme le révèle la narratrice, l'éducation et les connaissances permettent à la femme de mener une vie indépendante. La nouvelle identité d'Aïssatou s'édifie à partir de son désir d'aller aux États-Unis pour devenir interprète, et retrouver une liberté dont elle est privée dans son pays natal. Par ailleurs, le départ d'Aïssatou signifie aussi sa rupture avec une société patriarcale.

Contrairement à Aïssatou et malgré son statut de femme abandonnée, Ramatoulaye ne choisit pas de quitter son territoire d'origine pour aller vivre dans un autre monde. Elle trouve plutôt le moyen de développer une nouvelle identité au sein de la communauté sénégalaise. Elle mène une vie de mère monoparentale après que son mari épouse une deuxième femme. Ramatoulaye décide de repousser l'image de la femme abandonnée que la société voit en elle. Ainsi, elle s'investit dans des activités culturelles, notamment le cinéma et cela lui permet

¹¹⁸ Alioune Touré, Dia. « Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre *Une si longue lettre*. » *Amina* 84 (1979): 12-14.

d'apaiser son angoisse. C'est d'ailleurs ce que tente d'illustrer cet extrait et la réflexion qu'il développe:

Je survivais. Je me débarrassais de ma timidité pour affronter seule les salles de cinéma; [...] On dévisageait la femme mûre sans compagnon. Je feignais l'indifférence, alors que la colère martelait mes nerfs et que mes larmes retenues embuaient mes yeux. Je mesurais, aux regards étonnés, la minceur de la liberté accordée à la femme. Les séances de matinée, au cinéma, me comblaient. Elles me donnaient le courage d'affronter la curiosité des uns et des autres. Elles ne m'éloignaient pas longtemps de mes enfants. Le cinéma, quel dérivatif puissant à l'angoisse! Films intellectuels, à thèse, films sentimentaux, films policiers, films drôles, films à suspense furent mes compagnons. Je puisais en eux des leçons de grandeur, de courage et de persévérance. Ils approfondissaient et élargissaient ma vision du monde, grâce à leur apport culturel. J'oubliais mes tourments en partageant ceux d'autrui. Le cinéma, distraction peu coûteuse, peut donc procurer une joie saine (L 63-64)

le passage expose les avantages intellectuels et culturels du cinéma et de différents genres de films pour Ramatoulaye, mais en même temps il signale l'énorme influence qu'a cet art sur la personnalité de ce personnage. En fréquentant le cinéma, Ramatoulaye semble se lancer dans une quête pour se créer une nouvelle identité sociale qui peut changer l'image que la société patriarcale se fait d'elle. Outre cela, l'on pourrait dire que l'abandon du foyer conjugal par le mari aide Ramatoulaye à devenir plus indépendante et libre. Ramatoulaye et Aïssatou se rapprochent dans la lutte contre l'imposition sociale de certaines normes ou traditions établie par le patriarcat. Aïssatou prend le chemin de divorce et de la vie à l'étranger tandis que Ramatoulaye choisit de rester et d'affronter ces contraintes sociales. Un exemple typique serait son refus de se remarier avec Daouda Dieng et Tamsir après la mort de son mari. Ainsi, la construction identitaire se manifeste dans la décision d'aller à l'encontre des normes sociales établies.

La construction identitaire prend aussi la forme de la solidarité féminine. À la lecture du texte, l'on déduit que Ramatoulaye et Aïssatou, les deux amies « destinées à la même mission émancipatrice » (L 22) partagent une amitié qui contribue au changement de l'identité sociale de Ramatoulaye. Aïssatou achète une voiture pour Ramatoulaye. La narratrice évoque à ce propos : « Je n'oublierai jamais ta réaction, toi, ma sœur. Je n'oublierai jamais la joie et la surprise qui furent miennes, lorsque, convoquée chez le concessionnaire de Fiat, on me dit de choisir une voiture que tu te chargeais de payer intégralement » (L 66). La voiture sert à aider Ramatoulaye dans ses déplacements. Mais elle se construit une nouvelle identité en conduisant « la Fiat 125 » (L 66). Par ailleurs, Mariama Bâ semble utiliser la voiture pour montrer l'indépendance et la modernité qu'incarne dès lors Ramatoulaye.

Outre les personnages de Ramatoulaye et d'Aïssatou, Mariama Bâ met en scène le personnage de Daba. Elle est la fille aînée de Ramatoulaye et ancienne camarade de classe de Binetou. Les deux anciennes camarades ont rompu leur amitié après que Binetou soit la deuxième épouse du père de Daba. Celle-ci s'engage par solidarité dans la lutte contre la subalternisation des femmes. Elle proteste au nom de sa mère contre la mère de Binetou et son propre père. Daba se révolte contre la mère de Binetou en ces termes :

Souviens-toi, j'étais la meilleure amie de ta fille. Tu en as fait la rivale de ma mère.

Souviens-toi. Pendant cinq ans, tu as privé une mère et ses douze enfants de leur soutien.

Souviens-toi. Ma mère a tellement souffert. Comment une femme peut-elle saper le bonheur d'une autre femme? Tu ne mérites aucune pitié. Déménage. (L 86)

Ce qui est remarquable dans l'extrait c'est la répétition marquée par l'anaphore « Souviens-toi » soulignant les sentiments et la frustration de Daba. Un tel comportement chez Daba montre qu'elle

refuse de se voir coépouse dans l'espace sénégalais. Daba exprime son opinion quant au mariage: « Le mariage n'est pas une chaîne. C'est une adhésion réciproque à un programme de vie. Et puis, si l'un des conjoints ne trouve plus son compte dans cette union, pourquoi devrait-il rester? [...] La femme peut prendre l'initiative de la rupture» (L 89). Ainsi, elle conseille à sa mère de demander le divorce: « Romps Maman! Chasse cet homme. Il ne nous a pas respectées, ni toi, ni moi. Fais comme Tata Aïssatou, romps! Dis-moi que tu rompras. Je ne te vois pas te disputant un homme avec une fille de mon âge » (L 50). Ici, nous pouvons dire que, l'acte révolutionnaire traduit le désir de s'opposer à toutes les exigences fixées par le système patriarcal. Par conséquent, si Daba demande à sa mère de faire comme « son amie Aïssatou » cela veut dire que la décision de divorcer prise par Aïssatou, pour Daba, est une décision raisonnable. On peut supposer que Daba est révolutionnaire en ce sens qu'elle refuse que la femme soit cantonnée aux exigences patriarcales. En effet, l'on peut dire que Mariama Bâ semble situer Daba dans la trajectoire d'une génération sénégalaise qui s'attache à l'image d'une nouvelle identité qui peut être construite en dehors de la tradition millénaire.

Il en ressort que les différentes voies de la (re) construction identitaire passent par l'affirmation de soi dans le roman épistolaire de Mariama Bâ. Les personnages féminins étudiés défendent la conduite féminine qui s'écarte des principes oppressifs de la société patriarcale. Aïssatou, Ramatoulaye et Daba sont des personnages clés qui parviennent par ce choix à se libérer des liens sociaux contraignants. Pour ainsi s'émanciper de l'ordre établi défavorable aux femmes, elles transcendent les frontières culturelles et, ce faisant, elles se reconstruisent une nouvelle identité. Les aller et retour entre les divers espaces culturels parcourus par les personnages, ainsi que l'évocation des instants, des événements et des émotions ayant conduit à ce changement de leur identité, affectent de manière significative la structure du texte de Mariama Bâ. *Une si longue*

lettre se présente comme un texte déstructuré et composite qui se rapproche à plusieurs égards d'une écriture de la fragmentation.

2.2. Fragmentation dans *Une si longue lettre*.

Une si longue lettre présente une narration entrecoupée de scènes qui lui donne un aspect éclaté. Sa trame est informée par le procédé de l'anachronie narrative, des correspondances intercalées dans le fil narratif et par l'écriture de l'oralité. Il faut ajouter à cela la stratégie du dédoublement par laquelle l'auteure expose davantage les dimensions psychosociales et culturelles de la quête identitaire de ses personnages.

2.2.1 Dédoublement dans *Une si longue lettre*.

Le préambule du texte est une dédicace de l'auteure aux hommes et femmes qui font preuve de bonne volonté pour soutenir le parcours de la femme africaine contemporaine: « À Abibatou Niang, femme de vertu et de rigueur qui partage mes émotions, À Annette d'Erneville, femme de tête et de cœur, À toutes les femmes et aux hommes de bonne volonté » (L 2). Étant donné que le roman valorise également, de manière implicite, des personnages tels que Daouda Dieng, Abou, Ibrahim Sall et Aïssatou qui font preuve « de bonne volonté » pour défendre les femmes et lutter pour leurs causes, nous pouvons avancer que la dédicace participe d'un processus de dédoublement dans le sens où elle fait correspondre des êtres réels à des êtres de fiction. Ce processus de reproduction de la réalité rejoint ce qu'énonce Wladimir Troubetzkoy:

[...] tout texte est (un) double, car il se prétend imitation ou fiction, tentative de recréation d'une réalité, première ou dernière [...] Miroir du monde, la littérature ne fait pas que le

redoubler, elle le redouble et l'enrichit en abyme d'une création à l'intérieur de la Création.

Écrire, c'est plonger au miroir pour y inventer du nouveau¹¹⁹.

Nous pouvons dès lors soutenir que l'écriture de Mariama Bâ participe au processus d'« imitation » ou de « recreation d'une réalité ». Les personnages de fiction précédemment cités se révèlent être des imitations des êtres réels et forgent nécessairement un jeu de miroirs se renvoyant l'image de personnes de bonne volonté.

Daouda Dieng encourage la femme à s'impliquer dans la sphère politique. Il semble proposer que « la femme [doit] s'intéresser davantage au sort de son pays », ajoutant que « si des hommes seuls militent dans les partis, pourquoi songeraient-ils aux femmes ? La réaction est humaine de se donner une large portion quand on partage le gâteau » (L 75). Ce passage offre une vision de Daouda Dieng qui exhorte Ramatoulaye à ne pas sous-estimer ses contributions au développement de son pays. Quant à Abou et Ibrahim, nous voyons qu'ils font preuve de bonne volonté pour respecter leurs épouses et s'éloigner de l'idée d'un ménage polygamique. C'est pourquoi Ramatoulaye envie l'entente cordiale établie entre le couple, Abou et Daba : « Je sens mûrir la tendresse de ce jeune couple qui est l'image du couple tel que je la rêvais. Ils s'identifient l'un à l'autre, discutent de tout pour trouver un compromis » (L 89). La narratrice décrit les efforts d'Ibrahim Sall. Il aide Aïssatou à ses études : « Ibrahim Sall talonne Aïssatou pour ses leçons et ses devoirs. Il a à cœur la réussite de son amie. Il ne veut pas être la cause d'une quelconque régression. Les notes d'Aïssatou montent. » (L 105). Ce geste s'associe la « bonne volonté » d'Ibrahim qui veut que la femme s'épanouisse dans la vie. Mariama Bâ montre que Ramatoulaye et Aïssatou sont liées par les émotions provoquées par la polygamie et gardent leur amitié en

¹¹⁹ Wladimir, Troubetzkoy. « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », dans Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Actes du Colloque international « Figures du double dans les littératures européennes » de l'Université Nancy II (sept. 1997), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « SaufConduit », 2001, p. 46-47.

permanence. Ainsi, la narratrice dit : « L'amitié a des grandeurs inconnues de l'amour. Elle se fortifie dans les difficultés, alors que les contraintes massacrent l'amour ». (L 66). Dans un esprit de solidarité, Aïssatou offre son soutien à Ramatoulaye. Ce geste généreux d'Aïssatou montre également la bonne volonté de cette femme.

À l'instar de Ken Bugul et de Fatou Diome, Mariama Bâ pratique elle aussi une méthode d'écriture liée au jeu de miroirs. Considéré du point de vue de la trame narrative, la longue lettre présentée dans ce roman est une sorte d'espace où le personnage-narrateur Ramatoulaye se retrouve soi-même. L'écriture de la lettre lui permet de se raconter et de revivre de nombreux souvenirs. Le jeu de miroirs s'y déploie dès l'introduction. Ramatoulaye révèle le document dans lequel elle garde toutes ses préoccupations et histoires personnelles. Cela est observable à travers le passage suivant : « Aïssatou, J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi: notre longue pratique m'a enseignée que la confiance noie la douleur.» (L 3) Ramatoulaye se regarde dès cet instant à travers ses écrits personnels et les souvenirs dans le « cahier ». Par là, nous pouvons dire que le fait de recourir au « cahier » pour récupérer les histoires personnelles opère un dédoublement. Le double, dans ce cas, serait l'image de soi que Ramatoulaye tente de partager avec son amie Aïssatou. De même, convient-il de dire que Mariama Bâ construit le personnage-narrateur Ramatoulaye sous le signe du double. Nous observons la digression au début de la longue lettre. Quand Ramatoulaye dit qu'elle répond à la lettre de son amie, Aïssatou, l'on remarque qu'elle se remémore les expériences que les deux ont vécues ensemble. Ensuite, elle raconte le décès de son mari, Modou.

Nous retrouvons des passages dans lesquels Ramatoulaye voit un reflet d'elle-même dans l'identité des autres femmes. D'abord, il faut relever le regard porté par Ramatoulaye sur Aïssatou. Pour Ramatoulaye, elle croit voir en Aïssatou son propre reflet: « J'ai raconté d'un trait ton histoire et

la mienne. J'ai dit l'essentiel, car la douleur, même ancienne, fait les mêmes lacérations dans l'individu, quand on l'évoque. Ta déception fut la mienne comme mon reniement le tien. Pardonne-moi si j'ai remué ta plaie. La mienne saigne toujours. » (L 67). Ici, l'image des douleurs et des humiliations de la polygamie qui habite la narratrice est évoquée. En effet, Ramatoulaye admet que son problème conjugal est semblable à celui d'Aïssatou. Ainsi, il y a l'identité par le dédoublement s'opérant chez Ramatoulaye qui survient à cause des expériences similaires qu'elle partage avec son amie Aïssatou.

Dans le même ordre d'idées, la situation de Ramatoulaye se lit dans le même reflet de la douleur et des souffrances qui habitent les autres femmes. De ce fait, elle nous offre la situation des femmes auxquelles elle s'identifie:

Je comptais les femmes connues, abandonnées ou divorcées de ma génération. J'en connaissais dont le reste de jeunesse florissante avait pu conquérir un homme valable qui alliait situation et prestance et que l'on jugeait « mieux, cent fois mieux que le partant ». La misère qui était le lot de ces femmes régressait à l'envahissement de leur bonheur neuf qui changeait leur vie, arrondissait leurs joues, rendait brillants leurs yeux. J'en connaissais qui avaient perdu tout espoir de renouvellement et que la solitude avait mises très tôt sous terre » (L 50-51).

En dépeignant l'expérience malencontreuse des femmes de « [s]a génération », la Sénégalaise qu'incarne le personnage de Ramatoulaye semble s'identifier à la majorité des femmes sénégalaises qui portent en elles la misère du mariage. De plus, Ramatoulaye s'établit une identité imaginaire et elle se dédouble alors en reconnaissant l'expérience que vivent celles qui sont « abandonnées ou divorcées ». Nous observons que l'histoire racontée dans le texte est une représentation collective de l'époque de Ramatoulaye. Il ne s'agit plus de raconter une histoire,

mais plusieurs. Le récit des malheurs et des angoisses dans la longue lettre deviennent plutôt un recueil de récits de vie de plusieurs femmes qui réagissent, chacune à sa manière, aux mêmes réalités sociales.

L'univers scriptural d'*Une si longue lettre* comporte de multiples monologues intérieurs. Dans ses réflexions sur la question de monologue intérieur, Dorrit Cohn écrit:

« Monologue intérieur » n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents, sans qu'on se soit soucié de relever l'ambiguïté: d'une part, une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, un genre narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même¹²⁰.

La première partie des propos de Dorrit Cohn s'applique à la technique narrative dans *Une si longue lettre* parce que l'état de conscience du personnage-narrateur est bien relayé dans cet univers scriptural. Ramatoulaye inclut des énoncés qui se présentent sous forme de monologue intérieur et qui dévoilent ses sentiments et ses pensées. À travers elles, l'on peut remarquer sa douleur psychologique. Relevons quelques exemples qui témoignent de la pensée du personnage de Ramatoulaye: « Je pense: « Le médecin après la mort. », je pense encore: « Massage du coeur, bouche-à-bouche, armes dérisoires contre la volonté divine. » (L 4), « je pense encore: Combien de morts auraient pu survivre si, avant d'organiser leurs funérailles en festin, le parent ou l'ami avait acheté l'ordonnance salvatrice ou payé l'hospitalisation. » (L 10); « je me disais aux moments de découragement: « pourquoi cette Binetou au volant et pas moi? »; « je me disais ce que se disent toutes les femmes trompées: si Modou était du lait, c'était moi qui avais eu toute la crème. Ce qui

¹²⁰ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (trad. de l'anglais par Alain Bony), Paris: Editions du Seuil, (1978) 1981), p. 30.

restait, bah! De l'eau avec une vague odeur de lait » (L50); « Je me disais: « Ne pas décevoir Aïssatou » (L 66); « Je te disais: « Et maintenant... Mes enfants sur le siège arrière de la Fiat 125, couleur crème, grâce à toi, mes enfants peuvent toiser l'opulente belle-mère et la frêle enfant dans les rues de la ville » (L 66). Dans ces passages, l'on retrouvera des énoncés de paroles entre guillemets perçus comme des monologues intérieurs. Les énoncés commençant par les formules d'introduction « je pense », « je pense encore » et « je me disais », suivies des pensées ou l'état de conscience du personnage de Ramatoulaye, placent le récit dans une autoréflexion. Par conséquent, la répétition de la formule « je pense encore » permet à nous, lecteurs, d'appréhender l'intensité du désarroi qui habite Ramatoulaye. C'est aussi son Autre en soi qu'elle découvre à travers les diverses réflexions qui l'habitent. Dans le passage qui suit nous constatons à nouveau que Ramatoulaye plonge dans un monologue intérieur:

Ma minceur avait disparu aussi bien que l'aisance et la rapidité de mes mouvements [...] L'allaitement avait ôté à mes seins leur rondeur et leur fermeté. La jeunesse désertait mon corps, aucune illusion possible! Alors que la femme puise, dans le cours des ans, la force de s'attacher, malgré le vieillissement de son compagnon, l'homme, lui, rétrécit de plus en plus son champ de tendresse (L 51).

Lorsque Ramatoulaye se regarde dans le miroir, elle se souvient de sa jeunesse alors synonyme d'émerveillement. Elle pense que ses traits physiques ne séduisent plus le regard de son mari. Par conséquent, elle accuse la maternité et l'allaitement d'entraîner un changement enlaidissant de son corps. À ce moment Ramatoulaye se dédouble dans son esprit ou son mental et reprend contact avec son autre soi-même. Par là, Ramatoulaye devient interlocutrice de son propre discours.

Rappelons également que les monologues intérieurs qu'évoque le personnage–narrateur sont, notamment, caractérisés par la répétition des mots. Nous retrouvons des moments dans le récit où des extraits et des paroles intérieures se manifestent dans la répétition des mots de façon anaphorique. Les extraits suivants en sont les parfaites illustrations :

Comment pouvais–je imaginer la vérité qui tout à coup éclatait? Comment pouvais–je deviner que ma fille, qui calma ma colère lors de l'affaire des cigarettes, s'adonnait, elle, à un jeu plus grave? Le destin impitoyable me surprenait encore. Comme toujours, sans armes défensives. (L 98)

Nous constatons la répétition suivante « dire que » dans cet extrait: « Et dire que j'ai aimé passionnément cet homme, dire que je lui ai consacré trente ans de ma vie, dire que j'ai porté douze fois son enfant. L'adjonction d'une rivale à ma vie ne lui a pas suffi. » (L 18). Nous relevons également la répétition de « Folie? Veulerie? » dans le passage suivant: « Folie? Veulerie? Amour irresistible? Quel bouleversement intérieur a égaré la conduite de Modou Fall pour épouser Binetou? [...] Folie ou veulerie? Manque de coeur ou amour irresistible? Quel bouleversement intérieur a égaré la conduite de Modou Fall pour épouser Binetou? (L 17-18); ou encore la répétition de « S'il » comme rapporte l'extrait suivant:

S'aimer! Si chaque partenaire pouvait tendre sincèrement vers l'autre! S'il essayait de se fondre dans l'autre! S'il assumait ses réussites et ses échecs! S'il exhaussait ses qualités au lieu de dénombrer ses défauts! S'il reprimait les mauvais penchants sans s'y appesantir! S'il franchissait les repaires les plus secrets pour prévenir les défaillances et soutenir, en pansant, les maux tus! » (L 108-109).

Au fond, le dédoublement se fait mentalement chez Ramatoulaye. Elle entre en communion avec elle-même dans sa vie intérieure pour comprendre pourquoi Modou, son mari épouse une autre femme. Par conséquent, les discours dépeignant la vie intérieure de Ramatoulaye donnent lieu à la naissance d'un interlocuteur imaginaire. Les monologues se présentent différemment par le biais des citations entre guillemets, des phrases évoquées oralement et des idées non articulées. Ainsi peut-on conclure que les récits de monologue intérieur achèvent par surcroît de fragmenter la longue lettre.

Eu égard à l'incorporation des monologues intérieurs dans l'univers scriptural *d'Une si longue lettre*, nous pouvons nous permettre de dire que le texte du roman cesse d'être homogène, dans ce sens que l'architecture narrative du texte révèle un caractère digressif dont la manifestation demeure les multiples récits analeptiques décrivant les expériences appartenant au passé. La chronologie de la longue lettre est constamment rompue par l'intervention de la mise en exergue de souvenirs et de bribes d'histoires personnelles. Ramatoulaye déclare elle-même: « J'ai en moi assez de souvenirs à ruminer » (L 13). Elle pose un regard rétrospectif sur son vécu d'enfance et celui de sa meilleure amie, et retrace des événements du passé pour revivre les moments teintés de nostalgie :

Nos grands-mères [la grand-mère d'Aïssatou et celle de Ramatoulaye] dont les concessions étaient séparés par une tapade, échangeant journallement des messages. Nos mères se disputaient la garde de nos oncles et tantes. Nous, nous avons usé pagnes et sandales sur le même chemin caillouteux de l'école coranique. Nous avons enfoui, dans les mêmes trous, nos dents de lait, en implorant Fée-Souris de nous les restituer plus belles. (L 3)

De par ce passage, nous disons que tout en mettant en scène ce qu'il y a dans sa mémoire, Ramatoulaye trouve une image de son enfance. Pour reprendre les mots de Paul Ricoeur, « en se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi¹²¹ ». Ramatoulaye se dédouble en se souvenant des circonstances vécues dans l'environnement où elle vit avec les membres de sa famille.

Signalons que si Ramatoulaye dit avoir « usé pagnes et sandales » et « enfoui dans [le trou ses] dents de lait en implorant Fée-Souris de les [lui] restituer plus belles », c'est pour renouer avec son autre moi, faire renaître l'enfant qu'elle était et pour retrouver des relations entre elle et son amie Aïssatou. De par cette rétrospection, Ramatoulaye semble partager son identité d'élève et celle de son amie Aïssatou. Les souvenirs d'enfance qui reviennent au présent de l'écriture de la longue lettre entraînent dans la narration les digressions narratives.

En plus de cela, nous observons d'autres histoires sous formes de souvenirs qui émaillent ce texte narratif. Le chapitre six est une reproduction de relations idylliques entre Ramatoulaye et Modou. Ramatoulaye se remémore cette relation quand elle réfléchit sur la raison pour laquelle son mari préfère épouser une autre femme. C'est une longue analepse qui se donne à lire comme un récit intercalé dans le texte :

Tu te souviens de ce train matinal qui nous emmena pour la première fois à Ponty-Ville, cité des normaliens dans Sébikotane. Ponty-Ville, c'est la campagne encore verte de la douche des dernières pluies, une Fête de la jeunesse en pleine nature, des mélodies des banjos dans des dortoirs transformés en pistes de danse, des causeries le long des allées de géraniums ou sous les manguiers touffus.

Modou Fall, à l'instant où tu t'inclinas devant moi pour m'inviter à danser, je sus que tu étais celui que j'attendais. [...] Tu savais deviner toute pensée, tout desir...Tu savais beaucoup de choses indéfinissables qui t'auréolaient et scellèrent nos relations.

¹²¹ Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 115.

Quand nous dansions, ton front déjà dégarni à cette époque se penchait sur le mien. Le même sourire heureux éclairait nos visages. La pression de ta main devenait plus tendre, plus possessive. Tout en moi acquiesçait et nos relations durèrent à travers années scolaires et vacances, fortifiées en moi par la découverte de ton intelligence fine, [...] (L 19)

Ce long passage reflète, non seulement les bribes de mémoire sur les relations amoureuses de la narratrice, mais il revient à mettre en exergue l'identité d'un autre destinataire du texte. Le message est adressé à un « tu » qui est Modou Fall. Ici, Ramatoulaye s'arrête d'interpeler sa meilleure amie Aïssatou dans la longue lettre et s'adresse plutôt à Modou. Cette digression confère une certaine autonomie au passage puisque le changement de destinataire le fait apparaître comme un fragment distinct de la longue lettre destinée à Aïssatou. En effet, il est légitime de dire que la lettre six est destinée à Modou.

Plus remarquable encore est le passage ci-dessous dans lequel Ramatoulaye se remémore les expériences vécues et évoque l'instabilité psychologique qui la caractérise :

Mais le soir, ma solitude émergeait, pesante. On ne défait pas aisément les liens ténus qui ligaturent deux êtres, le long d'un parcours jalonné d'épreuves. J'en faisais l'expérience, exhumant des scènes, des conversations. Les habitudes communes ressurgissaient à leur heure. Me manquaient atrocement nos causeries nocturnes; me manquaient nos éclats de rire délassants ou complices; me manquaient comme de l'opium nos mises au point quotidiennes. Je me mesurais aux ombres. L'errance de ma pensée chassait tout sommeil. Je contournais mon mal sans vouloir le combattre. (L 64)

Tous ces récits analeptiques qui viennent au moment de l'énonciation se traduisent par un dédoublement. Ils rompent la linéarité de la longue lettre et renforcent la fragmentation du texte.

La démarche d'écriture que Mariama Bâ adopte rend le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* multiforme et hybride.

2.3 La forme hybride d'*Une si longue lettre*.

Parmi les réflexions faites sur *Une si longue lettre*, nous trouvons celle d'une esthétique liée à l'hybridité qui rompt avec la forme du roman traditionnel. Le roman traditionnel est généralement un roman avec une histoire chronologique où le lecteur ne se perd pas. Par ailleurs, le roman traditionnel privilégie l'énonciation à la troisième personne. Ici, l'on s'attend à ce que l'histoire soit cohérente dans l'action et montre une certaine linéarité dans le temps. Ricard Ripoll précise que « [...] le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes¹²² ». Mariama Bâ se penche sur une technique narrative dans laquelle elle met en exergue le mélange des mots en wolof et les paroles de griotte, et les discours des personnages, souvent rapportés en style direct, sont mis dans le récit. Par conséquent, ce mode de création littéraire que l'auteure exploite brise la linéarité et la forme de la longue lettre.

2.3.1 Hétérogénéité générique.

Au fil du roman, on y retrouve d'autres lettres à l'intérieur même de la longue lettre de Ramatoulaye. Les lettres se lisent comme des intentions ou des pensées destinées à évoquer une prise de position des personnages concernés. Certaines des lettres sont des copies reproductibles qui entraînent une discontinuité dans la mesure où elles se distinguent de la narration par leur

¹²² Ripoll, Ricard. « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne: <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>. p. 17.

forme en bloc de fragments dans la longue lettre. Relevons d'abord la lettre qu'Aïssatou adresse à son mari:

Mawdo,

Les princes dominant leurs sentiments, pour honorer leurs devoirs. « Les autres » courbent leur 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. Au bonheur qui fut notre, je ne peux substituer celui que tu me proposes aujourd'hui. Tu veux dissocier l'Amour tout court et l'amour physique. Je te rétorque que la communion charnelle ne peut être sans l'acceptation du cœur, si minime soit-elle.

Si tu peux procréer sans aimer, rien que pour assouvir l'orgueil d'une mère déclinante, je te trouve vil. Dès lors, tu dégringoles de l'échelon supérieur, de la respectabilité où je t'ai toujours hissé. Ton raisonnement qui scinde est inadmissible: d'un côté moi, « ta vie, ton amour, ton choix », de l'autre « la petite Nabou, à supporter par devoir ».

Mawdo, l'homme est un: grandeur et animalité confondues. Aucun geste de sa part n'est de pur idéal. Aucun geste de sa part n'est de pure bestialité.

Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route.

Adieu

Aïssatou (L 41-42)

Nous avons déjà souligné que la lettre d'Aïssatou à Mawdo sert à annoncer une rupture définitive avec celui-ci. On y constate les décisions et les sentiments qu'exprime Aïssatou. Ainsi, bien que la lettre évoque des désaccords et une prise de position d'Aïssatou, son insertion avec une typographie différente rend compte de son caractère fragmentaire et polyphonique. Cela invite à une lecture d'une nouvelle voix dans le récit qui s'ajoute à celle de la narratrice. Outre la lettre d'Aïssatou, nous relevons une lettre que Ramatoulaye écrit à Daouda Dieng, son prétendant après

le décès de Modou. La lettre est remise à celui-ci par Farmata, une amie de Ramatoulaye qui lui offre parfois des conseils de griotte.

Daouda,

Tu poursuis une femme qui est restée la même, Daouda, malgré les ravages intenses de la souffrance.

Toi qui m'as aimée, toi qui m'aimes encore—je n'en doute pas—essaie de me comprendre. Je n'ai pas l'élasticité de conscience nécessaire pour accepter d'être ton épouse alors que seule l'estime, justifiée par tes nombreuses qualités, me tend vers toi.

Je ne peux t'offrir rien d'autre, alors que tu mérites tout. L'estime ne peut justifier une vie conjugale dont je connais tous les pièges pour en avoir fait ma propre expérience.

Et puis, l'existence de ta femme et de tes enfants complique encore la situation. Abandonnée hier, par le fait d'une femme, je ne peux allègrement m'introduire entre toi et ta famille.

Tu crois simple le problème de la polygamie. Ceux qui s'y meuvent connaissent des contraintes, des mensonges, des injustices qui alourdissent leur conscience pour la joie éphémère d'un changement. Je suis sûre que l'amour est ton mobile, un amour qui exista bien avant ton mariage et que le destin n'a pas comblé.

C'est avec une tristesse infinie et des larmes aux yeux que je t'offre mon amitié. Accepte-la, cher Daouda. C'est avec plaisir que je t'accueille dans ma maison.

À bientôt, n'est-ce pas?

Ramatoulaye (L 83)

De par cette missive, le lecteur apprend aussi les sentiments et la décision de Ramatoulaye. L'on constate que, c'est en donnant son cœur à la solidarité féminine que celle-ci rejette la proposition de Daouda Dieng. Ramatoulaye ne veut pas voir la femme de Daouda Dieng subir les agonies de la polygamie et du divorce. D'ailleurs, elle ne veut pas suivre les pas de Binetou dont l'arrivée dans son foyer a tronqué son bonheur conjugal. Par conséquent, l'entrelacement de la lettre avec le récit complexifie la cohésion de la narration et renforce la fragmentation du récit. M. Cabakulu

nous explique également que dans *Une si longue lettre*, « La lettre de divorce d'Aïssatou et celle de Ramatoulaye à Daouda sont chargées de combler les lacunes du récit, notamment en informant le lecteur sur les circonstances périphériques et sur les ramifications de l'action centrale ¹²³ ». Il est possible de soutenir que Mariama Bâ inclut ces deux lettres en italique pour bien montrer la position des femmes sénégalaises qui, par moments, ne veulent pas être sous l'emprise de l'homme.

La narratrice ne se limite pas à la reproduction des lettres dans le texte. Elle y incorpore également des extraits des lettres des autres personnages qui témoignent de la polyphonie des voix contribuant à l'élaboration de ce récit et permettent au lecteur de lire ce que disent ces personnages. Relevons des extraits des lettres que Ramatoulaye envoie à son amant, Modou, quand celui-ci poursuivait ses études en France: « puis tu partis en France, y vécus, selon tes lettres, en reclus, accordant peu d'importance au cadre étincelant qui gênait ton regard [...] Le teint laiteux des femmes ne te retint pas. Toujours, selon tes lettres, « ce que la femme blanche possède de plus que la négresse sur le plan strictement physique est la variété dans la couleur, l'abondance, la longueur et la souplesse de la chevelure. Il y a aussi le regard qui peut être bleu, vert, souvent couleur de miel neuf » (L 19-20); « te manquait: « le dandinement des négresses, le long des trottoirs » (L 20); « tu concluais en te disant arc-bouté sur les études. Tu concluais en devinant des tendresses. Tu concluais en me rassurant: « C'est toi que je porte en moi. Tu es ma négresse protectrice. Vite te retrouver rien que pour une pression de mains qui me fera oublier faim et soif et solitude » (L 20). Les expressions utilisées sont des antithèses qui semblent évoquer le monde du Blanc et celui de l'Africain. Par ailleurs, si Modou assure Ramatoulaye qu'elle est « [sa] négresse protectrice » et qu'il lui « [manque] le dandinement des négresses », c'est dire l'idéalisation de la femme noire et

¹²³ Cabakulu, Mwamba. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone*. État des lieux. St-Louis du Sénégal: Editions Xamal, 1996, p. 43.

dire surtout que Modou ne veut pas se marier avec une femme blanche dont la présence, dans l'imaginaire collectif sénégalais, est un rappel de l'image du Toubab.

De plus, Ramatoulaye fait des allusions aux lettres de Jacqueline et d'Aïssatou. Jacqueline est ivoirienne et s'est mariée à Samba Diack. Le couple séjourne au Sénégal où Jacqueline essaie de se sénégaliser, mais elle souffre d'une dépression nerveuse. La narratrice nous rappelle que celle-ci écrit une lettre à ses parents: « [Jacqueline pense] à ses parents [...] elle leur écrit une lettre pathétique où elle implorait leur pardon. Leur bénédiction lui parvient, sincère, mais ne put rien contre l'étrange pésanteur de la poitrine » (L 53-54). Aussi y constate-t-on la mention des lettres qu'Aïssatou envoie à Ramatoulaye: « Ousmane, mon dernier-né, me tend ta lettre [...] « C'est Tante Aïssatou » » (L 87). La mise en relation des lettres et l'importance accordée aux extraits des lettres, notamment, dans le cadre de la narration deviennent des récits intégrés et contribuent à placer le texte dans une démarche de reproduction des bribes de lettres renforçant ainsi l'aspect fragmentaire du texte. Les lettres et les extraits intercalés ne sont pas les seuls composants de fragmentaire dans le récit. Comme *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Une si longue lettre* fait appel à l'oralité qui complexifie et rend la lecture multiforme.

2.3.2 L'oralité dans *Une si longue lettre*.

Mariama Bâ écrit en langue française, ce qui lui permet de se faire comprendre du lecteur et de la communauté francophone. Mais elle recourt occasionnellement à l'oralité marquée par les mots en wolof, la parole de la griotte, et les proverbes. Les vocables et les mots wolof employés dans la longue lettre sont souvent expliqués en français par des notes en bas de page pour une meilleure compréhension du texte. D'après Gérard Genette, une note est « Un énoncé de longueur variable

[...] relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment¹²⁴ ». Cette approche de l'écriture correspond à ce que Mikhaïl Bakhtine appelle l'hybridité, « [...] un système de fusion des langages, littérairement organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage¹²⁵ ». D'ailleurs, le fait d'insérer des mots en wolof dans *Une si longue lettre* semble dévoiler des expressions culturelles ineffaçables de l'enfance de Mariama Bâ. Voici une liste des mots en italique employés dans *Une si longue lettre*: « *le Zem-Zem*¹²⁶ » (L 6); « *les Siguil ndigale*¹²⁷ » (L 8); le « *laax*¹²⁸ » (L 9); « *caacri*¹²⁹ » (L 11); « *laobés*¹³⁰ » (L 11); le « *gongo*¹³¹ » (L 12); « *le Miraas*¹³² » (L 14); « *El Hadji*¹³³ » (L 15); les « *bentenniers*¹³⁴ » (L 29); le

¹²⁴ Genette, Gérard. *Seuil*, Paris: Seuil, 1987, p.295.

¹²⁵ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978, p. 178.

¹²⁶ Eau miraculeuse venue des Lieux saints de l'Islam.

¹²⁷ Formule de condoléances qui contient un souhait de redressement moral.

¹²⁸ Mets sénégalais à base de farine de mil ou de riz malaxé en flocons et agrémenté de lait caillé, ou de mixture de fruit de baobab enrichie de pâte d'arachide, sucrés.

¹²⁹ Boisson obtenue en mêlant du lait caillé sucré à de la farine de mil malaxée finement et cuite à la vapeur.

¹³⁰ Bûcheron.

¹³¹ Poudre odorante et excitante.

¹³² Cérémonie pendant laquelle tous les biens du défunt sont repertoriés et divisés entre ses héritiers selon les règles de la succession en droit musulman ou coutumier.

¹³³ Titre accordé à tout musulman qui accomplit le pèlerinage à la Mecque.

¹³⁴ Nom wolof du fromager, arbre géant de la famille des malvacées.

« *tidjanisme*¹³⁵ » (L 36); les « *Junjun*¹³⁶ » (L 37); « *tuur*¹³⁷ » (L 37); la « *Guéléwar*¹³⁸ » (L 40); les « *ndools*¹³⁹ » (L 49); le « *gnac*¹⁴⁰ » (L 53); « *safara*¹⁴¹ » (L 54); « *Timis*¹⁴² » (L 76); « *rombal band*¹⁴³ » (L 78); le « *gээр*¹⁴⁴ » (L 82); le « *wollore*¹⁴⁵ » (L 84); et le « *Samba Lingeer*¹⁴⁶ » (L 85).

Il est important de dire que les notes qui accompagnent ces mots en wolof incitent les lecteurs à opérer des mouvements de va-et-vient entre le texte de fiction et les notes qui, elles, relèvent de la linguistique et de la sociologie. L'acte d'écrire les mots en italique et le fait de donner des explications en bas de page s'inscrit bien dans la notion d' « emplacement » qui marque explicitement la fragmentation et impose une pause dans la narration du texte.

Outre les mots en wolof, la narratrice évoque les mœurs et les traditions de la société sénégalaise. À la lecture du texte nous constatons que l'auteure s'engage à mettre en scène la narration des cérémonies traditionnelles qui résultent du mode de transmission de cultures sénégalaises. Ceci est traduit par la reprise intégrale des événements dépeignant la dimension

¹³⁵ Une des principales confréries islamiques du Sénégal, inspirée de Cheikh Ahmed Tidjane Al Fassi. Son mausolée se trouve à Fez, au Maroc.

¹³⁶ Tam-tams royaux du Sine.

¹³⁷ Compagnons invisibles.

¹³⁸ Princesse du Sine.

¹³⁹ Pauvres et démunis.

¹⁴⁰ Non-Sénégalais, avec une connotation de mépris hautain.

¹⁴¹ Eau bénie de prières et d'invocations destinée à des soins préventifs ou curatifs.

¹⁴² Mot wolof qui signifie « crépuscule ».

¹⁴³ Cette expression ne peut se traduire.

¹⁴⁴ Noble.

¹⁴⁵ Amitié ancienne.

¹⁴⁶ Homme d'honneur.

socioculturelle sénégalaise par la griotte¹⁴⁷. Celle-ci s'accroche aux principes du monde traditionnel. Citons à cet égard Stephen Belcher qui écrit que:

« Le terme [griot] s'applique aux musiciens et chanteurs de nombreux groupes ethniques en Afrique occidentale française; leurs fonctions ressemblent aux rôles combinés de ménestrel et de héraut dans l'Europe médiévale. La musique et le chant sont largement considérés comme leurs activités essentielles, mais les griots remplissent également d'autres devoirs. Ils sont largement crédités de compétences diplomatiques (l'art de la parole) et peuvent servir d'intermédiaires dans les négociations. » (Notre traduction)¹⁴⁸.

Stephen Belcher note en outre que « [les griots ont un pouvoir] qui leur permet de demander (ou d'extorquer) des cadeaux, ce comportement les rend doublement inquiétants. »

(Notre traduction).¹⁴⁹

Dans la scène des funérailles de Modou, la narratrice rapporte le discours de la griotte de la famille Fall et dépeint ce qu'elle fait en ces termes: « [elle] est fière de son rôle de liaison transmis de mère en fille: “ Cent mille francs, la branche paternelle; cent mille francs, la branche maternelle ”, (L 11) ou encore « [la griotte] compte les billets bleus ou roses un à un, les exhibe, et conclut: “ J'ai beaucoup à dire sur vous, Fall, petits-enfants de Damel Madiodio, qui avez hérité d'un sang royal. Mais l'un de vous n'est plus. Aujourd'hui n'est pas un jour joyeux. Je pleure avec vous Modou,

¹⁴⁷ En Afrique la griotte est poète, chanteuse, et musicienne ambulante appartenant à une caste professionnelle endogame et à laquelle sont attribués des pouvoirs surnaturels. Une des principales fonctions des griottes consiste à chanter les louanges des hommes libres. <https://www.cnrtl.fr> définition griotte.

¹⁴⁸ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: “The term [griot] applies to the musicians and singers of many ethnic groups in French West Africa; their functions resemble the combined roles of minstrel and herald in medieval Europe. Music and song are widely seen as their essential activities, but griots also fulfill other purposes. They are widely credited with diplomatic skills (the art of the word) and may serve as intermediaries in negotiations”. Belcher, Stephen. *Epic Traditions of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, p. 8.

¹⁴⁹ Ibid., p. 12.

(Note, « [the griots have power] that entitles them to ask for (or extort) gifts, makes them doubly disquieting.»).

que je qualifiais de “ sac de riz ” car il me donnait fréquemment un sac de riz. Recevez donc les sommes, vous, les dignes veuves d’un homme digne” » (L 11). La voix de la griotte se fait entendre de par le biais de la citation. Celle-ci essaie de faire passer un message sur le défunt mais elle joue aussi son rôle comme intermédiaire et professionnelle qui connaît le lignage de Modou Fall, le défunt.

Dans une autre scène, le texte révèle la relation entre Ramatoulaye et Farmata. Leur amitié remonte à l’enfance et Farmata offre, parfois, des conseils de griotte à Ramatoulaye. Elle lance ses cauris et les interprète pour souhaiter le bonheur à Ramatoulaye: « Farmata, la griotte aux cauris, avant de s’en aller, m’avait lancé: “ Ta mère avait raison. Daouda est merveilleux. Quel *gээр* [...] Daouda n’a ni échangé sa femme, ni abandonné ses enfants; s’il revient te trouver, toi, vieille et chargée de famille, c’est qu’il t’aime; il peut subvenir à tes besoins et à ceux de tes enfants. Réfléchis. Accepte.” » (L 82). Plus loin dans le texte, Farmata révèle à Ramatoulaye qu’une de ses filles est enceinte:

Farmata insistait chaque jour un peu plus sur « la jeune fille enceinte » de ses cauris. Elle me la montrait. Elle souffrait de son état. Son attitude était éloquente: « Regarde! Mais regarde donc. Le cauri isolé, creux en l’air. Regarde cet autre cauri qui s’y adapte, face blanche en haut: comme une marmite et son couvercle. L’enfant est dans le ventre et fait corps avec sa mère. Le groupe des deux cauris est isolé: il s’agit d’une femme sans attache, donc une jeune femme sans mari. Mais comme les cauris sont menus, c’est bien d’une jeune fille qu’il s’agit. (L 98)

Les paroles de Farmata révèlent qu’elle est porteuse de valeurs culturelles et de pouvoir surnaturel qui lui permettent de lire ce qui traverse l’esprit des gens lors qu’elle lance les cauris.

Le texte relève également de l'oralité sous la forme de louanges. Nous observons cela à travers les condoléances que la famille et le peuple adressent au défunt:

Modou, ami des jeunes et des vieux...

Modou, cœur de lion, défenseur de l'opprimé...

Modou, aussi à l'aise dans un costume que dans un caftan...

Modou, bon frère, bon mari, bon musulman...

Que Dieu lui pardonne...

Qu'il regrette son séjour terrestre face à sa facilité céleste...

Que la terre lui soit légère! (L 7-8)

Modou reçoit ces louanges parce qu'il est influent et connu pour ses contributions dans les luttes syndicales. À noter également que le nom Modou est répété pour montrer les louanges orales traditionnelles, et l'insertion des points de suspension sert à montrer l'émotion qui accompagne ces louanges de condoléances. Pour Fatima Siga Jagne, Mariama Bâ s'inspire de la tradition orale de la griotte sénégalaise pour écrire un roman parlant, sous forme épistolaire¹⁵⁰. Les activités des griottes telles qu'elles sont présentées dans le texte et les louanges prononcés par le peuple révèlent l'aspect poétique du texte.

Comme Fatou Diome, Mariama Bâ introduit elle aussi des proverbes dans l'univers scriptural de son texte. Ils sont choisis pour renforcer les valeurs culturelles sénégalaises et, parfois, persuader le peuple sénégalais d'accepter le point de vue des autres. Ainsi, comme nous avons montré dans l'analyse du texte *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, la présence de proverbes

¹⁵⁰ Jagne, Siga Fatima. *Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998, p. 59.

dans *Une si longue lettre* découle également d'une pratique intertextuelle qui fait cohabiter deux univers culturels. Nous relevons quelques-uns des proverbes dans le texte. « On ne badine pas avec la vie, et la vie, c'est à la fois le corps et l'esprit. Déformer une âme est aussi sacrilège qu'un assassinat » (L 31.) ; « la honte tue plus vite que la maladie » (L 39) ; « on ne brûle pas un arbre qui porte des fruits » (L 41) ; « une femme est comme un ballon ; qui lance ce ballon ne peut prévoir ses rebondissements. Il ne contrôle pas le lieu où il roule, moins encore celui qui s'en empare. Souvent s'en saisit une main que l'on ne soupçonnait pas... » (L 51) ; « la réussite de chaque homme est assise sur un support féminin » (L 68) ; « une femme doit épouser l'homme qui l'aime mais point celui qu'elle aime ; c'est le secret d'un bonheur durable » (L 72) ; « la saveur de la vie, c'est l'amour. Le sel de la vie, c'est l'amour encore » (L 77) ; « on n'abat pas l'arbre dont l'ombre vous couve. On l'arrose, on le veille » (L 79) ; « c'est de l'harmonie du couple que naît la réussite familiale, comme l'accord de multiples instruments crée la symphonie agréable » (L 109) ; « une feuille qui voltige mais qu'aucune main n'ose ramasser, aurait dit ma grand-mère » (L 64). Constituant une façon de parler¹⁵¹, les proverbes traduisent une sagesse consacrée par la tradition, évoquent de la perception de la vie, et des conseils que les aîné(e)s donnent à la jeune génération. Il convient de dire que la longue lettre se fait par le biais d'un semblant de dialogue où Ramatoulaye fait d'incessantes sollicitations. Nous relevons quelques-uns des extraits illustratifs : « je souffle. J'ai raconté d'un trait ton histoire et la mienne » (L 67) ; « être femme ! Vivre en femme ! Ah, Aïssatou ! » (L 77) Ramatoulaye s'adresse directement à Aïssatou par son prénom, « Aïssatou » (L 3), avec « amie » (L 4), avec les deux à la fois « Aïssatou, mon amie » (L 14 ; 58), ou avec « ma sœur » (L 66) ; « je t'ai quittée hier en te laissant stupéfaite sans doute par mes

¹⁵¹ Ze, Mendo. *La prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*. Paris: ABC, 1984, p. 66.

révélations » (L 17). Étant donné toutes ces expressions relevées, nous pouvons avancer que la narration semble plus réaliste à cause de ses nombreuses traces d'oralité qui émaillent le texte.

Tout comme c'est le cas dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, nous constatons de nombreux dialogues intégrés au texte d'*Une si longue lettre* par le style direct. Les dialogues permettent au lecteur de saisir les sentiments et les perspectives des personnages qui dialoguent. À titre d'exemple, nous voulons en citer quelques-uns. Citons d'abord quelques extraits de dialogue entre Daba et sa mère Ramatoulaye sur le sujet du mariage de Binetou:

Puis, un jour, en revenant de l'école, Daba m'avoua que Binetou avait un sérieux problème: « Le vieux des robes « prêt-à-porter » veut épouser Binetou. Imagine un peu. Ses parents veulent la sortir de l'école à quelques mois du bacc., pour la marier au vieux.

– Conseille-lui de refuser, dis-je.

– Et si l'homme en question lui propose une villa, la Mecque pour ses parents, voiture, rente mensuelle, bijoux?

– Tout cela ne vaut pas le capital jeunesse.

– Je pense comme toi, maman. Je dirai à Binetou de ne pas céder; mais sa mère est une femme qui veut tellement sortir de sa condition médiocre et qui regrette tant sa beauté fanée dans la fumée des feux de bois, qu'elle regarde avec envie tout ce que je porte [...]

– L'essentiel est Binetou. Qu'elle ne cède pas. (L 45-46)

On découvre que la mère de Binetou envisage le mariage avec un homme plus âgé pour elle. La mère considère le mariage comme moyen d'améliorer sa condition dévalorisante. Binetou n'arrive pas à refuser le mariage puisqu'elle cède à ce que sa mère lui propose.

L'importance de la politique se voit aussi dans *Une si longue lettre*, car nous remarquons que Ramatoulaye critique le nombre insignifiant des voix féminines à l'Assemblée générale et exprime

ses positions à son ancien prétendant, Daouda Dieng. La narratrice nous fait vivre une série de dialogues entre ces deux personnages portant sur l'engagement de femme en politique du Sénégal:

Toujours frondeuse, Ramatoulaye! Pourquoi cette affirmation ironique et cette qualification vexante, alors qu'il y a des femmes à l'Assemblée?

– Quatre femmes, Daouda, quatre sur une centaine de députés. Quelle dérisoire proposition! Même pas une représentation régionale!

[...]

« Mais vous êtes des obus, vous les femmes. Vous démolissez. Vous massacrez. Imagine un lot important de femmes à l'Assemblée. Mais tout sauterait, tout flamberait. »

[...]

« Mais, Daouda, les restrictions demeurent; mais, Daouda, les vieilles croyances renaissent: l'égoïsme émerge, le scepticisme pointe quand il s'agit du domaine politique. Chasse gardée, avec rogne et grogne.

« Presque vingt ans d'indépendance! À quand la première femme ministre associée aux décisions qui orientent le devenir de notre pays? Et cependant le militantisme et la capacité des femmes, leur engagement désintéressé ne sont plus à démontrer. La femme a hissé plus d'un homme au pouvoir. »

[...]

« [...] Tu as les échos de mes interventions à l'Assemblée nationale où je suis taxé de « féministe ». Je ne suis d'ailleurs pas seul à insister pour changer les règles du jeu inoculer un souffle nouveau. La femme ne doit plus être l'accessoire qui orne, l'objet que l'on déplace, la compagne qu'on flatte ou calme avec des promesses [...] il faut inciter la femme à s'intéresser davantage au sort de son pays. » (L 73-75).

Il est important de souligner que le dialogue qui se poursuit entre Daouda Dieng et Ramatoulaye s'inscrit dans la logique d'un encouragement et d'une transformation de la trajectoire politique sénégalaise en invitant la femme à s'y impliquer. Par ailleurs, la parole de Daouda Dieng traduit la volonté de l'homme de soutenir la perspective féminine et de voir une certaine représentation

de femmes qui prennent part à la création des lois, ce qui aboutira au changement des politiques qui défavorisent les femmes.

On retrouve aussi les voix de Tamsir, de l'imam et de Mawdo qui sont présentes dans la longue lettre. Cependant, nous voulons relever seulement la voix de Tamsir. Celui-ci cherche à épouser Ramatoulaye après la mort de son mari pour des raisons culturelles islamiques. La culture islamique permet à Tamsir de se marier avec la femme de son frère:

« [...] « Après ta « sortie » (sous-entendu: du deuil), je t'épouse. Tu me conviens comme femme, et puis tu continueras à habiter ici, comme si Modou n'était pas mort. En général, c'est le petit frère qui hérite de l'épouse laissée par son aîné. Ici, c'est le contraire. Tu es ma chance. Je t'épouse. Je te préfère à l'autre, trop légère, trop jeune. J'avais déconseillé ce mariage à Modou. » (L 69)

Effectivement la décision de Tamsir constitue le facteur majeur qui pousse Ramatoulaye à briser son long silence: « [...] Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on se passe de main en main [...] » (L 70). Ramatoulaye refuse donc la proposition de Tamsir. Nous relevons des discours rapportés qui résument le grand désarroi de « Farmata, la griotte aux cauris¹⁵² » quand Ramatoulaye refuse d'accepter la proposition de Daouda Dieng. C'est Farmata qui parle à Ramatoulaye de Daouda, alors pour elle Ramatoulaye devrait l'épouser:

« Bissimiläi! Bissimiläi! Qu'as-tu osé écrire et m'en faire la messagère! Tu as tué un homme. Sa figure déconfite me le criait. Tu as éconduit l'envoyé de Dieu pour te payer de tes souffrances. C'est Dieu qui te punira de n'avoir pas suivi le chemin de la paix. Tu as refusé la grandeur! Tu vivras dans la boue. Je te souhaite un autre Modou qui te fasse verser des larmes de sang.

¹⁵² Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Île Maurice : Les Classiques africains, 2006, p. 82.

« Pour qui te prends-tu? À cinquante ans! Tu as osé casser le *wollore*. Tu piétines ta chance: Daouda Dieng, un homme riche, député, médecin, de ton âge, avec une femme seulement. Il t'offre sécurité, amour et tu refuses! Bien des femmes, même de l'âge de Daba, souhaiteraient être à ta place.

« Tu te trouves des raisons. Tu parles d'amour au lieu de pain. Madame veut des sautilllements dans le cœur. Pourquoi pas des fleurs comme au cinéma?

« Bissimilaï! Bissimilaï! Toi, si fanée, qui veux choisir un mari comme une fille de dix-huit ans. La vie te garde une de ces surprises et alors, Ramatoulaye, tu te mordras les doigts. Je ne sais pas ce qu'a écrit Daouda. Mais il y a de l'argent dans l'enveloppe. C'est un vrai *Samba Lingeer* de la nuit des temps. Que Dieu comble, comble Daouda Dieng. Mon cœur est avec lui. » (L 84-85)

La demande de Daouda Dieng est rejetée parce qu'il est déjà marié et Ramatoulaye est contre la polygamie. Elle ne veut pas être la cause de l'abandon d'une autre femme. Ainsi, elle justifie le rejet en ces termes: « [...] Abandonnée hier, par le fait d'une femme, je ne peux allègrement m'introduire entre toi et ta famille. » (L 83).

Les extraits dialogués et les discours rapportés choisis permettent de dire que Mariama Bâ transmet directement les voix des personnages créant des fragments en différentes voix dans l'univers scriptural de la longue lettre.

2.4 Conclusion.

Cette étude s'est fixée comme but de procéder à une analyse de *Une si longue lettre* de Mariama Bâ en mettant un accent particulier sur la construction de l'identité et la fragmentation du récit. Nous avons pu constater à travers l'analyse que le roman épistolaire de Bâ est un espace de construction identitaire de certains de ses personnages féminins modernes. Ils se (re) construisent une nouvelle identité culturelle en se fondant sur l'éducation, la prise de conscience et l'esprit de solidarité féminine dans le but de rompre avec l'identité culturelle que la société sénégalaise traditionnelle a établie. L'effet majeur de cette quête identitaire est de faire du roman un lieu de réflexion et de dédoublement. À travers l'introspection, le personnage principal se découvre et se projette sur les autres femmes qui affrontent les mêmes défis qu'elle, comme si ces dernières étaient ses alter ego. L'écriture de Mariama Bâ s'en ressent. Elle penche en effet vers la fragmentation, résultat de l'anachronie narrative et des correspondances intercalées, des éléments hétérogènes qui créent un effet d'hybridité textuelle.

Chapitre 3 : Composer avec une identité fragmentée : le dédoublement dans *Le Baobab fou* de Ken Bugul.

Le thème du double tire ses origines des divers genres littéraires pratiqués depuis l'Antiquité. Il a subi des changements au cours des époques à travers différentes contributions proposées par les auteurs des XIX^e et XX^e siècles, notamment du côté de la littérature fantastique¹⁵³, dont les critiques, à l'instar de Roger Caillois¹⁵⁴, Pierres-Georges Castex¹⁵⁵, Tzvetan Todorov¹⁵⁶, Joël Malrieu¹⁵⁷ traitent de sujet du double. Certains de ces critiques interprètent le double du point de vue scientifique, tandis que d'autres l'interprètent du point de vue littéraire. Dans son essai intitulé *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Clément Rosset souligne que « le thème littéraire du double apparaît avec une insistance particulière au XIX^e siècle¹⁵⁸ ». Dans son article intitulé « Les doubles au XIX^e siècle », Cécile Kovascshazy précise que « [le double littéraire] permet de parler de la complexité de l'identité individuelle en creusant l'intériorité du sujet ». Elle ajoute qu'« au XX^e siècle et jusqu'à nos jours, la littérature reste fascinée par le double, qu'elle multiplie à l'envi, mais pour en faire une réalité normale. Les personnages contemporains n'ont plus *un* double: ils sont dédoublés, multiples.¹⁵⁹ ». De son

¹⁵³ Gélinas, Ariane. « Identité trouble : manifestations littéraires du double » *Posture*, Dossier « Vieillesse et passage du temps », numéro 14, 2011, p. 71.

¹⁵⁴ Caillois, Roger. *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

¹⁵⁵ Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Librairie José Corti, 1951.

¹⁵⁶ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970.

¹⁵⁷ Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Hachette, 1992.

¹⁵⁸ Rosset, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, France : Edition Gallimard, 1976. p. 85.

¹⁵⁹ Kovascshazy, Cécile. « Les doubles au XIX^e siècle » *Québec français*, numéro 173, 2014, p. 35.

analyse des textes caractérisés par la présence du double, Jean Bessières retrace la signification et l'interprétation du double :

Le thème du double, parce qu'il dit la ressemblance de deux individus qu'il place dans un jeu de miroir, figure un déséquilibre. Les mêmes actions peuvent être prêtées à deux personnages. Cela fait de l'individu qui reconnaît son double un individu qui peut être défini de façons variables et qui passent son individualité, sans que l'autre –le double –ne réponde de ce déséquilibre [...] cette possibilité d'un double renvoie à une conséquence : le double n'est pas interprétable, de façon rigoureuse, à partir de lui-même.¹⁶⁰

Jacques Goimard se penche lui aussi sur les différents types de doubles et leurs caractéristiques dans son étude intitulée *Le thème du double*. Il souligne deux catégories de doubles, à savoir les doubles « par multiplication » et les doubles « par division » :

la multiplication des doubles implique la duplication d'une même personne : les jumeaux, les sosies, [...] les statues et les peintures, font notamment partie de cette catégorie de doubles qui correspondent à la conception homogène de l'alter ego. Les doubles par « division » [...] proviennent de la séparation d'un individu en une ou plusieurs parties.¹⁶¹

Dans son ouvrage, *Figures du double : Du personnage au texte*, Nathalie Martinière consacre quelques passages à l'interprétation du double. Elle écrit que :

la question du double peut être posée en termes d'individu (le personnage), de son inscription dans un système social ou économique (ce qui pose la question du statut de l'œuvre, et pas seulement du personnage), ou elle peut être posée en termes de son

¹⁶⁰ Bessières, Jean. *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris : H. Champion, 1995, p. 16.

¹⁶¹ Goimard. Jacques et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique* (Histoires de doubles). Paris : Omnibus, 1996. p. 897.

interprétation et de sa renégociation poétique (le double comme figure signifiante et ses manifestations artistiques.)¹⁶²

Les questions de double s'inscrivent également parmi les préoccupations importantes des cultures et de la littérature de l'Afrique contemporaine. Le concept du double est évoqué par des écrivains africains tels qu'Ahmadou Kourouma, Jean-Marie Adiaffi et Alain Mabanckou, qui en explorent les mystères dans leurs romans. Dans *Les soleils des indépendances*¹⁶³ de Kourouma, le texte parle du double de Fama. Dans *Silence, on développe*¹⁶⁴, Jean-Marie Adiaffi nous donne la définition du concept du double et Alain Mabanckou souligne le fait que l'homme peut appartenir au monde humain et animal, présentant le porc-épic comme le double du personnage de Kibandi dans *Mémoires de porc-épic*¹⁶⁵.

Les anthropologues Peter Greschiere et le père Meinrad Hebga, dont le travail traite de la culture et des faits sociaux africains, montrent que l'homme peut avoir un double. Dans *Witchcraft, Intimacy, and Trust*¹⁶⁶, Peter Greschiere parle de la sorcellerie africaine. Son travail regorge d'exemples qui montrent que certains êtres humains possèdent des esprits qui leur permettent de s'envoler la nuit. Le travail du père Meinrad Hebga retrace la manifestation de la sorcellerie et de la magie au Togo. Il souligne que les sorciers et les magiciens peuvent se transformer en différents

¹⁶² Martinière, Nathalie. *Figures du double: du personnage au texte*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2008.

¹⁶³ Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Côte d'Ivoire: Editions du Seuil, 1995 [1968].

¹⁶⁴ Adiaffi, Jean-Marie. *Silence, on développe*. Paris: Nouvelles du Sud, 1992.

¹⁶⁵ Mabanckou, Alain. *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil, 2006.

¹⁶⁶ Greschiere, Peter. *Witchcraft, Intimacy, and Trust: Africa in comparison*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2013.

êtres¹⁶⁷. Aussi bien dans les essais d'anthropologie que dans les œuvres de fiction cités en exemple, la question du double surgit dans des contextes où la diversité socioculturelle rend les enjeux de la différence, de l'altérité et de l'intégration sociale très sensibles en même temps qu'elle fait de la quête identitaire, individuelle ou collective, une problématique constante.

Faisant de roman *Le baobab fou* un univers scripturaire évoquant les crises identitaires et l'identité fragmentée de personnages en butte à une insertion sociale problématique, Ken Bugul présente le double qui n'y est pas envisagé dans ses aspects mystiques ou magico-religieux comme on peut le voir chez Mabanckou, Hebga ou Greschiere. L'objectif est de montrer comment le concept du double s'impose comme une stratégie littéraire de critique sociale aux lecteurs qui s'intéressent à l'engagement de la romancière Ken Bugul. Par le thème du « double », nous entendons toutes facettes ou représentations d'un même sujet. Le dédoublement du personnage littéraire est un élément de la fragmentation. Le processus de dédoublement qui est à l'œuvre dans le roman peut être dédoublement du soi en tant qu'acteur/ observateur ou adulte/enfant qui permettent de dire et observer son moi. Ainsi, nous essayerons d'examiner la façon dont l'écriture mise en place dans *le baobab fou* favorise l'écriture de soi qui débouche sur le double du sujet. Ensuite, nous montrerons comment les personnages se construisent une identité double. La narratrice raconte et évoque deux mondes : l'Afrique et l'Europe. Ken, le personnage-narrateur dans le texte parle de son enfance au Sénégal, puis décrit ses expériences en Belgique, le pays où elle poursuit ses études supérieures. Les problématiques de l'exclusion et de l'appartenance sont au cœur de ce roman. En Belgique, Ken est confrontée à la marginalisation qui la mène vers un état de folie et un sentiment de solitude. Ainsi, elle s'engage dans une série d'actions plus ou moins

¹⁶⁷ Hegba, Meindra. « Manifestation de la sorcellerie et la magie dans l'Afrique contemporaine: cas du Togo. » Anthropologie de la religion (Revue *TELEMA* no. 516 du 4/82)

déviantes¹⁶⁸. Force est d'admettre que *Le baobab fou* présente une structure anachronique. « Les anachronies¹⁶⁹ » caractérisant le texte témoignent que l'investissement narratif du texte regorge de passages analeptiques et proleptiques. À l'égard des passages analeptiques, l'on remarque les insertions de souvenirs d'enfance et d'activités familiales de l'enfance du personnage. Il faut d'ailleurs souligner que les évocations de la liaison familiale ayant eu cours au Sénégal se présentent sous la forme d'analepses dans le texte. La narratrice, dans la plupart des cas, garde des souvenirs de son enfance et de sa vie au Sénégal qui reviennent par fragments dans le texte. Elle fait un retour à l'enfant qu'elle était et, par moments, lui cède la parole. En ce qui concerne les prolepses, elles font références aux passages contenant des aspirations, des anticipations et des rêves que la narratrice veut réaliser.

La romancière accorde une grande importance au développement de la question ou de la crise identitaire du personnage principal. Dans sa tentative de se construire une nouvelle identité, Ken est amenée à s'éloigner de l'identité culturelle africaine et de l'image de soi que la société sénégalaise lui impose pour se recréer une autre identité dans le monde de l'Autre. Par conséquent, le texte devient un espace d'évocation de sentiments et de quête identitaire, un univers d'expression des sentiments de solitude et de marginalisation. Julie C. Nack Ngue résume le roman *Le baobab fou* en ces termes :

Contrairement aux romans de femmes africaines francophones telles que Mariama Bâ, *Le baobab fou* raconte l'histoire d'une femme qui est littéralement et figurativement hors du paysage culturel africain; elle erre à la recherche d'elle-même et de son appartenance. Le

¹⁶⁸ Lassi, Étienne-Marie. « L'arbre dans la fiction postcoloniale: Enjeux socioculturels et esthétiques » *L'Esprit Créateur*, Volume 60 No. 4, Winter 2020, p. 50.

¹⁶⁹ Genette, Gerard. *Figures III*, « Discours du récit. », Paris: Éditions du Seuil, p. 82.

récit révèle ses multiples exils: de sa mère, de son village et d'elle-même. Le traumatisme se manifeste par une série de trahisons: par la mère, par les puissances coloniales française et par le système patriarcal. De cette manière, le texte devient une sorte de palimpseste de traumatismes qui forment l'origine et l'impulsion de l'acte témoignage et du texte-témoignage lui-même. (Notre traduction)¹⁷⁰

Les procédés narratifs qu'emploie Ken Bugul s'écartent des conventions du roman traditionnel réaliste. Les choix esthétiques et stylistiques de Bugul traduisent le désir de renouveler l'écriture littéraire traditionnelle et d'intercaler un récit à caractère autobiographique. Yolande Batia signale que : « Le style autobiographique a été adopté comme un acte de naissance chez presque toutes les écrivaines. C'est un regard tourné vers l'intérieur pour scruter les profondeurs du moi étouffé, bafoué et nié.¹⁷¹ ». Un tel processus de création suscite des interrogations sur le statut de l'auteure, à la fois narratrice et personnage : comment s'opère le passage d'un rôle à l'autre ? Quels sont les stratégies littéraires et les effets esthétiques de cette posture réflexive qui suppose un dédoublement de l'écrivaine en sujet et en objet du discours ? En quoi *Le baobab fou* peut-il se lire comme une quête de l'identité procédant par le dédoublement ?

¹⁷⁰C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « *Unlike earlier novels by Francophone African women such as Mariama Bâ, Le baobab fou tells the story of a woman who is literally and figuratively outside of the African culture scape; she wanders in search of herself and her belonging. The narrative reveals her multiple exiles: from her mother, from her village, from herself. Trauma manifests itself as a series of betrayals: by the mother, by the French colonial powers, and by the patriarchal system. In this way, the text becomes a sort of palimpsest of traumas which form the origin and impetus of the testimonial act and the testimony-text itself* ». Ngue, Nack. « The Body Composite, the Body of Survival: Testimony and Problematic of Integral Healing in *Le baobab fou* » in Azodo, Ada Uzoamaka. & Larquier (de), Jeanne-Sarah. *Emerging Perspectives on Ken Bugul – From Alternative Choices to Oppositional Practices*. USA: Africa Research and Publications, 2009. p. 59.

¹⁷¹ Batia, Yolande. *L'écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au Sud du Sahara*. Diss. University of Western Ontario, 2018. p. 57

3.1 Écrire pour se raconter dans un espace scriptural.

Nous envisageons l'écriture du *baobab fou* comme un espace où l'auteure se retrouve soi-même. Le récit a une teneur autobiographique et on y constate des éléments qui permettent au lecteur du texte d'établir un lien entre l'auteure et le personnage. Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, définit le texte autobiographique en ces termes : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.¹⁷² ». Dans le texte, l'identification de l'auteure se révèle effectivement à travers la récurrence de la formule « Ken Bugul se souvient¹⁷³ » et à travers cette phrase que profère l'un des Blancs qui s'éprend de Ken : « Ken Bugul c'est ma femme, Ken est à moi¹⁷⁴ ». Cette identification transparaît également dans un passage où, parlant d'elle-même, la narratrice s'attribue des origines qui se confondent avec celles de l'auteure : « Je suis née dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane [...] j'étais le dernier enfant de mon père et de ma mère [...] j'étais née de parents vieux¹⁷⁵. »

Miroir du monde, soutient Wladimir Troubetzkoy, la littérature ne fait pas que le redoubler, le dédoubler et l'enrichir en abyme d'une création à l'intérieur de la Création. Écrire, c'est plonger au miroir pour y inventer du nouveau¹⁷⁶. À la lecture du roman, l'on remarquera que Ken Bugul semble pratiquer une méthode d'écriture qui correspond, en quelque sorte, à la stratégie du miroir.

¹⁷² Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. p. 14.

¹⁷³ Bugul, Ken. *Le baobab fou*. Dakar : Les nouvelles Editions Africaines. 1984. P. 33.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁶ Wladimir, Troubetzkoy. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : Edition L'Age d'Homme, 2001, p. 47.

L'auteure se met en scène pour retracer son expérience qu'elle garde de la période de son enfance. Elle se dépeint dans un récit rythmé par des commentaires et des interrogations tant sur son passé que sur son présent offrant ainsi la possibilité de voir Ken Bugul comme auteure de sa propre histoire. Elle attribue l'histoire à sa narratrice qui la relate à la première personne « je ». Le style d'écriture nous fait constater un « je » multiple qui plonge le récit dans une stratégie spéculaire. La spécularité du « je » dans les textes laisse voir la narratrice comme une figure double. Nous constatons, par exemple, un « je » dont l'actualisation vient du fait d'avoir un nom : « Ken Bugul se souvient »¹⁷⁷. L'auteure et la narratrice sont donc la même personne parce qu'elles partagent des traits identiques. Et que le nom « Ken Bugul » (B 33) mène à une identification avec l'auteure Ken Bugul.

La narratrice Ken se souvient de ses relations familiales afin de comprendre ce qui se passait entre elle et les membres de sa famille. Elle replonge donc dans son passé lointain, dans l'intention de parler des personnes qui ont peuplé son enfance.

Elle revient sur les faits : « Il [le père] avait perdu la vue quand j'avais cinq ans ; je me refusais de croire qu[e] [mon père] était aveugle [...] le berger partait à la chasse tous les jours [...] les neveux et moi nous mangions le corbeau grillé en cachette derrière le baobab où nous faisons un feu » (B 36). De par le biais de cette citation, l'on dirait que la narratrice semble partager sa relation familiale avec le lecteur. On note d'ailleurs que la narratrice Ken révèle comment elle se sent aliénée psychologiquement dans l'espace affectif de sa mère : « « Ma mère, ah Dieu, qu'est-ce qui se passait à mon insu ? » (B 80), d'une manière indirecte, la narratrice Ken Bugul s'adresse à sa mère : « « oh mère ! Pourquoi parlais-tu » [...] et l'enfant hurlait à la mort ! » (B 81). L'effet

¹⁷⁷ Bugul, Ken. *Le baobab fou*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984, p. 33.

de telles évocations est de raviver le drame intérieur qu'a vécu Ken autrefois : elle se dédouble alors en imaginant cette perte de l'amour maternel qu'elle ressent depuis son enfance. En évoquant les relations familiales associées à Ken enfant, lesquelles ravivent les douleurs du personnage-narrateur, l'auteure nous dépeint le monde et les souvenirs d'enfance tout en les commentant. Il n'est donc pas étonnant que l'écriture de Ken Bugul devienne, en fait, l'écriture de soi. Les images de paysage qui reviennent à l'esprit de la narratrice nous rappellent également la manière dont Ken Bugul habite le paysage de son village. La narratrice parle des images du paysage qui surgissent des expériences intimes :

C'était calme, c'était bon, c'était merveilleux. Et les odeurs de la forêt par ce froid qui vous donnait envie de rire, de jouer, de sauter comme un enfant. C'était dans la nature toujours qu'on redevenait enfant. Mes bras se déliaient de leurs articulations, mes jambes retrouvaient leur agilité comme là-bas, dans le village quand je passais des heures à gambader dans cette brousse qui m'était si familière. (B 66)

Dans cette scène, la narratrice Ken montre bien son affection pour le paysage de son pays natal. Si Ken dit « c'était dans la nature toujours qu'on redevenait enfant », la narratrice semble montrer le pouvoir de la nature sur elle. C'est comme si la nature reconfortait l'être humain. Nous pouvons dire que le retour au passé opère un dédoublement et fait surgir une image de soi-même dans le passage narré qui ne coïncide pas avec la représentation présente du narrateur. Le double, dans ce cas, est le soi de l'enfance, celui de Ken d'autrefois que l'adulte Ken porte toujours en elle. Le lecteur s'aperçoit que cet autre enfoui en Ken représente la permanence de l'Afrique. La narratrice commente elle-même en ces termes : « L'Afrique me rappelait à elle par ses élans, ses instants de poésie et ses rites. Mais je tenais bon le lien avec les valeurs apportées par la colonisation. Je ne pouvais plus retourner sur mes pas, ni même jeter un coup d'œil en arrière » (B 143). Les valeurs africaines la hantent, mais elle n'arrive pas à s'en éloigner : « La vie des artistes ! Ce fut une

nouveauté pour moi. Une nouvelle forme de vie qui semble me convenir. Seulement, par moments, l'éducation référentielle, la tradition, reprenaient le dessus et j'étais tiraillée, déchirée. » (B 70-71). Elle se voit vivre sous une double identité. Le double chez la narratrice se manifeste par le déchirement entre le pays d'accueil et son pays d'origine dont les pratiques et les préceptes la poursuivent. « Souleymane me donnait envie de retourner dans mon pays, d'entendre parler ce peuple aux milliers d'états d'âme. Cette poésie du geste et du langage ! » (B 91).

Le texte fait s'entremêler d'autres passages faits de souvenirs qui s'insèrent dans la trame narrative du roman. À titre d'exemples, on peut relever les extraits suivants:

Et la mémoire me revint. Cette saison que j'ai trouvée ici, c'était l'automne. J'avais appris en Afrique qu'en automne, les feuilles des arbres tombent, un petit vent frais souffle, il pleut souvent et le ciel est couvert. [...] Oh comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaines en Afrique! Tout le monde est là. Les souffles réguliers des petits neveux, le sommeil plein de rêves et de bonheurs d'enfants. La sœur est là, la mère est là, les animaux domestiques ne sont pas loin. C'est magnifique quand tout dort ensemble.
(B 41)

À travers le passage ci-dessus, nous pouvons dire que la narratrice Ken s'imagine et se dédouble dans le souvenir des faits lointains.

On souligne aussi des passages dans lesquels Ken se souvient des événements qui l'ont marquée :
« Bien longtemps avant de venir en Occident, je savais qu'en période de froid, les maisons étaient chauffées. C'était à ma première année au lycée, à un cours d'anglais où la leçon était sur les saisons en Europe—central heating—, je ne l'oubliais pas. » (B 40)

Ou encore:

Le regard perçant le plafond nu, le ciel de la-bas m'était apparu comme une calebasse renversée. Ah! Dieu, le ciel dans le village où je fus mise au monde, comme il était plus protecteur, plus rassurant! Je me souvenais de ce ciel, le jour où la mère avait perdu un de ses fils. Qui pouvait expliquer les sentiments que la mère avait éprouvés ce jour-là? (B 58)

L'intégration de ces fragments de souvenirs dans le corps narratif du texte provoquent la non-linéarité de la narration, et le lecteur du roman se trouve obligé de décortiquer la narration pour démêler les souvenirs et les événements du présent dans le texte.

Chez Ken Bugul, cet usage littéraire des fragments s'accompagne d'un jeu de miroir qui rapproche la narratrice Ken et son double qui se manifeste parfois sous la forme d'un reflet :

La façade en miroir d'une vitrine me renvoya le reflet de mon visage. Je n'en crus pas mes yeux, je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas : j'avais les yeux hors de moi, la peau brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard [...] Oui j'étais une Noire, une étrangère. Je me touchais le menton, la joue pour mieux me rendre compte que cette couleur était à moi. (B 50)

Dans ce passage, l'on remarque que l'image qui se produit dans le « miroir d'une vitrine » est celle de la narratrice Ken. Cette dernière dit « Quand je vis le visage bouleversé que le miroir réfléchissait, je me ressaisis. » (B 38). La narratrice Ken commente elle-même son image et reconnaît que l'autre dans le miroir c'est elle. Elle comprend qu'elle se voit telle qu'elle est. « Le reflet dans le miroir, le visage, le regard, cette couleur qui me distinguait en me niant » (B 110). On peut dire, selon les termes de Lacan, que les extraits qu'on vient de souligner placent le récit

dans le champ de l'« image spéculaire¹⁷⁸ ». Dans *Le stade du miroir*¹⁷⁹, on déduit que l'image spéculaire chez Lacan, c'est l'image de l'autre. Lacan souligne la question de l'identification : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein [...] à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image [...]»¹⁸⁰ ». Compte tenu de cette assertion, nous comprenons que, le sujet s'établit une identité spéculaire et imaginaire. Nous relevons d'autres jeux de miroir, liés à des photos, qui contribuent à dévoiler la figure double de la narratrice : « J'avais aussi des photos de moi, des nus que Jean Wermer m'avait faits » (B 84), ou encore, « [...] mes photos nues accrochées aux murs muets comme les sous-verres qui les contenaient et moi-même, allongée sur le lit, jetant des regards de démente devant ce spectacle dont j'étais le seul spectateur » (B 93). Ken se dédouble à travers les photos, car celles-ci deviennent le reflet de soi, exactement comme le miroir où elle peut se lire et avoir des informations sur elle-même. Les images reflétées par le miroir et les photos ne coïncident pas nécessairement avec les représentations que Ken se fait d'elle-même. Cela traduit le désarroi de ce personnage qui, confronté à la difficulté d'assumer une identité fragmentée, hésite entre se projeter vers l'Occident ou se réfugier dans ses souvenirs de l'Afrique.

Il est important d'ajouter que le texte est dédoublé par des indications métatextuelles. On note un extrait à la typographie particulière qui souligne certainement la reproduction de certains passages du récit, mais qui reflète aussi la tentative de reconquérir la mémoire, comme l'illustre cet extrait, présenté en italique dans le roman : « *Tout revint. Le baobab. Le soleil. La natte du Soudan. Le cri perçant. La perle d'ambre. Le bêlement désespéré du mouton égaré. [...] l'école française.* »

¹⁷⁸ Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 94.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 93-100.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

(B 60). Cette pratique de mise en exergue trahit l'image double, le double du passé, car le texte dans ce cas se situe dans une écriture de la mémoire. Elle sert, en quelque sorte, comme un sommaire de la situation vécue par Ken. Il est à noter que, de par cette écriture en italique fonctionnant comme « emplacement », l'extrait crée un effet de discontinuité. Au sujet d'écriture de mémoire, Damien Bédé et Coulibaly écrivent : « le récit au contact de « la mémoire » se dédouble, devient spéculaire et proprement fragmenté¹⁸¹ ». Force est d'admettre que l'écriture devient une sorte de miroir à travers lequel l'auteure peut se lire et se voir comme un sujet écrivant et un sujet écrit. De là, l'histoire des personnages-narrateurs s'oriente vers la construction de l'identité.

3.2. L'idéal de soi comme autre.

Lorsque nous parlons de l'idéal du moi, nous prenons à notre compte la définition de Jacques Lacan. Selon lui, l'idéal du moi est « le refoulement d'un désir du sujet, par l'adoption inconsciente de l'image même de l'Autre¹⁸² ». G. Bonnet, qui cite Joann Jung, signale que « l'idéal du moi n'est pas une instance d'auto-observation » mais « une imago interne, qui sert au moi de référence, de modèle¹⁸³ ». L'idéalisation de soi se présente en diverses phases. Elle peut passer par le sentiment d'imitation ou le désir de s'approprier les qualités et les valeurs culturelles de l'Autre. On remarque que la narratrice Ken Bugul, à l'âge d'environ 14 ans, cherchait à se rapprocher du Blanc : « Adolescente dans mon pays, je cherchais toujours à sortir avec un Blanc » (B 53). Le texte nous fait comprendre que la narratrice Ken entretenait des relations amoureuses avec un

¹⁸¹ Bédé Damien et Moussa Coulibaly. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 2015, p. 87.

¹⁸² Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 752.

¹⁸³ Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris : Dunod, 2015, p. 52.

Français (un Blanc) venu faire son service militaire au Sénégal. Ce rapprochement du Blanc permet de penser que la narratrice Ken aspire à se définir par rapport à lui. Elle vit psychologiquement l'aspiration tendant vers l'Europe ainsi qu'elle le dit : « Je ne pensais pas à mes études. C'était le pays de Blancs qui m'intéressait. » (B 37). Elle ajoute plus loin : « les mêmes aspirations vers l'Occident s'amplifiaient de plus en plus » (B 143). Il se dégage de cette énonciation une image idéalisée d'Europe. L'on remarquera que la narratrice Ken idéalise l'Occident de sorte qu'elle veut y aller pour réaliser son rêve et vivre concrètement les images paradisiaques de l'Europe qu'elle a conçues lors de ses études au Sénégal.

La quête identitaire désespérée du personnage et la vive passion qu'il a pour « le pays de Blancs » se traduisent sur le plan d'écriture par l'usage d'expressions non-verbalisées.

3.3 Discours non verbalisé : une stratégie de dédoublement dans *Le baobab fou*.

Le texte nous fait remarquer que la narratrice Ken s'enferme dans le monologue. Cette tendance installe l'écriture dans une pratique qu'évoquent Damien Bede et Moussa Coulibaly dans *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. Pour eux,

« [l]e monologue intérieur vise à saisir et à communiquer la conscience d'un individu simultanément occupée de plusieurs choses, faits, souvenirs, impressions, images mentales différentes ou séparées dans le temps, qui se superposent, se confondent au détriment de la linéarité et de la chronologie¹⁸⁴ ».

¹⁸⁴ Bédé Damien et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2015, p. 134.

Le monologue intérieur dans le sens général désigne des pensées et des sentiments qu'un personnage ne prononce pas, mais qui sont perçus par le lecteur. Dans *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre*, Dujardin Édouard souligne que :

Le monologue intérieur est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non prononcé¹⁸⁵.

Dujardin précise plus loin que « Chez d'autres écrivains, le monologue intérieur est employé d'une façon plus fragmentaire encore, en quelques pages ou même quelques phrases viennent s'intercaler au milieu d'un récit¹⁸⁶ ». Ken Bugul inclut justement des phrases dans son récit dépeignant des discours qui se présentent sous forme de monologue intérieur. Il s'agit des discours qui rapportent les rêves, les sentiments et les flux de pensée de la narratrice. Pour s'en convaincre, il suffit de voir des passages dans lesquels l'on peut percevoir des discours qui témoignent de la pensée du personnage-narrateur. Ken Bugul nous dépeint une scène dans laquelle la narratrice déambule sur les territoires belges et évoque sa perception de l'espace :

Et ils [les Belges] ne faisaient pas même attention à moi. « Qu'est-ce qui se passait donc ici ? » Un incendie s'était-il déclaré, propagé ? Était-ce la fin du monde ou quoi ? Vous ne m'avez pas vue ? Vous ne m'avez pas reconnue ? Mais c'est moi ». Je m'entendais presque me dire tout cela comme dans un rêve éveillé. (B 47).

¹⁸⁵ Dujardin, Edouard. *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre*, Paris : Edition Messein, 1931, p. 58.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

Dans le passage, l'on trouvera un énoncé de discours entre guillemets perçu comme monologue intérieur. L'énoncé du discours est isolé de la dernière phrase « Je m'entendais presque me dire tout cela comme dans un rêve éveillé » qui nous fait situer le récit dans un cadre du discours adressé à soi-même. Dans l'extrait qui suit nous nous apercevons à nouveau que le personnage-narrateur plonge dans un monologue intérieur :

Un jour, alors qu'il avait laissé la porte entrouverte, j'étais rentrée naturellement et tranquillement, comme si nous nous connaissions depuis toujours et il en fut ainsi tout le temps que j'ai habité là. Ceci confirma ce que je pensais : pour avoir les autres, pour être avec les autres, parlons-leur un langage qu'ils comprennent, ayons une attitude qu'ils distinguent, restons à leur niveau. Le seul langage que tous les êtres humains comprennent tous c'est le langage humain. (B 84)

Dans ce passage, l'on se trouve bousculé par une difficulté de dégager le sens du discours qui contient des expressions au passé et celles au présent. L'adverbe temporel « un jour » qui commence le discours nous fait constater ce que le personnage-narrateur dit jadis. Le monologue commence par la formule d'introduction « je pensais » suivie des pensées du personnage-narrateur. Par là, le sujet ne verbalise pas mais il nous offre son état psychique.

Rappelons également que l'état psychique fournit à l'auteure un moyen de dévoiler la vie intérieure et le conflit intérieur de son personnage :

J'étais sortie me perdre dans les rues sombres de ce quartier de la gare de Luxembourg. Devant un chantier, je repensai à tout ce qui m'était arrivé depuis que ma virginité qui me rattachait à toute une génération de mœurs et de traditions s'était envolée avec mon professeur d'histoire. [...] ce chantier démembré se présentait à moi comme un autre moi-même. (B 61).

Ce passage nous fait constater une dualité fragmentaire qui place la narratrice Ken entre la vie intérieure et le conflit intérieur. Si la narratrice dit « je repensai à tout ce qui m'était arrivé », c'est

la réflexion que celle-ci fait en son for intérieur. Par conséquent, vu cet état, nous pouvons dire que Ken reprend contact avec soi-même.

Relisons le passage suivant qui illustre une autre manifestation du dédoublement intérieur de la narratrice :

Mille pensées défilèrent dans mon imagination, de Gouye où je suis née jusqu'au jour où le professeur d'histoire-géo me séduisit, mon voyage en Occident, mon contact avec les Occidentaux, mes rencontres et celle qui m'avait menée dans cette salle d'attente où je me rendais compte que les femmes, toutes les femmes avaient le même destin. (B 56)

Nous devons souligner que le discours, qu'il soit dit dans le silence ou en présence d'autres personnes favorise la réflexion sur soi et le dédoublement dans l'espace imaginaire. Nous pouvons préciser que la narratrice Ken trouve souvent dans l'espace imaginaire son moi introspectif:

Je faisais et défaisais mille structures, mille plans, mille rêves. Je m'étais rendue aux toilettes, et, à l'intérieur je m'étais dit que pour sûr Dieu existait. Je m'étais pris la tête dans les mains et j'avais pleuré [...] J'avais fermé les yeux pour mieux *imager* mon labyrinthe intérieur à travers les dédales d'un monde connu seulement par désespoir, par vide affectif et par manque de forêt sacrée. Quand je rouvris mes yeux, j'étais toujours dans l'avion qui semblait ignorer tout ce qui était en train de s'opérer en moi. « Allait-on arriver à destination, ou allait-on rester ainsi, mais jusqu'à quand? » [...] J'étais dans mille choses tumultueuses. J'étais dispersée, découpée en mille moi-même. (B 38)

Au regard des passages qui précèdent, nous dirons que la narratrice puise dans ses pensées le moyen de réfléchir sur son moi. L'on voit que le discours non verbalisé révèle la présence en la narratrice Ken d'une autre Ken. De plus, il faut admettre que, l'état de monologue se formule en réaction à des expériences que Ken a vécues.

Ajoutons que si le discours non verbalisé offre une vie intérieure et le moyen de se parler, il traduit aussi un état de malaise intérieur. Le passage suivant dévoile au lecteur le sentiment de folie que révèle la pensée de la narratrice Ken:

Chacun se disait obligé de m'aider, de faire quelque chose pour moi. Quoi? Que pouvaient-ils m'apporter? Le gouffre dans lequel ils m'avaient jetée, ils étaient en train d'y sombrer. Cela ne fit qu'empirer ma folie. J'essayais de scandaliser la société, dans des robes transparentes aux couleurs vexantes, le crâne rasé, des chapeaux immenses, cherchant à afficher le surréalisme à l'envers, les délires intellectuels, le jeu de la couleur noire: être une femme noire qui plaise à l'homme blanc. (B 98)

Ce qui caractérise le passage que nous avons cité, c'est qu'il est un discours plus pensé que dit. En incorporant ces discours sous forme de monologues dans le texte, Ken Bugul montre bien les rêves, les pensées, et la vie intérieure de la narratrice. Ce faisant, l'espace scriptural devient une sorte d'espace qui se crée autour de rêves et d'imaginations. Par ailleurs, l'on peut dire que le monologue intérieur permet au lecteur de se retrouver en face de la vie intérieure et de l'univers imaginaire de la narratrice. Ce chaos intérieur déteint sur l'univers romanesque qui se caractérise alors par la multiplication des monologues, lesquels en ajoutent à l'aspect fragmenté de l'écriture.

3.4 Se dédoubler dans l'identité de l'Autre.

On ne peut pas parler du double et de ses manifestations chez Ken Bugul sans s'attarder sur l'identité. La question de la quête de l'identité s'observe comme un paradigme central dans les textes subjectifs des romancières africaines francophones¹⁸⁷.

Le texte fait sans cesse ressortir la construction de l'identité du personnage à travers le rapport à l'autre et au monde dans lequel il évolue. Dans son ouvrage intitulé *Le Sujet et son double*, Joann Jung écrit que globalement, l'identité renvoie à ce qui définit le sujet, non seulement par rapport à lui-même mais aussi par rapport à l'autre et au monde qui l'entoure¹⁸⁸. Josée Tamiozzo nous rappelle que « l'identité est une construction de soi, plurielle, souple, changeante et non hiérarchisée. Ce n'est pas un état, mais un processus¹⁸⁹ ». René Roussillon, que cite Joann Jung, écrit que « dans l'approche psychanalytique actuelle, l'identité doit être définie non plus comme une formation fixe ou fixée mais comme un processus qui repose sur la mise en œuvre des capacités réflexives, que celles-ci soient conscientes ou non¹⁹⁰ ». Dans ses propos sur l'identité, Alex Mucchielli remarque en outre que « les dimensions de l'identité sont intimement mêlées : individuelle (sentiment d'être unique), groupale (sentiment d'appartenir à un groupe) et culturelle (sentiment d'avoir une culture d'appartenance)¹⁹¹».

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 92.

¹⁸⁸ Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris: Dunod, 2015, p.3.

¹⁸⁹ Josée, Tamiozzo. « L'altérité dans *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem*, de Maryse Condé » *Recherches féminines*-Volume 15 no 2, 2002, p. 131.

¹⁹⁰ Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris: Dunod, 2015, p. 139.

¹⁹¹ Mucchielli, Alex. *L'identité*, Paris: PUF. Coll. *Que sais-je* 1986, p.128.

L'analyse tente ici de montrer la façon dont le personnage mis en scène par l'auteure se construit une identité double. Dans *Le baobab fou*, on voit le personnage-narrateur Ken qui se construit une identité à travers la langue de l'Européen. Parler la langue française est un désir qu'il entend réaliser avec enthousiasme :

Dans le village de la mère, je ne parlais qu'en français avec les jeunes gens et jeunes filles qui fréquentaient l'école française. Ayant trouvé cette même année que dire bonsoir à quelqu'un pouvait signifier aussi au revoir, bonne nuit, je le balançais à tout le monde. Je croyais avoir trouvé un moyen de me rassurer en me faisant « toubab ». (B 138)

Dans ce passage, il apparaît que la décision de parler la langue étrangère ne relève pas de la volonté de mieux communiquer, mais dévoile le désir de se voir autre. La narratrice Ken se fonde dans l'attribut de l'Autre, qui est l'image du Blanc parce que si elle dit avoir « trouvé un moyen de [s]e rassurer en [s]e faisant « toubab¹⁹² », cela indique qu'elle veut librement s'assimiler à ce dernier et en devenir le double. Pour la narratrice, cette dualité se manifeste en un être ayant deux identités, son identité africaine et celle qu'elle se crée à travers la langue française. En disant ce à quoi elle s'identifie, Ken se situe dans la notion de la dualité réactive qui, selon Michel Morel, se définit en fonction de l'« autre » tel qu'on le perçoit, que cet autre soit situation, idée ou personne¹⁹³.

Il est important de souligner que le phénomène de double s'accroît quand la narratrice Ken reconnaît et assume l'identité de prostituée qu'elle s'est forgée en Belgique : « J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. » (B 125). La phrase suggère une

¹⁹² «Toubab» mot utilisé en Afrique de l'Ouest, principalement au Sénégal, en Guinée, en Mauritanie, en Gambie et au Mali, mais aussi en Côte d'Ivoire, pour désigner toute personne à peau blanche, à l'exclusion des Arabo-Berbers, quelle que soit sa nationalité. Nous vous renvoyons au lien: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Toubab>

¹⁹³ Morel, Michel. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne: Edition L'Âge d'Homme, 2001. p. 17

différence car la prostitution est perçue par Ken sinon comme un avantage, du moins comme la possibilité de construire une identité. Elle ne se voit plus Noire étant donné l'admiration qu'elle reçoit de Blancs. Par ailleurs, Ken est satisfaite et contente d'être prostituée. L'identité de « prostituée » se crée donc comme une stratégie d'intégration sociale, en réaction à la situation de rejet que vit la jeune femme noire en Europe. Ce double vivant en elle, à l'insu des membres de sa propre communauté, ne s'active que pour correspondre à l'image exotique ou stéréotypée que les Occidentaux, dont elle recherche l'approbation, ont de l'Africaine.

La narratrice Ken s'est longtemps identifiée au Blanc. Elle affirme elle-même : « J'étais souvent avec les Blancs : je discutais mieux avec eux, je comprenais leur langue. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait, j'étais plus frustrée encore : je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi » (B 67). Du fait de cette énonciation, l'on note que la narratrice Ken semble se définir Autre. Elle se présente même comme appartenant à la terre occidentale : « Enfin l'Europe, l'Occident, le pays de Blancs, le pays des Gaulois, le pays de sapin, de la neige, le pays de mes 'ancêtres' » (B 39). Mais bien qu'elle croie se rapprocher de l'Autre, elle perçoit la difficulté d'être acceptée comme blanche. Cela l'amène à réfléchir à sa double appartenance et à en prendre conscience : « je comprenais pourquoi la vendeuse m'avait dit qu'elle ne pouvait rien faire pour moi. Oui, j'étais une Noire, une étrangère » (B 50). On remarque que le moi peut se voir comme objet parce que Ken adopte la position de l'autre et se voit doublement, comme Noire et étrangère. Nous retrouvons ici les réflexions de Wladimir Troubetzkoy à propos du sujet qui se perçoit comme objet. Il écrit :

[...] un moi objet est ce qui n'est pas concevable, ce qui n'est qu'imaginable sous forme d'un simulacre vide [...] C'est, en fait, se voir comme les autres me voient. Non pas se voir

soi-même, mais voir ce que les autres voient de moi, se voir comme autre, introduire dans son moi, à l'intérieur de son soi, une distance, une scission, un clivage, une altérité irrémédiable¹⁹⁴.

On peut dès lors avancer l'hypothèse que l'histoire et l'éducation de Ken, ainsi que le contexte socioculturel dans lequel elle évolue, font qu'elle est dans l'obligation constante de composer avec plusieurs images de soi : ce qu'elle est, ce qu'elle voudrait être, comment elle se perçoit et comment les autres la perçoivent.

Dans *Le baobab fou*, il ne s'agit pas seulement de la construction identitaire et de la mise en œuvre du dédoublement. Nous trouvons des moments où le personnage-narrateur Ken se rend compte qu'il est à la marge du monde occidental.

3.5 Du désir de s'identifier à l'Autre au sentiment d'être à la marge.

Dans *Le baobab fou*, Ken éprouve le sentiment de joie quand elle reçoit une bourse scolaire du gouvernement belge. Elle commence à imaginer l'Europe. Par conséquent, elle la décrit comme « Le Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions, Le Nord référentiel, le Nord Terre Promise » (B 33). La narratrice exprime son désir d'Europe : « Je suis en Terre promise. Ça y est. À moi la vie ! Adieu la solitude ! » (B 45). Elle désire se trouver dans le pays « de ses ancêtres » (B 129). L'intérêt de vivre et d'appartenir au milieu de l'autre est renforcé par l'école française. Le personnage-narrateur Ken découvre une culture et des valeurs étrangères à son école qui la motivent d'aller chercher du contact physique chez les Gaulois. Ken dit: « L'école française,

¹⁹⁴ Wladimir, Troubetzkoy. *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris : Presses Universitaire de France, 1996, p. 45-46.

nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l'amitié entre les peuples, avaient créé une nouvelle dimension: l'étranger » (B 129).

Et pourtant, ce désir d'être en contact avec « ses ancêtres » en Europe ne se concrétise pas comme elle l'imagine. Ken devient donc l'autre dans le monde du Blanc à cause de la couleur de sa peau et de sa culture africaine. À partir de cette constatation, Ken fait face à des problèmes tels que : le sentiment de rejet, de solitude et d'égarement en Belgique. Les problèmes auxquels Ken fait face l'amènent à s'interroger sur l'attitude et l'action des Occidentaux. Quand la narratrice Ken veut acheter une perruque chez la vendeuse, celle-ci dit à Ken que les perruques dans le magasin sont pour les Blancs: « pour vous, il faut des perruques afro. C'est votre genre. Ces perruques ici, c'est pour les Blanches qui en portent et vous, vous êtes noire; enfin vous n'avez pas une tête à ça. Je suis désolée, je ne peux rien pour vous. » (B 49). Ken est « bouleversée » par la remarque de la vendeuse. Elle reconnaît le fait qu'elle n'appartient pas au monde occidental: « En Occident la solitude était une tourmente, la société n'offrait aucun refuge à l'âme. » (B 85). Ken est bouleversée par le regard que la société occidentale porte sur elle. La narratrice l'évoque ainsi: « La Négrresse après les lionceaux et les singes, avec les masques Dogon et d'Ife. J'étais cette négresse, cette « chez vous autres », cette « toi, en tant que noire, il faudrait que...», cet être supplémentaire, inutile, déplacé, incohérent. » (B 101-102).

Il est significatif de constater que la narratrice Ken vit dans un monde où sa vie lui paraît tellement vide. Elle choisit la rupture amoureuse quand elle réalise que son partenaire ne lui accorde pas suffisamment de temps et elle décide de s'éloigner de ce dernier pour aller vivre seule:

Je vivais en définitive seule après avoir essayé vainement de trouver « le » compagnon dans un jeune français qui avait fait le tour du monde et s'adonnait à une vie ascétique

comparable à celle des lamas de l'Himalaya. La vie que je menais, il n'y avait qu'avec moi-même que je pouvais la partager. (B 98)

Ou encore:

La solitude me suivait silencieusement partout. Je la fuyais et elle me poursuivait. Je fumais beaucoup de marijuana et prenais de plus en plus de sirop d'opium, pour chercher vraiment abri, comme sur le quai de la gare, au village, au départ de la mère. Cette solitude que j'avais retrouvée durement, avec le choc d'avoir perdu, ici, mes ancêtres les Gaulois. Le reflet dans le miroir, le visage, le regard, cette couleur qui me distinguait en me niant; cette solitude jusque dans les draps des amants d'un soir; ce besoin lancinant des autres, introuvables. (B 110)

Comme on peut le voir dans les extraits ci-dessus, la narratrice Ken ne semble pas à l'aise dans le monde des Occidentaux. De plus, on a comme l'impression, en lisant ses paroles que le monde occidental met l'autre à la marge. Relevons l'extrait suivant qui laisse entrevoir un sentiment de rejet, de marginalisation et l'impossibilité de s'identifier aux autres: « Pendant vingt ans, je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. » (B 67).

La narratrice Ken est à la marge du système éducatif en Belgique. On voit qu'au centre de jeunes filles catholiques, elle est exclue du cercle des Blanches. Elle dit : « Il y avait des Africaines, des Latino-Américaines, facilement reconnaissables, des Asiatiques encore plus » (B 45). Du fait de cette déclaration, l'on peut déduire qu'il y a d'un côté les Africaines et de l'autre les Blanches qui constituent la majorité de jeunes filles.

En plus, le récit nous fait constater le sentiment de rejet par le regard de la société sur Ken. Elle subit des discours empreints de stéréotypes de la part des Blancs. Dans l'une des scènes l'on s'adresse à Ken en ces termes :

Ken, mais tu peux faire plus, tu plais aux hommes. Tu as compris ce que je veux dire, tu les ensorcelles sans le vouloir; *tu es une Noire* et tu es belle. Il faut que tu exploites cela ». [...] Oh, Ken, ne vas pas chercher des considérations là où il n'y en a pas, là où il n'en faut pas. Une femme ne peut être rien d'autre que de la consommation. Les gens n'arrêtent pas de nous demander où nous t'avons déniché; tu allies la féminité à l'intelligence et *tu es noire*. (B 120) (En italique dans le texte.)

Si l'on dit à Ken « tu es une Noire et tu es belle [...] Une femme ne peut être rien d'autre que de la consommation », de par cette constatation, nous pouvons dire que l'auteure semble dire que le corps de Ken est objectifié au regard de l'Autre. Pendant l'une des activités des soirées africaines, Ken nous fait comprendre que « les hommes [la] happaient du regard [et] les femmes louchaient sur [son] petit pagne », la narratrice Ken comprend à ce moment que « le mythe de l'érotisme du Noir se confirmait » (B 109). Nous pouvons ajouter que, comme toutes les Noires sont des objets d'exotisme au regard de l'occident, Ken est considérée comme un être exotique. Dans une autre scène qui se déroule dans un club, un client dit à Ken « Déshabillez-vous et laissez-moi vous contempler, vous devez avoir un corps magnifique. Oh, excusez-moi, vous me faites perdre la tête, combien voulez-vous? » (B 126). Comme on peut le constater, cet épisode permet de saisir que Ken est considérée comme un objet de désir par le client. Par conséquent, l'on se rendra compte que la société occidentale semble maintenir la stigmatisation à l'égard du corps et de la peau de la femme noire.

Il est significatif de dire que chez les Occidentaux, la représentation sociale de Ken est donc renvoyée à ces divers caractéristiques: elle est Noire, elle est étrangère, elle est prostituée et objet de désir. De nombreux hommes viennent la voir, ce qui lui permet de faire connaissance avec quelques-uns d'entre eux, mais ils la traitent comme étrangère et être de désir. L'on voit que malgré les difficultés rencontrées en tant que femme noire et étrangère dans le monde occidental, la narratrice exprime le désir de se retrouver chez les Occidentaux. Quand elle rentre dans son village après la mort de son père, elle est impatiente de revenir en Europe: « J'y passai quinze jours de mélancolie à me dire que ce n'était pas non plus là que je trouverais le rêve éternel. Il fallait faire demi-tour et laisser reprendre le supplice éternel » (B 95). Plus loin dans le récit, nous remarquons aussi que la narratrice qui a l'envie de s'identifier à l'autre, finit par entrer en conflit avec elle-même. On déduit qu'elle est contre l'identité occidentale qu'elle recherche en même temps : « J'aimais de l'Occident l'identification qu'il m'imposait et la justification que je devais en donner allait jusqu'au renoncement total à mes réalités profondes. » (B 142). Si la narratrice évoque « [le] renoncement total à [s]es réalités profondes », elle dévoile la perte du caractère et de l'identité uniques qui la représentent réellement. Toutes ces manifestations de la part de la narratrice Ken soulignent le comportement paradoxal, l'identité troublée et la personnalité instable de Ken.

3.6 Superposition de l'espace dans *Le baobab fou*.

Après avoir analysé le double dans *Le Baobab fou*, il paraît logique de voir les conséquences de superposition de l'espace sur l'esthétique du roman. Il n'est pas sans intérêt de dire que l'auteure procède par des descriptions de l'espace et des monologues intérieurs qui donnent à l'écriture l'allure d'un enchevêtrement de lieux et de récits.

Ken Bugul enrichit son récit au moyen de description des espaces où elle a vécu. Il faut signaler que, chez l'auteure, le présent de l'Occident et le passé du Sénégal en son personnage ne peuvent pas être séparés. Elle évoque plusieurs espaces mais seuls quelques-uns de ces espaces feront l'objet de notre analyse. Il est question de voir la façon dont la mise en scène de l'espace brise la linéarité du récit et crée un effet de brouillage des temporalités. La relation de la narratrice aux lieux décrits par l'auteure met l'accent sur les expériences de Ken avec les espaces. Ayant compris que la réalité d'un ailleurs occidental n'est pas aussi parfaite qu'elle le pense, Ken Bugul effectue dans son récit une description comparative des deux mondes :

Dans ce pays, les malades étaient seuls, les handicapés seuls, les enfants seuls, les vieux seuls. Et c'étaient les étapes les plus riches de la vie humaine. Là-bas tout le monde était intégré, concerné, entouré ; tout vit ensemble. Même l'arbre donne l'ombre et la fraîcheur, a son utilité culinaire, ou thérapeutique, il est un lieu de méditation. (B 97).

Les paroles, celles de la Belgique et celles du Sénégal dévoilent les différentes valeurs humaines. Le lecteur est ainsi invité à s'imaginer ce qui adviendrait d'une même scène dans deux espaces géographiques et culturels différents. La narratrice évoque d'ailleurs des lieux belges qui suscitent chez elle une douleur psychologique qui s'associe à des pratiques troublantes :

Je découvris les restaurants de luxe [...] j'étais le pion dont ces gens-là avaient besoin pour s'affranchir d'une culpabilité inavouée [...] La rencontre d'une Argentine au restaurant grec, m'avait menée sur les voies de la drogue [...] les inconscients de la chute vertigineuse dans l'alcool et la drogue, l'amour en groupe, le brassage des races et des idées, se donnaient rendez-vous tacitement (B 74-75).

Ken Bugul dépeint l'image de l'espace de son pays d'origine qui éveille des sentiments de joie et le désir de maintenir une appartenance à l'espace sénégalais : « Ces arbres là au village dont les feuilles et l'ombre caressaient les corps dans un murmure. La brousse offerte là-bas, à l'infini, infini de savanes, infini de baobabs toujours en spectacle, infini d'herbes jaunes, infini d'arbres géants aux feuillages touffus avec comme rythme tous les bruits de la vie » (B 141). La poésie de cet espace donne à voir des éléments du paysage qui y enrichissent. Les arbres sont même personnifiés pour montrer leur valeur. Nous notons que la peinture de l'espace se fait au gré des flux et reflux des souvenirs grâce auxquels Ken Bugul entretient une relation imaginaire avec l'Afrique. Chaque fois que la narratrice parle de ce qui lui arrive en Belgique, l'espace d'Afrique se dessine. Nous relevons le centre catholique comme l'un des espaces d'où le Sénégal est vu de la Belgique : « oh comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaines en Afrique ! tout le monde est là. Les souffles réguliers de petits neveux, le sommeil plein de rêves et de bonheurs d'enfants » (B 41). Les souvenirs de Ken associent dans la description d'une chambre en Belgique une autre au Sénégal. Cela fait écho aux propos de Gaston Bachelard qui souligne que « les souvenirs et les rêves de l'homme » sont des expériences vécues dans une maison où l'on est né¹⁹⁵. Les déplacements dans l'espace belge font émerger les images de l'espace sénégalais. Se trouvant « dans la forêt de Soignes, dans les environs de Bruxelles » (B 66), Ken se rappelle la manière dont elle habite le paysage de son village : « C'était dans la nature toujours qu'on redevenait enfant. Mes bras se déliaient de leurs articulations, mes jambes retrouvaient leur agilité comme là-bas, dans le village quand je passais des heures à gambader dans cette brousse qui m'était si familière » (B 66). Les resurgissements des espaces africains que décrit Ken constituent la mise en scène des fragments de sa vie qui brouille la linéarité du récit.

¹⁹⁵ Nous vous renvoyons à la page 34 de *la poésie de l'espace* de Gaston Bachelard. 196.

Pour conclure, nous dirions que la réflexion sur l'écriture de Bugul permet une saisie de deux mondes. Il s'agit chez elle de différents espaces géographiques ; l'Afrique et l'Occident favorisant un éclatement de l'espace au sein du récit. Les nombreux monologues insérés fragmentent le texte sous le signe de la pensée, d'un personnage écartelé entre différents univers, entre plusieurs identités, entre plusieurs sentiments.

3.7 Conclusion.

À la lumière de l'analyse du phénomène de dédoublement dans le roman de Ken Bugul, nous avons porté une attention particulière à six composantes : écrire pour se raconter dans un espace scriptural, l'idéal de soi comme Autre, le récit non-verbalisé comme stratégie de dédoublement, se dédoubler dans l'identité de l'Autre, du désir de s'identifier à l'autre au sentiment d'être à la marge et le dédoublement de l'espace dans le roman. Nous avons fait ressortir qu'il y a dans *Le baobab fou* de Bugul des stratégies d'écriture de soi qui font de l'œuvre littéraire un lieu où l'auteure se retrouve elle-même. Le texte est marqué par des souvenirs d'enfance qui affluent dans l'esprit de la narratrice. L'image du moi passé se forme à travers les souvenirs des expériences vécues et des relations familiales qui surgissent constamment dans l'univers scriptural, ce qui permet au personnage de se lire et de se raconter. Le roman brosse aussi le portrait du personnage dont l'objectif est de mener une quête identitaire, de se créer une identité au contact de l'autre. À la suite de cet effort, le personnage se découvre autre, ou connaît son autre soi-même. Nous avons noté que le dédoublement, en centrant le roman sur un personnage à l'identité multiple et incapable de s'inscrire durablement dans un lieu ou dans une culture, influence l'esthétique romanesque, ce qui donne au texte du roman de Bugul une allure fragmentée.

Chapitre 4: Dédoublement et dualité dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala.

C'est le soleil qui m'a brûlée est un texte au style narratif complexe qui se remarque, à la première lecture, à la manière dont la narration y est conduite, notamment en faisant alterner les troisième et première personnes. L'enchaînement des événements se heurte parfois à des ruptures dans la linéarité du récit. Beyala fait de son texte un lieu des frustrations et des douleurs de la femme dans la société africaine traditionnelle. Le personnage placé au centre du récit est Ateba. Elle s'interroge sur sa vie, se révolte contre l'homme et décide de se libérer de l'emprise de la société dans laquelle elle se trouve. Ainsi, elle adopte des attitudes lui permettant de transgresser les préceptes et les normes de cette société. Le roman traite des sujets tels que l'absence parentale, la marginalisation et la prostitution. De toute évidence, la question de la quête identitaire est perceptible dans le texte. Ateba n'est à sa place ni dans sa famille ni dans son quartier. La société dans laquelle elle évolue est traversée par des clivages hommes-femmes et jeune-vieux. C'est cela qui inscrit les questions d'appartenance et d'identité au centre du texte.

Dans ce chapitre, après avoir analysé le problème d'appartenance et la quête identitaire tels qu'ils apparaissent dans le texte, nous montrerons quelques procédés sur lesquels Beyala s'appuie pour exposer le malaise des personnages contraints de recourir à la dualité pour habiter une société qui les rejette. Finalement, nous montrerons que l'espace narratif de *C'est le soleil qui m'a brûlée* est composé des structures qui se situent dans l'hybridation, mettant en œuvre un monde narratif hétérogène.

4.1 Problème d'appartenance.

Ateba est un personnage qui, tout au long du roman, fait face à beaucoup de défis sociaux. Elle s'interroge même sur son existence dans le monde et sur sa place dans la société. Le texte nous fait comprendre qu'Ateba est doublement victime de l'absence de ses parents. D'une part, elle n'a pas connu son père, et, d'autre part, sa mère l'a abandonnée depuis son enfance. Au sein de la famille, Ateba fait face à des problèmes tels que la violence domestique et le comportement méprisant de sa grand-mère adoptive, ce qui suscite chez elle une douleur psychologique. Dans la société en général, elle subit tant le regard dépréciatif de l'homme sur la figure féminine que les préceptes africains qui cherchent à garder la femme captive et à la réduire au silence. Ateba en conçoit un sentiment de rejet. Née d'une mère prostituée et d'un père inconnu, Ateba réfléchit constamment à son statut d'enfant sans père. Nous remarquons que le regard porté par la société sur elle la présente comme un enfant bâtard. Quand une fille décrit Ateba par le mot bâtard, celle-ci n'hésite pas à l'affronter violemment: « [Ateba] joue au Kissoré avec Moride. [...] Elle perd. Elle dit que Moride triche. Moride proteste. La tension monte. Ateba la gifle. Elles s'empoignent. [...] Elles se débattent et se lancent des gros mots. Ateba en retient un: “ Bâtarde.” » (CS123). Ici, nous déduisons que, si Ateba ne retient qu'un seul mot, « Bâtarde », parmi tant d'autres qu'elles se sont lancés, cela s'explique par le fait qu'elle est profondément affectée par ce mot dont la signification vise à dénigrer son état. Ateba, voyant cela comme un défi, ne manque pas d'interroger sa mère afin de découvrir son identité réelle: « Qui est mon père? [...] je veux savoir qui est mon père. J'en ai marre qu'on me traite de bâtarde ». (CS 124), La mère, voulant calmer Ateba lui dit ceci: « Pourquoi me demandes-tu cela? [...] Bâtarde ou pas, tous les enfants sont égaux devant Dieu » (CS 124). Pour Ateba l'essentiel c'est de « connaître [la] vérité oubliée [et] la source dans le cerveau de sa mère. » (CS 125). Troublée par l'inexistence de son père et par la

peur de perdre son identité, Ateba demande à sa mère de lui trouver, au moins, une photo de son père: « Mâ, j'aimerais avoir une photo de lui [son père] » (CS 125). Vu la réaction de Betty à l'égard des interrogations d'Ateba et l'attitude de cette dernière envers sa mère, on note la mise à distance qui se joue entre elles. De plus, l'on note qu'Ateba s'angoisse de l'absence de Betty. La narratrice décrit la situation d'Ateba en ces termes: « Depuis que Betty l'a quittée, elle a ce type de malaise. Ce ne sont pas seulement les caprices d'une enfant abandonnée. C'est quelque chose d'autre, une angoisse qui la meurtrit » (CS 29). Elle ajoute plus loin: « Combien de fois Betty a-t-elle donné Noël? Ateba ne le sait pas [...] Voilà dix ans qu'elle n'a plus de nouvelles de Betty. Dix ans pendant lesquels la vie assiégée par la vie se serait broyée grain par grain. » (CS 101). Cela va de pair avec la perte d'identité que l'absence du père fait subir à Ateba tant symbolique que psychologique. Malgré ce manque d'ancrage identitaire qui l'afflige, Ateba arrive néanmoins à se souvenir des moments vécus avec sa mère et son entourage.

Ateba garde des souvenirs de sa mère Betty et d'Ekassi. Les souvenirs des personnages reviennent par fragments dans le texte et s'y inscrivent dans ce que Gérard Genette appelle une « anachronie narrative¹⁹⁶ ». Les anachronies sont les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit¹⁹⁷. Force est d'admettre que le texte de Beyala est caractérisé par ces anachronies. Nous nous attardons sur l'anachronie par rétrospection qui est l'analepse désignant « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve », et l'anachronie par anticipation qui est la prolepse désignant « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur¹⁹⁸ ».

¹⁹⁶ Genette, Gerard. *La Figures III*, « Discours du récit. », Paris: Éditions du Seuil, p. 82.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

Dans le cas de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, les analepses insérées dans le récit sont principalement les récits décrivant la vie de Betty, d'Ateba et des autres personnages. Nous relevons, en effet, plusieurs scènes analeptiques dans lesquelles l'on peut voir comment Betty vivait sa relation avec son enfant Ateba. Nous n'énumérons pas toutes les scènes, cependant, nous présentons quelques-unes afin de les commenter.

Nous relevons les extraits suivants qui permettent de mieux identifier la relation entre Ateba et sa mère Betty:

« [Ateba] a neuf ans. C'est le matin. Betty est dans son bain. Ateba lui frotte le dos. Elle enlève les morceaux de peau morte qui font comme du chewing-gum dans sa main. Une autre peau apparaît, neuve, d'un rouge jaunâtre, comme celle d'un nouveau-né. Ateba la caresse longuement. Elle dit: « Tu es belle, Mâ, tu as bruni. » Betty rit. Elle lui dit d'arrêter de se moquer d'elle. Elle ajoute: « Mon corps a fauté, ma fille, il est moche... Les gosses, tu comprends? » (CS 68)

« Enfant, étendue sur son lit, les yeux grands ouverts, Ateba attendait Betty. Elle laissait décroître les bruits de la nuit et la lumière se diluer à travers les interstices. Alors, elle quittait sa chambre à petits pas pour ne pas faire de bruit. [...] Betty revenait [...] Ateba ouvrait ses bras pour l'accueillir et la conduisait jusqu'à sa chambre [...] elle posait une question, toujours la même: « Tu m'as acheté du pain? » (CS 79)

« Autrefois, Betty se plaignait de son dos. Elle s'allongeait à plat ventre sur une natte, une main en conque sur le sexe. Elle fermait les yeux et disait: « J'ai mal au dos. » Ateba s'approchait, s'agenouillait auprès d'elle, roulait son pagne jusqu'à la limite des fesses [...] elle sentait ses muscles et la chaleur de sa peau, la peau de sa mère, tendre et déjà humide. Ensuite, elle la caressait, lentement, du bas vers le haut, s'attardant sur les points sensibles. Betty fermait les yeux, son visage se tendait, Ateba voulait qu'elle se décontracte, qu'elle

se laisse emporter, elle la massait de plus en plus vite, de plus en plus fort, épiant sur ses traits la progression du plaisir. » (CS 89)

Ces extraits, choisis parmi tant d'autres, permettent de montrer que l'auteure met en scène des rétrospections dans lesquelles l'on peut percevoir l'affection maternelle et l'expression de tendresse qu'Ateba enfant exprime envers sa mère Betty.

Toutefois, il faut préciser que l'auteure met aussi en place des séquences narratives dans lesquelles nous remarquons des problèmes relationnels entre Ateba et sa mère Betty, comme le démontrent les passages suivants:

« [Betty] lui demandait alors de lui réciter des contes, elle voulait que le monde entier sache qu'elle avait la fille la plus brillante du QG. Ateba s'approchait d'elle, elle venait presque à ses oreilles, elle parlait, elle parlait très fort, du ton de qui veut imprégner, marquer. Quand elle n'en pouvait plus de réciter, elle chantait [...] Betty l'écoutait ou ne l'écoutait pas, elle continuait. [...] elle disait: « Maman j'ai fini. » Betty ne répondait pas. Elle répétait deux, trois, quatre fois la même chose. Alors Betty se fâchait, criait: « Tais-toi! Tu me casses les tympanes. » Ateba filait dans sa chambre. (CS 71)

Ce qui est remarquable dans les passages est qu'il y a la tension qui se produit entre Ateba et sa mère, Betty que la narratrice s'attache à expliquer. Le lecteur y trouve une superposition de voix narratives sous forme de discours rapporté qui est signalé dans les passages par l'emploi de guillemets.

Il est important de souligner que le sentiment de manque d'appartenance qu'éprouve Ateba ne se limite pas à la relation entre elle et Betty. Ce phénomène peut aussi se lire à travers sa relation avec Ada, sa tante et mère adoptive, et, par extension, à travers le regard que la société porte sur elle. Calixthe Beyala décrit les attitudes d'Ada envers Ateba qui s'apparentent à de la haine et qui s'accompagnent de la manifestation de mépris. Ada crée une atmosphère défavorable à force de vouloir contrôler et façonner sa nièce Ateba. Penchons-nous sur la motivation d'Ada qui mène à son comportement excessif. Elle veut que sa nièce connaisse « la même destinée qu'[elle], que [sa] mère, [que] la mère de [sa] mère » (CS 6). Ada qui veut s'assurer que « La chaîne n'est pas rompue [et] qu'elle ne rompt jamais » (CS 6), fait tout son possible pour protéger Ateba et la contrôler. Par conséquent, cette dernière subit les réprimandes que sa tante lui inflige:

« D'où tu viens maquillée comme ça? » Ada ne lui laisse pas le temps de répondre. Elle la cravate. Le tissu craque. Un sein se découvre. Elle la gifle. À toute volée. Ateba saigne du nez et de la bouche. « Pute! espèce de pute! Tu me déshonores! Que diront les voisins... Je ne te nourris pas assez... Hein, dis... pour que tu aies besoin de sortir... Réponds ... Allez réponds... » Yossep [...] les sépare de ses épaules et de ses bras musclés. Ada se débat et rugit. « Laisse-moi! Je veux la tuer... je veux la tuer. Tu as vu ses vêtements? On dirait une pute... Je vais la jeter à la rue... Lâche-moi. [...] « Où es-tu ? rugit-il [Yossep] à son tour [...] Ateba ne répond pas. Elle ne le regarde pas. » (CS 64)

On assiste ainsi à une maltraitance intense qu'Ateba subit chez Ada. Celle-ci traite Ateba de pute lorsqu'elle revient d'une sortie avec Jean. Ada pense qu'Ateba a perdu sa virginité. Déterminée à modeler la jeune fille selon la coutume traditionnelle, Ada cherche à destiner Ateba à devenir sa servante, forçant donc cette dernière à lui obéir. Dans le passage, les paroles d'Ada et celles de

Yossep sont rapportées en discours direct. Il conviendra de dire que la présence de guillemets indique le caractère oral de ce discours.

Les agressions verbales de la tante contre sa nièce trahissent également des sentiments de haine et le désir de renier et d'écarter Ateba:

« Tu as vu? Elle ne répond pas... Elle me méprise. Toutes les mêmes de nos jours.... Qu'elle s'en aille... Qu'elle parte où elle veut... Je ne veux plus la voir... Je l'oublie... Je la renie... Elle n'est plus ma fille. D'abord le nom... Demande-lui d'abord le nom de l'homme... Mes sous... Mes sous... Qu'elle me rembourse tout ce que j'ai dépensé pour elle... Elle va me tuer... Elle va me tuer... Ingrate... Qu'elle s'en aille... Je deviens folle... » (CS 65)

La présence des ellipses dans la parole illustre le temps de réflexion pris par Ada. Les phrases apparaissent incomplètes et discontinues. Cette discontinuité a partie liée avec la notion de fragmentation en ce que le fragment est synonyme de coupure.

D'autre part, le texte révèle qu'Ada entend même convaincre sa nièce qu'une jeune fille devrait subir le rituel attestant de sa virginité. Ateba subit le test de l'œuf chez la vieille:

La vieille est assise sur ses talons, devant le feu [...] Encore la tradition. Elle se redresse péniblement, une main sur les reins. Elle demande à Ateba d'enlever sa culotte et de s'accroupir devant elle. Ateba hésite. [...] Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la fouillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures. Travail achevé en deux minutes? En dix heures? Ateba ne sait plus. Ateba ne veut pas le savoir. La voix chevrotante de la vieille clamant qu'elle est intacte la sort de son engourdissement torpide. Elle ouvre les yeux sur la mine triomphante d'Ada. (CS 69)

Le passage semble énoncer une pensée sociologique des motivations d'une génération de femmes traditionnelles qui sont enracinées dans la coutume traditionnelle camerounaise.

Pour mieux comprendre le test de l'œuf dans le sexe de la femme chez le peuple bété du Cameroun, citons Jean-Pierre Ombolo:

Les vieilles femmes y procédaient en introduisant dans le vagin de la jeune fille un œuf, un doigt, ou encore la chair d'une banane blette; si l'un de ces objets n'y entrait pas, la preuve était fournie que la jeune fille était vierge; dans le cas contraire, et surtout si la voie génitale était notablement béante, on savait qu'elle avait déjà commencé à mener sa vie sexuelle [...] En procédant à cette démonstration de la virginité de sa fille, le groupe familial d'origine voulait administrer au groupe familial dans lequel elle se mariait la preuve qu'elle était physiologiquement intacte et que, dans le cas où elle n'arriverait pas à procréer, les causes de la stérilité seraient à chercher du côté de son mari ou de son groupe familial.¹⁹⁹

La vieille femme et Ada, étant des femmes d'une autre génération, sont farouchement ancrées dans les traditions dont elles veulent perpétuer l'influence sur Ateba, mais celle-ci se sent offensée et en souffre. Cette souffrance la pousse à se dire: « Se retrouver. Faire revivre le morceau de soi qui s'est absenté. S'agiter pour se dégeler. Marcher hors de la coutume. » (C S 70). Par ce propos, Ateba critique le rite de l'œuf dont elle est victime et cherche à s'éloigner de milieu social où l'on considère la virginité comme la clé du bonheur de la femme. En plus, quand Ada réprimande Ateba, celle-ci ne lui répond pas:

Ateba ne répond pas. Elle ne le regarde pas. Comment supporter cette présence prosaïque et illusoire? Comment échapper à cet afflux de mots insignifiants? Sentant la nécessité d'être ailleurs, de s'abstraire du perpétuel assaut verbal, elle baisse la tête, l'expression figée dans une calme et désespérante douleur comme ces lépreux du QG qui répugnent à vous montrer leur détresse. (CS 64-65)

¹⁹⁹ Jean-Pierre, Ombolo. *Sexe et société en Afrique noire*, Paris: L'Harmattan, 1990, p. 245.

Le comportement démontré par Ateba dans la scène illustre sa façon de réagir aux assauts d'Ada. Il faut ajouter que ces mésententes découlent d'un conflit de générations. Les stratégies verbales d'agression qu'évoque Ada servent à maintenir son prestige social et les principes de la tradition africaine. Ada veut reproduire un modèle de femme traditionnelle et elle cherche à instiller chez Ateba la coutume traditionnelle alors que celle-ci veut vivre selon les modèles de son époque. Ada érige la femme traditionnelle en femme idéale et cherche à contraindre Ateba de s'y conformer par la violence. Ne se reconnaissant pas en cette image de femme modelée par l'ordre patriarcal qu'on lui présente comme une condition essentielle de son insertion sociale, Ateba se trouve tiraillée entre ses aspirations personnelles et celles que la société veut lui imposer. Beyala semble mettre en valeur le fait que Ateba à qui la vieille impose une coutume traditionnelle est doublement victime: du poids de la coutume que véhicule la conviction patriarcale ainsi que des assauts verbaux et des maltraitances d'Ada.

Nous devons préciser qu'Ateba ressent un mal-être face au comportement des gens qui l'entourent, qui lui imposent des pratiques culturelles auxquelles elle n'adhère pas. On note que les attitudes de ces gens limitent parfois l'interaction entre Ateba et les membres de la communauté. Nous relevons plus particulièrement le passage suivant pour illustrer ce point:

Ateba s'appuie à un arbre et respire profondément. Toujours, elle a essayé de ne pas pleurer en public, toujours elle a trouvé qu'exhiber son chagrin était obscène [...] Une vieille s'approche d'elle. [...] elle la regarde du coin de l'œil puis de haut en bas. Des rides méfiantes plissent les coins de ses lèvres. « Tu ne pleures pas? » Ateba baisse la tête. Elle passe et repasse sa langue sur ses lèvres. Si elle répondait, elle dirait : « Femme, quelle valeur ont les larmes de nos jours? Ce ne sont que des déjections ». Elle n'a rien dit. La

vieille, déçue, s'est éloignée en clopinant et en maudissant la jeunesse égoïste et insensible.
(CS 40)

Comme toute société traditionnelle, la société camerounaise représentée dans cet ouvrage, est caractérisée par des valeurs et des normes qui la définissent. Les gens pleurent les morts, car de nature traditionnelle, cette pratique fait partie intégrante de la vie des Beti au Cameroun.

L'on pourrait déduire du passage que la vieille tente d'imposer une image traditionnelle à Ateba. La vieille dame lui a reproché de ne pas avoir respecté la tradition ou pleuré suite à l'annonce de la mort d'Ekassi. La vieille dame dit ceci à propos du comportement d'Ateba: « Quelle génération! Mon Dieu, quelle génération! De mon temps on naissait les larmes aux yeux et le sourire aux lèvres! » (CS 40-41).

Par contre, si « Ateba baisse la tête » et qu'elle « n'a rien dit » l'on peut dire qu'Ateba adopte le silence comme stratégie de résistance face au comportement de la vieille. De par l'attitude d'Ateba et le comportement de la vieille Dame, Beyala tient implicitement à montrer que les deux personnages n'ont pas la même perspective à l'égard de la tradition.

Comme conséquence, on note que le personnage principal, Ateba, se sent exclu. Les fréquentes maltraitances dont Ada est l'auteure, l'absence parentale, et la difficulté de se conformer aux valeurs africaines conduisent Ateba à se replier sur elle-même. Le sentiment de déracinement qu'Ateba ressent entraîne une forme de traumatisme psychologique. Mais vient le moment où Ateba se découvre et entreprend une quête afin de pouvoir surmonter tous les défis auxquels elle fait face. Ainsi, elle choisit son propre chemin et adopte des attitudes qui la conduiront vers la reconstruction d'une nouvelle identité. L'on dirait que la perte des repères sociaux constitue donc le premier pas vers la quête identitaire d'Ateba qui sera tiraillée entre l'adoption de l'image que la

société tente de lui imposer et le développement d'un caractère original conforme à sa personnalité et à ses sentiments.

4.2 À la recherche d'une identité.

Calixthe Beyala situe les événements du texte dans un cadre narratif susceptible de créer l'espoir et l'avenir pour la femme. Chez Ateba, il y a une conscience de la différence qui fait qu'elle part à la recherche d'elle-même parce qu'elle croit qu'une femme doit évoluer et se reconstruire une nouvelle identité. Dans son envie de créer sa différence et de s'éloigner des normes culturelles définies et d'un environnement où elle ressent confusément un malaise identitaire, Ateba s'adonne à des comportements qui sont différents de ceux des autres femmes.

Le récit de *C'est le soleil qui m'a brûlée* nous fait remarquer des récits proleptiques dans lesquels Ateba prédit le meilleur avenir pour la femme. À titre d'exemple, relevons cette prolepse temporelle: « Un jour, le passé viendra et, adossée à son arbre, la femme froissera le présent en boule et le jettera dans le fleuve des abominations » (CS 25). Ici, nous notons que l'extrait procède par une anticipation à travers une prolepse temporelle. L'extrait semble apprendre au lecteur que, dans l'avenir, la femme aura une nouvelle identité, et qu'elle pourra contester toutes les convictions sociales qui l'empêcheront d'évoluer. De plus, l'on peut noter que l'anachronie proleptique est de nouveau perceptible quelques pages plus loin dans le roman:

Ateba se lève. Elle pénètre dans le salon. Elle ramasse un roman-photo. Elle aime lire. Elle prétend que lire permet d'imaginer des histoires à écrire. Elle dit souvent qu'un jour elle deviendra écrivain, elle écrira les autres. (CS 52)

Ateba dit que la femme devrait arrêter de faire l'idiote, qu'elle devrait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions [...]: revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines. (CS 104)

Il ressort de ces extraits qu'Ateba semble annoncer la femme à venir. Nous pouvons ajouter que, bien que la femme subisse souvent l'oppression de l'homme, Ateba est consciente du fait qu'il y a l'espoir et le désir de surmonter les oppressions. Elle souhaite offrir un soutien idéologique aux femmes, en particulier se solidariser avec elles afin de pouvoir résister aux brutalités masculines et à l'exclusion sociale de la femme. Ateba veut devenir une écrivaine pour écrire sur le sujet de la femme. On dirait que c'est, en effet, par l'écriture qu'elle tente de se créer une identité autonome. Ainsi, elle choisit l'imagination, la solitude et l'acte d'écriture comme des étapes essentielles dans la poursuite de sa quête personnelle.

La quête identitaire qu'Ateba poursuit dans le texte se tisse à travers les relations. Ici, nous parlons de la relation imaginaire qu'Ateba entretient avec les femmes. Nous trouvons que c'est le besoin de vivre et d'appartenir au groupe des autres femmes, et de se trouver une nouvelle identité qui amènent Ateba à écrire aux femmes imaginaires. Dans la plupart des scènes, la narratrice dépeint le personnage d'Ateba qui se crée une identité en s'impliquant activement dans un réseau d'amies dans un cadre d'imagination. Dans la lettre ci-dessous, Ateba entretient une relation imaginaire avec une femme :

Femme. Tu combles mon besoin d'amour. À toi seule, je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même. J'aime à t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent. Quelquefois, je te vois, ta coiffure, ton visage avili par des sollicitations quotidiennes et par de menues bassesses, et tes déhanchements souples qui font lumière la vie. J'imagine ta nuit qui cesse à tes yeux l'agitation triviale et qu'à ton visage transparât

la limpidité de tes eaux. Tu m'as appris la passion, la joie de vivre. Sans toi, je serais l'ombre d'une vie qui s'excuse de vivre. Quelquefois, je t'ai reproché ton désir de l'homme. Aujourd'hui, je cours vers lui avec la flamme de tes yeux et j'apprends ainsi qu'à son contact mon amour pour toi se fait plus serein. « Femme, je t'aime ». (CS 55-56)

Dans ce fragment épistolaire consacré à la femme, on remarque qu'Ateba l'interpelle tout en exprimant son désir de trouver l'amour auprès d'elle. On relève qu'Ateba associe sa quête identitaire et affective à la recherche des femmes, qu'elles soient réelles ou imaginaires. Le personnage d'Ateba passe par l'imagination « Femme [...] j'aime à t'imaginer à mes côtés » afin de se rapprocher de celle-ci. Nous pouvons ajouter que, par le biais de la teneur du message, Ateba semble établir un contact libérateur dans un espace imaginaire. Elle veut aussi se rapprocher des femmes imaginaires afin de pouvoir combler le vide auquel elle fait face dans sa vie. Par conséquent, ce qui est remarquable dans sa lettre aux femmes, c'est la révélation d'une identité fragmentée que démontre Ateba quand elle déclare: « Quelquefois, je t'ai reproché ton désir de l'homme. Aujourd'hui, je cours vers lui avec la flamme de tes yeux et j'apprends ainsi qu'à son contact mon amour pour toi se fait plus serein ».

Ateba s'enferme dans sa chambre pour écrire aux femmes. La narratrice signale que la nécessité d'écrire aux femmes se fait dans un environnement calme:

L'esprit au bord du rêve, Ateba retourne d'un pas lent dans sa chambre. Elle ouvre un tiroir, elle sort une feuille et un crayon. Accoudée à sa table, la tête entre les mains, l'expression figée, les yeux paralysés, elle laisse partir les bruits [...] Elle est calme, aussi calme qu'il est nécessaire pour échafauder l'architecture de la pensée. Ensuite, elle écrit aux femmes. Elle les prend à témoin. (CSB 46)

Ateba se construit une autre identité par le biais de l'écriture, car elle peut se voir comme les écrivaines qui traitent de la condition et des préoccupations de la femme. Le motif d'Ateba dans l'extrait qu'on relève est évident et son projet d'écriture s'annonce. Ateba peut entrevoir sa nouvelle identité d'écrivaine dans son monde imaginaire. C'est en outre à travers l'acte de l'écriture qu'Ateba prend contact ou peut se connecter avec la femme. L'écriture lui permet de parler de la femme et cela deviendra une forme d'arme qu'elle va utiliser contre l'homme et les convictions patriarcales. L'écriture lui permettra en effet de se créer un espace ou un monde féminin où la femme ne connaîtra pas de maltraitances et d'impositions exigées par la société patriarcale. Les différents actes d'écriture et la lettre qu'Ateba écrit à la Femme imaginaire brisent la cohésion de la narration du récit.

Toutefois, les actes permettent de remarquer en quelque sorte une plus-value dont l'enjeu est de promouvoir une relation solidaire entre les femmes. Ateba apprend à écrire pour se dire et dire le monde aux femmes. Ainsi, l'on note qu'elle s'adresse « aux Jeanne, aux Pauline, aux Carole, aux Nicole, aux Molé, aux Kambiwa, aux Akkono, aux Chantal... À toutes les femmes qui peuplent son imaginaire [...] » (CS 34). Ateba n'écrit pas à l'homme car elle pense que l'idéologie et les actes de celui-ci visent à dominer et contrôler la femme. La narratrice le signale en ces termes: « Pas une fois, elle n'a écrit à un homme, cette idée même n'a jamais effleuré son esprit... » (CS 34). Nous constatons que, plus loin dans le texte, la narratrice partage avec nous le contenu des lettres qu'Ateba écrit aux femmes: « [...] sa main a rencontré un stylo et une feuille de papier où elle a inscrit en capitales trois phrases qu'elle a soulignées d'un trait rouge.

RÈGLE N° 1 RETROUVER LA FEMME.

RÈGLE N° 2 RETROUVER LA FEMME.

RÈGLE N° 3 RETROUVER LA FEMME ET ANÉANTIR LE CHAOS. (CS 88)

L'intégration de ces règles dans le fil de la narration leur confère un statut de fragment. Les règles, du fait de leur message et le fait qu'elles sont en lettres majuscules, soulignent l'hétérogénéité du texte romanesque. Il apparaît clairement que l'aspect composite du roman qui amalgame des textes de plusieurs natures différentes tels que des lettres ou des notes est intimement lié à l'inconstance de l'identité d'Ateba. Elle s'évade de la réalité oppressante et trouve refuge dans une vie imaginative et créative.

Il faut signaler que dans son errance imaginative Ateba arrive à se retrouver elle-même et à renouer avec son passé lointain. Ainsi, la quête identitaire passe par le contact imaginaire qu'Ateba entend avoir avec sa mère. Alors, pour concrétiser cette quête intérieure, Ateba trouve nécessaire de revivre la relation entre elle et sa mère dans son monde imaginaire. Il arrive d'ailleurs des moments où celle-ci souhaite revoir sa mère:

Enfant, Ateba voulait ressembler à Betty. Elle portait ses pagnes et ses chaussures trop grandes pour ses petits pieds. Devant la glace, elle se maquillait de son fard. Elle s'observait. Elle était femme. Elle était Betty. Elle lui ressemblait physiquement et elle se plaisait à imaginer que sa vie n'était qu'un prolongement de celle de Betty. » (CS 70)

De par ce passage, nous comprenons qu'Ateba est à la recherche d'une fusion avec sa mère, Betty, parce que l'absence de la mère est une perte pour elle. Ateba veut s'identifier à Betty. Ainsi, la vie parallèle qu'Ateba mène dans son imagination participe de la quête identitaire.

Nous devons mentionner que la perte des attaches familiales et de l'identité amène Ateba à s'interroger sur son existence. Étant donné les supplices que les gens de QG lui font subir en critiquant son comportement et en posant sur elle un regard dépréciatif, Ateba pense à son statut féminin. Nous relevons des commentaires désobligeants qu'évoque Jean à l'égard des femmes en

s'adressant à Ateba. Les commentaires renferment en même temps le portrait des femmes parfaites: « [Jean] divise les femmes en deux groupes: les épousables et les autres. Les premières sont belles et distinguées, fortes et fragiles [...] Elles sont douces. Elles savent prodiguer le bonheur autour d'elles » (CS 61). Ateba s'interroge à la suite de cette rencontre avec Jean:

« Suis-je son idéal féminin? » Dans la mémoire d'Ateba la question se cristallise. Elle ne l'interroge pas. Son reflet dans l'une des glaces murales la situe. Elle est attifée comme une vamp. [...] elle est les autres. Celles que la tradition récuse mais qui poussent au QG comme des ronces sauvages; celles que la coutume proscriit mais qui drapent le corps de ses vieillards dans de jolis pagnes multicolores. Elle est pareille à celles-là. Pareille à elles par la souffrance et l'écœurement quotidien. Pute aussi: à elle-même, à son passé, à son impuissance à briser le fil du désespoir. Doucement, elle se retire en elle-même. (CS 61)

On constate qu'Ateba réfléchit et s'interroge sur les remarques de Jean. Eu égard à la description et à la teneur du passage, on pourrait dire qu'Ateba recherche une identité dans sa mémoire. Elle manifeste le désir d'appartenir à la communauté des femmes, celles qui correspondent à l'idéal des hommes dans cette société patriarcale symbolisée par Jean, mais la réalité que lui renvoie le miroir la rapproche plutôt des femmes exploitées et soumises auxquelles elle ne souhaite pas ressembler. Elle est alors travaillée par un sentiment d'ambiguïté: l'appartenance qu'elle désire est en même temps dégoûtante. Cette ambiguïté qui habite le personnage affecte la structure interne du roman de Beyala. *C'est le soleil qui m'a brûlée* est un roman intéressant du point de vue de la narration. C'est un roman dont la situation narrative tire son originalité du fait que la voix de la narratrice, qu'on pourrait confondre avec celle d'Ateba, se distingue nettement de la voix de cette dernière.

4.3 Situations narratives dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

C'est le soleil qui m'a brûlée nous fait constater que la voix narrative à l'œuvre dans le récit peut surprendre plus ou moins le lecteur. Cela est dû au fait que la narration est tenue par une voix anonyme dont l'identité est désignée par « je, moi ». La voix ne porte pas de nom mais elle se présente comme un esprit: « Moi que nul ne pouvait voir, je le savais » (CS120). Nous notons que, parfois, le « Je » se comporte tel un être humain: « j'étais la seule à comprendre son désarroi. J'écoutais, je compatissais, je me proposais de l'aider de mon mieux » (CS 6). Ainsi pouvons-nous signaler que le « je » se pose parfois en narratrice qui décrira les sentiments intérieurs d'Ateba.

Il en ressort que l'instance narrative est employée de façons différentes à l'intérieur du récit. Parfois, le récit est à la première personne du singulier « je » et parfois à la troisième personne du singulier « elle ». Le pronom « je » représentant la narratrice qui conduit le récit-cadre dans lequel s'insèrent les autres voix narratives. Le rôle de la narratrice permet de connaître la troisième personne, « elle », qui est Ateba. La narratrice dit: « J'ai connu Ateba lorsqu'elle entra dans sa dix-neuvième année. » (CS 5). De plus, nous notons que le pronom narratif « je » est féminin par l'évocation de la phrase « J'étais la seule à comprendre son désarroi. » (CS 6). Bien que la voix soit féminine, nous notons que celle-ci n'est ni Ateba ni l'auteure, car elle dit par exemple: « Je me retiens d'éclater de rire devant cette remarque. D'ailleurs peu importe puisque je n'existe pas, puisque personne ne me voit » (CS 31). Il faut souligner que la narratrice donne parfois l'impression de prendre part aux événements ou de se raconter dans le récit: « mais Moi, Moi qui vous parle, j'entre dans la salle de bains, j'en ressors le lendemain lavé de mes angoisses. Même Dieu ne peut s'opposer à la volonté de la femme... Mon rôle s'achève. Il faut réintégrer la légende... Mon rôle s'achève » (CS 152). L'on déduit de ce passage que la voix « je », « moi » endosse en même temps le rôle de narrateur et celui de personnage. La voix permet au lecteur

d'entrer en contact avec les personnages. Si elle observe les activités qui se produisent dans l'histoire, la plupart du temps, elle s'implique activement dans le déroulement des événements.

Relevons, plus particulièrement, le passage suivant:

Ateba hurle, sa voix s'enfuit, les cris refluent pêle-mêle dans son corps, elle ne peut plus les ordonner, elle ne veut plus les ordonner. Moi, je me penche vers elle, j'éponge son front, je lui dis d'ouvrir les yeux, de regarder comment une foule joyeuse se compose d'hommes tristes [...] Elle refuse. J'ordonne. Elle ouvre les yeux. (C S 29)

Nous avons ici un passage où la voix narrative se manifeste davantage par l'esthétique du glissement. La première phrase du passage vient de la voix anonyme qui est hors de la focalisation interne. Il rapporte les sentiments vécus par Ateba et, en quelque sorte, ses pensées. Ensuite, il y a un glissement dans cette focalisation. La voix rapporte ce qu'elle fait pour Ateba. La partie « Moi, je me penche vers elle, j'éponge son front, je lui dis d'ouvrir les yeux, de regarder comment une foule joyeuse se compose d'hommes tristes » est attribuée à la voix narrative.

Nous retrouvons encore dans les extraits ci-dessous, comme dans le reste du texte, des changements de focalisation :

Lorsque Ateba rentre à la maison [...] la masse angoissante d'Ada l'attend [...] moi je sais ce qui l'attend, je me retire dans ma chair, j'ai trop peur du bruit, je me cache derrière les rideaux. J'entends mon cœur battre, pourtant je n'ai pas de cœur. Dieu, quel monde! Il est maintenant donné aux esprits d'avoir peur comme de simples mortels! Pour sûr que ma mort, je l'avais créée, j'avais pris le parti de convoquer mes incertitudes, de les interroger. Qui suis-je? Où vais-je? Où irai-je? Dieu! L'incertitude est infinie jusque dans ses certitudes. La menace me rebute et pourtant je le savais bien avant d'entreprendre cette aventure: depuis que Betty l'a quittée, Ateba fonctionne à coups de trique. La trique le matin. La trique à midi. La trique le soir. Tout est sujet à trique. (C S 41)

Il faut admettre que c'est à travers cette narratrice et ses paroles que l'on peut saisir l'état d'âme et les pensées d'Ateba. La voix raconte, bien sûr, les pensées d'Ateba, alors elle dit:

Moi, je savais que tout se déroulerait conformément aux prévisions des astres, qui connaissaient l'origine de la femme et la provenance de l'homme. Je savais qu'elle lèverait la tête et clamerait son désir de parler, afin que les mots obscurs dans leur clarté deviennent lumière dans leurs ténèbres. Je savais qu'elle voulait parler ainsi afin que l'homme se découvre dans la forme limitée de ses vérités. Je guidais son souffle, je guidais ses lèvres ... C'était mon rôle.²⁰⁰

Plus loin, nous relevons un passage dans lequel nous nous apercevons que la narratrice se comporte comme une instance narrative ayant une double face:

Adossée à un arbre, bras et jambes croisées, Ateba ne répond pas. Distante, l'air ennuyé, elle continue de regarder la masse bruyante des quégétistes. Mais Moi, que nul ne pouvait voir, je le savais, je savais que cette attitude l'enveloppait d'un voile mystérieux [...] Moi, j'étais là à sourire de toutes mes dents en voyant ce vide enivrant, fait d'incompréhension et de haine que le hasard d'un même destin avait mis entre elle et eux. Je regardais, impartiale pour une fois, hautaine et distante [...] Je me moquais gentiment de tous ces gens. (CS 120)

À la lumière de son analyse du fonctionnement de la voix narrative dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Rangira Beatrice Gallimore souligne que: « [La voix] semble observer [Ateba] de près, sans pour autant entrer en contact direct avec elle. Elle [la voix] analyse [les] mouvements et [les]

²⁰⁰ Ibid., p. 14.

actions [d'Ateba]; elle peut voir, elle peut aussi sentir la douleur de l'héroïne, compatir à son sort et partager son désarroi²⁰¹. »

Il faut signaler qu'il y a des instances dans lesquelles la narratrice raconte l'histoire d'Ateba et celle des autres personnages sans prendre part aux événements qui s'y déroulent. Là, nous constatons le remplacement du pronom « je » par le nom Ateba ou le nom du personnage dont l'histoire est racontée. Prenons par exemple l'extrait suivant:

Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double. (CS 22)

Dans ce passage, tout est narré à la troisième personne du singulier. La narratrice se limite à être un témoin des gestes d'Ateba. L'usage de la troisième personne alterne donc avec la première personne innommée « je » au long du roman.

Force est d'admettre que les pensées et les propos des autres personnages sont mis en évidence de la même manière. Par exemple, au début du récit, on peut lire les pensées de Combi: « Et tous les jours, Combi racontait la même antienne: “ Si la vie n'arrête pas de me prendre à la gorge, je mange le corps qui me vole mon homme ” » (CS 5). Un peu plus loin, nous lisons celles d'Ada en ces termes: « Elle marchait raide. Ada en était fière. À qui voulait bien l'écouter, elle répétait: « J'ai réussi à lui programmer la même destinée que moi, que ma mère, qu'avant elle la mère de ma mère. La chaîne n'est pas rompue, la chaîne n'a jamais été rompue”. » (CS 6). À travers les

²⁰¹ Gallimore, Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan p. 146.

extraits relevés du texte, il importe de souligner que Calixthe Beyala fait une alternance entre les voix pour faire passer l'histoire de la vie du personnage principal Ateba et les propos ainsi que les pensées des personnages secondaires. On observe l'alternance tout au long du roman, la narratrice à la première personne de temps en temps s'inclut et participe à l'action d'Ateba et parfois elle prend une distance. Ainsi, on s'aperçoit que la voix narrative se fragmente par le rôle qu'elle joue à l'intérieur de l'histoire. Elle est narratrice hétérodiégétique au niveau extradiégétique quand elle suit Ateba, raconte son parcours et interprète les pensées de celle-ci. De ce fait, elle ne s'implique pas dans les activités qui se produisent dans le texte. De plus, la narratrice a un autre statut qui laisse au lecteur une double impression, celui d'être un narrateur en même temps qu'un acteur dans le récit. Les rôles que la narratrice joue dans le fil de la narration permettent au lecteur de remarquer le changement de point focal dans la narration.

Il importe de dire que le dialogue occupe une place importante dans l'architecture de la narration de *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Nous constatons que l'évolution de l'histoire est marquée par des segments qui constituent des passages qui ne sont pas de la narration mais des dialogues qui laissent saisir l'identité, les pensées et le sentiment des personnages.

De plus, à travers les dialogues, l'on peut déterminer et percevoir le comportement des personnages et les relations qu'ils se construisent avec les autres. Par ailleurs, les dialogues se présentent particulièrement sous forme de question-réponse. On note que ce n'est pas la même voix anonyme qui rapporte les dialogues. La voix délègue parfois sa tâche à des personnages qui, par le biais de discours rapportés, commentent et formulent des réflexions sur le comportement des autres personnages. Cela fait penser que la mise en valeur des voix contribue à faire de *C'est le soleil qui m'a brûlée* un texte polyphonique. Donnant sa perspective sur le texte, Bernadette Kassi écrit que:

[Au niveau narratif], *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala captive non seulement pour sa charge idéologique féministe, mais surtout pour ses qualités formelles, son esthétique qui le place [...] dans la vague des romans qui renouvellent et enrichissent la pratique scripturaire africaine. L'architecture narrative révèle un caractère polyphonique dont la manifestation la plus évidente demeure les nombreuses métalepses narratives.²⁰²

Cette polyphonie qu'évoque Bernadette se caractérise notamment par les dialogues que prennent en charge par les personnages. Nous relevons tout d'abord un dialogue entre Ateba enfant et sa mère, Betty:

« Qui est mon père?

[...]

« Pourquoi me demandes-tu cela?

– Je veux savoir qui est mon père. J'en ai marre qu'on me traite de bâtarde.

– Bâtarde ou pas, tous les enfants sont égaux devant Dieu.

– Je sais! hurle [Ateba].

Betty la regarde, ahurie. C'est la première fois que sa fille élève la voix devant elle.

– Assieds-toi.

– Non!

– Je te demande de t'asseoir. » (CS 124)

Le dialogue entre Betty et Ateba enfant permet une saisie du sentiment de l'enfant. Les questions que pose Ateba servent à exposer une sorte de perte de l'identité culturelle. La fille sent le manque d'affection paternelle. Beyala, par le biais du dialogue entre Betty et sa fille tient à attirer l'attention du lecteur sur le fait que la famille est très importante chez les africains et chez les Camerounais

²⁰² Kassi, Bernadette. « Re (-) présentation de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines », *Littérature de la francophonie*, Number 127, Fall 2002, p. 42.

en particulier. Par ailleurs, l'absence du père peut créer une sorte d'instabilité de l'identité culturelle chez l'enfant. Dans la culture traditionnelle africaine, le père représente l'autorité et la sécurité. La présence du père permet de développer une certaine valeur de culture chez son enfant. Alors, l'enfant qui grandit sans père a la tendance à adopter de nouvelle identité culturelle.

Nous remarquons encore des dialogues sous forme de question-réponse entre Jean et Ateba dans lesquels l'on peut dégager le sentiment des deux personnages. Lisons ces dialogues entre Jean et Ateba:

- « Qu'es-tu venue faire dans ma chambre?
- J'avais un message pour toi. J'étais venue te le transmettre.
- [...]
- Mais...
- Mais quoi? interrompt-il. Tu es venue m'espionner, voilà la vérité!
- Mais pourquoi ferais-je une chose pareille? (CS 35)

Encore une fois, et un peu plus loin, nous relevons un autre dialogue :

- « On peut tout recommencer, n'est-ce pas?
- Lâche-moi! Tu me fais mal.
- Excuse-moi. Puis-je espérer que...
- Non!
- Pourquoi?
- [...]
- « Parce que tu m'as déçue. Je te croyais combatif, intransigent. Je me rends compte que je m'étais bâti un mythe. Tu n'es qu'une larve. » (CS 86)

À travers les dialogues, l'on pourrait déterminer que Jean se construit une relation intime fondée sur l'amour avec Ateba. Pour illustrer ce point, nous relevons le dialogue ci-dessous:

- « Parle-moi de toi ».

- C’est toi qui dois me parler de toi, rétorque Ateba. Il ne m’arrive jamais rien.
- Impossible, trésor. Tu mens. D’ailleurs je n’ai jamais compris pourquoi les femmes ont toutes besoin de jouer les « Peau-d’âne » dès qu’on les drague. Trêve de balivernes! Raconte-moi tes aventures.
- Si tu veux savoir si j’ai déjà baisé avec un homme, alors la réponse est non! Et si tu m’as invitée pour ça, alors ciao! »
- « Tu ne vas pas te vexer, ma douce. Toutes les femmes mentent. Et je trouve cela charmant. Une femme n’est jamais aussi belle que quand elle est maquillée. Se maquiller, c’est tricher. D’ailleurs... »
- « Pardonne-moi, chérie. Je t’ai blessée. Tu es différente des autres femmes, je le sais. Je voulais seulement te taquiner ».
- « Tu as des mains magnifiques, mon cœur... Extraordinaires. Des mains de fée. Celui que tu choisiras sera le plus heureux des hommes. Sais-tu que je t’adore? » (CS 59-60)

À travers ce dialogue, l’on peut deviner que Jean est à la recherche d’un plaisir temporaire chez Ateba. Il est prêt à tout dire pour coucher avec Ateba. Bien que la conversation entre Jean et Ateba enrichit le récit, Beyala l’utilise aussi pour montrer la stratégie que l’homme adopte en courtisant une femme.

On souligne l’un des dialogues dans la séquence où la narratrice parle de la réunion familiale chez les Ateba. Dans cette séquence, il est question de la cérémonie qui marque la circoncision du fils de l’un des membres de la famille. Il importe de savoir que la circoncision de garçon est considérée très importante en ce sens qu’elle est demandée par la tradition et elle marque l’appartenance de celui-ci au groupe des hommes. On assiste à une méthode de question-réponse dans ce dialogue:

« Tu sais pourquoi Etoundi nous a invités? »

– Non, Mâ... Mais...

- Il circoncit son fils », interrompt la vieille. Voix basse. Rictus sceptique: « Je me demande s'il y aura du vin.
- Bof! dit la grosse, méprisante. Je me suis préparée à rentrer chez moi le ventre vide. Etoundi est comme les autres. Tout dans la tête, rien dans les mains.
- L'égoïsme, c'est la mode maintenant! Les jeunes ne savent plus donner. Ce sont les Blancs qui collent ça dans la tête.
- Oh non! C'est pas la faute aux Blancs! Ce sont nos jeunes qui veulent leur ressembler.
- Vous ne pensez pas qu'ils ont raison après tout? Intervient, goguenarde, une maigrichonne qui avait suivi la conversation depuis le début. La famille, la famille, toujours la famille! Il serait peut-être temps qu'ils songent un peu à leur propre avenir.
- Et qui seraient-ils sans la famille? interroge la grosse, railleuse.
- On ne fait pas les enfants pour soi, s'emporte la maigrichonne. Si seulement chaque parent pouvait s'enfoncer ça dans la tête, bien des misères nous seraient épargnées.
- Parlons d'autre chose, tranche la vieille. Le vent a des oreilles.
- Voilà Etoundi qui arrive. » (CS 25-26)

Cette conversation nous fait savoir l'importance de la tradition chez les Ateba. Elle nous fait constater aussi la réflexion sur le comportement des vieilles femmes et le regard qu'elles portent sur la jeune génération. Calixthe Beyala emploie des séquences dialoguées dans le texte pour faire transmettre directement le message de ces autres personnages au lecteur. Eu égard à l'histoire dans l'univers scriptural de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, nous pouvons dire que la fiction narrative de Calixthe Beyala, outre le style d'écriture marqué par la superposition des voix narratives et le recours aux dialogues qui parsèment la trame narrative de fragments de discours, s'inscrit dans le phénomène de la dualité.

4.4. Double comme dualité identitaire.

Il convient de rappeler que *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala se caractérise par l'ambiguïté des voix et des situations narratives ainsi qu'on l'a vu plus haut. Ce choix esthétique répond probablement à la nécessité de bien circonscrire le personnage principal du texte, Ateba, qui essaie de se trouver une place dans un univers complexe. Cette partie du chapitre souhaite explorer la façon dont Ateba, modulant sa personnalité et son comportement en fonction des circonstances et notamment dans ses rapports avec les hommes, s'illustre par sa dualité.

4.4.1 Être femme et objet de désir au regard de l'homme: dualité identitaire d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

Pour parler d'Ateba comme femme-objet, il conviendra de souligner que le fondement de cette représentation se trouve dans le regard de l'homme. Le texte nous fait comprendre qu'Ateba endure l'abus que l'homme peut justifier par le biais de la société patriarcale. L'homme qui voit les femmes comme les objets plus que les êtres humains contrôle, et exploite sexuellement Ateba. Ce faisant, l'homme se fait le maître absolu et peut donc affirmer son contrôle de la femme. Nous essaierons de faire ressortir le portrait que l'homme fait d'Ateba qui la marque implicitement comme femme-objet dans le regard de l'homme.

Considérons tout d'abord Jean dont le discours réduit Ateba à l'état d'objet de désir. Il force Ateba à avoir des relations sexuelles contre sa volonté. Quand Ateba réagit, Jean lui dit « Tu verras, mon amour. Tu aimeras. Toutes femmes ont aimé. Lâche-moi ou je crie, siffle-t-elle. Fais pas de manières, mon amour. Tu sais très bien que tu ne le feras pas. Ta parole contre la mienne » (CS 35). Le silence d'Ateba est souligné par la voix anonyme : « Ateba Léocadie ne fait rien, ne dit

rien » (C S 36). Ensuite, l'on remarqu'elle « contemple son impuissance » et comprend que « dans l'état actuel de l'histoire, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, elle aura toujours tort. L'homme c'est lui » (CS 36). Ce qui se dégage de la dernière phrase du passage est que la femme ne peut pas s'élever contre l'homme, elle n'existe que pour l'homme et, par conséquent, la femme n'a pas le contrôle de son corps. De plus, dans la pensée masculine, le corps d'Ateba est perçu comme objet. Par ailleurs, une objectivation du corps d'Ateba aisément identifiable se traduit par l'expression que l'on retrouve chez Jean. En lisant le texte, l'on constate qu'après être entrée dans la chambre de Jean, ce dernier dit à Ateba qu'elle doit rendre le plaisir qu'elle lui enlève lorsqu'elle interrompt ses rapports sexuels avec une autre femme: « Tu es venue m'espionner, voilà la vérité! [...] Tu m'as volé mon plaisir. Je te demande de me le rendre. Honnête, non? » (C S 35). Il faut dire que la perspective masculine qui se poursuit dans le passage s'inscrit dans la logique d'une dualité d'Ateba comme femme et objet. Comme le révèlent ses paroles, Jean entend percevoir Ateba comme un objet de désir. Ainsi, ses paroles font aussi preuve de la défense du statu quo que la femme appartient à l'homme. Plus loin dans le texte, nous observons que l'homme contre qui Ateba se révolte dira : « Tu dois tenir tes engagements. Ton corps m'appartient jusqu'à l'aube. [...] J'en veux pour mon argent » (C S 151). Celui-ci va jusqu'à dire « que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme » (C S 151). Par ce biais, Ateba se voit forcée à être un objet de désir.

On y trouve des scènes dans lesquelles le lecteur peut saisir la situation d'abus que subit Ateba. Le mépris envers Ateba est évident. Nous notons qu'elle est arrêtée par des soldats puis interrogée par le caporal-chef, « grand avec des biceps comme des bûches et des jambes comme de poutres. Il suinte la violence, le crime, son visage fermé ne semble pas avoir souvent ri » (C S 93). Incapable de fournir des copies de ses documents, Ateba doit suivre le soldat dans un

hangar abandonné, où il abusera d'elle sexuellement. La narratrice décrit que le soldat « veut prendre don d'elle » et elle observe « qu'il est impossible d'échapper aux noces présentes ». Malgré son inconfort, la voix anonyme donne des instructions à Ateba:

Fais pas la grimace lorsqu'il t'embrasse sur la bouche. Dégage-toi gentiment, souris et parle-lui. Vante sa beauté et son intelligence. Maudis les mauvais citoyens qui l'obligent à travailler alors qu'il serait si bien chez lui. Fais lever en lui les mots, les mots du mensonge—les hommes n'aiment que cela—afin qu'il oublie sa chair dressée. (C S 94)

Le mépris envers Ateba, comme on l'a vu chez Jean, et la situation avec les soldats permettent de deviner une sorte de double d'Ateba au regard de l'homme. Il va sans dire que le comportement de Jean et celui du militaire soutiennent l'idée que l'homme s'intéresse au plaisir qu'il pourrait soutirer de la femme. Il faut retenir que cette représentation de dualité d'Ateba peut être l'une des stratégies que Calixthe Beyala utilise pour démontrer la dominance masculine sous laquelle la femme est perçue comme objet de désir sexuel. Pour ces raisons, nous pouvons donc dire, conséquemment, que la dualité d'Ateba existe implicitement. Par ce biais, l'auteure cherche à décrire sans fard la réalité de la société camerounaise à cette époque-là. Jacques Chevrier écrit à ce sujet que :

Calixthe Beyala, dans ses romans, dénonce une société patriarcale qui considère, le plus souvent, la femme, soit comme une valeur d'échange dans les tractations matrimoniales, soit comme un simple objet de plaisir sexuel. Elle condamne certaines pratiques rétrogrades, comme l'exploitation humaine ou la prostitution des jeunes filles [...] ²⁰³

²⁰³ Chevrier, Jacques. *Anthologie de la négritude. La littérature africaine*. Paris: Librio, 2008, p. 90-91.

4.4.2 Comportement d'Ateba : un indice de son identité duelle?

Nous nous concentrons plus particulièrement sur les actes démontrés par l'héroïne au fur et à mesure qu'elle se livre à l'état de ce qui est double. La manifestation du double chez Ateba est perçue à travers ses comportements et ses attitudes. Ceux-ci suggèrent qu'elle possède une identité duelle. Notons que la manifestation la plus évidente de cette identité dans le texte est celle qui s'inscrit dans le lien avec la vie intérieure et extérieure d'Ateba. Prise entre la pratique culturelle traditionnelle que des femmes conservatrices désirent lui imposer dans sa vie et la modernité, Ateba se cache parfois à l'intérieur d'elle-même. Et elle intériorise ses préoccupations, ses pensées et ses rêves qu'elle ne veut pas verbaliser. Il apparaît qu'Ateba cherche la jouissance à l'intérieur d'elle-même. Elle semble être dans ses fantasmes et elle est à l'écoute de cette jouissance qui l'habite. Peut-être devrait-on ajouter que, lorsque Ateba « fermait les yeux », et qu'« elle se caressait » (CS 22) elle sent derrière ses paupières closes le regard de son double se fondre dans le sien. Elle est, peut-être, contente de la rencontre avec soi-même. Cette action implique une forme de fragmentation du personnage d'Ateba, qui, en rêve, se voit multipliée. De plus, la scène permet à nous, lecteurs, de suivre la vie intérieure d'Ateba.

L'on assiste à d'autres passages qui sont entrecoupés par les comportements d'Ateba suggérant sa personnalité duelle:

[Ateba] avait écrit aux femmes, lu un livre et, obsédée par Dieu, elle l'avait interrogé. D'où venait-il? Qui était-il? Était-il marié? Heureux? Créer pour exister au plus profond de l'être! Était-il fou? [...] Dieu répondrait. [...] Elle décide que Dieu est vieux et probablement sourd. Si Dieu ne peut entendre, il ne reste que le geste ou l'écrit. [Ateba] décide d'écrire. Elle lui écrit comme à ses amants à qui l'on hésite à déclarer sa flamme, avec des mots aux sens incertains et doubles. Toute une nuit, elle écrit. Les feuilles s'accumulant, montent, Ateba suit le mouvement, elle grimpe, elle atteint des sommets

absous de misères, d'injustices, de vieillesse et de mort. Le lendemain matin, elle a plusieurs dizaines de pages. Elle les relit. Elle les trouve bêtes. Elle pleure. Dieu a certainement raté sa vie pour avoir créé de telles imbécillités. Et elle souffre, Ateba. Elle souffre pour Dieu qui souffre d'avoir raté son œuvre. Elle essuie ses larmes. Elle brûle la lettre, page par page, mot par mot. Elle prend une feuille blanche, elle la transforme en bateau et l'envoie à Dieu. (CS 37-38)

Dans cette scène, nous constatons qu'Ateba montre bien ses actes d'écriture, mais également elle se confie à Dieu. Cette description imagée dont le résultat est de communiquer avec Dieu donne au récit un moment d'arrêt de l'évolution de l'histoire d'Ateba. Le passage laisse voir Ateba en tant que personnage principal de l'histoire et écrivaine qui interroge et se confie à Dieu à travers une lettre. Par ailleurs, lorsqu'Ateba écrit le texte, elle réfléchit sur l'identité et le pouvoir de Dieu et y présente sa frustration envers lui. Ateba semble accuser Dieu d'avoir créé l'homme qui cause des problèmes pour les femmes. Ateba agit ici comme une personne se dédoublant à travers le texte qu'elle écrit.

En plus de cette démonstration sur la dualité, la narratrice signale un autre épisode dans lequel Ateba révèle son identité fragmentée :

[...] chacun au QG joue son rôle, et tout le monde joue à la perfection: Sauf [Ateba]. Ateba Léocadie doit faire son devoir, elle doit toujours faire son devoir, elle doit être fidèle à son devoir [...] Elle l'avait presque oublié en pensant au rôle des autres. Ça y est, Ateba Léocadie se souvient, elle est la femme, la maîtresse, la femme de l'homme. Elle a trouvé son rôle, elle se sent presque mieux, elle devient tout à coup deux Ateba. La femme et l'actrice. L'ordinaire et l'extraordinaire. (CS 127)

Nous voyons que Calixthe Beyala présente l'héroïne Ateba comme un personnage qui est insaisissable et que la solitude habite. Le comportement d'Ateba laisse percer l'image d'une personne qui est toujours laissée dans un état silencieux dans sa haine de l'homme et de la société patriarcale. La narratrice décrit Ateba en ces termes: « [...] la tête tournée vers le ciel, Ateba est dans l'oubli. Moi je la regarde, je cerne son silence [...] elle veut se promener dans sa voute pour se noyer, pour ne plus prendre l'angoisse » (CS 25). De par cette description, l'on peut dire que l'oubli de soi semble caractériser l'héroïne. Elle semble être dans l'errance psychologique. Par conséquent, l'on constate qu'elle est caractérisée par la folie qui la rend incapable de penser. La narratrice dit ainsi:

Ateba écoute ou n'écoute pas. [...] au moment des réunions familiales, elle découvre que le malheur vient. Il survient toujours dans son corps et lui donne des frissons, elle a froid, pourtant elle a chaud, elle étouffe [...] Ateba est différente de la terre, elle a perdu ses illusions sur la terre et éprouve des difficultés à la reconnaître, à se reconnaître. Il y a trop d'ombre dans la lumière. (CS 26-27)

Ou encore

À chaque changement dans sa vie, l'angoisse la pénètre et grossit d'heure en heure. Elle n'est plus la même, elle n'est plus tout à fait la même. Certes, elle obéit comme toujours [...] Mais, en son dedans, naissent d'autres discours qu'elle s'acharne à garder par peur d'Ada, des autres et surtout d'elle-même: puisqu'elle ne connaît plus, puisqu'elle ne voit plus, puisqu'elle est au bord du gouffre, puisque la folie l'appelle... Elle construit des

barrages pour l'endiguer [...] elle lutte et pourtant elle sait qu'un jour viendra une marée plus forte qui l'emportera. (CS 30)

Ces passages expliquent le fait que la folie met Ateba dans un état où elle n'arrive pas à réfléchir.

Par ailleurs, Ateba s'isole et parvient à se retrouver dans différents lieux en même temps:

Une émotion toute retenue. Elle ne peut plus se regarder comme si, à le faire, la vie partait [...] elle se tient raide, les yeux sont peut-être ouverts, peut-être fermés, peu importe, elle regarde sans voir, sans entendre. L'eau coule, tournoie, dérive. Rien ne la retient plus. Ses mains sont plaquées sur le bord du lavabo. Elles se mouillent. Sa robe se mouille aussi. Ateba ne bouge pas. Ateba est dirigée vers son dedans, Ateba est dans Ateba, Ateba est seule, inaccessible. Plus tard, elle dira: « j'ai été, j'ai vu l'étrange lumière rouge ». Était-ce la mort? (CS 49)

Dans ce passage, on voit qu'Ateba se présente comme une personne étrange. Vu son comportement dans la scène, on peut dire qu'il y a un esprit insaisissable qui prend possession d'Ateba. En vivant une vie intérieure, Ateba ressasse très souvent son état silencieux et elle se réfugie en elle-même. C'est en restant dans le monde clos qu'elle peut se créer elle-même et faire la découverte de son corps et de la jouissance qui l'accompagne. Elle se voit submergée par des désirs. Le silence montre la vie active d'Ateba parce qu'on note que, chaque fois qu'Ateba est dans son état silencieux, elle se retrouve dans une relation de transition:

Restée seule, Ateba regarde autour d'elle, ébahie. Elle n'a plus ce vertige nauséux qui s'est emparé d'elle à son entrée. Elle se lève. Elle va vers un miroir. Elle lève une main, grimace. L'image dans le miroir lève la main et grimace aussi avec un air de profond dégoût lui semble-t-il. L'ombre de quelques secondes, elle a l'impression que ce n'est pas elle.

Celle dans le miroir lui est étrangère, elle ne peut lire dans son âme, mais elle la sent si proche! Elle est elle sans être elle. [...] Et dans cette chambre imprégnée du parfum de l'homme, ce parfum qui lui était jusqu'alors inconnu, elle ferme les yeux pour se retrouver. Elle attend de voir son corps se rejoindre. Le temps écoulé? Elle ne saurait le déterminer. Au loin, dans les ténèbres de ses yeux, elle entend la porte s'ouvrir et se refermer et les bruits des pas qui s'approchent et l'accaparent. (CS130)

Il importe de dire qu'un jeu de miroirs se profile dans le passage créant ainsi une figure double. L'on déduit du passage qu'Ateba s'établit une identité spéculaire et imaginaire. Il faudrait souligner que le comportement d'Ateba se présente comme un paradoxe dans le texte. On note qu'elle cherche à satisfaire son désir sexuel à l'âge de quinze ans. Ainsi, elle couche volontairement avec un petit garçon qui s'appelle Gon. La narratrice déclare:

[Ateba] entraîne Gon le fils de Combi, de cinq ans son cadet, dans les fourrés. Elle baisse [le pantalon de Gon]. Elle prend le petit sexe dans ses mains. Elle le serre. Il gonfle. Elle s'allonge. Elle relève sa robe. Elle invite Gon grimper. Le petit sexe tendu se frotte au hasard dans son vagin [...] Et le petit sexe repart, alerte, prêt à conquérir les recoins permis. (CS 54-55)

Dans cette scène, l'on va comprendre que le personnage d'Ateba a un contrôle sur son corps, elle va jusqu'à vouloir coucher avec n'importe quelle personne. Mais bien que Ateba ait envie de le faire, elle résiste parfois à l'action de l'homme qui désire coucher avec elle. Relevons une autre scène dans laquelle Ateba résiste aux forces d'un homme qui essaie de la violer: « Elle tente de se libérer, il l'agrippe plus fort, l'oblige à s'allonger sur le lit. Il s'abat sur elle, elle le frappe, il s'attaque à son slip, elle le mord, elle ne veut pas, [...] il fonce sur le clitoris, elle se cabre, elle serre les cuisses pour faire obstacle à la main qui se fraye un chemin à coups d'ongles » (CS 132).

La narratrice nous fait comprendre que l'homme réussit à coucher avec Ateba: « [...] elle pense aux sexes qui ont éventré sa mère et au sexe en elle [...] elle accroche sa main au sexe, le retire, le serre, elle serre de plus en plus fort [...] elle entreprend un mouvement de va-et-vient » (CS 132), nous raconte la narratrice. Mais l'image qui ressort de la scène est bien celle d'une femme qui montre sa capacité et son courage face au comportement autoritaire de l'homme. Cela souligne aussi qu'Ateba a le réflexe à contester l'homme pour ses attitudes. Elle paraît par ailleurs posséder une force étrange. En faisant tout cela, Ateba se sent soulagée. À travers la peinture d'Ateba, l'on peut saisir la position de Beyala dont l'intention est de présenter un modèle de femme qui mène un combat contre l'homme. Pour reprendre les mots d'Ambroise Kom, « Compte tenu du réalisme de son style, de la vigueur et de la verdeur de nombre de ses descriptions, on peut dire que l'écriture de Beyala est essentiellement fonctionnelle, pratique: elle dénonce l'ordre patriarcal qui gouverne les relations entre les hommes et les femmes dans les sociétés contemporaines²⁰⁴ ». Par conséquent, l'on peut dire qu'il y a un renversement de supériorité car c'est l'homme qui est soumis à la force d'Ateba. Nous pouvons conclure que Calixthe Beyala semble situer Ateba dans la perspective d'une génération camerounaise qui transcendera la frontière culturelle pour se révolter contre la déshumanisation que la jeune femme subit dans sa communauté. Du fait de cette personnalité instable de son personnage principal et de la complexité de son organisation narrative, le texte de Beyala adopte une forme hybride.

²⁰⁴ Kom, Ambroise. *Notre Librairie* no 125, cinq ans de littérature 1991-1995, 1996 p. 69

4.5 La forme hybride de *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

Ce qui frappe d'emblée sur le plan formel, c'est l'hybridité constitutive de *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Elle se manifeste par la coexistence des textes que nous considérons comme des mises en exergue, par le mélange du français et des vocables locaux et par la coexistence de plusieurs formes de discours fictionnel.

4.5.1 Hétérogénéité générique.

Le texte romanesque de Beyala se constitue de passages qui provoquent des digressions dans le récit. En lisant le texte, nous constatons que Beyala fait interférer d'autres pratiques littéraires dans son univers scriptural que nous considérons comme des mises en exergue. Signalons comme exemple le passage suivant:

« La simulation est autant nourriture pour l'esprit égaré que la vérité. Ateba, les yeux dans le vague, l'esprit couché, écoute. Elle est l'héroïne d'un roman-photo cinq pages avant la fin. Le héros lui prend la main. Il la trouve merveilleuse. Il la trouve délicieuse. Le paysage est beau. Elle l'est encore plus! Blanche comme la lune. Maquillée d'argile. Il lui dit qu'elle est la femme de sa vie; il l'a aimée au premier regard. Elle proteste en riant. Elle est heureuse, suspendue à son cou. Elle a envie de rire, de chanter. Un léger vent. L'orage. Quelques gouttes d'eau. Il enlève sa veste, en recouvre leur tête. Ils courent vers un abri. Le mot FIN se détache sur cette dernière image. » (CS 60)

L'intérêt que nous pouvons souligner du passage est qu'il se détache de la narration et qu'il crée une rupture de continuité de la conversation entre Ateba et Jean. En plus, le resurgissement des images dans le texte favorise une reconstruction de l'identité. Ateba étant l'héroïne s'imagine une nouvelle identité d'elle-même. Par ailleurs, la convocation systématique des faits nous met en face d'un micro-récit dont la progression affiche sa singularité sous forme d'un roman-photo. Ce micro-

récit détonne également par sa nature: les indications éditoriales dont l'auteure l'encadre le présentent comme un récit non verbalisé auquel le lecteur n'accède qu'en entrant dans l'espace mental du personnage.

Plus remarquable encore est le passage de portée identitaire comme des vieilles photos de Betty servant de miroir où Ateba peut lire des informations sur sa mère Betty.

Ateba fouille. Armoires. Tiroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire. Retrouver son présent confus et fragmenté par les dire. Retrouver Betty... Betty... Deviner la femme [...] Au fond d'une malle. Ceintures. Colliers. Clefs. Photos. Poses et attitudes. Le passé se raconte. Sur l'une d'elles, Betty, de blanc vêtue, est photographiée les mains croisées sur un chapelet. C'est la première communion [...] 1961. Betty est assise sur un banc dans le soleil, les jambes croisées, une main sur la joue. Son regard ne semble pas porter plus loin que la case d'en face. Nostalgie? Ou anticipation de l'accès à la mer du temps? Les raisons profondes lui échappent. C'est comme déployer les cauris pour lire le regard des morts. Betty s'effrite. 1966. Betty en minirobe rouge, hissée sur dix centimètres de talons, bouche fardée, teint jaune. Impossible de décortiquer le sourire qui étire le coin gauche de la lèvre. Le passé se referme. (CS75)

Ateba semble retrouver, redécouvrir Betty et reconstituer le passé de celle-ci grâce à ses photos. Le texte trahit en quelque sorte l'identité de Betty dans la mesure où il dévoile son adolescence. Par ailleurs, les photos permettent à Ateba de combler le désert affectif créé par l'absence de Betty. L'on peut supposer que ceci relève de l'esthétique de Beyala et que son but est d'explorer l'imagination de son personnage principal, de faire entrer le lecteur dans son univers mental. Il faut ajouter que ce passage sur la photographie sert comme élément narratif qui vient interagir

avec le texte narratif, mais qui fait aussi revivre au lecteur la coutume de communion et les expériences vécues par Betty.

Les deux passages que nous venons de citer dévoilent au lecteur l'hétérogénéité générique du texte. Nous pouvons dire cela parce que les passages sont conçus comme des textes images qui se joignent à la fiction. C'est comme si l'on est en présence d'un roman ainsi que des photos. De ce fait, nous pouvons décrire *C'est le soleil qui m'a brûlée* comme un texte qui se présente comme récit romanesque et récit photo. L'auteure offre d'ailleurs des indices pouvant justifier une telle lecture en faisant d'Ateba une lectrice assidue de romans photos.

Il est intéressant de noter que le texte est caractérisé par son aspect de mélange de typographies qui provoquent une forme d'arrêt de la lecture. Ainsi, on observe des paragraphes écrits en italique et séparés du texte. Nous pouvons, par exemple, citer quelques occurrences de collage textuel à l'écriture italique comme celle qui évoque la vie au QG:

Ce matin, je suis arrivé à mon boulot avec plusieurs minutes d'avance. Le patron n'était pas là. Je suis entré dans l'atelier. J'ai mis la machine en route. J'ai bossé comme un dingue. Quand il est arrivé, j'avais presque fait à moi seul le boulot de dix hommes. Il m'a dit que j'étais un bon ouvrier, que bientôt j'aurais de l'avancement. Il est entré dans son bureau, il est ressorti quelques minutes plus tard et il m'a demandé si j'avais vu la tronçonneuse. J'ai dit non. Que je ne l'avais pas vue. Il m'a dit que j'étais seul et que personne d'autre en dehors de moi ne pouvait l'avoir prise. Alors, j'ai lâché mon boulot et ensemble on l'a cherchée. En vain. Alors, il m'a dit qu'il était désolé mais qu'il se voyait dans l'obligation de prévenir la police. Et elle est venue, elle m'a emmené, elle m'a fouillé, elle a relevé mon nom, mon adresse et elle m'a demandé de me tenir à la disposition de la justice. (CS 84-85)

Ce qui caractérise ce passage c'est un discours rapporté. En citant le travailleur explicitement dans son texte, Beyala semble emprunter la voix de travailleur pour évoquer le sentiment du peuple à l'égard de la vie au QG. Par ailleurs, nous pensons que l'intégration de cette voix apparaît comme un micro-récit à l'intérieur d'un macro-récit qui est celui d'Ateba et que la voix anonyme essaie de nous raconter.

De plus, nous relevons le texte de la page 5:

« Ici, il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions qui nous échappent. Il est comme le souffle de la mort. »

Nous nous apercevons que le paragraphe est séparé du texte. Il est la partie introductive ou l'ouverture du roman, il révèle le cadre, l'atmosphère de la société. Il projette le lecteur dans la situation initiale de l'histoire. En plus de cette fonction, le lecteur s'aperçoit que le fragment est en italique ce qui le distingue matériellement du reste du récit.

Outre les textes en italique, l'auteure fait une allusion à l'une des séries de bandes dessinées, *Zembla*, publié de 1963 à 1979: « Un souvenir. Elle [Ateba] a quinze ans. Elle dévore *Zembla* et d'autres bandes dessinées » (CS 54). Ce court extrait a un intérêt fragmentaire dans la mesure où il évoque une bande dessinée. Au niveau stylistique la mention de cette bande dessinée particulière fait cohabiter une histoire aux comiques et un texte écrit. Au demeurant, l'auteure semble évoquer une relation imaginaire qu'Ateba entretient avec les bandes dessinées. Le fait de passer soudainement d'une narration au souvenir de la bande dessinée montre le manque de logique chronologique dans la relation événementielle. Tous ces textes en italiques servent comme compléments narratifs qui engendrent une discontinuité du récit. Il faut ajouter qu'en incorporant

des séries de bandes dessinées, Beyala semble faire sortir son œuvre romanesque de son espace littéraire traditionnel.

4.5.2 L'oralité dans l'écrit.

Beyala ne néglige pas l'expression locale et les dialogues dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Le récit est imprégné de mots de la langue locale de l'auteure qui se retrouvent dans les échanges entre les personnages. En lisant le texte, on constate ce contact de la langue française et des mots locaux. Le mélange du français et des vocables locaux propres à la culture africaine forme des expressions hybrides.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, nous remarquons la prolifération des mots locaux que l'on peut rencontrer à l'intérieur du cadre narratif. Nous relevons des extraits qui contiennent quelques vocables empruntés au jargon urbain camerounais et aux langues africaines: « [...] la gâ la plus platinée du monde suspendue à son bras. » (CS 11), « Sous leurs longs kabas, la musique constante des sachets en plastique où elles mettront les restes » (CS 24), « Les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse. L'une s'empresse, installe une chaise au milieu de la cour. Une autre lui tend un verre de hâa qu'il ne daigne pas goûter. » (CS 26), « Gala. Elle ne le pensait pas [...] le maffé qu'elle lui préparerait chaque jour à l'heure de la nuit » (CS 51), « Au-dessus du lit un crucifix en bois flirte avec des feuilles de kwem » (CS 68), « Et sur un ton extasié, elle poursuit: « Un kruma. Genre bedonnant, plein de taches et de fric. » (CS 98), « C'est la fête. Le Sadaka d'Ekassi. Sept jours ont passé depuis sa mort. » (CS 119), « Je sais Mâ » (CS13). Nous notons que lors d'une réunion familiale les invités et les membres de famille répondent à un répons

traditionnel²⁰⁵ avec le mot « Owéée! » (CS 26), c'est une expression qui veut dire oui ou bien sûr, il témoigne de l'identité culturelle des Bétis au Cameroun. Évidemment, ces mots locaux captiveront l'attention du lecteur local car ils lui permettront de mieux goûter à la culture et la tradition Béti mais le lecteur qui ne connaît pas les mots aura de la difficulté à les comprendre. En fait, les mots obligeront le lecteur de s'arrêter au cours de la lecture afin de les comprendre. Nous pouvons dire qu'en incorporant les vocables africains, l'auteure semble adopter une démarche littéraire qui consiste à exposer un croisement entre l'oralité et la fiction. De plus, nous pensons que les vocables sont liés à la culture de l'auteure et elle refuse peut-être consciemment ou inconsciemment de les traduire en français. Dans cette logique, nous dirons que les mots locaux dans ces passages sont des reflets d'un certain réalisme évocateur.

4.6 Conclusion.

Nous en arrivons à la conclusion que *C'est le soleil qui m'a brûlée* est un texte complexe. Le récit est écrit de sorte que l'on peut appréhender le cheminement psychologique et les souvenirs d'Ateba. En appliquant la théorie de la narratologie de Gérard Genette, nous avons pu faire ressortir qu'il y a dans le texte des insertions inattendues de récits analeptiques, proleptiques et métalepses. L'héroïne Ateba exprime le sentiment de déracinement qui la pousse à adopter la position de l'Autre et à s'éloigner des convictions culturelles qui l'oppriment. Le texte est marqué par les silences, l'imagination et l'état solitaire d'Ateba. Ce ne sont pas tragiques, mais ils servent des permettant à Ateba de se retrouver et de se découvrir. De plus, ils permettent à Ateba de réfléchir à ce qu'elle souhaite devenir. Le texte devient un récit d'un désir de recherche

²⁰⁵ Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Édition Stock, 1987, p. 26.

d'appartenance et d'identité. Notre réflexion sur le texte permet une saisie des actes de dualité, tel que femme-objet dans le regard de l'homme. La narration se fragmente par la polyphonie narrative et l'insertion de différents textes que l'imagination du personnage présente comme des lettres, des romans-photos, des monologues, des dialogues, souvent marqués d'oralité, des passages intercalés et ces fragments rendent la lecture incohérente.

Chapitre 5: *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome: Un roman éclaté.

Le ventre de l'Atlantique est un texte de fiction à tonalité autobiographique. Il se présente comme la narration à la première personne de l'histoire du personnage principal, Salie, qui quitte son pays natal pour la France. La trame narrative s'élabore autour d'un récit sur soi dans lequel s'entremêlent l'histoire d'autres personnages et de nombreux discours. Le discours en tant que notion a évolué à partir de recherches menées par plusieurs auteurs opérant dans des disciplines différentes et parmi lesquels nous pouvons citer Gustave Guillaume²⁰⁶, Jean-Michel Adam²⁰⁷ et Dominique Maingueneau²⁰⁸. *Le ventre de l'Atlantique* est constitué des discours que l'auteure incorpore dans la trame narrative. Le récit explore en effet les pensées imaginaires de la narratrice Salie, ainsi que celles des autres personnages que l'auteure met en scène. On s'aperçoit assez vite que des aspects de la vie de Salie font écho à certaines expériences vécues par Fatou Diome, de sorte qu'on peut se permettre de soutenir que Salie vit des drames et des angoisses de Fatou Diome. Salie, comme Diome, est enfant illégitime. Elle est du Sénégal, originaire de l'île de Niodior. Fatou Diome, comme Salie, est écrivaine en France.

Notre étude part du postulat que *Le ventre de l'Atlantique* participe d'une écriture esthétiquement fragmentaire. Ce roman se donne à lire comme un récit complexe qui se dérobe à la linéarité narrative. Le récit se construit, en quelque sorte, selon une démarche incohérente par des formes éclatées, fragmentées, résultant d'un mélange de genres. Les récits évoluent sur la base de la rétrospection, du déplacement spatial, d'une narration marquée par variation typographique et l'écriture de l'oralité. Nous notons chez Fatou Diome un intérêt marqué pour les modalités

²⁰⁶ Gustave, Guillaume. *Langage et science du langage*, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

²⁰⁷ Jean-Michel, Adam. *Eléments de linguistiques textuelles*, éd. Mardaga, 1990

²⁰⁸ Maingueneau, Dominique. *Analyser les textes de communication*, éd. Dunod 1998

narratives de la rupture, notamment l'anachronie narrative²⁰⁹ et la polyphonie qui placent, en effet, la narration dans une logique discontinue. L'objectif de ce chapitre est d'étudier différentes marques du fragmentaire qui sont à l'œuvre dans le roman et dont résulte l'aspect éclaté de ce dernier. C'est donc à partir de passages représentatifs que nous entendons montrer les manifestations de la fragmentation dans le texte en nous servant principalement des réflexions et des notions de Gérard Genette.

5.1. Identité et ordre de la narration dans *Le ventre de l'Atlantique*.

La mise en poétique de l'identité et l'ordre de la narration sont associés à l'écriture fragmentaire dans *Le ventre de l'Atlantique*. Les récits montrent le morcellement de l'identité qui se reflète dans les discours des personnages, notamment, le récit de la narratrice Salie. Sa quête d'identité passe par les années d'enfance illégitime, suivies des années scolaires au pays natal et d'un voyage en Occident, ainsi que de son entre-deux culturel.

Salie pose un regard rétrospectif sur sa vie familiale et retrace sa vie en vue de se raconter. Née d'une relation illégitime, Salie est rejetée par son beau-père. La situation de rejet suscite chez elle une détresse psychologique qui l'amène à faire de son identité et de sa place dans l'organisation sociale une préoccupation permanente. Salie se rappelle des souvenirs d'enfance. C'est ainsi qu'à travers l'analepse, elle évoque l'histoire de sa naissance et dévoile ce qui fait d'elle

²⁰⁹ Les anachronies narratives sont des déviations chronologiques du récit par rapport à l'histoire. Pour Gerard Genette, elles désignent « toutes formes de discordances entre les deux ordres temporels ». Genette, Gerard. *Figures III*, Paris: Seuil (Coll. Poétique), 1972. p. 82.

une enfant illégitime. Les passages suivants illustrent les circonstances reliées à la naissance et à l'enfance de Salie:

[...] ma grand-mère veilla sa fille et son enfant illégitime [...] Trahie par ma grand-mère, la tradition, qui aurait voulu m'étouffer et déclarer un enfant mort-né à la communauté, maria ma mère à un cousin qui la convoitait de longue date [...] mon beau-père me jetait dehors, seule ou avec [ma mère], par n'importe quel temps [...]. Parfois, ma mère me trouvait couverte de poussière à cause des vents de sable. J'alternais les bronchites et les conjonctivites. Mon beau-père comptait sur mes fréquentes maladies pour se débarrasser de l'incarnation du péché, la fille du diable—c'est ainsi qu'il me désignait. (V83-85)

La narratrice en rajoute encore en disant:

Pour me guérir, [ma grand-mère] multiplia les décocotions et les massages au beurre de karité. [...] Parce que l'amour ne se mesure pas, ma grand-mère m'allaita, sans date butoir, jusqu'au jour où, de moi-même, à trois ans passés, je cessai de réclamer le sein [...] ma grand-mère n'a jamais cessé de tisser le fil qui me relie à la vie. (V85-86)

Dans ces passages longuement explicatifs qui dévoilent la question de l'appartenance et de l'identité, Salie raconte elle-même l'histoire et les circonstances de sa naissance. Ces extraits montrent le lien fort qui unit Salie à sa grand-mère, laquelle va devenir le centre de son univers. La grand-mère prend la décision de garder Salie enfant en vie parce que « la tradition aurait voulu [l'] étouffer et [la] déclarer un enfant mort-né à la communauté » (V 83). La grand-mère qui s'oppose à cette conviction et ce précepte traditionnels chez les Niodiorois prend une position ferme à propos du choix du nom de Salie:

À défaut de se débarrasser de moi, les garants de la morale voulurent me faire porter le nom de l'homme imposé à ma mère. Ma grand-mère s'y opposa fermement: « Elle portera le nom de son vrai père, ce n'est pas une algue ramassée à la plage, ce n'est pas de l'eau qu'on trouve dans ses veines, mais du sang, et ce sang charrie son propre nom », répétait [la grand-mère] obstinément aux nombreuses délégations qui la harcelaient (V 83).

Les passages montrent la question de l'identité légitime et de l'honneur de Salie. Manifestement, l'identité de celle-ci est saisie à travers les propositions réductrices que la communauté niodioroise lui attribue « l'enfant du péché»; « fille du diable » et de l'image évoquée dans la phrase « mon beau-père me jetait dehors ». Par le verbe « jetait », Salie se voit perçue comme une personne marginale dans sa famille. Par ailleurs, la grand-mère prouve son amour et prend soin de sa petite-fille illégitime: « Élever une enfant illégitime dans ce village, j'ai dû accepter le déshonneur pour le faire; prouve-moi que j'ai eu raison. » (V 261). Cependant, dans les passages cités, Salie est perçue en même temps comme un personnage et un témoin des faits qu'elle raconte. Parlant de figures narratives qu'un récit peut mettre en scène, Gérard Genette propose deux types de récit: « l'un à un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à un narrateur présent comme personnage de l'histoire qu'il relate²¹⁰ ». Le statut de Salie dans le texte s'accorde avec le deuxième type de figure que l'on nomme « homodiégétique²¹¹ ». Elle devient « [une narratrice] au second degré qui raconte sa propre histoire²¹² ». La mise en fiction des circonstances de la naissance permet à Salie de se tourner vers soi-même afin de parler de son statut de fille illégitime que défend sa grand-mère.

²¹⁰ Genette, Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil (Coll. Poétique), 1972. p. 188.

²¹¹ *Ibid.*, p. 188.

²¹² *Ibid.*, p. 256.

Cherchant à se reconstruire une nouvelle identité, Salie se marie avec un Blanc. Le couple quitte le Sénégal pour s'installer en France. Cela lui permet de sortir des limites et de l'image de soi que la communauté nioldioroise lui impose, et d'avoir la possibilité de se créer une nouvelle identité dans le monde de l'Autre. Au fur et à mesure que le récit se déroule, Salie donne l'impression de vivre une vie marquée par des crises d'identité. Elle confronte des difficultés liées à la question de l'identité. Par exemple, la quête de se reconstruire une identité est complexifiée par le regard de l'autre. En France, Salie fait face à des contraintes du mariage parce que sa belle-mère ne l'accepte pas comme bru dans la famille. Comme Salie l'explique dans le passage suivant:

Mais une fois chez lui [son mari], ma peau ombragea l'idylle—les siens ne voulant que Blanche—Neige—, les noces furent éphémères et la galère tenace. Seule—entourée de mes masques et non des sept nains—, décidée à ne pas rentrer la tête basse après un échec que beaucoup m'avaient joyeusement prédit, je m'entêtais à poursuivre mes études. (VDA 50).

Après quelques années, Salie et son mari ont divorcé. Cette expérience suscite une réflexion identitaire chez Salie. Elle réalise qu'elle est à Autre de par son statut de femme noire. À cet effet, nous voyons que la noirceur est assimilée à l'étrangère ou à l'extérieure et à l'inférieure. Le mariage qui est supposé être source d'affection est voué à l'échec. Cela fait de cette dernière une personne marginale et elle se sent étrangère partout. Étrangère dans l'espace, il ne lui reste que sa réflexion de son identité. Elle choisit l'acte d'écriture comme une étape essentielle dans la poursuite de sa (re)construction identitaire. Elle écrit un livre qui lui donne l'occasion d'être vue à la télévision et change son identité personnelle dans son pays d'accueil.

L'univers scriptural devient le mode privilégié pour Salie d'exprimer son identité et sa nostalgie à travers le désir de revivre des expériences qui lui manquent. L'histoire de celle-ci se racontant elle-même est largement présentée dans des récits analeptiques. L'activité de bénévolat

que fait Monsieur Ndétare dans la communauté niodioroise et le français qu'il apprend à Madické activent la mémoire de la narratrice et déclenchent le récit analeptique du texte.

Nous relevons un récit, plus long, qui se rapporte à la confession et aux péchés que Salie a commis.

Celle-ci fait un retour dans le passé en les présentant en ces termes:

[...] j'ai triché, j'ai volé, j'ai menti, j'ai trahi la personne que j'aime le plus au monde: ma grand-mère! [...] mais c'était pour la bonne cause [...]

J'ai triché: la maison de mes grands-parents était en face de l'école primaire. Lorsque j'accompagnais ma grand-mère au Jardin, je l'aidais sagement à arroser ses plantes, puis j'attendais qu'elle fut occupée à soigner ses tomates, ses choux, ses oignons et autres légumes; feignant alors d'aller me reposer sous le cocotier à l'entrée du jardin, je m'éclipsais. Je déterrais mon ardoise cassée, ramassée à la poubelle, et mes craies—je cachais le tout sous un talus devant le jardin—puis, je filais à l'école en douce.

J'ai volé: pour acheter de la craie, il me suffisait de dérober quelques piécettes à ma grand-mère, elle mettait son porte-monnaie, une petite bourse en coton cousue main, sous l'oreiller.

J'ai menti: lorsque je rentrais, des heures plus tard, j'inventais une histoire qui révélait aussitôt ses failles, et la pauvre dame me répétait son sermon, trop habituel pour m'inquiéter. [...] à l'école, la classe de monsieur Ndétare [...] j'entrais; il y avait une place vide au fond, je m'y installais, discrète, et j'écoutais. Il écrivait des lettres ou des chiffres étranges au tableau et donnait l'ordre de recopier. Je recopiais. (V 75-76)

Ces passages se donnent à lire comme des blocs créant des fragments dans la trame de la narration.

Tout porte, cependant, à croire que la narratrice offre à travers eux des traces de son histoire afin de permettre une représentation juste de son identité et une lecture cohérente de ses actions présentes. L'utilisation des termes « J'ai triché », « J'ai volé », « J'ai menti », déclarations qui aboutissent alors à l'identité de « tricheuse », de « voleuse » et de « menteuse », ne prendrait pas tout son sens sans le retour analeptique sur l'histoire du personnage. L'identité assumée par Salie

se manifeste ici sur la base d'un mécanisme autonarratif et se présente dans la temporalité antérieure au sens que le préconise Gérard Genette²¹³.

La narratrice expose les activités et les expériences de son enfance qui lui manquent. Grâce à la rétrospection, le lecteur peut comprendre les relations sociales que Salie entretient avec les autres personnages du texte. De même, lorsqu'elle replonge dans son passé d'élève dans la classe de Monsieur Ndétare, elle remonte à l'origine de son identité d'intellectuelle:

La classe de monsieur Ndétare n'était jamais fermée. Mais je n'avais pas le droit d'y entrer, je n'étais pas inscrite. Curieuse, intriguée surtout par les mots que prononçaient ses élèves à la sortie des cours, leurs chansons mélodieuses qui n'étaient pas celles de ma langue, mais d'une autre que je trouvais tout aussi douce à entendre, je voulais découvrir le génie qui apprenait aux enfants scolarisés tous ces mots mystérieux. (V 74)

La narratrice évoque plus particulièrement ses expériences liées à sa formation intellectuelle : « – Viens, on va voir ta grand-mère. – Non, non ! Je ne veux pas, je ne peux pas ! Elle ne sait pas que je viens encore ici ! Lâchez-moi ! Lâchez-moi ! » (V 77). Notons que l'extrait met en évidence la voix de Salie enfant qui veut peut-être fuir le regard autoritaire de sa grand-mère. Entremêler la voix de Salie enfant montre une existence double de Salie, l'une enfant et l'autre adulte. Étant donné cette stratégie de rétrospection, Salie adulte nous persuade que c'est l'enfant qu'elle était dans le passé qui agit. La petite fille croit percevoir un désintéressement de la grand-mère pour la décision d'aller à l'école, mais on s'aperçoit que la grand-mère ne s'oppose pas à cette décision de Salie mais s'assure que la petite-fille aura une éducation formelle. La narratrice dit elle-même : « Petit à petit, ma grand-mère se passionna pour mes études. » (V 79) ou encore « ma grand-mère n'a jamais cessé de tisser le fil qui me relie à la vie [...] elle m'a ouvert un chemin dans les ténèbres

²¹³ Genette, Gerard. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

de la tradition » (V 86). De plus, Salie nous dépeint le rôle que Monsieur Ndétare joue dans sa vie :

Bien sûr que je me souviens de lui.

Monsieur Ndétare, instituteur déjà vieillissant. [...] Ndétare se distingue des autres habitants de l'île par sa silhouette, ses manières, son air citadin, sa mise européenne, son français académique et sa foi absolue en Karl Marx, dont il cite l'œuvre par chapitre. [...] Bien sûr que je me le rappelle. [...] Je lui dois mon premier poème d'amour écrit en cachette, je lui dois la première chanson française que j'ai murmurée parce que je lui dois mon premier phonème, mon premier monème, ma première phrase française lue, entendue et comprise. Je lui dois ma première lettre française écrite de travers sur mon morceau d'ardoise cassée. Je lui dois l'école. Je lui dois l'instruction. [...] parce que je ne cessais de le harceler, il m'a tout donné : la lettre, le chiffre, la clé du monde. Et parce qu'il a comblé mon premier désir conscient d'aller à l'école, je lui dois tous mes petits pas de french cancan vers la lumière. (V 73-74)

L'emploi des expressions « Bien sûr que je me souviens de lui » et « Bien sûr que je me le rappelle » montre bien que la narratrice fait des retours dans le temps passé. De plus, en retraçant la fascination que Monsieur Ndétare exerce sur elle, Salie semble se dédoubler en se racontant, puisqu'elle peut se percevoir enfant et s'écouter.

Cette sorte de dédoublement du personnage s'opère également lorsque Salie est perçue à travers le regard des autres personnages du texte. Monsieur Ndétare appelle la narratrice Salie « une petite Française malmenée par la chaleur » (V 210). Le ton ironique qu'utilise Monsieur Ndétare démasque l'altérité de Salie. Le réceptionniste de l'un des hôtels sénégalais où Salie descend voit également en elle une Occidentale. Celui-ci ne manque pas du reste de l'appeler « *Francenabé* » (V 228) donnant à la Sénégalaise les traits de l'Autre. Les termes « petite Française » et « *Francenabé* » introduisent l'idée de double appartenance. En découvrant la dualité

de son identité à travers le regard de ceux qui lui donnent d'autres noms, Salie évoque ses sentiments d'amertume face à la réception de son entourage sénégalais: « Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue à appeler les miens » (V 190), ou encore « Étrangère en France, j'étais accueillie comme telle dans mon propre pays » (V 228). À partir de ces énonciations, on dirait que la narratrice Salie découvre elle-même sa situation ambiguë et l'instabilité de son identité. Elle se voit comme un être écartelé entre ses identités. Cela fait que paradoxalement elle est à la fois autre en France et étrangère quand elle retourne sur sa terre d'origine. Elle fait l'expérience de ce paradoxe identitaire qui, comme l'écrit Joann Jung, est pensée dans l'expression « être à soi-même étranger.²¹⁴ ».

Il faudrait ajouter que Madické, le propre frère de Salie la considère comme Européenne. Il l'identifie à un espace culturel autre: « T'es vraiment occidentalisée! Mademoiselle critique maintenant nos coutumes » (V 161), et « Tu es devenue une Européenne, une individualiste » (V 182). L'identité, dans ce sens, est définie à travers l'« occidentalisée » ou l'« Européenne » qu'elle est aux yeux de Madické. Salie se sent fragmentée et instable, elle se voit comme être hybride et elle ne sait vraiment à quel pays elle appartient:

Chez moi? Chez l'Autre? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre du roi Saloum pour le juste partage. Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité [...] Le bleu et le rouge, les chants et les loups, je les ai dans la tête. Je les emporte partout avec moi [...] Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. (V 294-295).

²¹⁴ Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris: Dunod, 2015, p. 23.

Dans le passage, l'on déduit que la narratrice se pose comme une personne ayant une identité plurielle et instable. À l'interrogation « Chez moi? Chez l'Autre? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent perplexes, quel bout de moi leur appartient », l'identité de la narratrice est la résultante de cette double identité géographique qu'elle a vécue. Elle ne peut rejeter son propre moi africain parce qu'elle est née en Afrique et elle se définit Européenne parce qu'elle vit en Europe. Nous pouvons ajouter que si Salie dit « Chez moi » c'est dire son appartenance par rapport à la société niodioroise et quand elle dit « Chez l'Autre » c'est pour évoquer sa désappartenance dans la communauté française où elle vit. Par ailleurs, Salie s'imagine se trouver dans deux postures identitaires irréconciliables, c'est-à-dire elle semble osciller entre son africanité et l'Européenne qu'elle est devenue. Par conséquent, le « moi » ou le « je » désigne la Salie adulte en tant que personnage et narratrice. L'« être hybride » devient la forme identitaire d'un moi et d'un autre. La fragmentation du texte semble découler de l'usage des techniques du dédoublement dans la narration et de l'idéalisation des personnages que l'auteure met en scène.

5.2 Dédoublement, idéalisation identitaire et fragmentation dans *Le ventre de l'Atlantique*.

Le ventre de l'Atlantique nous donne à voir un jeu de miroirs qui est lié à l'acte d'écriture. Nous assistons aux séances d'écriture de la narratrice Salie pendant lesquelles elle réfléchit sur son moi et veut même écrire pour dévoiler ce qui a été interdit à la femme: « L'écriture m'offre un sourire maternel complice, car, libre, j'écris pour dire et faire tout ce que ma mère n'a pas osé dire et faire» (V 262). Si la narratrice dit « J'écris », elle semble communiquer et commenter elle-même son projet d'écriture dans lequel elle peut se retrouver face à une autre elle-même. L'écriture

pratiquée par la narratrice fait d'elle une écrivaine dans un texte romanesque. De ce fait, elle se dédouble pour se regarder dans un miroir, celui de « l'écriture » qui reflète donc les problèmes auxquels elle fait face. On observe également la séance d'écriture de Salie lors de ses séjours à Niodior: « [...] elles me regardaient écrire [...] et ça les agaçaient [...] mon stylo continuait à tracer ce chemin que j'avais emprunté pour les quitter. Chaque cahier rempli, chaque livre lu, chaque dictionnaire consulté est une brique supplémentaire sur le mur qui se dresse entre elles et moi » (V 196). Le « cahier rempli » sert de miroir intime où Salie semble garder la perspective toute personnelle qui la définit. L'écriture, s'inscrivant dans une sorte de miroir, est donc pour Salie un espace de dévoilement de sa psychologie. On y découvre que la narratrice trouve, parfois, dans l'action d'écrire le moyen de réfléchir sur son moi: « L'écriture est ma marmite de sorcière, la nuit je mijote des rêves trop durs à cuire .» (V 15). En s'attardant sur l'acte d'écrire, Salie se présente en personnage double, à la fois personnage et écrivain.

Le dédoublement du personnage en narratrice et écrivaine qui écrit pour se découvrir et mieux appréhender sa place dans une société en constante évolution s'apparente à un discours métafictionnel par lequel l'auteure expose sa conception de la création littéraire. Il en ressort que la création romanesque s'inscrit dans un processus de quête identitaire et que, si le texte du roman s'adresse à de potentiels lecteurs, il sert aussi à l'édification de l'auteure. Nous constatons du reste que la construction de l'identité, bien qu'elle se fasse par la retrospection et l'introspection, passe également par l'idéalisation de l'Autre que l'on érige en modèle. À titre d'exemple, la narratrice de Fatou Diome évoque l'un de ses moments de bonheur qui s'apparente à un geste tendant vers l'imitation des qualités et caractéristiques de l'Autre:

Et toi, tu voulais faire Sokhna Dieng! Tu croyais que je l'avais oublié? Eh non! D'ailleurs, je comprends mieux maintenant. Sokhna Dieng, c'est l'une des premières journalistes de

la télévision sénégalaise. Petite, je l'avais vue à l'écran pour la première fois lors d'un séjour à Kaolack avec ma grand-mère [...] j'enregistrais mes lectures en m'efforçant d'imiter au mieux la voix et les manières de Sokhna Dieng. [...] La douceur, la grâce, l'aisance apparente avec laquelle cette femme s'exprimait, la façon qu'elle avait, sur un plateau télé, d'attribuer la parole aux uns et aux autres d'un geste souple de la main, sans jamais se laisser interrompre, même par les plus belliqueux de ses invités, me fascinaient: une femme qui avait droit à la parole. (V 218-219)

Le lecteur de ce passage remarquera une actualisation de la parole d'autrefois; celle de Salie enfant qui évoque ce dont elle rêve, à savoir le désir de parler la langue française. Michelle Dangenais-Péruse signale que « l'initiative d'apprendre le français, langue étrangère, langue de l'Autre, sera un premier pas pour devenir elle-même autre²¹⁵ ». Le double serait Salie d'autrefois désireuse de devenir Sokhna dont parle la Salie d'aujourd'hui. L'idéal qu'incarne Sokhna pour Salie représente pour elle l'espoir d'une nouvelle manière de se projeter dans la société.

On assiste également à l'identité que Madické et des jeunes niodiorois souhaitent se construire à travers le désir de l'autre. Madické, le frère de Salie, poursuit lui aussi le désir de se construire une identité autour de Maldini, un joueur italien de football. C'est du reste par ce dernier nom que ses amis l'appellent au village:

[Madické] s'appliquait toujours à produire les actions, la gestuelle du capitaine du Milan AC, ses copains, pour le taquiner, lui assignèrent le surnom de Maldini. Loin de s'en offusquer, il s'en trouva honoré et organisa toute sa vie autour de sa nouvelle identité [...] Il ne portait plus que le numéro de Maldini et jouait au même poste que lui. Entre semailles

²¹⁵ Dangenais-Peruse, Michelle. *Figure de la parole et parcours d'individuation dans Le ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*. Diss. Université Laval, 2010. p. 77

et récoltes, les maillots Maldini remplacèrent l'essentiel de sa garde-robe; même hors des terrains de foot, on le reconnaissait à sa tenue. (V 61)

Dans ce passage, on note que la personnalité de Maldini sert de double pour Madické. Par le surnom « Maldini », Madické passe de son nom africain au nom occidental. La relation à l'image de Maldini se situe au niveau de l'idéal de soi qui implique un dédoublement. Madické exhibe le désir d'immigrer ailleurs pour acquérir les moyens matériels d'accomplir cet idéal de soi:

Mon frère avait la ferme intention de s'expatrier. Dès son plus jeune âge, ses aînés avaient contaminé son esprit. L'idée du départ, de la réussite à aller chercher ailleurs, à n'importe quel prix, l'avait bercé; elle était devenue, au fil des années, sa fatalité. L'émigration était la pâte à modeler avec laquelle il comptait façonner son avenir, son existence tout entière. (V 190)

Nous devons en outre ajouter l'adoption des noms des joueurs et des clubs français « chaque enfant s'y faisant appeler du nom de son héros favori » (V59) et les noms des équipes telles que « Paris-Saint-Germain, Marseille, Nantes, Lens Sochaux et Strasbourg » (V 60) par les jeunes sénégalais. On comprend que pour les jeunes sénégalais les noms de joueurs sont prestigieux et donc en les portant, ils aspirent à être comme eux. Les jeunes niodiorois, ici, entretiennent l'image idéalisée des joueurs français. La narratrice nous fait comprendre que les Niodiorois, dès leur enfance, idéalisent la France: « les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. À leurs yeux tout ce qui est enviable, vient de la France » (V 60). Le désir d'immigrer en Europe s'accroît du fait de prospérité économique de la France. Nous remarquons que l'acquisition des biens par l'homme de Barbès, un ancien immigré revenu au pays, semble éveiller l'intérêt des jeunes de poursuivre leur

rêve de réussite économique: « Ici, la friperie de Barbès vous donne un air d'importance, et ça, ça n'a pas de prix! » (V 35). Pour les Niodiorois, la France est représentée comme terre de la richesse matérielle. Ainsi, les jeunes évoquent l'envie de s'identifier à l'Autre et de s'engager dans des comportements calqués sur des modèles occidentaux idéalisés.

Le roman de *Le ventre de l'Atlantique*, conçu pour explorer plusieurs stratégies et parcours de quête identitaire, refuse toute homogénéité. En effet, l'auteure incorpore dans le fonctionnement diégétique du roman des extraits de lettres, des vocables et des expressions locales, ainsi que des chants qui s'interpénètrent à l'intérieur du cadre narratif, créant une écriture hybride.

5.3. La forme hybride dans *Le ventre de l'Atlantique*.

La démarche d'écriture adoptée par Fatou Diome rend son roman multiforme et hybride. Nous rencontrons un certain nombre de sous-genres dans le texte. L'auteure adopte des techniques narratives dans lesquelles elle fait coexister des modes de narration qui donnent une impression d'une densité narrative au récit. Ainsi, le texte devient hybride et perd de sa linéarité.

5.3.1 Hétérogénéité générique.

Le ventre de l'Atlantique se situe dans un espace générique, qui oscille parfois entre la narration du récit et les extraits de lettre conférant ainsi au texte une certaine hétérogénéité. Comme Cabakulu Mwamba le soutient en effet, « [i]ntroduire une lettre dans un roman, c'est permettre une variation de genres; c'est souvent passer du récit au discours [...] d'un style d'écriture à un autre, puisque l'origine est différente. Ces changements sont marqués typographiquement par les

guillemets ou l'italique²¹⁶ ». Le roman de Fatou Diome intercale justement dans son récit principal des lettres qui se lisent comme des commentaires ou des arguments destinés à expliquer un parcours ou une prise de position de la narratrice ou de tout autre personnage.

Ainsi, bien que les lettres apparaissent dans le texte tels des fragments hétérogènes dans le récit, elles concourent à la cohérence de l'ensemble. Moussa, immigrant clandestin en France, écrit la première lettre à sa famille au Sénégal: « *Bonjour, tout le monde. J'espère que vous allez tous bien. Moi, ça va. On s'entraîne tous les jours. Je ne touche pas encore de salaire, mais ce sera pour bientôt. Que le Ciel vous garde! Priez pour moi.* » (V 113). Ici, on déduit que, bien que la lettre se démarque des autres modes de narration par sa typographie italique, elle révèle l'intention d'un fils conscient de la situation de sa famille.

La deuxième lettre est adressée à Moussa. Cette correspondance, de par son contenu, expose l'attente du père de Moussa. La lettre communique les sentiments et révèle l'inquiétude du père. Celui-ci semble avertir Moussa contre la vie européenne. Il croit que Moussa risque de perdre ses valeurs africaines et ses convictions religieuses:

« *Mon fils, je ne sais pas si tu as reçu mes précédentes lettres, puisque je n'ai toujours pas de réponse de ta part. J'ai vu ta photo, maintenant tu ne portes ni thiaya (pantalon bouffant) ni sabador (boubou), et cela m'inquiète. Ton accoutrement cache-t-il d'autres changements de ta personnalité? Il n'y a point de mutation extérieure sans mutation intérieure. Je prie donc pour que ton âme soit restée aussi pure qu'à ton départ. N'oublie jamais qui tu es et d'où tu viens. Quand je dis cela, je veux dire que tu dois continuer à respecter nos coutumes: tu n'es pas un Blanc. Et, comme eux, tu commences à devenir individualiste. Voilà plus d'un an que tu es en France, et jamais tu n'as envoyé le moindre*

²¹⁶ Cabakulu, Mwamba. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone*: États des lieux, Saint-Louis du Sénégal: Éditions Xamal, 1996. p. 44.

sou à la maison pour nous aider. Pas un des projets que nous avons fixés à ton départ n'est, à ce jour, réalisé. La vie est dure ici, tes sœurs sont toujours à la maison. Je me fais vieux et tu es mon seul fils, il est donc de ton devoir de t'occuper de la famille. Épargne-nous la honte parmi nos semblables. Tu dois travailler, économiser et revenir au pays. »
(V 119)

Les extraits des lettres insérés dans le cadre narratif permettent au lecteur de percevoir la présence du contact indirect entre Moussa et son père. De par cette lettre, le lecteur apprend aussi que le père de Moussa veut que son fils fasse fortune et retourne au pays. En transposant les lettres dans l'espace romanesque, l'auteure offre une narration épistolaire. Outre le fait que les lettres sont révélatrices des intentions des personnages, elles produisent des effets d'esthétique de la fragmentation par le style d'alternance narration-lettre. Par la présence des lettres dans le texte, l'on croit lire deux récits distincts. Cependant, en exposant l'incompréhension du père qui représente la culture d'origine, et en présentant le fils ayant pris l'Europe pour lieu et modèle de la réussite sociale, les deux missives traduisent concrètement le drame intérieur des personnages de Diome toujours tiraillés entre deux univers inconciliables.

La situation dans l'entre-deux culturel qui explique l'univers hétéroclite de ce roman s'observe également à travers le mélange des langues. Il y est fait l'appel à de nombreux termes issus de langues autres que le français. L'auteure parvient à concevoir son texte en utilisant des énoncés mixtes sur le plan linguistique. Nous y trouvons quelques exemples de l'oralité dont, entre autres, les vocables et les expressions linguistiques, la chanson et les proverbes qui sont ancrés dans la culture sénégalaise, déployés dans le roman pour rendre compte de la double allégeance culturelle de la narratrice et des personnages.

5.3.2 Les interférences linguistiques.

Le style du roman, écrit Mikhaïl Bakhtine, « c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de langues [...] et le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée²¹⁷ ». Cette description de l'esthétique s'applique bien à ce roman, étant donné que l'auteure intègre dans l'espace narratif, des expressions et des vocables écrits dans une langue autre que le français. Ainsi l'interférence linguistique se manifeste dans une narration en plusieurs langues. Aussi y relève-t-on des expressions anglaises écrites en italique pour les distinguer de la diégèse « *made in France* » (V 35), « *made in Taiwan* » (V 37), « *made in Paradis* » (V 203) ainsi que des mots ou expressions en wolof, en arabe, entre autres, « talalé » (V 29), « *Allah Akbar! ... Alhamdoulilah!* » (V 35), « *madre, mother, mamma mia, yaye boye, nénam, nakony* » (V 85), « *inch' Allah* » (V97), « *Citius, altius, fortius!* » (V106) « *thiaya, sabador* » (V119), « *dryanké* » (V165), « *teralgane, térange* » (V 171), « *Bihismilahi* » (V 172), « *Younam Babam, Allahou Akbar!* »(V174), « *Wallaye, wallaye!* »(V175), « *Deugue, deugue* »(V175), « *Athia! Athia waaye!* » (V 178), « *thiéboundjène, Yassa* » (V 187), « *attaya* » (V198), « *bissap* » (V 210), « *Mamma mia!* » (V 254), « *Gaïndé N'diaye! M'barawathie!* » (V 275). Les différentes expressions qui viennent de l'anglais, de l'arabe, du wolof et d'autres se mélangent au français de la narration. Nous pensons que ces expressions montrent, peut-être, la dynamique interculturelle dans laquelle l'auteure évolue. Cette technique de la pluralité linguistique donne une valeur culturelle au texte et rappelle l'hétérogénéité linguistique du contexte social dans lequel se meuvent la narratrice et les personnages. Certes, le phénomène de transfert des mots et des expressions de plusieurs origines différentes dans la

²¹⁷ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978, p. 88.

narration montre, ainsi que Mikhaïl Bakhtine l'écrit, « le roman pris comme un tout, [...] un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal²¹⁸ ». Mais au-delà de la coexistence des langues dans un univers littéraire, ce phénomène dénote chez Fatou Diome la diversité culturelle que le contexte postcolonial impose à ses personnages, les obligeant du même coup à adopter une identité culturelle. Le wolof est la langue nationale la plus parlée au Sénégal et le véhicule des pratiques quotidiennes et des savoirs locaux. L'arabe, la langue du Coran, est apprise au Sénégal par les musulmans. Le français est la langue de l'instruction à l'école. Parce qu'il n'est pas la première langue des villageois, il représente des valeurs étrangères et se conçoit comme le médium qui ouvre les portes de l'Europe. Madické en donne un témoignage en ces termes: « J'ai commencé des cours de français chez l'institut! Tu sais, ton ancien instit, monsieur Ndétare, il est d'accord pour me donner des cours du soir. [...] Monsieur Ndétare est d'accord, il est vraiment sympa. » (V 72). Il n'est donc pas surprenant que Fatou Diome montre la coexistence entre le wolof, l'arabe et le français dans son texte.

La diversité culturelle se manifeste également à travers des pratiques discursives et des activités sociales. Par exemple, l'oralité qui se manifeste chez Diome par des chants relèvent des réalités sociales dont la présence dans le récit donnent au texte une dimension poétique. Nous relevons des chansons insérées dans le texte en wolof et suivies de la traduction française:

Lambe niila. (Trois fois)

Domou mbeur djengoul, beuré, dane.

Do sène morôme.

Ce qui signifie:

La lutte c'est ainsi. (Trois fois)

Toi, fils de lutteur, attache ta ceinture, lutte et terrasse

²¹⁸ *Ibid.*, 87.

Tu n'es pas leur égal. (V 224)

La lutte est certes un passe-temps national fort prisé au Sénégal. Elle est considérée comme patrimoine culturel et la chanson qui l'accompagne vante la prouesse du lutteur, mais dans le cas de ce roman, la chanson devient une métaphore de la lutte pour survivre et pour s'épanouir.

Nous pouvons dire qu'en donnant la version française du wolof dialectal, l'auteure cherche à mieux aider ses lecteurs qui ne sont pas du Sénégal.

Salie improvise une ballade sur le modèle des chants de lamentation de son village:

Clôturés, emmurés
Captifs d'une terre autrefois bénie
Et qui n'a plus que sa faim à bercer

Passeports, certificats d'hébergement, visas
Et le reste qu'ils ne nous disent pas
Sont les nouvelles chaînes de l'esclavage

Relevé d'identité bancaire
Adresse et origines
Critères de l'apartheid moderne

L'Afrique, mère rhizocarpée, nous donne le sein

L'Occident nourrit nos envies
Et ignore les cris de notre faim

Génération africaine de la mondialisation
Attirée, puis filtrée, parquée, rejetée, désolée
Nous sommes les Malgré-nous du voyage. (V 250)

Khamguèné Gaïndé,

Gaïndé bougoule mboum, yâpe laye doundé
Gaïndé, Gaïndé,
Gaïndé bougoule mboum, yâpe laye doundé
Henri Camara gaïndé, la,
Henri bougoule mboum, buts laye doundé
El-Hadji Diouf gaïndé la,
El-Hadji bougoule mboume, dribbles laye doundé
Tony Sylva gaïndé la,
Tony bougoule mboume, balles laye doundé
Bruno Metsu gaïndé la,
Bruno bougoule mboume, entraînements laye doundé
Les Lions de la Téranga
Kene bougouci mboum, victoires lagnouye doundé... (V 276).

Les mots wolof sont employés pour décrire la joie qu'ont les gens niodiorois envers la victoire de l'équipe nationale sénégalaise de football. L'insertion du chant dans le cadre narratif du texte met en lumière le mécanisme d'interpénétration relative à l'esthétique de l'oralité. Par le biais des chansons, *Le ventre de l'Atlantique* devient en effet un espace scriptural où se mêlent des images variées de portées poétique et patriotique. L'hétérogénéité générique du texte est ici rehaussée par la construction et la reconnaissance de chants dans le récit. Ainsi le chevauchement entre la narration en français et l'intégration de l'oralité inscrit l'écriture du texte dans une discontinuité du fil de la narration et participe d'une écriture hybride contribuant à conférer au texte un aspect fragmenté.

Il en va de même du proverbe, un phénomène linguistique que l'on peut percevoir dans beaucoup de romans africains. Fatou Diome en introduit aussi dans l'espace scriptural de son texte, faisant entrer par là l'expression de moralité et de l'idéologie collective des peuples sénégalais.

Dans une réflexion sur les proverbes, le stylisticien camerounais, Gervais Mendo Ze écrit: « [Ils] constituent une façon de parler, à la fois imagée et populaire, avec des allusions aux traditions, au folklore. Ils ont une valeur toute spéciale, qui fait appel à l’environnement ethnolinguistique²¹⁹». Les proverbes dans *Le ventre de l’Atlantique* illustrent les valeurs et les connaissances issues du milieu sénégalais en particulier, et l’univers culturel africain en général. Dans bien des cas en réalité, ils permettent aux personnages qui s’en servent pour renforcer leurs discours de recourir à l’autorité de la sagesse consacrée par l’oralité traditionnelle. Voici quelques-uns de ces proverbes qui consacrent l’hétérogénéité discursive de l’univers romanesque de Fatou Diome et attestant de la double référence culturelle dont résulte l’identité fragmentée de ses personnages: « [b]atre un poltron ne fera jamais d’un homme un héros » (V 25); « [v]oilà, sans doute, pourquoi ma grand-mère me disait que dans le secret des chaumières un éléphant devient aussi léger qu’un papillon » (V 48); « l’honneur d’une femme vient de son lait » (V 68); « [c]eux qui ont un bon guide ne se perdent pas dans la jungle » (V 81); « [p]our les pauvres, vivre c’est nager en apnée, en espérant atteindre une rive ensoleillée avant la gorgée fatale » (V 110); « les vagues peuvent toujours frapper, elles ne feront qu’affûter le rocher » (V 116); « [l]e lit n’est que le prolongement naturel de l’arbre à palabres, le lieu où les accords précédemment conclus entrent en vigueur » (V 144); « [n]ourrir des filles, c’est engraisser des vaches dont on n’aura jamais le lait » (V 166); « Berger sans taureau finira sans troupeau » (V 167); « [q]uand on ne connaît pas son chemin, on met ses pieds dans les pas d’un guide » (V 176); « Dieu met de la nourriture dans chaque bouche qu’il fend » (V 191). Utilisés pour évoquer des règles de vie implicites des populations de Niodior, pour soutenir la vision du monde à partir des connaissances, ces proverbes devraient être perçus comme des énoncés en wolof. S’ils restent en français dans le texte, c’est donc pour permettre aux lecteurs

²¹⁹ Mendo Ze, Gervais. *La prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d’analyse ethno-structurale*. Paris: ABC, 1984, p. 66.

qui ne connaissent pas le wolof de les comprendre. L'inclusion des proverbes peut être attribuée à l'influence de la tradition sénégalaise et la volonté de Diome d'intégrer l'oralité à l'écriture. Il apparaît dès lors que la présence des proverbes découle d'une pratique intertextuelle qui fait cohabiter deux univers culturels différents dans le roman de Fatou Diome.

5.3.3. L'interférence médiatique.

La télévision occupe une place centrale dans *Le ventre de l'Atlantique*. L'action du roman se situe en 2000 pendant la coupe d'Europe de football. La narratrice qui est dans son appartement à Strasbourg regarde un match entre l'Italie et les Pays-Bas, et un match final entre la France et l'Italie afin d'en rendre compte à son frère, Madické, qui est à Niodior et qui n'a pas de télévision pour suivre le match. Deux jours s'écoulent entre les deux matchs. La narratrice nous fait suivre le match entre l'Italie et les Pays-Bas « le 29 juin 2000 » (V 13) et nous retrouvons celui entre la France et l'Italie le « 2 juillet 2000 » plus loin dans le roman (V 242). De cette manière, nous y voyons des images transmises au lecteur à travers le compte rendu que la narratrice donne sur le match de football. Nous pouvons, par exemple, relever le passage du reporter:

« Maldini! oh, oui! Très bonne défense de Maldini qui passe à son gardien! Toldo dégage! Mais quel talent, ce Maldini! Voilà un grand joueur! Il est pourtant resté fidèle au Milan AC. Une centaine de sélections dans l'équipe nationale d'Italie! C'est fabuleux! Son père, Cesare, était lui aussi un très grand footballeur; décidément, cette famille a du talent. » (V 12).

Dans le passage, la narratrice transpose dans le récit la voix d'un reporter qui diffuse l'information sur la manière dont Maldini joue le ballon. Le discours est intégré au récit par le style direct avec des guillemets créant ainsi un fragment dans la trame narrative.

Outre le passage du reporter du match de football, nous relevons les passages suivants fondés sur une émission télévisuelle. Ils permettent au lecteur de suivre les sentiments et les appréhensions que Salie exprime au moment où elle voit les matchs à la télévision:

Devant ma télévision, je saute du canapé et allonge un violent coup de pied. Aïe, la table! je voulais courir avec la balle, aider Maldini à la récupérer, l'escorter, lui permettre de traverser la moitié du terrain afin d'aller la loger au fond des buts adverses. (V 11)

Ou encore:

Le 29 juin 2000, je regarde la Coupe d'Europe de football. L'Italie affronte les Pays-Bas en demi-finale. Mes yeux fixent la télévision, mon cœur contemple d'autres horizons [...] Au premier tacle de Maldini, spontanément, son pied soulève l'arrière-train du garçon accroupi devant lui. [...] Le match ne faisait que commencer, et des actions excitantes, il y en aurait encore. [...] carton rouge, dégainé contre Zambrotta, le numéro 17 italien. [...] carton jaune contre Francesco Toldo, le goal italien, qui vient d'attraper le numéro 9 des Pays-Bas. (V13-17)

En lisant les paragraphes sur les commentaires que le reporter et Salie transmettent, l'on devient téléspectateur parce que les commentaires que retransmet Salie souscrivent à une narration en images. Autrement dit, la télévision en tant que medium transforme le texte en lieu de production d'images par un usage des verbes de perception tels « fixer, tacler, soulever, accroupir, dégainer et attraper ». De ce fait, l'on peut imaginer l'action des joueurs et toute la décision de l'arbitre à

travers le texte. Le lecteur est en position de spectateur car il assiste en simili direct aux jeux de football qui se jouent à la télévision.

Les passages fondés sur l'émission télévisuelle dans l'espace romanesque et la narration du match de la coupe d'Europe permettent de suivre la pensée de la narratrice qui semble dialoguer avec les lecteurs du roman. Dès le début du texte, la narratrice interpelle des personnes et s'adresse à des gens anonymes désignées par le pronom « vous ». Lisons quelques extraits dans lesquels la narratrice semble dialoguer avec le « vous »: « Pourquoi je vous raconte tout ça? J'adore le foot? Pas tant que ça. Alors? Je ne suis pas folle à ce point quand même. [...] Et comme vous pouvez le constater, il suffit d'une petite coupe dans un coin de jardin pour voir vingt-deux étoiles [...] pourquoi je vous raconte tout ça? » (V12). Un peu plus loin, on assiste à une autre scène dans laquelle la narratrice interpelle les lecteurs:

Mon Dieu! Faites quelque chose! Que j'arrête de crier? Non mais, *vous* ne *vous* rendez pas compte! Ce n'est pas grave? Mais bien sûr que c'est grave! Oui, je sais! [...] ils risquent de prendre un but qui va briser le cœur de Madické! C'est qui Madické? C'est qui Madické? Mais je n'ai pas le temps de *vous* expliquer, moi! [...] *vous* allez vous remuer oui?! Et les prières? Et le Ramadan? *Vous* croyez que je fais tout ça pour rien, moi? (V 17-18) (C'est nous qui soulignons en italique.)

L'on peut déduire que le « vous » à qui s'adresse la narratrice, bien qu'il ne soit pas nommé signale les récepteurs de discours que la narratrice transmet. Elle simule un dialogue avec le narrataire « vous » en posant des questions. Les passages montrent l'impulsion de décrire, de convoquer et de renseigner ses interlocuteurs. La forme pronominale « vous » sur le match de foot le prouve. Par ailleurs, les interpellations supposent une narratrice qui implique les lecteurs dans l'univers

diégétique de la narration. D'ailleurs, ce semblant de dialogue où la narratrice interpelle des interlocuteurs qui ne lui répondent pas ressemble au dialogue de sourds qu'elle engage au téléphone avec son frère, Madické.

La narration glisse d'un dialogue de sourds au téléphone à une discussion sur le match de la coupe d'Europe qui ouvre d'autres voies: on voit Salie et Madické s'engager dans de longues conversations téléphoniques sous forme de méthode de question-réponse. Madické appelle Salie pour qu'elle lui rende compte des matchs qu'il n'a pas pu regarder. Durant leur conversation, Salie demande des nouvelles de la famille au Sénégal, mais Madické, très intéressé par la Coupe d'Europe en 2000, ne montre pas suffisamment de vrai intérêt pour le sujet de la famille:

- Allô ! Madické ? Oui, c'est moi, ça va ?
- Oui, ça va. Tu as regardé *le* match ?
- Oui, j'ai regardé. Comment vont les grands-parents ?
- Bien. Qui a gagné ? Tu as regardé la série de tirs au but ?
- Oui, comment vont... ?
- Tout le monde va bien ! Raconte ! Qui a tiré ? (V 44)

C'est la première conversation entre Salie et Madické. L'on constate que la tonalité de l'échange est rapide car Madické ne cherche que des informations précises. C'est surtout de ces observations que nous vient le trait impatient de Madické. Salie confirme cela dans ce discours en ces termes : « - Si tu m'avais laissée te dire en même temps les tirs des joueurs hollandais, tu l'aurais déjà su, mais tu es tellement impatient que... » (V 45). Plus loin dans le texte, on relève d'autres conversations entre Madické et Salie portant surtout sur les jeux de match. Les deux évoquent la finale de la coupe d'Europe 2000. C'est le match entre la France et l'Italie : « C'est aujourd'hui la

finale France/Italie, 18 heures, heure du Sénégal, avec le décalage horaire ça fait 20 heures chez toi. N'oublie pas de regarder le match » (V 242). L'on peut continuer avec les conversations entre Madické et Salie tant elles sont nombreuses et elles font éclater le récit. Nous relevons une conversation dans laquelle nous nous retrouvons à lire la vision individuelle de Madické et de Salie :

– Je ne veux surtout pas entendre parler de billet d'avion ! La boutique ou un autre projet équivalent, sur place, sinon je garde mon argent et tant pis pour toi. Maintenant, je vais raccrocher, réfléchis et rappelle-moi quand tu auras fait ton choix...

– Si tu trouves que c'est mieux de se débrouiller au pays, pourquoi ne reviens-tu pas, toi? Viens donc prouver par toi-même que tes idées peuvent marcher. Cette terre où tu veux me garder, oui, cette terre, ça te dit encore quelque chose, à toi? Mais non, Mademoiselle ne se sent plus chez elle ici. Tu veux que je reste ici, et toi, pourquoi t'es partie? (V 258)

Les dialogues entraînent une discontinuité dans la mesure où ils se distinguent du reste du texte par leur distinction typographique. On dirait un texte de théâtre. Les dialogues entraînent la discontinuité également à cause de la différence des centres d'intérêts entre la sœur et le frère. Les dialogues sont également destinés à montrer le dilemme identitaire de Salie et son frère. Les deux personnages vivent dans des mondes différents. Salie est physiquement en France, mais elle est moralement et intellectuellement investie en Afrique. Madické est en Afrique, mais sa passion et ses rêves se déploient en Europe. Les dialogues téléphoniques dévoilent, cependant, l'inconfortable posture des deux personnages dans l'entre-deux culturel.

La télévision donne également l'occasion aux Niodiorois de se familiariser avec l'espace imaginaire où s'activent les images et les actions des matchs de foot ainsi que d'autres activités.

La narratrice nous dépeint l'euphorie et l'atmosphère qu'entraînent la première télévision à Niodior:

L'homme de Barbès, arrivé la veille au soir, avait attendu le milieu de l'après-midi [...] D'une de ses malles magiques il avait sorti cet appareil [la télévision] étonnant [...] La nouvelle se répandit comme une trainée de poudre et les enfants ne furent pas les derniers à accourir. Pour la première fois de leur vie, la majorité des habitants pouvait expérimenter cette chose étrange dont ils avaient déjà entendu parler: voir les Blancs parler, chanter, danser, manger, s'embrasser, s'engueuler, bref, voir des Blancs vivre pour de vrai, là, dans la boîte, juste derrière la vitre. (V 55-56)

De plus, à travers la télévision, l'auteure donne des informations sous forme d'un compte rendu. Ainsi, le texte reflète une prolifération des discours au profit de la fragmentation:

Le village venait d'accueillir sa première télévision! [...] « L'avion présidentiel a décollé de l'aéroport international de Dakar, ce matin à 8 heures. En effet, le Père-de-la-nation, accompagné de notre aimable ministre de l'Équipement, inaugure aujourd'hui, à Tambacounda une pompe à eau offerte par nos amis les Japonais [...] Santé maintenant; notre ministre de la Santé note une nette recrudescence du paludisme avec l'arrivée des premières pluies [...] Enfin, pour terminer ce journal, sachez que nos braves Sénéfs (Sportifs nationaux évoluant en France) s'illustrent de plus en plus dans le tournoi des clubs français. (V 55-57)

Il est, par ailleurs, important de noter que la présence de la télévision dans le récit est capitale dans la mesure où elle produit de l'imaginaire et accentue ainsi la caractéristique de genre hybride de ce texte. L'impact est que le lecteur fait face à un éclatement de la narration entre le romanesque et le récit en une sorte de narration télévisée.

5.4 *Le ventre de L'Atlantique*: un éclatement de l'espace.

L'auteure procède par des descriptions de l'espace qui donnent à l'écriture l'allure d'un enchevêtrement de lieux. Les espaces de France et ceux du Sénégal sont indispensables dans *Le ventre de l'Atlantique*. Ce qui demeure marquant dans le récit est la façon dont les mondes sont placés en opposition par la description de la narratrice. La poétique spatiale se construit sur les déictiques *là-bas* et *ici*. Dans bien des cas, le déplacement de la narratrice est accentué par des souvenirs qui rappellent l'opposition entre l'espace de la France, par extension de l'Occident et celui du Sénégal. Nous imaginons Strasbourg par le truchement d'une narration de match de football : « À Strasbourg, j'arrosais la victoire de l'Italie sur les Pays-Bas d'une théière bien remplie, en écoutant Yandé Codou Sène, la diva sérère du Sénégal, et en m'empiffrant de gâteaux. » (V 41). Comme révèlent ses paroles, la narratrice entend montrer qu'elle regarde le match de football et qu'elle le suit dans sa chambre à Strasbourg. La France est décrite comme un lieu où beaucoup de choses font le bonheur. Une considération peut entrer en ligne de compte quant à la description de l'image paradisiaque de la France. À travers la publicité à la télévision, la narratrice imagine la perception des jeunes au Sénégal :

Elles [les glaces Miko] restent pour eux une nourriture virtuelle, consommée uniquement là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique, dans ce paradis où ce petit charnu de la publicité a eu la bonne idée de naître. Pourtant, ils y tiennent à cette glace et, pour elle, ils ont

mémorisé les horaires de la publicité. Miko, ce mot, ils le chantent, le répètent comme les croyants psalmodient leur livre saint. Cette glace, ils l'espèrent comme les musulmans le paradis de Mahomet, et viennent l'attendre ici comme les chrétiens attendent le retour du Christ. (V 21)

Ce passage démontre la superposition de deux mondes. Nous notons « là-bas » qui désigne le monde africain et « ce paradis » qui est comparé au monde occidental. Salie explique, dans un autre passage, comment Madické perçoit la France : « Au paradis, on ne peine pas, on ne tombe pas malade, on ne se pose pas de questions : on se contente de vivre, on a les moyens de s'offrir tout ce que l'on désire, y compris le luxe du temps, et cela rend forcément disponible. Voilà comment Madické imaginait ma vie en France » (V 50). Salie étant une résidente dans ce monde comparé au paradis, son sentiment d'appartenance à ce monde paradisiaque l'amène à décrire la réalité de l'image idéale de la France ou l'Occident. La narratrice dit: « Les Africains, toutes vagues confondues, vivent en majorité dans des taudis. Nostalgiques, ils rêvent d'un retour improbable dans leur pays d'origine; pays qui, tout compte fait, les inquiète plus qu'il ne les attire, car, ne l'ayant pas vu changer, ils s'y sentent étrangers lors de leurs rares vacances » (V 202); elle ajoute qu'« [e]n Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la Constitution, mais certains le lisent sur votre peau » (V 202). De par ces passages, Salie parle pour les Africains qui ne peuvent pas s'exprimer ou dire la réalité sociale dans laquelle ils se retrouvent en France.

La narratrice Salie, une fois dans son appartement à Strasbourg, en France, partage avec le lecteur un récit imaginaire dont l'amplitude est de presque deux pages. Lorsqu'elle contemple Madické, Salie se met à décrire, à travers son imagination, ce que fait celui-ci au Sénégal :

A quelques milliers de kilomètres de mon salon, à l'autre bout de la Terre, au Sénégal, là-bas, sur cette île à peine assez grande pour héberger un stade, j'imagine un jeune homme rivé devant une télévision de fortune pour suivre le même match que moi. Je le sens près de moi. Nos yeux se croisent sur les mêmes images. [...] Là-bas donc, au bout du monde, je devine un jeune homme trépignant, sur une natte ou un banc archaïque, devant une vieille télévision [...] cet après-midi du 29 juin 2000 [...] la télé ne grésille pas, même si le propriétaire a dû cogner dessus pour la mettre en marche. Les yeux posés sur elle ont la fraîcheur de l'innocence. (V 15-16)

Dans les passages cités, l'on verra que l'emploi des verbes « imaginer » et « deviner » place les récits dans le champ de l'imagination. De plus, Salie se sert d'un adverbe de lieu « là-bas » pour parler de l'espace sénégalais. Les passages sont écrits au présent ce qui exprime que la narratrice raconte au moment où le match se joue à la télé. Par ailleurs, imaginer l'état d'esprit de Madické permet de constater l'imaginaire qui sous-tend le récit. La narratrice qui, tout en habitant la France, ne cesse de penser au Sénégal. En la narratrice cohabitent deux espaces et deux personnalités. Dans ce sens, elle raconte un récit dans lequel l'espace mental se superpose à l'espace réel ce qui illustre, bien évidemment, la double vie de la narratrice. C'est probablement ce qui la conduit « vers un double soi : moi d'ici, moi de là-bas » (V259).

La narration du récit est changeante. Il y a beaucoup de digressions quand la narratrice fait des retours en arrière à l'espace africain pour revivre tous les moments de ses expériences au Sénégal. L'apparition de ses expériences se traduisent par analepses. La scène dans laquelle Salie, à l'époque, interagissait avec les jeunes garçons est significative pour sa perspective sur les coutumes traditionnelles de la société sénégalaise :

[...] j'étais la seule fille à partager le huis clos des garçons. Les femmes s'étaient agglutinées devant la cuisine et pensaient déjà au plat qu'elles allaient mitonner pour le dîner [...] coupées du reste de la maison et rompues aux tâches ménagères dès la plus

tendre enfance, elles vauquaient à leurs occupations sans vraiment y penser. Ici, la cuisine est un lieu de vie qui occupe beaucoup d'espace. Un tiers de la maison est clôturé, réservé aux activités culinaires: c'est la retraite des femmes. (V 194-195)

Le déictique « ici » employé dans le passage désigne l'espace africain, pour être précis, la communauté niadoroise. L'« ici » tend à renforcer l'opposition avec l'ailleurs, dans ce cas-ci la France que la narratrice désigne parfois par le « là-bas²²⁰ » dans le récit. Les déictiques « ici » et « là-bas » sont interchangeable et changent de signification ou de référent dans le récit. Ils désignent soit la France, soit le Sénégal, en fonction de l'endroit où la narratrice se trouve physiquement. Juxtaposant les déictiques « ici » et « là-bas » crée un effet de brouillage et démontre que le récit est fragmenté par l'usage des déictiques.

L'expression « j'étais la seule fille à partager le huis clos des garçons » traduit sa puissance et son mépris de l'idée d'un ménage domestique imposé à la femme. Par ailleurs l'instance marquée par l'expression « la cuisine est un lieu de vie qui occupe beaucoup d'espace » traduit l'importance de la cuisine chez les Niadorois.

Une autre analepse se rapporte à la visite de la narratrice au Sénégal. Elle s'étend sur la description du comportement des femmes niadoroises envers Salie. Prenons le cas particulier de ce passage :

Mes premières vacances, en solo, n'étaient pas passées inaperçues. J'étais venue sans l'homme blanc qu'ils avaient d'abord rejeté [...] Beaucoup s'intéressaient donc, à mon couple, en espérant la réalisation de leurs prédictions malveillantes. À mon arrivée, même ceux que je ne connaissais pas avant mon départ vinrent rendre visite et donner leur avis sur ma nouvelle vie. [...] Des commères sournoises venaient me voir et priaient pour ma

²²⁰ Diome, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris: Editions Anne Carriere, 2003, p. 204.

fertilité [...] consciente de l'inutilité de toute tentative d'explication, je supportais, muette, leur présence avec la patience polie que la tradition exigeait de moi. (V 68-69).

Ici, la focalisation est celle d'un espace dont la culture et la conviction définissent les manières de vivre. Nous pouvons ajouter que la focalisation peut être celle d'une Salie étrangère qui éprouve un dégoût pour ce qui définit ces manières de vivre.

Les espaces sont culturellement marqués et les individus sont façonnés par la culture. Les personnages qui appartiennent simultanément à deux mondes, comme Salie, en passant d'un milieu à l'autre, brouillent les frontières géographiques grâce à leur mémoire culturelle qui superpose des espaces de l'ici à l'ailleurs et vice versa.

5.5 Conclusion.

L'objectif de ce chapitre était de savoir à quel point l'écriture du roman *Le ventre de l'Atlantique* participe de la fragmentation. À l'analyse, nous constatons que ce roman progresse sur la base des récits éclatés qui glissent d'une action évoquée à une autre. C'est un univers scriptural où la narration identitaire et l'histoire des personnages, et l'interférence médiatique s'emmêlent avec la narration de parties de football.

Les voix sont multiples et s'entrecroisent. La narration devient discontinue et le rythme de la lecture est souvent entrecoupé. Nous avons noté que la fragmentation du texte résulte en grande partie de l'anachronie narrative. L'écriture du roman est aussi marquée par la discontinuité et la polyphonie. Le texte est le lieu d'un mélange de genres du fait que le genre médiatique, l'oralité, l'épistolaire s'entrecroisent avec la narration. Les lieux des actions sont superposés, créant l'effet d'un enchevêtrement d'espace et d'errance chez le lecteur. Au total, le texte est caractérisé par un

désordre structurel et une écriture multiforme résultant de l'effort de la narratrice de saisir les enjeux identitaires et sociaux d'une jeunesse africaine aux prises avec l'envie de voyager en Europe.

Chapitre 6: Explorer l'hybridité identitaire et scripturaire dans *53cm* de Sandrine Bessora.

Sur le plan macro-structurel, *53cm* comprend une dédicace et vingt-neuf chapitres d'inégale longueur avec des titres parodiant ceux des essais scientifiques par l'usage du terme « règne ». Le texte comprend des récits dans lesquels plusieurs pratiques et techniques d'écriture contribuent à l'hybridité du genre. *53cm* est une histoire de mouvements, de déplacements métagénériques et métatextuels car, *53cm* contient des allusions qui nous conduisent à la réalité des faits historiques au sein de la fiction romanesque. En effet, le texte se trouve à la croisée de plusieurs genres: la science-fiction, l'essai, les écritures de soi, la chanson, les fragments médiatiques²²¹. Ce dynamisme esthétique fait de *53cm* un texte hétérogène à la fois dans sa configuration structurelle et stylistique. À propos de l'esthétique de Bessora, Ireland Susan précise que :

Le large éventail de procédés comiques utilisés dans le texte : la farce, l'ironie, l'allusion intertextuelle, le pastiche, la parodie, les quiproquos et les jeux de mots imaginables produisent une forme génériquement hybride, un roman métafictionnel avec une touche d'immigration qui reflète les origines mixtes de Bessora constituant un moyen novateur de critiquer les discours du passé.²²² (Notre traduction)

Notre but dans ce chapitre n'est pas d'aborder la notion d'hybridité dans tous les domaines où elle se manifeste. Par contre, nous examinerons davantage des procédés par lesquels se crée l'hybridité. Ainsi, nous nous inspirons de cette notion comme phénomène culturel, biologique et générique

²²¹ Daouda, Pare, et Elizabeth Yaoudam. *Métamorphoses féminines: Émergence et évolution dans les littératures francophones contemporaines*. Paris: Édition des archives contemporaines, 2018, p. 202.

²²² C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « *the wide range of comic devices used in the text—farce, irony, intertextual allusion, pastiche, parody, quiproquos, and every kind of wordplay imaginable—produces a generically hybrid form, a metafictional novel with an immigrant twist that reflects Bessora's own mixed origins and constitutes an innovative means of voicing her opposition to discourses of the past* ». Ireland, Susan. « *Hybrid Voices, Hybrid Texts: Women's Writing at the Turn of the Millennium* » *Dalhousie French Studies*, Vol. 68, 2004, p. 7.

afin de démontrer la manière dont l’hybridité identitaire se présente dans le thème et style. Ensuite, nous montrerons en quoi les genres exploités par Bessora accentuent l’hybridation et la fragmentation dans *53cm*.

6.1 Identité et hybridité.

L’identité émerge comme un thème crucial dans les sciences sociales et la littérature en contexte postcolonial. Pour François et Nina Nazarova, « [...] « identité », au sens courant, connote la similitude et la permanence [...] chaque individu garde une identité qui le définit et le différencie de ses semblables. [L’identité] n’est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l’existence²²³». Manirambona définit l’identité en ces termes:

L’identité est, en effet, par essence, une notion en constante mobilité dans le temps et dans l’espace qui se construit dans le brassage des cultures. Ce brassage permet de penser l’identité comme une multitude d’appartenances dont les unes sont plus mouvantes, changeantes que les autres, adaptables en fonction des défis et des opportunités du moment. L’identité est donc une catégorie en constante construction dans un processus d’interaction enrichissante et féconde.²²⁴

À l’instar de Ken Bugul, de Fatou Diome, et de Mariama Bâ, Sandrine Bessora recourt à l’écriture de soi. On observe cela à travers des passages du *53cm* qui attestent que le personnage principal Zara est le double de la romancière Sandrine Bessora. Cela donne la dimension autobiographique

²²³ Françoise Hanus et Nina Nazarova, *Écriture et identité*, Paris: L’Harmattan, 2015, p. 9.

²²⁴ Manirambona, Fulgence. « De l’identité “rhizome” comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique ». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 6 (2017): 29.

au sens où l'entend Philippe Lejeune, c'est-à-dire lorsqu'une personne réelle écrit à propos de sa propre existence et met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.²²⁵

À la fin du cinquième chapitre intitulé « *De la pilosité dans le règne préfectoral...* », nous lisons la biographie de Zara: « Vous vous nommez Zara S... Sem...Andock; vous êtes née le 25 décembre 1968 à Bruxelles, d'une mère suisse romande et d'un père fang gabonais? Mais qu'est-ce que vous faites en France ?²²⁶ ». Ces questions ont été posées « lors de la première visite de Zara à l'OMI »²²⁷. Cette notice biographique nous fait croire que l'auteure et le personnage-narrateur Zara sont la même personne parce qu'elles partagent des origines identiques. La date et le lieu de naissance de Zara ainsi que les origines de ses parents, la mènent à une identification avec l'auteure Sandrine Bessora.

Le récit du *53cm* convoque des rétrospections du personnage-narrateur Zara et des images de ses souvenirs d'enfance. L'auteure présente de manière récapitulative la vie de Zara. Ainsi, en lisant le texte, le lecteur a l'impression d'écouter une voix d'enfant qui raconte des événements qui ont déjà eu lieu. Nous signalons plus particulièrement ce passage dans lequel la narratrice Zara nous dépeint sa naissance en Belgique:

Mon débarquement dans la grande banque se fait par un petit matin glacé. Six heures de tempête ont labouré le ventre de Maman, mon océan. [...] Maman, Blanche teinte en blonde pour cacher ses cheveux châains, est assise sur son lit. Elle caresse la promesse

²²⁵ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

²²⁶ Bessora, Sandrine. *53 cm*, Paris: Le Serpent à Plumes, 1999. p. 28.

²²⁷ l'OMI: l'Office des Migrations Internationales. Nous vous renvoyons à la page 13 de *53cm*, Paris: Le Serpent à Plumes, 1999.

d'une toison noire, sur le crâne de son poupon, caramel lisse au café, et dépose un baiser de framboise sur son front. Dans Bruxelles enneigée, mon père, Noir teint en noir pour cacher ses cheveux blancs, court à l'état civil, pour témoigner de mon existence: monsieur mon père honore mon poids de naissance (2,3 kg) en me nommant *Zara: Celle qui est maigre aux fesses*. (BS 56).

C'est ici que l'on découvre la saison dans laquelle Zara est née, la tendresse qu'elle reçoit de sa mère et les différentes races de ses parents. Il est important de dire que le fragment biographique à la fin de ce cinquième chapitre nous permet de relier l'histoire de la naissance de Zara à l'histoire racontée dans le roman.

Par le procédé de l'anachronie analeptique, la narratrice Zara revient sur certains événements de sa vie qui se superposent dans le récit. Elle replonge dans son passé lointain pour se remémorer ses expériences vécues et ses itinéraires de l'enfance. Zara parle de ce qui se passait entre elle et les membres de sa famille ainsi que le démontrent les extraits suivants : « Je prends mon premier envol. Atterrissage au bord d'un lac bleu, sous des montagnes blanches: Genève. Il y a les perles blanches, arrachées d'un collier de ma mère; elles roulent sur le parquet ciré. Il y a le lit d'enfant qui me paraît démesuré. » (BS 56-57). À onze mois, elle apprend à parler (BS 57). Le narrateur-personnage évoque ce qu'elle faisait à l'âge d'à peu près trois ans: « Et, deux ans plus tard, à peu près, [...] Je perfectionne la parole française: on ne parle, dans notre nid chic, ni fang ni Suisse allemande » (BS 57). Ces récits analeptiques viennent se greffer au récit-cadre. De cette façon, il y a une allusion continuelle à l'image de Zara enfant. Ces images d'enfance qui reviennent à l'esprit du personnage-narrateur jouent un rôle très important dans la mesure où elles lui permettent de se re-présenter en tant qu'enfant et de s'écouter. L'image de l'enfant Zara qui se crée relève de la dualité car, par ce procédé d'identification, le lecteur du texte entend la voix de

Zara enfant et la perçoit comme le double de celle de l'adulte. S'étalant sur quelques sept pages dans le texte, les récits analeptiques se donnent à lire sous forme de fragments et exposent ce que faisait le personnage-narrateur dans sa famille, ainsi que tout ce qui se produisait dans l'environnement où il se trouvait. De même, lorsque le personnage-narrateur replonge dans son passé d'enfance, il remonte à l'origine de son identité et revit des expériences qui le marquent. Ce qui est remarquable dans l'histoire de Zara qu'elle raconte elle-même, c'est la répétition marquée par les anaphores : « Et, deux ans plus tard, à peu près » et « Un jour » au début de chaque fragment de son histoire. Bien que l'intrusion des récits de l'enfance de Zara favorise la discontinuité dans la trame narrative du texte, ils sont présentés de façon chronologique. Le lecteur notera que l'histoire de sa vie d'enfant que raconte Zara se déploie dans une succession narrative linéaire : Zara commence son histoire du moment où elle avait deux mois jusqu'à son âge adulte. De ce fait, le lecteur se trouve en présence d'une continuité de récit très claire dans *53cm*.

Zara revient également le regard sur certains événements du passé relatifs à la situation de Théodore, son père. Il hérite de deux cultures ; la culture traditionnelle africaine et celle héritée de l'occident et, de deux langues : la langue maternelle africaine et celle d'emprunt. On remarque que sa trajectoire personnelle est entre deux mondes, si bien qu'il devient le produit de deux univers : le Gabon et la France. À l'âge de quatre ans, il fréquente une école missionnaire au Gabon. Après son enfance et l'adolescence, Théodore part comme étudiant en France où il étudie à l'École nationale d'administration²²⁸. Il rentre au Gabon pour travailler comme administrateur. On

²²⁸ Bessora, Sandrine. *53 cm*, Paris: Le Serpent à Plumes, 1999. p. 74.

constate, dans le passage ci-dessous, que l'identité de Théodore est désignée par l'emploi de la deuxième personne « tu ».

Tu as trois ans. Tu portes des guenilles. De tes ancêtres, tu tiens des ailes qu'ils ont déployées depuis le Haut-Nil jusqu'aux rives de l'Ogooué. Tu vois des colons blancs. Tu les admires encore, tu les méprises déjà [...] Tu parles fang. Tu parles français. Longtemps, tu crois que tes ancêtres sont gaulois [...] À quatre ans, tu pars chez les missionnaires. On te destine à l'exercice de l'administration coloniale, ou à la prêtrise. [...] En 1946, tu as douze ans. On découvre que tu n'as aucune *ca't* ni aucun *act'*. Alors on dresse ton *act' de naissance*. C'est une audience publique où siègent un *président*, administrateur de colonies de son état, et deux *assesseurs titulaires indigènes assermentés* [...] Tu parles français, mais l'interprète du tribunal traduit quand même: tu as oublié de fournir ta fausse *ca't de c'éolité* « *moi y en a pa'lé beaucoup bon f'ançais mon commandant.* » (BS 67-68)

Ici, on note que, à l'égard de l'interprétation, le personnage-narrateur Zara fait ressurgir les souvenirs de l'enfance de son père. En fait, Zara retrace et revit les sentiments de ce dernier face à l'administration coloniale. En plus des souvenirs, nous retrouvons dans le passage le regard du colonisateur sur Théodore qui nous permet de lire le phénomène de dédoublement. À travers la proposition « Tu parles français, mais l'interprète du tribunal traduit quand même », l'on placera Théodore sous une double perspective : le colonisé et l'Africain qui n'a pas bien maîtrisé la langue française. À la lecture du passage ci-dessus, nous disons que l'évocation de la langue fang, qui est un marqueur ou un signe d'identité chez Théodore, peut être aussi associée à sa culture. D'ailleurs, le fait de parler le fang et le français situe Théodore dans une double identité: gabonaise et française. Ceci s'explique par le fait qu'il vit son enfance entre la culture française et gabonaise.

On peut dire que l'intention de Zara à l'égard de la présentation de son père est de partager avec le lecteur la voix de l'enfance de son père Théodore et de dire au public ce qu'il a vécu durant l'époque coloniale. Il y a effectivement un changement dans la narration. Cela s'observe lorsque la narratrice, Zara, change le narrataire à qui elle s'adresse. Pour s'adresser au narrataire à son père par le pronom « tu ». Par ailleurs, il est à remarquer qu'avec l'écriture des marqueurs identitaires, nous assistons à un dédoublement de l'intrigue dans le roman. Avec cette technique narrative, l'auteure combine l'histoire individuelle, celle de Théodore et celle de Zara, avec le contexte socioculturel pour dépeindre leur réalité existentielle.

Il s'avère que le texte évoque le mélange des identités. L'identité de personnages est déterminée par le regard que l'on porte sur eux, par ce qu'ils disent qu'ils sont, par ce qu'ils ont de commun avec les autres, et par les expériences qu'ils vivent dans la société. Ces perspectives identitaires d'un individu peuvent constituer son hybridité. C'est sous cet angle que nous démontrerons l'identité hybride de Zara et de quelques autres personnages dans le texte.

6.1.1 Identité hybride de Zara.

Bessora attribue à ses personnages une diversité de traits caractéristiques variables. Nous voulons parler ici de la narratrice Zara dont l'identité est hybride. Cette hybridité peut être analysée sous l'angle des composantes identitaires. Comme nous l'avons relevé dans le fragment de biographie, ces marqueurs de l'identité (une mère suisse romande et un père fang gabonais) montrent que Zara est née d'un mélange racial, qu'elle est suisse-gabonaise. Zara vit une sorte de dédoublement lorsqu'elle se considère métisse. Bien que Zara doive son hybridité au métissage biologique, son nom qui veut dire « *Celle qui est maigre aux fesses* » peut être considéré comme

une composante de l'identité qui favorise une vision fragmentaire dans le texte. La forme de ces fesses, due peut-être au fait d'être née de parents de différentes races, est ce qui inscrit le plus manifestement la personne dans une zone de non-appartenance. Zara fait plusieurs références à ses fesses. Relevons à ce propos quelques phrases pour illustrer ce point : « Je suis assez maigre aux fesses pour glisser entre deux barreaux » (BS 57); « La plupart des fesses sont larges, et plates; j'aime mieux les miennes, même si elles sont maigres » (BS 59); « Mes fesses ne poussent pas » (BS 60); « Un cousin nous ramène un singe aux yeux verts et au cul bleu; ses fesses sont plus grosses que les miennes, qui ne sont même pas bleues [...] [Papa] nous promène tant qu'il oublie de finir la piscine et que mes fesses s'oublient aussi. » (BS 61); « À Lausanne, mon cul ne croît plus » (BS 64). Nous signalons qu'à travers le nom Zara et sa signification « *Celle qui est maigre aux fesses* », Bessora dépeint un personnage avec une dualité fragmentaire. Les nombreuses occurrences du mot « fesse » et l'inconfort qu'éprouve le personnage à l'égard de la dimension de son postérieur illustrent le malaise social de la jeune femme prise entre son apparence réelle et son incapacité à se conformer à la représentation idéale et aux stéréotypes du corps de la femme africaine dans l'imaginaire des Français. La dimension de ses fesses l'exclut de la race stéatopyge. « La stéatopygie est une caractéristique raciale révélée par Cuvier et Montandon, des naturalistes célèbres et réputés ²²⁹ ». Pourtant, dans ce roman, Bessora discrédite les études de ces « naturalistes célèbres et réputés » et remet en question le système de classifications basé sur des différentes apparences physiques et sur la race à laquelle l'on appartient. Le personnage de Zara n'est pas seulement la femme qui fait un constat des dimensions de ses fesses, elle évoque aussi la perception d'elle-même ainsi que son statut et ses identités composites.

²²⁹ *Ibid.*, p. 9.

Zara n'est pas seulement une hybride biologique, elle est aussi une hybride culturelle. Fille de diplomate, elle a grandi en Afrique, en Europe et aux États-Unis. Son identité se façonne au contact de différentes cultures. Le contact avec ces espaces mis en scène par Bessora confirme bien ces propos de Selom Komlan Gbanou pour qui:

Les nouvelles exigences identitaires suscitées par les mouvements migratoires vers l'Europe, l'exil, les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale et, surtout, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde semble apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain.²³⁰

Ce ne sont pas seulement le fait d'être né d'un couple interracial et la double culture qui reflètent l'hybridation chez Zara, mais la langue. Bien qu'elle soit de langue maternelle française, on note que le français que Zara parle est un mélange de français familiers empruntés à des aires francophones différentes. Sa manière de parler la langue française la situe, aux yeux des Français, comme une personne qui n'a pas de connaissance suffisante de cette langue. Nous soulignons des marques d'apostrophe sur les expressions telles que « *ca't de séjou'* ; *ca't d'identité ch'omosomique* » (BS 54) ; « *ca't de c'édit* » (BS 55) ; « *ca't ; act' de naissance* » (BS 68) ou encore « C'est un *ma'i de 'ace f'ançaise* qu'il me faut » (BS 155). Inversement, nous comprenons que Zara le fait exprès afin d'évoquer les stéréotypes de l'époque coloniale, de sorte que différents niveaux de langues, le français courant, le français littéraire, le vernaculaire et le « petit nègre » se côtoient dans le roman.

Dire de l'identité de Zara qu'elle est hybride met en exergue non seulement son identité biologique, mais l'identité culturelle acquise du fait de nombreux déplacements dans différents

²³⁰ Gbanou, Selom Komlan. Selom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone », in Tangence no 75, 2004, <http://www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010785ar.html>

pays, du genre de musique que Zara écoute, de ses expériences, et de sa relation aux espaces. La narratrice Zara évoque les différents espaces qu'elle a habités. Nous pouvons signaler à titre d'exemples les espaces suivants: « en Suisse »; « à Bruxelles »; « à Genève »; (BS 57); « en Floride »; « au Gabon » (BS 58); « à Lausanne » (BS 62). Zara fait aussi des rencontres dans sa scolarité primaire, « la rencontre avec différentes personnes à l'École Marguerite » (BS 59), et au « collège des curés » (BS 64). Nous découvrons que Zara quitte la Suisse où elle travaille pour aller vivre avec sa fille, Marie Crevette, en France où elle poursuivrait ses études:

Trois mois plus tard, j'emmène Marie Crevette en vacances de Noël, au Gabon. Nous déjeunons sur la terrasse, avec un martin-pêcheur. Je travaille à la banque depuis deux ans. Ma vie que je gagne si bien à m'ennuyer, je sens qu'elle m'échappe, me glisse entre les doigts. C'est une vie sablonneuse. Je prends un papier, griffonne ma démission, et la faxe à mes patrons. (BS 130)

Elle évoque aussi des musiciens et les titres de la musique qui se jouent chez elle. Nous relevons « les Beatles au vinyle » (BS 57); « la Motown au vinyle »; « les suites baroques »; « les rythmes zairois » (BS 58). Elle écoute aussi les chansons de « Bob Marley » (BS 62). Zara mentionne « Bach, Paganini, Franco O.K Jazz » (BS 60) comme les musiciens préférés de son père. Il semble que les musiques suscitent chez Zara une jouissance particulière. La narratrice déclare: « Dans mon sommeil, la musique fond et glisse à la folie, et colorie frénétiquement mes rêves » (BS 61). Les voyages de Zara et le genre de la musique qu'elle écoute font de Zara un produit du métissage culturel. L'éclatement de l'espace et la mise en scène des titres de musique donnent au texte une allure fragmentée. Le roman s'approprie du même coup le récit de la vie des acteurs de ces narrations secondaires ainsi que des retranscriptions de textes de certaines chansons. Eu égard à

des marqueurs identitaires, nous pouvons dire que le métissage biologique de Zara se dédouble d'une hybridation culturelle.

Il est important de souligner que le phénomène d'hybridité identitaire se décline également sous une forme sociale. Cette forme d'hybridité, qui s'apparente à la double-vie. Dans *53cm*, on note que le personnage de Zara occupe des rôles hybrides. Le rôle social le plus évident est celui qui installe Zara entre ces deux marqueurs identitaires: étudiante et mère. La preuve de ce statut social est que Zara est étudiante étrangère et qu'elle a un enfant:

L'OMI n'a rien demandé à votre enfant, parce que les étudiants étrangers n'ont pas d'enfants. Ils viennent en France pour faire des études et rentrer chez eux, pas pour faire des enfants et rester en France. Nous n'avons donc plus besoin du certificat OMI: vous êtes étudiante étrangère, célibataire et sans enfants. (BS 89).

En présentant Zara comme étudiante-mère, Bessora met en évidence l'impossibilité d'obtenir la carte d'identité et les difficultés auxquelles elle fait face en France. Quelques lignes plus loin dans le texte, Zara partage ses sentiments en tant qu'étudiante: « Je suis étudiante étrangère: la loi m'interdit d'exercer un métier en France; mes économies seront mes seuls revenus... » (BS 133). Être étudiante et mère sert à montrer davantage la dualité du personnage de Zara. L'on peut dire que le statut social permet de mieux faire ressortir l'image de la double marginalisation. Zara se voit marginalisée dans l'espace français parce que son identité complexe et son statut d'étudiante-étrangère et mère d'un enfant la privent du droit d'obtenir la carte d'identité française. Ainsi, on constate que Zara passe d'un statut complexe qui est étudiante-étrangère et mère à celui de clandestine. Ajoutons que le dynamisme de Zara est perçu dans la détermination à se choisir « un *ma'i de 'ace f'ançaise* qu'il [lui] faut » (BS 155), pour pouvoir se libérer des contraintes et des embûches liées à sa clandestinité. On apprend notamment que Zara se livre à la prostitution: « je

fais le tour du balcon pour rejoindre ce futur *ma'i de'ace f'ancaise*: à lui, je vendrai mon âme: par lui, j'expierai tous mes péchés » (BS 105), ou encore

Je rebrousse chemin et croise un grand Arabe à dread locks:

– Viens, Chérie. Je t'emmène à Dauville.

Il s'appelle Zyad. Un *ma'i f'ancais* de secours? Je le suis dans sa voiture, et me soumetts aux rites de présentation anale, orale et vaginale, dans l'ordre. La chose faite, il m'annonce que sa femme attend un troisième enfant. (BS 106)

L'idée de se prostituer est donc perçue comme une stratégie d'intégration sociale. Il nous semble que Zara utilise la prostitution en tant que nouvelle tactique identitaire pour se trouver un mari qui, en l'épousant, facilitera l'obtention de la nationalité française. L'on peut affirmer que Zara s'inscrit dans une double-vie lorsqu'elle reconnaît et assume l'identité de prostituée qu'elle s'est forgée en France. La stratégie se révèle inopérante et Zara ne peut échapper aux lois françaises sur l'immigration ou sur les « sans-papiers²³¹ ». La ligne suivante révèle la plainte de Zara à l'égard de son invisibilité sur le territoire français: « Je suis plate comme une feuille de papier complètement dépourvue de volume [...] De profil on ne me verra pas » (BS 143). De plus, signalons cette ligne qui illustre bien la conséquence de l'absence d'une carte de séjour: « Moi, malheureusement immigrée clandestine, je n'ai toujours pas trouvé de *ma'i de'ace f'ancaise* » (BS 153). Nous dégageons de la parole de Zara la peur de celle qui a un statut de sans-papiers et de celle qui évoque un déchirement interne.

²³¹ Le terme « sans-papiers » désigne toute personne étrangère vivant en France sans titre de séjour. Il s'apparente à celui de « clandestin », apparu dans le vocabulaire politique et administratif à la fin du XIX^e siècle, avec les premières mesures définissant strictement les conditions du « droit au séjour » des étrangers. Nous vous renvoyons au lien: <https://www.histoire-immigration.fr>.

Il faudrait ajouter que les actions de Zara révèlent ses diverses identités. Nous remarquons que Zara se métamorphose en nouvelles identités. Nous relevons le passage ci-dessous qui illustre l'une de nombreuses manifestations de dualité chez Zara:

Je me relève pour aller sécher mes larmes à la salle de bains. Dans la glace, j'aperçois une femme en deux dimensions. L'inconnue est vêtue d'une combinaison spatiale et casquée comme une astronaute. Elle me regarde, interloquée. Je lève la main droite pour toucher la vitre. La femme dans le miroir imite le moindre de mes mouvements. Serait-elle moi? Je relève la main droite pour toucher ma tête; plus de doute possible: je suis la femme casquée, elle est moi. Je n'ai pas le souvenir de m'être habillée en astronaute ce matin. (BS142)

Zara n'étant pas astronaute, nous dirons que l'image dans le miroir dans cet extrait est issue de son imagination parce que cette scène vient après le refus du renouvellement de sa carte de séjour. Si Zara ne parvient pas à comprendre pourquoi elle voit cette image, c'est peut-être qu'en pensant à son statut de sans-papiers, elle s'imagine son rapatriement de la France. Le reflet de l'astronaute est ici le signe de l'impossible appartenance qui condamne le personnage à l'errance entre divers mondes et l'image que projette le miroir en est le symbole.

Dans un autre épisode, nous observons que Zara s'affiche en fourmi afin de revêtir une identité autre, de s'imaginer et de modeler son apparence physique:

Je gonfle, je prends forme. Sur une porte vitrée, j'aperçois le reflet d'une fourmi géante, assise sur une chaise, pattes croisées. Stupéfaite, je me lève brusquement. Ciel! Moi? Une fourmi hyménoptère aculéate? Une baudruche marronnasse? J'espérais au moins un planétologue, voire un explorateur de galaxies. Cela dit, mes fesses se sont avantageusement remodelées: elles sont aussi rebondies que celles du planétologue étaient larges. Je suis une fourmi à gros cul, stéatopyge sans-culotte, coiffée d'un bonnet phrygien dérobé à un révolutionnaire, pour faire joli. Marie ne semble pas troublée par ma mutation: amie des insectes, elle a adoré *Fourmiz* et *1001 Pattes* au cinéma. Je n'ai plus qu'à

m'habituer à ce nouvel état. Que voulez-vous, j'ai l'humeur changeante et le gène lunatique. (BS 172)

Nous notons dans ce passage que la focalisation est de se créer une nouvelle construction de soi par l'imitation de l'apparence de la fourmi. Sa transformation résulte de l'anxiété consécutive à son éventuelle expulsion de l'espace parisien. Si elle dit « mes fesses se sont avantageusement remodelées » et « Je suis une fourmi à gros cul, stéatopyge sans-culotte », c'est parce qu'elle semble psychologiquement se redéfinir pour satisfaire les critères de la mesure de la fesse que l'on doit avoir afin de s'intégrer dans la société française en tant qu'Africaine.

Zara s'invente un double personnage à travers l'acte de l'imitation. La capacité du personnage à se transformer en astronaute ou en fourmi et à évoluer dans des univers parallèles dans ces récits intercalés dans la trame narrative donne au roman des aspects d'un texte de science-fiction. De plus, des caractéristiques marquantes de l'extrait cité sont les notions de « Stéatopyge » et l'expression « gros cul ». Ces notions peuvent faire écho au fessier de Saartjie Baartman, personnage référentiel dans le texte.

La loi et les conditions d'obtention de la carte de séjour en France se révèlent pour Zara insupportables et tracassantes. Zara n'est pas admissible « pour pénétrer le mythe de la souche ». Alors, en fin de compte, elle se fait expulser de l'espace parisien.

6.1.2. Quelques personnages aux identités hybrides dans *53cm*.

La description des personnages dans le texte évoque des identités hybrides. Les collègues de Zara à la banque multinationale en Suisse sont des « sangs mêlés »: « un banquier, azteco-hispano-colombien » (BS 128); L'autre personnage est « Polonaise juive » mais elle « cache sa judaïté »

(BS 129); nous retrouvons la belle Tchèque qui est aussi Juive (BS 129); il y a George Gérard que la narratrice Zara nomme « Watara », il est « à moitié charentais, à moitié transylvanien » (BS 43). Nous remarquons que Hermenondine est une descendante de l'écrivain français Alexandre Dumas dont la mère est une esclave mulâtresse de Haïti. Mademoiselle Hermenondine déclare: « Comme vous le savez déjà, je suis la petite cousine d'Alexandre Dumas » (BS 111). Le texte nous fait comprendre que l'arrière-arrière-grand-père de sa mère est un juif qui faisait le commerce des Noirs qui « engrossa une riche Négrresse albinos, sur l'île de Gorée » (BS 111). Le père d'Hermenondine avait une grand-mère, *Aimée Césette*, qui était esclave mulâtresse en Haïti entre 1762, l'année de sa naissance, et 1806, l'année de sa mort (BS 27). Bienvenu, l'ami de Keita, est un Noir brun, immigré mauritano-camerounais (BS 107). À la lumière de ces diverses présentations qu'on lit des personnages, il importe de dire que Bessora semble montrer le fait que toute personne est hybride. Par ailleurs, eu égard à la décomposition de l'identité en autant de composantes, nous pouvons dire que Bessora semble avancer l'idée que tous les immigrants qu'elle rencontre sont les mêmes, c'est-à-dire des êtres hybrides car leur identité est liée à différentes races. Il faut ajouter que Bessora entremêle l'histoire de ses personnages avec celle de Pocahontas²³² (BS 25), de Georges Cuvier (BS 164), d'Alexandre Dumas (BS 111), de Saartjie Baartman (BS 166) et d'Anne Franck²³³ (BS 25) qui sont des personnalités historiques. Ce mélange du réel et du fictif, de la littérature et de l'histoire contribue au caractère hétérogène du roman de Bessora. En citant des personnages historiques, Bessora semble évoquer une relation imaginaire

²³² Pocahontas est une Amérindienne de la confédération de tribus Powhantas. Elle est fille du chef Powhantas. Son vrai nom est Mataoka. Elle a été appelée Rebecca après son baptême chrétien et son mariage avec John Rolfe. Sa vie constitue un des mythes fondateurs des États-Unis et elle est à l'origine de beaucoup de légendes et d'adaptations littéraires et cinématographiques. Source: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pocahontas>.

²³³ Anne Franck est une adolescente juive allemande, connue pour avoir écrit un journal intime. Celui-ci est rapporté dans le livre *Journal d'Anne Frank*, écrit pendant les deux années où elle vivait cachée avec sa famille à Amsterdam, alors sous occupation allemande, afin d'éviter la Shoah. https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Frank.

qu'elle garde de ces personnages. En lisant les noms de ces personnages, les lecteurs devraient rattacher, eux aussi, les noms à ce qu'ils représentent pour eux. Du point de vue de l'écriture, la description des personnages est remarquable, en ce sens qu'étant décrits à travers des marqueurs identitaires, l'on peut remarquer que l'écriture se fragmente sous le signe des identités multiples. Le récit de la vie de chacun de ces personnages est inclus dans le roman à travers l'imagination de Zara qui a l'impression que leurs différentes histoires se répètent à travers la sienne. Zara s'identifie à eux car, hybrides biologiques ou culturels, ils ont comme elle, eu du mal à se faire une place dans la société occidentale. La multiplicité identitaire n'est pas le seul marqueur d'hybridité chez Bessora. Par conséquent, *53cm* peut aussi se lire comme un texte ayant un aspect composite. L'intrusion des références historiques en général, et de l'histoire de Saartjie Baartman en particulier dans l'univers romanesque du texte, permet au lecteur de comprendre la mission subversive de Bessora.

6.2. *53cm* : récit anthropologique et parodique.

Le récit du texte se présente sous la forme d'un texte anthropologique discursif. En le lisant l'on remarquera que le personnage-narrateur se déplace dans le territoire français comme anthropologue. Cette posture sociale s'observe par le biais des professions que pratiquent le personnage de Zara. Nous voulons nous concentrer, notamment, sur les différentes professions que l'auteure attribue à Zara dans *53cm*. Zara passe de son statut d'étudiante-étrangère à diverses professions. Elle est gaulologue: « Moi, Zara la gaulologue, l'exploratrice du siècle » (BS 31); elle devient anthropologue et ethnologue: « J'ai vingt et un ans et j'entends bien me consacrer à l'ethnologie des peuples primitifs, inventorier leurs talismans. Je m'assigne donc un terrain, la

Gaule » (BS 29). C'est avec un regard humoristique que Zara observe la Gaule. Ainsi, on assiste à un renversement de la situation de l'Autre colonial. L'extrait cité implique la Gaule qui est supposée être le sujet d'étude et ce n'est pas l'Afrique qui est étudiée.

Zara fait l'étude de la ville et des rues, elle est donc "citadophile". Les connaissances acquises de l'étude anthropologique guident Zara et lui permettent de comprendre l'espace qu'elle étudie: « Dur métier que celui de gaulologue citadophile: il faudrait tirer de ces excréments des informations précieuses et signifiantes » (BS 51). Notons que toutes ces professions désignées par des néologisme ne renvoient pas à une réalité référentielle. Elles évoquent par allusion les professions de personnes ayant travaillé à la colonisation de l'Afrique par la France et inscrivent dans le roman de Bessora une parodie de l'histoire coloniale. Cette histoire est un récit mental dans lequel Zara s'imagine en colonisatrice de la France, effectuant sur le territoire français les mêmes activités pseudoscientifiques que les colonisateurs français en Afrique.

6.2.2 Saartjie Baartman: figure référentielle dans *53cm*.

Saartjie Baartman, connue sous le nom de la Vénus Hottentote appartient au « spécimen khosian, d'Afrique du Sud » (BS 164). Dans *53cm*, Bessora fait une référence explicite à Saartjie Baartman. Nous soulignons la dédicace « Pour Saartjie Baartman » (BS 7). Nous y lisons des discours identitaires sur Saartjie Baartman. Nous retrouvons une scène de dialogue entre Zara et ses amis dans laquelle la discussion se base sur la figure d'une Hottentote : Saartjie Baartman. L'on y découvre Keita, un ami de Zara qui croit que les Hottentots sont des animaux. Il déclare : « Les Hottentots n'ont pas besoin de sépulture : Ils sont sans âme, sans histoire et sans destin. Ils ne sont pas des Hommes [...] Hegel a dit que dans le caractère de ces Nègres [Hottentots], rien ne

s'accorde à l'humain » (BS 165-166). Keita rabaisse les Hottentots à un niveau inférieur, à celui d'un animal. La proposition « Ils ne sont pas des Hommes » est ici d'autant plus réductrice qu'elle est associée à la proposition « dans [leur] caractère, rien ne s'accorde à l'humain » qui dépouille les Hottentots de toute appartenance à l'humanité. La Vénus Hottentote est ici dénigrée car elle n'a pas d'identité au regard de Keita. Refusant ainsi d'associer les Hottentotes, dont Saartjie Baartman fait partie, aux bêtes, Zara les défend ardemment en ces termes : « [Saartjie Baartman] a une histoire ! » affirme la narratrice « Elle était bête de foire. On l'a déportée en Europe, pour la montrer à nos chères têtes blondes [...] cette femme était un homme : elle avait un nom ; elle s'appelait Saartjie » (BS 166). Étant donné les paroles de Zara, l'on constatera qu'elle semble valoriser l'identité de Baartman. Elle ne veut pas que Baartman soit dégradée à travers le regard des autres. Par conséquent, quand Keita prononce des discours racistes et sexistes que l'on a associés à l'image de Baartman, Zara s'oppose à lui. Elle reproche à Keita les discours à connotation raciste qu'il prononce.

À travers le personnage de Zara, Bessora cherche à miner l'idéologie figée du corps de la femme noire et à critiquer, en quelque sorte, les études faites sur la race noire par les scientifiques Georges Montandon, qui parle de « la race stéatopyge dans une étude raciale de 1933 », et Georges Cuvier, qui « a prouvé l'existence de la race stéatopyge » (BS 164). Saartjie Baartman est perçue comme la femme africaine dont les caractéristiques physiques attirent l'attention des anthropologues. Elle est devenue une personne d'intérêt recherchée par des scientifiques et elle a incarné le sujet de spectacle ethnographique durant le XIX^e siècle. Larrier Renée écrit que l'on n'affiche pas la même disposition face à la perspective du corps de la femme africaine et de celui de l'Européenne :

Les représentations du corps des femmes africaines noires sont différentes de celles des femmes blanches par rapport au concept occidental de la beauté [...] l'idéal de beauté de la femme occidentale est basé sur la blondeur, la pureté, la fragilité, les lèvres et les petits postérieurs. La femme noire est l'objet érotisé, grotesque et même objectifiée dans la littérature et la culture populaire.²³⁴ (Notre traduction)

Aux yeux des Blancs, Saartjie Baartman est l'Autre, du fait que ses caractéristiques physiques sont différentes de ceux de celles des Européennes. Il faut signaler qu'elle est décrite comme une stéatopyge à cause de la largeur de son périmètre fessier car elle a des « fesses grasses » (BS 164). Gilman Sander expose des points importants sur le corps de Saartjie Baartman : « Les parties sexuelles de Saartjie Baartman, ses organes génitaux, ses fesses, servent d'image centrale à la femme noire tout au long XIX^e siècle [...] Les organes génitaux et les fesses de Saartjie Baartman résumaient son essence pour l'observateur du XIX^e siècle.²³⁵ ». (Notre traduction). Les observateurs du XIX^e siècle définissent la race de la femme noire à travers son périmètre fessier. La narratrice Zara déclare : « plus ses fesses sont grosses, plus la femme est noire, moins elle est humaine, car elle est trop sexy » (BS 168). Il faut signaler d'ailleurs que les « 791 millimètres » (BS 165) des fesses de Saartjie Baartman servent de mesure de base de la catégorisation raciale du XIX^e siècle. Baartman a été victime d'exploitation sexuelle et raciste. Le corps de Baartman est devenu synonyme d'exotisme, de primitivisme, de sauvagerie et d'altérité. Les commentaires et

²³⁴ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « [The] representations of black women articulate their distance from the Western ideal of physical beauty [...] Western female beauty is figured in blondness, purity, fragility, their lips, and small rear end. The black woman is eroticized, rendered grotesque, and objectified in literature and popular culture ». Larrier, Renée. *Francophone Women Writers of Africa and Caribbean*. Gainville: U P of Florida, 2000, p. 33.

²³⁵ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « Sarah Baartman's sexual parts, her genitalia, and her buttocks, serve as the central image for the black female throughout the nineteenth century [...] Sarah Baartman's genitalia and buttocks summarized her essence for the nineteenth century observer, or, indeed, for the nineteenth century one ». Sander L, Gilman. « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art Medicine, and Literature ». *Critical Inquiry* 12.1(1985) p. 216.

les descriptions faits sur Baartman et des expressions mélioratrices de Zara telles que « [Saartjie Baartman] est un homme : elle avait un nom ; elle s'appelait Saartjie » (B S166) se rattachent à la valorisation de l'identité de la femme. Saartjie Baartman a été envoyée dans différents endroits en Europe pour des exhibitions avant sa mort. Zara dira : « Comme Pocahontas, Saartjie a beaucoup voyagé : elle a visité Londres, Paris, le Muséum de Cuvier » (BS 166). Dans son étude intitulée *Cannibale*²³⁶, Didier Daenickx nous présente une exposition coloniale où les Africains sont traités comme les animaux de Zoo. Après la mort de Baartman, on apprend que son corps devient un objet d'étude anthropologique. En 1882, les anthropologues Armand de Quatrefages (1810-1892) et Ernest Hamy (1842-1908) écrivent un livre anthropologique intitulé *Carnia ethnica, les Crânes des races humaines* dans lequel ils parlent de Saartjie Baartman.

Le corps de Baartman passe d'un espace muséal à l'autre. On peut observer à travers son statut en tant que femme africaine et corps-objet d'exposition en Europe un rapprochement avec le personnage de Zara.

Bessora fusionne l'histoire de Saartjie Baartman et celle de Zara afin de montrer ce qu'il y a de commun entre elles. Nous découvrons que les corps de Zara et de Baartman sont soumis à des mesures et à un examen au nom de la science et de la catégorisation raciale. On y voit que les deux personnages s'inscrivent dans les discours colonialistes et anthropologiques imaginés par George Cuvier. Les discours évoqués par les personnages de Keita et de Gwen tentent de décrire Zara en se basant sur la théorie de Cuvier selon laquelle la race d'une femme est reconnaissable à partir de la mesure de ses fesses. Keita, étudiant en anthropologie africaniste (BS 79), en défendant l'idéologie de Cuvier dira : « Stéatopyge, [...] c'est une race pygmoïde et sud-africaine. Georges Montandon, mon éminent collègue, en parle dans une étude racialisée de 1933. Georges Cuvier a

²³⁶ Daenickx, Didier. *Cannibale*, Paris: Folio, 1999.

prouvé l'existence de cette race » (BS164). Le titre, *53cm*, du roman correspond à la circonférence des fesses de Zara, et cette mesure fait référence à la théorie de Cuvier selon laquelle la race d'une femme est reconnaissable à partir de la mesure de son fessier.

Rappelons que Baartman est victime de dégradation et Zara est victime de marginalisation dans l'espace parisien. L'insertion de l'histoire de Saartjie Baartman qui se mêle à celle du personnage de Zara fait de *53cm* un texte de reproduction et de valorisation de l'image d'une figure historique. Par conséquent, l'histoire de Baartman invite les discours anthropologiques dans l'univers romanesque, avec des citations de scientifiques de l'époque coloniale. En racontant l'histoire fictive de Zara, le roman reprend l'histoire coloniale de l'Afrique ainsi que les écrits savants qui l'ont légitimée sur un ton humoristique et critique. Le rapprochement entre Zara et Baartman situe également l'immigration dans le prolongement de la colonisation, comme si le regard des Français actuels sur l'immigrante africaine était tributaire de l'époque coloniale.

6.2.3. Parodie comme stratégie d'écriture dans *53cm*.

Alors que la narration de *53cm* nous permet de saisir le sens des différentes identités des personnages, on y trouve des passages et des épisodes qui s'entendent comme une écriture parodique. Le fait d'incorporer ces procédés d'écriture semble signaler des formes d'hybridité du texte. Tiphaine Samoyault observe que: « la parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante²³⁷ ».

²³⁷ Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan, Coll. « 128 », (2001), p. 38.

Si on applique l'observation de Samoyault à l'écriture dans *53cm*, l'on verra qu'à travers son personnage de Zara, Bessora semble transformer et critiquer une œuvre anthropologique précédente sur la race noire. Nous remarquons que l'écriture parodique dans *53cm* se conçoit comme étant la technique pour caricaturer des objets et des personnages. Elle conteste et subvertit aussi l'idéologie que l'on véhicule sur les Noirs. Chez Bessora, la parodie remplit les fonctions comique et satirique car on y trouve des extraits qui suscitent le rire chez le lecteur. Bessora utilise la satire pour évoquer la dure réalité des ressortissants étrangers en France, notamment le processus difficile d'immigration et le racisme qu'ils subissent de la part des institutions françaises. Bessora emploie des vocables coloniaux jadis utilisés par les Blancs pour déconstruire l'image que les Blancs projettent des Noirs. Pour faire cela, nous constatons que, parfois, l'auteure substitue des mots et des expressions à d'autres. Patricia-Pia Célérier écrit à ce sujet: « Pourtant, chevillés sur une lecture critique de l'anthropologie, les romans de Bessora ont un aspect plus subversif car ils rendent exotiques les Français « de souche » et ainsi, éclairent et repoussent plus efficacement les processus « d'exotisation » des « gens de couleur²³⁸. » Il faut souligner que la pratique parodique chez Bessora consiste à dépeindre les événements et les discours littéralement reproduits sous forme de renversement. Relevons à titre d'exemple ce passage dans lequel Bessora semble inverser le regard que les Blancs portent sur les Noirs en attribuant au grand-père de Zara un regard exotique sur les Blancs:

Les Roses, disait-il [le grand-père de Zara], ne sont plus tout à fait des animaux; mais ce ne sont pas encore tout à fait des Fang (des Humains) [...] Les Roses vivent l'âge malheureux de la sauvagerie; mais ils ne sont pas mauvais: ce sont des innocents qui ne connaissent pas encore le grand esprit. Ces chèvres ne respectent donc ni leur vie ni celle

²³⁸ Célérier, Patricia-Pia. « Bessora: de la 'gautologie' contre 'l'impéritie'. » *Présence francophone*, No. 58 (2002), 73-84.

des autres; naïfs comme le jeune phacochère, ils croient qu'ils deviendront fang et immortels en répandant la mort sur les Fang. (B S 73)

Nous considérons ce texte comme un fragment de l'histoire dans *53cm*. Mais c'est une histoire coloniale inversée parce que Bessora renverse l'ordre des faits pour décrire le colonisateur blanc avec les expressions que ce dernier employait à l'égard de la race noire pendant la colonisation. Les Blancs incarnent l'image de « la sauvagerie » et des animaux car ils sont pris pour des « des chèvres » dans le texte. Par conséquent, les Noirs perçus comme « des humains » et des gens incarnant « le grand esprit » pourraient se prévaloir d'une mission civilisatrice auprès des Européens. Il faut ajouter que la narratrice Zara se positionne comme « gaulologue » afin d'inverser la relation coloniale entre les Blancs et les Noirs. Elle inverse le regard colonial, en appliquant à l'Europe la démarche anthropologique que cette dernière a déployée en Afrique. Zara dit:

J'ai vingt et un ans et j'entends bien me consacrer à l'ethnologie des peuples primitifs, inventorier leurs talismans. Je m'assigne donc un terrain, la Gaule. Oui, je suis gaulologue [...] L'accès à la Gaule, vous le savez, exige un long et pénible détour: l'escalade du mont préfectoral. Un temple se dresse sur son sommet, *centre des étudiants étrangers*. Mon premier dessin sera d'y pénétrer pour dérober un talisman appelé *ca't de sejou'* (BS 29).

Placer les Gaulois dans une catégorie primitive traduit la position autoritaire de Zara. C'est aussi prendre les peuples de la Gaule pour objet d'étude. Sur le mode implicite, nous comprenons que Bessora veut déconstruire une perspective anthropologique qui décrit les Blancs comme des êtres civilisés. Zara refuse de reconnaître les Gaulois comme ses ancêtres et elle remet en cause l'origine de l'identité culturelle des peuples sur la terre de Gaule. L'extrait révèle non seulement la démarche anthropologique que suit Zara, mais le texte fait rire, puisque Zara fait la satire de la préfecture et

de la carte de séjour. Elle associe ironiquement la préfecture ou le *centre des étudiants étrangers* au temple et la *carte de séjour* au talisman.

Subséquentement, nous retrouvons des passages dans lesquels Bessora fait la satire de l'importance des différentes cartes que cherchent les immigrants comme Zara. Encore plus satirique est le fait que Bessora fétichise les cartes apparemment inaccessibles, soulignant ainsi l'absurdité de la situation des immigrés créée par le système français : « En échange du papier, l'officiante donne le talisman, *ca't de séjou'*. Il protège de mille oiseaux volants, *charters*, qui boutent les explorateurs hors de la tribu, dans le plus grand secret. *Cat' de séjou'* protège aussi d'esprits vengeurs et innombrables, nommés *Police*, comme l'Eunuque aux cheveux longs. » (BS33). Dans ce passage, l'on remarquera que la carte de séjour est spiritualisée et satirisée. Bessora va dévaluer la carte. En fait elle la présente comme un objet exposé dans une galerie d'art. Bessora montre que la carte n'a pas d'importance:

Avec la *cat' de séjou'* j'entends révolutionner l'art contemporain, inventer mon genre à moi, toute seule. Chère *cat' de séjou'*, ton compte est bon: je saurai faire de toi une œuvre d'art, car la valeur de l'art, c'est le dollar. L'expédition terminée, je tirerai un bon prix de ta vente à un musée d'art moderne. À moi Beaubourg, le Guggenheim, le MOMA de New York et le MIKO de Kyoto; si l'art ne veut de moi, un musée- cimetière te conservera, toi l'objet mort, tel un vieil appendice dans un bocal plein de formol. Ou alors, le Muséum d'histoire naturelle t'empaillera. Tu seras très bien, entre les restes d'une girafe et le cadavre sans sépulture d'une vénus hottentote. (BS 29-30)

Le lecteur de ce passage remarquera que Bessora évoque son intention de faire une œuvre d'art des objets des Européens afin de les mettre dans les musées suivants: à Beaubourg, le Guggenheim,

le MOMA de New York et le MIKO de Kyoto, de la manière que les Européens ont fait des œuvres d'art en utilisant les objets de l'Afrique. L'auteure fait une allusion aux objets d'art pillés en Afrique pendant la colonisation et que les musées européens qui les abritent refusent de restituer à leurs pays d'origine.

Bessora réécrit l'histoire qui est implicitement présente dans son roman comme un hypotexte:

Moi, Zara la gaulologue, l'exploratrice du siècle, comment ai-je pu oublier?

J'arrime *Moutete* sur mon dos et entre dans le temple. Il fait très chaud. Un petit visage pâle à longs cheveux noirs, valeureusement armé, est posté dans l'entrée. Il parle *français*, un créole extrêmement vivace. Je pratique cet idiome couramment: il était en option dans mon cursus scolaire J'ai aussi suivi un cours intitulé: *la Gaule, presque île des Antilles*, où j'ai appris que les ancêtres des Gaulois étaient des Amérindiens appelés *Caraïbes* (BS 31).

De par ce passage, l'on remarquera que la narratrice Zara dit ce qu'on lui a appris à l'école. Alors, elle reprend les termes par lesquels les colonisateurs décrivaient les colonisés et les emploie dans un contexte français. De ce fait, les Français sont identifiés comme des « visages pâles » (BS 31), ou « les Roses » (BS 73), leur langue, le français, étant « un créole extrêmement vivace » (BS 31) et « les ancêtres des Gaulois » sont décrits comme « des Amérindiens appelés *Caraïbes* » (BS 31). Bessora présente également dans son univers fictionnel des parodies de science-fiction. Nous remarquons que Zara parodie le film de Pocahontas:

J'ai adoré *Pocahontas*, de Walt Disney, l'histoire de cette Indienne bronzée amoureuse de John Smith, ce chasseur de Peaux-Rouges pédophile. Comme il y avait beaucoup de chasseurs de Peaux-Rouges, un jour, Pocahontas, de son vrai nom Mataoka, fut kidnappée par un gentil colon et chargée sur un navire. Mais, comme les chasseurs-colons sont gentils,

ils la libèrent en échange d'une rançon et d'un mariage arrangé avec un gentil planteur blanc, John Rolfe. (B S 25)

Par conséquent, elle imite et défait l'histoire de Pocahontas dans un renversement ironique. Zara emprunte la voix de Pocahontas et la fait sienne. Pocahontas arrive en personne, à travers l'imagination de Zara, et se dispute avec le personnage de Théophile:

Bonjour! Je m'appelle Pocahontas. J'ai entendu votre discussion. Mais attention, la démocratie multicolore la plus puissante est américaine: mes valeureux ancêtres se sacrifièrent pour lui permettre de figurer en bonne place dans le classement des démocraties génocidaires. Car le génocide est un principe démocratique fondamental.

– Comment! l'interrompt Théophile. La Gaule est bien su... supérieure à l'Amérique. Notre p... peuple est chargé d'His... toire.

– Poivrot! Fi donc! rétorque Pocahontas. Chacun sait que la Gaule n'est entrée dans l'Histoire que le jour où de braves marins américains la découvrirent, en juin 1944. Ton obstination à prétendre qu'il y eut, en Gaule, une histoire précoloniale n'est que le symptôme de ton aliénation intellectuelle: tu souffres du complexe du colonisé mon garçon. (BS 42)

Nous déduisons du passage que Bessora réécrit l'histoire de France. Elle fait de la France l'objet du regard ethnographique. Ainsi, nous notons qu'elle refuse la parole à Théophile qui, dans le passage, représente le Blanc nouvellement colonisé.

Signalons encore que le chapitre 22 « *De la tribalité dans le règne intersidéral...* » est une parodie.

La narratrice Zara est l'un des personnages du film et le titre du film est *Star Wars*. Elle déclare:

« Je suis Darthe Vaderette, planétologue. Je suis mandatée par moi-même pour prélever des échantillons de conditions de résidence sur Zorg. Veuillez me déléguer un assistant, je vous prie »

(B S 145). La stratégie de Bessora inclut la parodie, l'imitation de divers genres littéraires, de différents arts et discours. Son roman s'enrichit de ce fait d'un important réseau intertextuel.

6.2.4 *53cm*, un univers d'esthétique intertextuelle.

Il est indéniable que tout texte peut être un univers scriptural de références à d'autres textes littéraires. Dans son article intitulé « Texte (Théorie du) », Roland Barthes souligne que:

[...] tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture intérieure, ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets²³⁹.

Dans *53cm*, le récit contient des extraits ayant des références à l'Histoire. Nous relevons également un extrait de conte de fées que pratique la narratrice Zara: « Écris-leur un conte de fées, si tu préfères: *Il était une fois, la fille d'un roi déchu qui croqua dans la pomme rouge d'une sorcière à bec crochu. Sitôt fait, Blanche-Nègre s'évanouit. Profitant de ce profond sommeil, la sorcière la transporta dans la grotte des sans...* » (BS 80-81).

L'on note que Bessora reproduit les expressions offensives que Eugène de Mirecourt écrit à propos d'Alexandre Dumas au dix-neuvième siècle : « *Le physique de monsieur Dumas est assez connu : lèvres saillants, nez d'Afrique, tête crépue, visage bronzé. Son origine est écrite d'un bout à l'autre de sa personne; mais elle se révèle beaucoup plus encore dans son caractère. Grattez l'écorce de monsieur Dumas et vous trouverez le sauvage.* » (BS 111-112)

²³⁹ Barthes, Roland. « Texte (Théorie du) » de *l'Encyclopaedia Universalis*. http://asl.univmontp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf. p. 6.

On y trouve aussi des fragments épistolaires insérés dans un cadre narratif. Relevons les extraits suivants: « *Je reçois, ce jour, votre courrier du 23-10 et vous confirme que le certificat de l'OMI est exigible pour les enfants de nationalité suisse, d'ailleurs vous avez fourni ce certificat pour vous et vous avez une double nationalité* » (BS 160).

Ou encore:

« Gwen lit la seconde lettre cafcaienne: « *Suite à votre courrier, nous vous précisions que suite à une enquête de la part d'un de nos contrôleurs, celui-ci a déterminé que votre fille était de nationalité gabonaise et non suisse. Le certificat de l'OMI est donc indispensable.* » (BS 161).

Ces extraits épistolaires donnent l'impression que Zara se voit confrontée aux principes administratifs français. Pour s'installer en France, de manière légale ou acceptable, l'on devrait se soumettre à ces procédures. Par ailleurs, nous pouvons voir que Bessora semble exposer une France qui n'accepte pas la personne dont l'origine n'est pas française.

Nous relevons d'autres intertextes de termes et de style juridiques des articles de loi qui en ajoutent à l'aspect composite du roman. Il s'agit donc de conversation entre Zara et sa sœur Mya, elles entendent simuler un procès dans le but de tester l'efficacité des principes liées à l'immigration. À titre d'illustration: « Article 1: *virtuellement, un enfant ne peut naître d'un parent singulier, ni d'un ou deux homosexuels.* », « Article 2: *virtuellement, un enfant ne peut naître d'individus prépubaires* » et « Article 3: *virtuellement, un enfant ne peut naître d'un étranger, sans demande préambule d'un certificat d'hébergement pour l'enfant à naître nouvellement indigeste. Pardon, indigène* » (BS 85). L'humour dans son fonctionnement comme stratégie par le rire, Bessora l'utilise à travers un jeu de mots. L'on remarque que le mot « indigène » se transforme en « indigeste ». Ce faisant, Bessora approche la question de l'immigration et le bébé né d'étudiants étrangers en France d'une manière humoristique.

La présence de ces extraits dans le cadre narratif participe, en quelque sorte, à la pluralité des voix dans le texte. En effet, le récit de *53cm* se présente sous forme brisé, alternant des intertextes apparaissant comme des fragments au niveau des marques typographiques.

Il est significatif de dire que les textes en bas de pages du texte sont des intertextes qui servent de références littérales et jouent des rôles en termes documentaires sur des faits réels. Nous relevons ces fragments: « À l'époque de leur rencontre, Pocahontas avait en réalité dix ou onze ans et John Smith, vingt-huit (N.d.A). » (BS 25); « [p]our d'autres « recettes » encore plus sanglantes, on consultera un livre d'histoire; car, hélas, Disney n'a pas encore rendu hommage à l'esclavage en racontant une romance entre Joséphine de Beauharnais, une belle Créole, et Toussaint Louverture, un bon Nègre. (N.d.A). » (B S 113); « Et Saartjie Baartman est un singe : son peuple a demandé la restitution de ses restes afin qu'elle soit enterrée chez elle, mais le Museum d'histoire naturelle n'en voit toujours pas l'utilité. Il faut dire que Cuvier avait analysé : « *Les organes génitaux de cette femme sont particulièrement intéressants dans le sens où ses petites lèvres sont extrêmement développées. Ceci a consolidé mes constatations antérieures qui sont que ni l'Hottentot, ni le Bochimane, ni d'ailleurs aucun individu de race noire n'a jamais apporté aucune contribution à la civilisation.* » On pourrait, avec les colonisés qui se demandaient si les Blancs étaient réellement leurs frères humains, s'enchanter de ne pas avoir contribué à cette civilisation-là. Et Disney a encore raté l'occasion de raconter une belle histoire d'amour : après *Pocahontas*, *Anne Frank*, *Toussaint*, pourquoi pas Saartjie, la femme-singe amoureuse du vétérinaire humaniste ? (N.d.A). » (166-167). Du fait des références citées ci-dessus, l'on dirait que Bessora montre le désir de faire correspondre des faits réels à un texte fictif. Par conséquent, Bessora fait preuve d'hybridité eu égard à l'intertextualité qui s'y trouve.

Un autre point qui illustre l'esthétique liée à l'hybridité du texte c'est l'incorporation d'un genre intercalaire, une chanson intitulée « *Ancien Combattant* » de Zao, né Casimir Zoba. Le texte se développe dans un mélange de différents segments de la chanson. Au fil des pages, l'on se rend compte que la chanson est répétée plusieurs fois dans le cadre narratif. En représentant et répétant la chanson « *Ancien Combattant* » additionnée au texte, l'auteure développe un renouvellement, de sa manière, de l'esthétique de l'écriture au féminin sinon d'une esthétique poétique dans le roman. Nous relevons ci-dessous les segments de la chanson témoignant un procédé du collage qui accentuent l'hybridité de *53cm*.

« *Quand viendra la guerre, tout le monde affamé ô!*

[...]

Les joueurs, cadavere.

Les arbitres, cadavere.

Le sifflet, cadavere.

Même le ballon, cadavere. » (B S 60)

« *Quand viendra la guerre mondiaux [sic] tout le monde est cadavere!*

Ta femme, cadavere.

Ta mère, cadavere.

Ton grand-père, cadavere.

[...]

Tout le monde, cadavere.

Moi-même, cadavere! » (B S 63)

« *Quand la balle siffle, il n'y a pas de choisir.*

Si tu fais pas vite, Changui mon cher, ô! Cadavere.

Avec les coups de matraque tout coup patatras, cadavere... » (B S 76; B S 98; B S 165)

« *Diable noir, cadavere.*

L'étoile du Congo, cadavere.

Kara, cadavere.

Les lions indomptables, cadavere.

Les léopards, cadavere.

Les diables rouges, cadavere. » (B S 82-83)

« *Tu ne sais pas que moi je suis ancien combattant!*
Moi je suis ancien combattant j'ai fait la guerre mondiaux ô!
[...]
Marque le pas, un deux, ancien combattant,
Mundasukiri... » (B S 97-98)

« *Quand viendra la bombe, tout le monde bombé [sic] ô!*
Ton pays, bombé.
L'ONU, bombé.
[...]
Tout le monde est, bom-barrre-dé! » (B S 123)

« *Semez l'amour et non la guerre mes amis!*
Tenons-nous la main dans la main!
Jetez vos armes, jetez vos armes, jetez vos armes!
Tenons-nous la main dans la main! » (B S 161)

« *Tenons-nous la main dans la main!*
Ah, si tu voyais Français : « Bonjour! » (B S 162)

« *La guerre,*
Ce n'est pas bon, ce n'est pas bon.
Quand les armes pleurent,
Ce n'est pas bon, ce n'est pas bon.
[...]
Avec les coups de matraque tout à coup... » (B S 190-191)

« *Avec les coups de matraque tout à coup patatras, cadavere... » (B S 198).*

La chanson de Zao renseigne sur la guerre mondiale et les effets qu'elle crée. Son intégration dans le récit a l'impact potentiel sur le lecteur dans ce sens qu'elle lui permet de chanter et d'apprendre les mots en même temps. Elle contribue aussi à la poéticité du langage populaire.

Zao explique sa chanson en ces termes :

« Un sage a dit : « Tant que l'humanité ne tue pas la guerre, la guerre tue l'humanité. ». Alors je me suis mis dans la peau d'un ancien combattant qui dénonce les atrocités qu'il a vécues. J'ai voulu faire un message qui s'adresse à tout le monde. À tous ceux qui croient trouver une solution dans l'usage des armes, je dis qu'ils seront tous cadavres. L'humour permet de mieux traduire ce genre de chose. J'ai voulu qu'un ancien combattant parle comme le faisaient les tirailleurs sénégalais.²⁴⁰ »

Les divers fragments de la chanson constituent des pauses narratives dans le déroulement de la narration, créant un effet de discontinu. De plus, ils renvoient au thème de la guerre, de la lutte qui déstabilise et détruit l'homme. Il convient d'ajouter que la chanson est une métaphore de la lutte insensée que mènent les peuples pour ne pas être bafoués dans leurs droits et leur dignité. Il importe de souligner que les partitions de la chanson à travers leurs typographies italiques montrent un autre genre d'intertextualité que Bessora introduit dans *53cm*.

6.3 Conclusion.

À la lumière de notre analyse de l'hybridité identitaire et scripturaire dans *53cm* de Bessora, nous avons pu faire ressortir divers phénomènes de l'hybridité dans le texte. Il en ressort que Bessora cherche à renverser le regard que les Blancs portent sur les Noirs. Nous avons pu montrer que Bessora s'attarde sur l'approche anthropologique afin de réécrire l'histoire de la race noire. Nous avons démontré que la romancière recourt à la pratique parodique pour inverser les hiérarchies raciales introduites durant la période coloniale. Le texte devient un espace de déconstruction de

²⁴⁰ <https://thistgeobox.blogspot.com>

l'histoire anthropologique et de construction de l'identité. La narration du récit se fragmente par des bribes des passages parodiques, des insertions des extraits en italique, la mise en exergue de différents textes, des titres de la musique et des films, et divers autres procédés utilisés tels que l'anachronie analeptique, l'humour, l'écriture de soi et l'anaphore. Ces fragments et toutes les formes de l'hybridité soulignées engendrent une discontinuité dans le texte, et en font une œuvre fragmentaire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour cette étude notre choix s'est porté sur cinq auteures africaines francophones contemporaines qui ont marqué la littérature africaine par les thèmes qu'elles ont abordés et par la stratégie narrative qu'elles se sont imposée. Notre but était d'analyser dans les cinq textes romanesques retenus ce qui relève d'une question identitaire et d'une esthétique de la fragmentation. Tout au long de notre étude intitulée « De la quête identitaire à l'esthétique de la fragmentation dans cinq romans d'auteures africaines francophones contemporaines », nous avons essayé de rendre compte des différentes manifestations du fragmentaire dans *Une si longue lettre*, *Le baobab fou*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Le ventre de l'Atlantique* et *53 cm*. D'une auteure à l'autre, en effet, la quête identitaire dans le texte romanesque se présente dans une perspective différente dont la stratégie déployée pour l'écrire laisse voir une esthétique de la fragmentation. Ainsi, nous avons relevé le caractère fragmentaire de chaque texte étudié et avons montré la volonté de l'auteure de mener une écriture où divers genres s'entremêlent.

Dans le premier chapitre, nous avons présenté des considérations théoriques qui nous servent d'outil pour analyser l'univers scriptural de Bâ, de Bugul, de Beyala, de Diome, et de Bessora, plus particulièrement les stratégies narratives et les techniques d'écriture en termes de la fragmentation. Nous avons présenté la définition et l'évolution de l'écriture fragmentaire. À cet égard, nous avons relevé des considérations de Roger Sébastien, de Ricard Ripoll, de Pierre Garrigues, de Maurice Blanchot, de Roland Barthes, de Ginette Michaud afin de comprendre la distinction entre le fragment et le fragmentaire. Nous avons également considéré les réflexions de quelques auteurs africains sur la forme de l'écriture fragmentaire qui marque les œuvres de certaines critiques africaines contemporaines, à savoir Selom Komlan Gbanou, Roger Tro Deho et Yao Louis Konan, Damien Bédé et Moussa Coulibaly, Kessai Zineb. Par ailleurs, nous nous

sommes servis d'autres notions et de concepts tels l'hybridité, le dédoublement, la narratologie et la polyphonie eu égard à leur posture comme dispositifs de la création poétique à travers lesquels le fragmentaire se manifeste dans notre corpus. L'approche narratologique de Gérard Genette et de Gerald Prince a ainsi été convoquée. Concernant la polyphonie, nous avons eu recours à des concepts de Mikhaïl Bakhtine. Pour appréhender le mécanisme du double ou du dédoublement, nous avons pris en compte des concepts de Johann Jung, de Jacques Lacan ainsi que des travaux de Wladimir Troubetzkoy et de Michel Morel.

Le deuxième chapitre, consacré à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, nous a permis d'apprendre que la volonté de critiquer et de dénoncer certaines idéologies patriarcales pousse Mariama Bâ à écrire son texte sous forme de structure narrative épistolaire. Bâ s'est concentrée sur les problèmes de la femme africaine qui a vécu deux périodes historiques: « privilège de notre génération, charnière entre deux périodes historiques, l'une de domination, l'autre, d'indépendance. Nous étions restés jeunes et efficaces, car nous assistions à l'éclosion d'une république, à la naissance d'un hymne et à l'émancipation d'un drapeau²⁴¹ ». Mariama Bâ évoque la polygamie et ses conséquences auxquelles la femme fait face dans la société africaine postcoloniale. Elle rompt, à travers Ramatoulaye, un silence imposé par la société traditionnelle africaine quand elle écrit que : « ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante [...] tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on se passe de main en main [...]. » (L 69-70). Nous avons mis en exergue dans l'univers scriptural de Bâ l'infidélité masculine comme source de souffrance chez Ramatoulaye et son amie Aïssatou. Cette dernière quitte son mari et part pour l'Europe. Ramatoulaye reste en Afrique. Mariama Bâ ne rejette pas complètement toutes les

²⁴¹ Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*, Ile Maurice: Les Classiques africains, 2006, p. 34.

traditions africaines, mais celles qu'elle considère faisant l'obstacle à l'épanouissement et à l'émancipation de la femme.

Nous avons fait ressortir que le romanesque épistolaire de Mariama Bâ devient un espace de construction identitaire. La prise de conscience et l'esprit de solidarité féminine y servent d'outil pour la femme postcoloniale qui cherche à rompre avec une identité culturelle oppressive. Nous avons souligné comment le texte se nourrit de l'introspection du personnage principal. Par ailleurs, nous avons pu montrer que la fragmentation à l'œuvre dans ce texte est le résultat de l'anachronie narrative et des correspondances intercalées, des éléments hétérogènes qui créent un effet d'hybridité textuelle.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes penchés sur *Le baobab fou*. Dans le roman, il était important de reconnaître que Ken Bugul situe le récit dans deux mondes : l'Afrique et l'Europe. On aura constaté que le personnage-narrateur dans le texte parle de son enfance au Sénégal et décrit ses expériences en Belgique où il est confronté à la marginalisation et au racisme qui le mène vers un état de folie, de dépression et un sentiment de solitude. Le texte devient un espace d'évocation de sentiments et de quête identitaire, un univers d'expression des sentiments et de de quête identitaire. Comme l'affirme Julie C. Nack Ngue le roman *Le baobab fou* :

[...] raconte l'histoire d'une femme qui est littéralement et figurativement hors du paysage culturel africain; elle erre à la recherche d'elle-même et de son appartenance. Le récit révèle ses multiples exils: de sa mère, de son village et d'elle-même. (Notre traduction)²⁴²

²⁴²C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « *Le baobab fou tells the story of a woman who is literally and figuratively outside of the African culture scape; she wanders in search of herself and her belonging. The narrative reveals her multiple exiles: from her mother, from her village, from herself.* ». Ngue, Nack. « The Body Composite, the Body of Survival: Testimony and Problematic of Integral Healing in *Le baobab fou* » in Azodo, Ada Uzoamaka. & Larquier (de), Jeanne-Sarah. *Emerging Perspectives on Ken Bugul – From Alternative Choices to Oppositional Practices*. USA: Africa Research and Publications, 2009. p. 59.

Nous avons observé que la romancière, par l'intermédiaire du personnage, raconte des expériences personnelles. Le personnage Ken s'éloigne de l'identité culturelle africaine et de l'image de soi que la société sénégalaise lui impose afin de se recréer une autre identité dans le monde de l'Autre. Nous avons évoqué que la prostitution est l'une des expérimentations que Ken entreprend dans sa quête d'une nouvelle identité en Europe. Elle n'est pas satisfaite en Europe et trouve que la vie y est étouffante et parfois insupportable. Des fois, la nostalgie d'être en Afrique l'envahit. Nous avons pu montrer que le texte *Le baobab fou* est un lieu où l'image de soi se forme à travers l'introspection qui permet de se lire et de se raconter. Ken Bugul dépeint un personnage dont la motivation est de se créer une identité. Il est à noter que le personnage s'investit dans le dédoublement, lequel apparaissant surtout comme une stratégie de l'écriture qui influence l'esthétique romanesque. Le personnage-narrateur réécrit des repères identitaires, une approche qu'on pourrait assimiler à l'écriture de soi qui fait de l'œuvre littéraire un lieu où l'auteure se retrouve elle-même. L'image du moi passé surgit dans l'univers scriptural, ce qui permet au personnage de se lire et de se raconter. Nous avons noté que le choix de centrer le roman sur un personnage à l'identité multiple et incapable de s'inscrire durablement dans un lieu ou dans une culture influence l'esthétique romanesque, notamment en donnant au roman de Bugul une allure fragmentée.

Notre quatrième chapitre traite du double pris au sens de la dualité dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. On aura remarqué que Calixthe Beyala situe le récit dans la société africaine postcoloniale. Elle aborde la condition de la femme africaine et décrit des pratiques traditionnelles de la femme des bidonvilles à laquelle les hommes ne cessent d'infliger diverses formes d'abus. L'analyse du roman nous a permis de comprendre que Beyala écrit pour renverser le conflit séculaire entre l'homme et la femme, et déstabilise le pouvoir masculin. Le personnage principal,

Ateba part à la recherche de soi parce qu'elle découvre que la femme doit évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions²⁴³. Introduire Ateba comme personnage principal a permis à Beyala de montrer que la femme africaine postcoloniale est capable de résister contre la société patriarcale. L'image de la femme qui cherche à se libérer des mécanismes de la soumission se trouve dans la solidarité féminine. Malgré son expérience avec l'homme, Ateba en vient à décider de se solidariser avec ses consœurs afin de devenir et de rester active.

Bien que le texte soit écrit de sorte que l'on puisse souligner la crise d'appartenance d'Ateba, le personnage principal, et son désir de se reconstruire une nouvelle identité, nous avons pu montrer que, dans la mise en forme de l'histoire et dans son contenu, le texte procède par une écriture fragmentaire. Pour cette raison, nous avons mis en exergue dans l'univers romanesque de Calixthe Beyala les procédés narratifs sur lesquels l'auteure s'appuie pour concevoir son texte. Les aspects caractérisant *C'est le soleil qui m'a brûlée* et qui dévoilent son caractère fragmentaire sont la superposition des voix narratives, la discontinuité dans la narration créée par les anachronies, la manifestation de la dualité d'Ateba, la polyphonie narrative et l'hétérogénéité générique.

Le cinquième chapitre porte sur *Le ventre de l'Atlantique*. Fatou Diome situe le récit dans deux mondes : l'Afrique et l'Europe. L'action du roman se situe en 2000 pendant la coupe d'Europe de football. Ainsi, l'on aura observé des conversations téléphoniques entre Madické et Salie portant surtout sur les rencontres de football. Les deux personnages vivent dans des mondes différents. Salie est physiquement en France, mais Madické est en Afrique. Toutefois, la passion et les rêves de Madické se déploient en Europe. On aura vu que le thème de l'émigration est présent dans le texte. Diome soulève la question de l'identité culturelle et celle du désir de jeunes niodiorois qui cherchent à s'occidentaliser. Pour les Niodiorois, la France est représentée comme

²⁴³ Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Editions J'ai lu. 1987. p. 104.

terre de la richesse matérielle. Le désir d'immigrer en Europe s'accroît du fait de l'acquisition des biens par l'homme de Barbès, un ancien immigré revenu à Niodior. Nous avons pu montrer que la trame narrative du texte s'élabore autour d'un récit sur soi dans lequel s'entremêlent l'histoire d'autres personnages et de nombreux dialogues. Le personnage de Salie replonge dans le passé pour revivre des expériences de sa vie et relate avec nostalgie les moments ayant marqué son enfance : « la nostalgie est mon lot, je dois l'appivoiser, garder dans mes tiroirs à reliques la musique de mes racines tout comme les photos de ceux des miens à jamais couchés sous le sable chaud de Niodior²⁴⁴ ». Diome présente dans son texte des descriptions réalistes de la société française. Elle parle du fait que la France est un pays où il est difficile pour les immigrés de vivre. L'objectif visé de ce chapitre était de savoir à quel point l'écriture du roman *Le ventre de l'Atlantique* participe de la fragmentation.

À la lumière de l'analyse de *Le ventre de l'Atlantique* comme roman éclaté, nous avons pu signaler que le texte se caractérise en effet par sa poétique du morcellement de l'identité, sa tendance à l'éclatement de son espace diégétique, sa superposition de lieux par la fusion des déictiques « ici et là-bas ». L'analyse du texte a aussi permis de constater que l'univers romanesque de Fatou Diome est caractérisé par l'expression médiatique et d'autres formes de genres tels que l'oralité et l'épistolarité s'emmêlant avec la narration de parties de football. Nous avons vu que le texte se fragmente en grande partie par l'anachronie narrative et la présence de différents discours créant un certain désordre structurel.

Le dernier chapitre est consacré aux manifestations de l'hybridité identitaire et scripturaire dans *53cm* de Bessora. Parmi toutes les auteures étudiées c'est indéniablement Bessora qui va dans

²⁴⁴ Diome, Fatou. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris: Editions Anne Carriere, 2003. p. 42.

l'audace de stratégie d'écriture pour montrer un désir de renverser une longue idéologie préétablie et des histoires inconvenantes nées de la colonisation sur la race noire. Pour arriver à ce renversement, l'auteure a recourt à des discours de déconstruction de la pratique anthropologique sur la race noire durant le XIX^e siècle. Nous voyons que l'auteure critique les inégalités sociales imposées par la société française aux immigrants. Ils doivent avoir des cartes qui leur permettront de vivre dans la société française postcoloniale comme c'est le cas de Zara. Elle doit chercher des cartes, satisfaire à des exigences bureaucratiques et obéir aux principes du système français. Nous avons pu voir que motivée par le désir de subvertir les discours coloniaux faits sur le corps de la femme noire du XIX^e siècle, l'auteure déploie des stratégies qui lui permettront de ridiculiser et de se moquer de perspectives préétablies. Il convient de noter, pour reprendre les paroles de Susan Ireland, qu' :

avec sa parodie irrévérencieuse et son imitation, le monde carnavalesque de Bessora bouleverse la textualité coloniale. Le dialogue avec le discours du passé constitue une forme innovante d'écriture révisionniste qui illustre le pouvoir de l'humour et les possibilités créatives de la métafiction ludique.²⁴⁵ (Notre traduction).

Dans notre dernier chapitre, nous nous sommes attardés sur les répercussions de l'hybridité sur l'identité et l'insertion sociale des personnages mis en scène par l'auteure. Aussi avons-nous noté que l'identité de Zara est marquée par son métissage biologique qui se double d'une hybridité culturelle résultant de son parcours et de son intégration sociale dans différents pays d'Afrique, d'Europe et d'Amérique. Nous avons montré que l'écriture de Bessora se fragmente sous le signe

²⁴⁵ C'est nous qui traduisons de l'anglais. Citation originale: « *with its irreverent parody and travesty, then, Bessora's carnivalesque world turns colonial textuality on its head. Her dialogue with discourses from the past constitutes an innovative form of revisioniste writing that illustrates the power of humour and the creative possibilities of playful metafiction* ». Ireland, Susan. « Hybrid Voices, Hybrid Texts: Women's Writing at the Turn of the Millennium » *Dalhousie French Studies*, Vol. 68, 2004, p. 15.

des identités multiples. C'est ainsi qu'après avoir évoqué l'identité de Zara, on a pu faire la présentation des diverses identités des autres personnages. Il en ressort que Bessora valorise l'identité des Noirs. À cet appel à la valorisation se greffe une approche dite anthropologique pour permettre à l'auteure de réécrire l'histoire de la race noire. L'auteure déconstruit des stéréotypes raciaux sur le corps de la femme noire. L'histoire de Saartjie Baartman permet au lecteur de comprendre la mission subversive de Bessora. Nous avons démontré que la romancière recourt à une pratique parodique pour déconstruire les hiérarchies raciales introduites durant la période coloniale. Ce travail littéraire donne à l'œuvre une forme discontinue en y faisant alterner différents types de texte qui apparaissent comme des fragments au niveau des marqueurs typographiques.

Les textes de l'étude sont les premières œuvres qui marquent le début de la carrière littéraire des auteures qu'on a étudiées. Ce sont des romans au féminin: écrits par des auteures de sexe féminin décrivant des sociétés qui ont connu des expériences nées de la colonisation, ils mettent en scène des femmes tiraillées entre deux mondes. À l'exception du texte de Bâ et de Beyala, les récits de tous les autres textes se situent dans deux univers culturels différents. Bugul, Diome et Bessora font vivre leurs personnages entre l'Europe et de l'Afrique. Bâ et Beyala, quant à elles, illustrent le drame de femmes urbaines, plus ou moins occidentalisées, affrontant courageusement des pratiques et des croyances remontant à l'époque précoloniale. À partir de l'analyse que nous en avons faite, il est clair que les textes ont des similarités et des différences. Les cinq auteures traitent de la quête et de la (re)construction identitaire féminine, et évoquent des problèmes sociaux auxquels leurs personnages féminins font face. Le désir de choisir les femmes comme des personnages principaux est dû au fait que les auteures francophones africaines contemporaines cherchent à valoriser les femmes. Ainsi, les personnages féminins que les auteures

mettent en scènes montrent le courage de transgresser les frontières traditionnelles pour pouvoir se reconstruire une nouvelle identité et prendre la responsabilité de leur devenir. Pour ce faire, les auteures accordent à ces personnages principaux des rôles qui vont à l'encontre de toute idéologie institutionnalisée.

Du point de vue de création littéraire, Bâ, Bugul, Beyala, Diome, et Bessora privilégient la pratique de l'écriture fragmentaire pour inscrire des enjeux identitaires dans leurs œuvres. Elles créent des œuvres complexes à partir d'éléments hétérogènes produisant un effet d'hybridité textuelle.

La question de l'identité dans le corpus s'observe à travers la nouvelle identité que les personnages féminins envisagent d'assumer. On aura vu dans notre analyse que l'éducation formelle française pousse les personnages postcoloniaux à s'éloigner des préceptes traditionnels et à se construire une identité autre en dehors du système patriarcal sénégalais. Chez Mariama Bâ, mais aussi chez Ken Bugul et Fatou Diome, nous avons constaté que l'accès à l'éducation formelle française permet la construction d'une identité culturelle occidentale. Ayant compris que c'est grâce à l'éducation française qu'elle a pu mieux examiner la condition des femmes sénégalaises, Bâ illustre dans son roman postcolonial, *Une si longue lettre*, l'influence de l'école européenne sur la femme africaine postcoloniale:

Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle; voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice.
(L 22)

Les connaissances acquises du système éducatif français guident les héroïnes, Ramatoulaye et Aïssatou, et leur permettent de mieux comprendre le milieu social dans lequel elles évoluent, et de s'ouvrir au monde. Par conséquent, nous retrouvons chez Ramatoulaye et Aïssatou la coexistence

de l'éducation africaine traditionnelle et l'éducation occidentale. Dans *Le baobab fou*, nous avons vu que le personnage Ken fréquente l'école dans la ville au Sénégal et en Europe. L'école française programme dès le plus jeune âge des concepts européens dans la tête de la narratrice. Elle apprend à travers l'école française que l'Europe est « le pays des Gaulois », le pays de ses “ancêtres” » (B 39). Ken montre le désir de se construire une nouvelle identité afin de s'éloigner des valeurs culturelle africaines. Ainsi, on aura constaté que Ken qui se construit une identité à travers la langue française avec enthousiasme :

Dans le village de la mère, je ne parlais qu'en français avec les jeunes gens et jeunes filles qui fréquentaient l'école française.[...] je le balançais à tout le monde. (B 138)

L'influence de l'éducation occidentale sur la narratrice fait d'elle un être ayant deux identités culturelles, son identité africaine et celle qu'elle se crée à travers la langue française.

Dans *Le ventre de l'Atlantique*, Diome met en avant un personnage qui désire aller à l'école française. Salie, grâce à Monsieur Ndétare, a pu avoir une formation intellectuelle. La narratrice évoque ses expériences dans son passé d'élève dans la classe de Monsieur Ndétare. La grand-mère soutient sa décision d'aller à l'école et s'assure que la petite-fille aura une éducation formelle. La narratrice dit elle-même : « Petit à petit, ma grand-mère se passionna pour mes études. » (V 79)

Ramatoulaye et Aïssatou Chez Mariama Bâ, Ken dans *Le baobab fou*, et Salie dans *Le ventre de l'Atlantique* transgressent la frontière traditionnelle à la suite des études à l'école occidentale. Suite à l'immigration comme chez Bugul, Diome et Bessora ou du fait d'appartenir à une jeune génération comme chez Beyala, les personnages-narrateurs connaissent une crise identitaire que chacune des auteures explore par des stratégies esthétiques et stylistiques particulières. Nous avons

signalé que les personnages de Bugul, de Diome et de Bessora évoluent ou vivent en Europe et font face à des situations qui les poussent à se reconstruire une nouvelle identité.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, le personnage Ateba est présentée comme une personne qui n'a pas de repères puisqu'elle est doublement victime de l'absence de ses parents et qu'elle s'angoisse de leur absence, plus particulièrement, celle de sa mère Betty. Ceci s'observe à travers la description que la narratrice fait d'Ateba.

Dans *Le ventre de l'Atlantique*, la situation de rejet suscite chez Salie une détresse psychologique qui l'amène à faire de son identité et de sa place dans l'organisation sociale une préoccupation permanente. Ainsi, elle évoque l'histoire de sa naissance et dévoile ce qui fait d'elle une enfant illégitime. Alors que l'identité d'Ateba est saisie à travers les propositions réductrices que sa communauté lui attribue, Salie se voit tenue à l'écart comme une étrangère dans sa propre famille. Une écriture introspective est un point commun entre les cinq auteures. Tous les personnages-narrateurs des auteures posent des regards rétrospectifs pour se remémorer des événements du passé. C'est par le procédé de l'anachronie analeptique que ces personnages reprennent les événements du passé qui se superposent à ceux du présent dans les textes étudiés. Le constat qui s'impose est que les textes montrent une dynamique commune qui consiste à reconstituer une identité du passé.

Dans *53cm*, Bessora traite de diverses identités des personnages dans son univers scriptural. Zara, le personnage principal, éprouve de l'inconfort à l'égard de son apparence réelle et des difficultés auxquelles elle fait face. Elle traite des inégalités sociales qui marginalisent les immigrants dans le système français.

La particularité des romans à l'étude est qu'ils sont composites et multiformes. Au niveau des structures narratives, nous avons pu montrer la structure fragmentée des récits. On aura remarqué

par exemple l'hybridité générique et l'écriture éclatée. Les textes se caractérisent par une écriture éclatée dans la mesure où les auteures mettent dans leurs univers romanesque plusieurs personnages qui prennent en charge des discours qui donnent à la trame narrative des textes un écho polyphonique.

Du point de vue de la graphie, nous remarquons différents caractères d'écriture. Le lecteur passe de l'écriture normale à l'italique, parfois, à la majuscule. Sur le plan linguistique, les auteures optent pour un langage hybride. Elles mêlent à la langue d'écriture, la langue maternelle et d'autres expressions étrangères.

Un phénomène relativement similaire chez Bugul, Diome et Bessora est la représentation de soi. Cela se remarque à travers des passages qui attestent que les personnages mis en scène sont des doubles des romancières. Nous lisons des données biographiques des auteures qui concordent avec leurs personnages-narrateurs. L'écriture mise en place dans *Le baobab fou* livre des bribes de l'identité conduisant à l'identification de l'auteure et du personnage.

Bien qu'il y ait, une disparité entre le nom de l'auteure et celui de la narratrice, l'on peut observer des similarités dans leurs circonstances existentielles. Salie en est un exemple. Même si son nom est différent de celui de Fatou Diome, nous notons que les deux ont vécu les mêmes circonstances. Salie vit les mêmes drames et angoisses qu'a connus Fatou Diome. Chez Bessora, nous avons une notice biographique à travers la date et le lieu de naissance, ainsi que l'identité des parents qui nous font croire que le personnage de Zara et l'auteure sont la même personne. L'incorporation des indices identitaires au sein des textes semble une manière de s'observer soi-même et de construire le soi par l'écriture.

En définitive, il en ressort que le caractère fragmentaire dans *Une si longue lettre*, *Le baobab fou*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Le ventre de l'Atlantique* et *53cm* s'est ancré plus particulièrement

dans les stratégies narratives et le mélange de différents genres mettant l'accent sur la discontinuité. La coexistence de l'oralité, des extraits à la typographie italique, la technique épistolaire, la digression, la discontinuité des blocs, l'incorporation de la musique, des fragments de textes et de divers discours sont des éléments caractéristiques de l'univers romanesque des auteures africaines francophones contemporaines que nous avons étudié. Il apparaît alors que les stratégies d'écriture déployées par les auteures, perçues comme un écart par rapport à la norme d'écriture traditionnelle qui donne à leurs romans un cachet particulier, résultent en réalité de l'effort de surmonter la crise identitaire tant de ces auteures elles-mêmes que de leurs personnages. À la lumière de ce que nous avons analysé chez Bâ, Bugul, Beyala, Diome et Bessora, nous pouvons dire qu'elles ont bien inscrit leurs premières œuvres littéraires dans l'écriture fragmentaire, assignant ainsi au lecteur la responsabilité de reconstituer en récits cohérents des textes et des discours hétérogènes dont l'organisation logique est mise à mal par l'identité instable des personnages.

Nous espérons avoir montré dans notre étude comment la quête de l'identité contribue à la fragmentation. Les romans nécessitent une lecture active pour que leur signification soit pleinement réalisée. Ils ne sont pas pour les lecteurs qui suivent passivement le déroulement d'un récit, intéressés principalement par ce qui se passe ensuite. Une participation active est nécessaire pour que le lecteur puisse comprendre le corpus de notre étude.

Au terme de notre analyse des premiers textes de Mariama Bâ, de Ken Bugul, de Calixthe Beyala, de Fatou Diome et de Sandrine Bessora, il convient de poser les textes comme des œuvres inspirées de la poétique postcoloniale. La colonialité, entendue comme les principes et les idéologies par lesquels le colonialisme s'était imposé, continue influencer la vie socioculturelle et

politique dans les communautés en postcolonie. Cela peut imposer une autre identité culturelle chez les personnages dans l'univers romanesque des auteures étudiées. La question de l'identité culturelle est perceptible dans les œuvres littéraires postcoloniales. Nous pouvons dire que la double identité ou l'hybridité identitaire des personnages est le résultat de l'impact de valeurs culturelles occidentales depuis la colonisation jusqu'à la période postcoloniale.

Le post-colonialisme désigne la période historique qui commence et s'étend après les indépendances des pays anciennement colonisés. Le terme post-colonial (avec un trait d'union) indique la période qui a suivi la colonisation et postcolonial (sans trait d'union) renvoie aux « thèmes et stratégies littéraires que les écrivains ressortissants des pays du Sud mettent en scène pour résister à la perspective coloniale voire eurocentriste de l'histoire²⁴⁶. »

Depuis l'ère coloniale, nous observons des changements dans le monde. La colonisation influence les cultures des communautés africaines colonisées. Les colonisateurs mettent en place des structures socioculturelles, économiques et politiques. La colonisation donne lieu à des transformations de l'identité culturelle. Il y avait deux cultures différentes qui tentent de coexister dans le même espace. La culture africaine et la culture européenne. Après les indépendances dans les années 60 et 70 du XX siècle, les peuples colonisés espèrent retrouver leur identité culturelle d'avant la période coloniale. Mais, l'on constate qu'il leur est difficile de s'éloigner des influences occidentales et d'abandonner les structures socioculturelles et politiques institutionnalisées par les colonisateurs. Ainsi, les peuples des sociétés anciennement colonisées continuent de vivre avec une double référence culturelle et identitaire. L'on peut voir l'émergence des œuvres littéraires francophones postcoloniales qui se caractérisent par la mise en scène des personnages qui vivent

²⁴⁶ Mongo-Mboussa, Boniface. *Le post colonialisme revisité*, dans *Africultures* n°28, *Post colonialisme : inventaires et débats*, mai 2000, p.5.

entre la culture de leurs pays et celle de l'Occident. Les auteures de notre étude, provenant des pays anciennement colonisés et ayant été exposées à la culture occidentale, caractérisent leurs écrits par l'esthétique postcoloniale. On aura retrouvé dans les textes étudiés que les auteures mettent en avant des personnages qui font face à une double identité culturelle.

Il s'avère donc d'autant plus pertinent de situer la question de l'identité culturelle fragmentée dans le registre de la postcolonialité et de montrer comment cette identité culturelle contribue à une esthétique fragmentaire dans les textes. Vu le nombre de personnages qui peuplent l'univers romanesque des auteures, nous n'allons pas présenter tous, mais nous nous concentrerons seulement sur les personnages qui jouent un rôle important. Publiés après l'indépendance des pays africains, les premiers textes écrits par Bâ, Bugul, Beyala, Diome et Bessora traitent des problématiques qui interpellent la femme africaine et l'invitent à une prise de conscience de son rôle de femme en tant que responsable de son devenir. Ainsi, la représentation de la femme n'est plus celle d'une conformiste. Les personnages principaux chez les auteures sont tous affectés par une condition postcoloniale. L'on note qu'ils évoquent des histoires distinctes entre eux.

La construction narrative laisse percevoir une double référence culturelle. Les textes se présentent ainsi comme une mise en évidence des conflits culturels résultant des influences de la colonisation sur les anciens colonisés en Afrique. Articuler les textes sur la double référence culturelle revient à évoquer les institutions coloniales dans le contexte postcolonial.

L'arrivée du colonisateur modifie la femme africaine et son rôle de mère dans la société patriarcale. La politique coloniale mise en place par le colonisateur est utilisée comme moyen d'éduquer les africains afin de pouvoir dominer leur colonie. Le colonisateur se donne pour mission d'assimiler les africains afin qu'ils adoptent la culture dominante, c'est-à-dire la culture française.

Si l'on s'attarde tout d'abord sur *Une si longue lettre*, on remarquera que Mariama Bâ dépeint Ramatoulaye et Aïssatou comme femmes africaines postcoloniales qui apprennent à l'école française. L'École Normale pour institutrices en Afrique Occidentale Française (AOF) créée en 1938 permet à la femme africaine d'être indépendante sur le plan économique et professionnel. L'objectif du gouvernement français est de transformer le rôle traditionnel maternel. Le gouverneur de l'A.O.F, Jules Carde souligne en ces termes: « Il est en effet très important pour nous d'assurer notre influence sur la femme indigène. Par l'homme, nous pouvons augmenter et améliorer l'économie du pays; par la femme nous touchons au cœur même du foyer indigène.» (L 118). Mariama Bâ met en évidence l'éducation occidentale en parallèle avec l'éducation traditionnelle. Nous observons que la formation que Ramatoulaye et Aïssatou acquièrent leur permet d'aller au-delà de la maternité et de sortir du silence. Elle leur permet également de poser un regard critique sur la condition sociale de la femme et de remettre en question l'oppression patriarcale inhérente à la tradition. Ramatoulaye écrit: « [...] je n'oublierai jamais la [directrice] qui, la première, a voulu pour nous un destin hors du commun [...] Nous étions de véritables sœurs destinées à la même mission émancipatrice » (L 22). Grâce à l'éducation occidentale, les deux femmes ont conquis une indépendance économique. Aïssatou, ayant poursuivi ses études d'interprétation en France, s'est trouvé un travail à l'ambassade du Sénégal aux États-Unis. La formation professionnelle et l'éducation occidentale que Ramatoulaye et Aïssatou retrouvent à travers l'éducation française leur permet de se construire une double identité culturelle basée sur les traditions et la modernité européenne, car elles passent de leur statut de la femme africaine sous le contrôle du patriarcat au statut de l'européenne. De cette double référence culturelle émerge la fragmentation de l'identité parce que Ramatoulaye et Aïssatou vivent des différentes identités selon la façon dont elles se représentent les différentes valeurs culturelles.

La double référence culturelle n'est pas absente dans l'univers scriptural de *Le baobab fou*. Cela se reflète en la manière dont la représentation de la culture africaine et française entrent en opposition dans la construction de l'identité. Tout comme chez Mariama Bâ, Ken Bugul met en évidence l'influence de l'éducation formelle française sur l'identité de son personnage principal, Ken. L'école française, dès le plus jeune âge, modèle la population en postcolonie à travers des concepts européens. L'on observe que Ken est décrite comme une femme postcoloniale qui s'efforce à s'adapter le plus possible à une vie européenne. Le désir de mener une vie à la française est renforcé par l'école française. Le personnage-narrateur Ken découvre une culture et des valeurs étrangères à son école qui la motivent d'aller chercher du contact physique chez les Gaulois. Ken dit: « L'école française, nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l'amitié entre les peuples, avaient créé une nouvelle dimension: l'étranger » (B 129).

Dans *Le baobab fou*, on voit le personnage-narrateur Ken qui se construit une identité à travers la langue de l'Européen. Parler la langue française est un désir qu'il entend réaliser avec enthousiasme :

Dans le village de la mère, je ne parlais qu'en français avec les jeunes gens et jeunes filles qui fréquentaient l'école française. Ayant trouvé cette même année que dire bonsoir à quelqu'un pouvait signifier aussi au revoir, bonne nuit, je le balançais à tout le monde. Je croyais avoir trouvé un moyen de me rassurer en me faisant « toubab ». Toujours les revues de mode de Paris, qu'on pouvait acheter de seconde main au marché, toujours bonsoir à tort et à travers, toujours faire un tour dans le village pour me montrer, chaussant des chaussures à talons aiguille qui me donnaient si chaud et m'empêchaient de marcher gracieusement, le jupon que je faisais dépasser exprès pour le montrer. [...] Ah Dieu ! Que j'étais épuisée de vouloir plus que « ressembler », me déformer. (B 138-139)

Dans ce passage, il apparaît que la décision de parler la langue étrangère ne relève pas de la volonté de mieux communiquer, mais dévoile le désir de se voir autre. De plus, l'éducation française donne

à la narratrice l'illusion de la supériorité de la France. Ici, la double référence culturelle se manifeste en un être ayant deux identités, son identité africaine et celle qu'elle se crée à travers la langue française. L'histoire et l'éducation de Ken, ainsi que le contexte socioculturel dans lequel elle évolue, font qu'elle est dans l'obligation constante de composer avec plusieurs images de soi : ce qu'elle est, ce qu'elle voudrait être, comment elle se perçoit et comment les autres la perçoivent. Ainsi, l'on aura vu la mise en exergue d'une certaine expérience de l'entre-deux qui se traduit par la crise de l'identité et le déchirement et les difficultés culturelles et identitaires que rencontre Ken lorsqu'elle était déplacée du Sénégal pour poursuivre des études supérieures en Belgique. Ken, en tant que sujet dans le contexte postcolonial fait face à une double référence identitaire qui l'oblige à aménager la coexistence de son africanité et de son occidentalisation. Façonnée par l'école française, Ken est partagée entre le désir de conserver la tradition de son pays et l'influence culturelle européenne. Comme elle nous le signifie elle-même:

Je consommait deux réalités d'une façon contradictoire. Parce qu'au fond de moi, la nostalgie du lien me hantait. Déchirée ! Les talons aiguille dans le sable chaud qui m'enveloppait jusqu'aux chevilles, le gras qui dégoulinait de mes cheveux dégrêlés jusqu'à la brûlure, marcher en serrant les fesses. Et parfois l'envie de m'abandonner comme les femmes du village, cette grâce que j'appréciais et rejetais à la fois. (B 143)

De par cette énonciation, Ken se révèle une femme postcoloniale incapable de se construire une identité. Le personnage de Ken semble se retrouver tourmentée entre tradition et modernité, c'est-à-dire entre son village au Sénégal et son pays d'accueil. C'est aussi la preuve de son hybridité identitaire. Parce que Ken fait référence à une double identité culturelle. C'est ainsi qu'elle déclare: « Être occidentalisé ne semblait plus si facile. Ce n'était pas seulement l'école française. C'était tout un mode de vie. Je trouvais cela fatigant mais cela ne m'empêchait pas de m'y mettre, de

prendre toutes les manières jusqu'à la démarche. » (B 141). C'est là encore, à travers l'école française que l'on perçoit l'emprise du colonisateur sur le personnage de Ken.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, le récit se situe en ville dans un Quartier Général camerounais en Afrique. Ainsi, l'on trouve des descriptions telles: « [...] traverse au pas de course le grand portail de fer forge, [...] dans la rue [...] » (CS 9), et « [...] la lourde porte rouge [...]. Au fond de la salle, il y a une piste de danse. Funk. Disco. Slow. [...] Beaucoup de femmes seules, jambes libres et seins aigus. Elles dansent, elles rient, et leur joie monte [...] Certaines, style "tout terrain", jupe courte et taille sanglée de cuir, jouent de la langue en lorgnant les portefeuilles. » (CS 148). Cela montre que les femmes en ville ont la liberté de construire la vie qui est convenable à elles. Ateba, tout comme les personnages de Ramatoulaye, d'Aïssatou et de Ken, joue aussi avec une double référence identitaire. Ateba va à l'encontre des attentes de la société en refusant de suivre des normes patriarcales dans une société où le rôle de la femme est défini par rapport à l'homme. Le désir d'aller à l'encontre des normes traditionnelles est renforcé par l'influence de l'éducation occidentale. L'auteure nous fait comprendre que, bien que la tradition soit présentée d'une façon rigide, la femme a la liberté d'aller à l'école: « Elle [Ateba] a huit ans. Elle rentre de l'école. » (CS 111). Malgré, certains rites et coutumes culturels comme le test de la virginité, Ateba poursuit l'éducation formelle: « Au lycée, Ateba avait toujours eu la réputation d'être une championne en raisonnement absurde. Elle triomphait de ses adversaires en les entraînant dans des discussions pseudo-philosophiques [...] » (CS 33). Ici, Beyala entend créer un monde où modernité et tradition se côtoient. Ainsi, l'image d'Ateba dans le contexte postcolonial est exposée à deux cultures: africaine et occidentale. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Beyala nous dépeint un environnement romanesque dans lequel la femme peut s'exposer à la modernité et valoriser sa sexualité. Pendant une discussion sur la sortie d'Ateba le soir, une

des femmes dit: « Je crois qu'il est temps de foutre la paix aux jeunes. Après tout c'est leur corps. Elles ont droit d'en faire ce qu'elles veulent » (CS 66). Une autre touche remarquable dans le texte de Beyala concerne le comportement d'Ateba en ce sens que l'auteure la présente comme une femme révoltée. Ateba change de comportement. On retrouve que sous l'influence de son amie, Irène, elle perd sa virginité et entreprend des aventures amoureuses. Elle découvre les secrets du sexe et devient une prostituée.

Ateba passe de la passivité à l'activité. C'est ainsi qu'elle déclare : « La femme devrait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions : revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines » (C S 104). Ici, Beyala nous donne une peinture de la femme africaine postcoloniale qui réussit à s'exprimer dans un environnement guidé par des lois des coutumes patriarcales oppressives. Beyala écrit : « Quant aux femmes, Ateba sait qu'un jour le pays leur appartiendra. » (C S 115). Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'on aura constaté la famille traditionnelle et le Cameroun qui subissent des transformations en période postcoloniale. Celles-ci sont dues à la technologie: la radio, la télévision et les bars. Ateba, en tant que sujet postcolonial, fréquente les bars et les lieux de divertissements, sans oublier l'influence de son amie Irène. La nouveauté et le changement apportés par la civilisation européenne permet à la femme comme Ateba de jouer un rôle pour son épanouissement personnel et son émancipation dans la société où elle se trouve et évolue.

Salie, tout comme les personnages de Ramatoulaye, d'Aïssatou, de Ken et d'Ateba, vit aussi sous une double référence identitaire. L'on aura vu que Salie et d'autres personnages tels Monsieur Ndétare et Sokhna Dieng ont suivi l'éducation française qui a été institutionnalisée par le colonisateur à l'ère coloniale. On voit la petite fille Salie qui montre le désir d'avoir l'éducation formelle afin de pouvoir parler la langue française comme la journaliste, Sokhna Dieng « l'une des

premières journalistes de la télévision sénégalaise. » (V 218). La grand-mère de Salie ne s'oppose pas à cette décision d'aller à l'école, mais elle s'assure que la petite-fille aura une éducation formelle. La narratrice dit elle-même : « Petit à petit, ma grand-mère se passionna pour mes études. » (V 79). Comme on peut le remarquer l'éducation et les valeurs européennes ont été transmises à Salie par Monsieur Ndétare. Si Ndétare apparaît comme une personne aimée à Niodior, c'est dans la manière dont il transmet les connaissances et conseille la jeune génération niodioroise à mener une vie décente. L'on peut dire que culture occidentale continue de se répandre parmi les colonisés dans le Sénégal postcolonial du fait du rôle que joue Ndétare en termes d'enseignement. Ainsi, Salie fait l'éloge de Monsieur Ndétare. L'on aura trouvé cet éloge dans (V73-74). L'école française impose inmanquablement une identité culturelle européenne chez Salie. Les termes « petite Française » et « *Francenabé* » introduisent l'idée d'une identité européenne qui est la résultante de l'influence des valeurs culturelles occidentales et des espaces géographiques qu'elle a vécus. Elle devient l'« être hybride » à cause de la double référence identitaire qu'elle vit. On aura observé l'idéalisation de l'Occident par le biais de la technologie de communication et par des témoignages des immigrés retournés à Niodior. Les médias influencent l'identité culturelle et la vie sociale des Niodiorois. La présence de la télévision, par exemple, produit de l'imaginaire. Elle témoigne de la culture et de la grandeur des Occidentaux. Les images télévisées motivent les jeunes Niodiorois à avoir des pensées utopiques à propos d'une meilleure vie en Europe. On aura vu que le personnage de Madické adopte le nom de Maldini et les villageois l'appellent ainsi. Cette référence identitaire trouve sa justification dans la perspective coloniale qui soutient que toutes réussites et toute prospérité économique sont possibles en Occident. Fatou Diome semble soutenir que, dans le Sénégal postcolonial, la technologie propage

le discours colonial, et montrer qu'à travers la télévision les valeurs culturelles occidentales continuent de se répandre parmi les peuples sénégalais postcoloniaux.

L'on aura constaté dans le roman de *53cm* que Bessora traite de la problématique de la mémoire coloniale. Zara nous dépeint certains événements du passé relatifs à la situation de son père. Il hérite de deux cultures ; la culture traditionnelle africaine et celle héritée de l'occident et, de deux langues : la langue maternelle africaine et celle d'emprunt. Comme nous l'avons évoqué chez les auteures, l'école française a été instituée comme le mode d'instruction et de modelage de l'identité culturelle européenne pendant l'ère coloniale voire la période postcoloniale. Le père de Zara a subi une transformation de l'identité culturelle à l'époque coloniale. Cela est dû à l'école française. En conséquence, il devient le produit de deux univers : le Gabon et la France. À l'âge de quatre ans, il fréquente une école missionnaire au Gabon. Après son enfance et l'adolescence, Théodore part comme étudiant en France où il étudie à l'École nationale d'administration²⁴⁷. Il rentre au Gabon pour travailler comme administrateur colonial. Pourtant, dans le texte, Bessora discrédite les études de « naturalistes célèbres et réputés » et remet en question le système de classifications basé sur des différentes apparences physiques et sur la race à laquelle l'on appartient. L'on assiste à un renversement de la situation coloniale à travers dans une parodie. Zara s'imagine en colonisatrice de la France et effectue sur le territoire français les mêmes activités pseudoscientifiques que les colonisateurs français en Afrique. Bessora renverse l'ordre des faits pour décrire le colonisateur blanc avec les expressions que ce dernier employait à l'égard de la race noire pendant la colonisation. L'auteure fait une allusion aux objets d'art pillés en Afrique

²⁴⁷ Bessora, Sandrine. *53 cm*, Paris: Le Serpent à Plumes, 1999. p. 74.

pendant la colonisation. Comme Ken Bugul et Fatou Diome, Bessora aborde la question de l'immigration. Aujourd'hui l'immigration est l'une des grands enjeux dans le monde. Dans *53 cm*, Bessora met en exergue les difficultés auxquelles les immigrés en France font face.

Aujourd'hui, l'éducation dans les pays postcoloniaux est faite dans la langue importée par le colonisateur. Cela mène à une double identité culturelle et crée une identité fragmentée pour les sujets en postcolonie.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*, Ile Maurice: Les Classiques africains [1979], 2006.

Bugul, Ken. *Le Baobab fou*, Dakar: Les nouvelles Editions Africaines, 1984.

Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Edition Stock, 1987.

Diome, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris: Editions Anne Carrière, 2003.

Bessora, Sandrine. *53cm*, Paris: Le Serpent à Plumes, 1999.

Sources secondaires

Ouvrages des auteures.

Bâ, Mariama.

Une si longue lettre, Ile Maurice: Les Classiques africains, [1979] 2006.

Un Chant écarlate, Abidjan: Nouvelles éditions africaines. 1981.

Bugul, Ken.

Le baobab fou, Dakar: Nouvelles éditions africaines. 1984.

Cendres et braises, Paris: L'Harmattan, 1994.

Riwan ou le chemin de sable, Paris: Présence Africaine, 1999.

La Folie et la mort, Paris: Présence Africaine, 2000.

De l'autre côté du regard, Paris: Le Serpent à plumes, 2003

Rue Felix-Faure, Paris: Hoëbeke, 2005.

La pièce d'or, Paris: UBU, 2006.

Mes hommes à moi, Paris: Présence Africaine, 2008.

Aller et Retour, SARL, 2014

Cacophonie, Présence Africaine, 2014.

Le Trio Bleu, Présence Africaine, 2022.

Beyala, Calixthe.

C'est le soleil qui m'a brûlée, Paris: J'ai lu, [1987] 1989.

Tu t'appelleras Tanga, Paris: Stock, 1988.

Seul le diable le savait, Paris: Pré aux clercs, 1990.

Le petit prince de Belleville, Paris: Albin Michel, 1992.

Maman a un amant, Paris: Albin Michel, 1993.

Assèze L'Africaine, Paris: Albin Michel, 1994.

Les Honneurs perdus, Paris: Albin Michel, 1996.

La petite fille du réverbère, Paris: Albin Michel, 1997.

Amour sauvages, Paris: Albin Michel, 1999.

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris: Albin Michel, 2000.

Les arbres en parlent encore, Paris: Albin Michel, 2002.

Femme nue, femme noire, Paris: Albin Michel, 2003.

La Plantation, Paris: Albin Michel, 2005.

L'Homme qui m'offrait le ciel, Paris: Albin Michel, 2007.

Le Roman de Pauline, Paris: Albin Michel, 2009.

Le Christ selon l'Afrique, Paris: Albin Michel, 2014.

Diome, Fatou.

Le ventre de l'Atlantique, Paris: Anne Carrière, 2003.

Kétala, Paris: Flammarion, 2006.

Inassouvies, nos vies, Paris: Flammarion, 2008.

Celles qui attendent, Paris: Flammarion, 2010.

Impossible de grandir, Paris: Flammarion, 2013.

Bessora, Sandrine.

53 cm, Paris: Serpent à Plumes, 1999.

Les Taches d'encre, Paris: Le Serpent à plume, 2000.

Deux bébés et l'addition, Paris: Le Serpent à plume, 2002.

Courant d'air aux Galeries, Eden, 2003.

Petroleum, Margouline, 2004.

Cueillez-moi jolis messieurs, Paris: Gallimard, 2007.

Et si Dieu me demande, dites-Lui que je dors, Paris: Gallimard, 2008.

Cyr@ no, Paris: Editions Belfond, 2011.

Alpha: Abidjan-gare du Nord, Paris: Gallimard, 2014.

Le testament de Nicolas, Margouline, 2016.

Zoonomia, Margouline, 2018.

Ouvrages et articles théoriques.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, («Tel Quel»), 1977.

Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*, Paris: Gallimard, 1973.

.... *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.

Garrigues, Pierre. *Poétique du fragment*, Klincksieck Editions, 1995.

Gbanou, Selom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman africain ». *Les formes transculturelles du roman francophone*. 2004.

Genette, Gerard. *La Figures III*, « Discours du récit. », Paris: Éditions du Seuil, 1972.

..... *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Gerald, Prince. « Réfléchir le topos narratif » *Topiques, Études satoriennes*. 2 (2016) p.3

Ginette, Michaud. *Lire le fragment: transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal: Hurtubise, 1989.

Jung, Joann. *Le Sujet et son double*, Paris : Dunod, 2015.

Major, Jean-Louis. *Roland Barthes fragmentaire*, disponible sur:

<http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>.

Moura, Jean-Marc. *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, Paris: PUF, 2003.

Moura, Jean-Marc. « La critique postcoloniale, étude des spécificités » *Africultures*, no28.

<http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&noarticle=8168>,

Simo, David. *Construction identitaires en Afrique. Enjeux, stratégies et conséquences*, Yaoundé: Ed. Cle, 2006.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris: PUF, 1997.

Rongier, Sebastien. « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », disponible sur: <http://sebastienrongier.net/article55.htm>.

Ripoll, Ricard. « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne: <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

Mémoires et thèses.

Abadie, Pascale. *Vers de nouveaux horizons dans la littérature féminine d'Afrique subsaharienne: de Mariama Bâ à nos jours*. Diss. University of Cincinnati, 2014.

Batia, Yolande. *L'écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au Sud du Sahara*. Diss. University of Western Ontario, 2018.

Dangenais-Peruse, Michelle. *Figure de la parole et parcours d'individuation dans le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Diss. Université Laval, 2010.

Kessai, Zineb. *Écriture fragmentaire et modernité textuelle dans Puisque mon cœur est mort de Maïssa Bey*, Diss. Université Mohamed Khider de Biskra, 2016.

Man, Michel. *La Folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans le Baobab fou et la Folie et la mort de Ken Bugul*, Diss. University of Missouri-Columbia, 2007.

Mohamed Ahmed, Ikhlas Siddig. *L'image de la femme dans le roman d'Afrique francophone à travers le thème de la polygamie*. Diss. Université de Khartoum, 2011.

Articles, entretiens, revues.

Alioune Touré, Dia. « Succès littéraire de Mariam Ba pour son livre *Une si longue lettre*. » *Amina* 84 (1979): 12-14.

Avtar BRAH, Annie COOMBS, *Hybridity and its Discontents*, London, Routledge, 2000 in John HUTNYK, « Hybridity » *Ethnic and Racial Studies*. 28/1, January 2005, pp. 79-102.

Bâ, Mariama. « La fonction politique des littéraires africaines écrites. » *Écriture africaine dans le Monde* 3 (1981) : 6-7

Barry Ousmane, Alpha. « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique » *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* no.2, 2007, p.19.

Borgomano, Madeleine. « La femme et l'écriture-parole » dans *Notre Librairie*, vol.1, n° 117, 1994, p. 87-94.

Brahimi, Denise. « La place des Africaines dans l'écriture féminine » dans *Palabres* (Femmes et Création littéraire) Vol. III, no 1&2

Carine Bourget et Irène Assiba d'Almeida « Entretien avec Ken Bugul » *The French Review* vol. 77, no 2 (Dec. 2003) p.353.

Célérier, Patricia-Pia. « Bessora: de la 'gautologie' contre l'impérité. » *Présence Francophone*, No. 58(2002):73-84

Christiane Rolland Hasler et Daniel Delort, « Une sorte d'urgence vitale », entretien avec Fatou Diome dans *Brèves*, actualité de la nouvelle: Fatou Diome, n° 66, 2002, p.128-129.

- Ebehdi King, Pauline Lydienne, « Polyphonie et esthétique poétique dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma » dans BOHUI, Djédjé Hélaire, *Création, langue et discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma*, Acte du colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total », Abidjan : Le Graal, 2013.
- Hegba, Meindra. *Manifestation de la sorcellerie et la magie dans l'Afrique contemporaine: cas du Togo*. Anthropologie de la religion (Revue TELEMA no. 516 du 4/82)
- Gélinas, Ariane. « Identité trouble : manifestations littéraires du double » *Posture*, Dossier « Vieillesse et passage du temps », numéro 14, 2011.
- Giguère, Caroline. « Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Ba: genre de la négociation, négociation du genre. » *Posture* 5 (2003): 18-28.
- Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone: le temps du miroir » *Etudes littéraires*, Volume 24, numéro 2, automne 1991, p.41-50
- Ireland, Susan. « Hybrid Voices, Hybrid Texts: Women's Writing at the Turn of the Millennium » *Dalhousie French Studies*, Vol. 68, 2004.
- Josée, Tamiozzo. « L'altérité dans *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem*, de Maryse Condé » *Recherches féminines*-Volume 15 no. 2, 2002.
- Julien Le Gros, « Ken Bugul: Je suis une réalité dissidente» *The Dissident*, 22 aout 2015.
- Kassi, Bernadette. « Re (-) présentation de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines », *Littérature de la francophonie*, Number 127, Fall 2002.
- Kom, Ambroise. *Notre Librairie* no 125, cinq ans de littérature 1991-1995, 1996 p. 69
- Kovascshazy, Cécile. « Les doubles au XIXe siècle » *Québec français* numéro 173, 2014

- Lassi, Etienne-Marie. « L'arbre dans la fiction postcoloniale: Enjeux socioculturels et esthétiques » *L'Esprit Créateur*, Volume 60 No. 4, Winter 2020, p.50
- Larangé S, Daniel. « Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient...Calixthe Beyala, Expatriation et Quête d'identité » *Francofonia* N0.58, Exilées, expatriées, nomads... (Primavera 2010), pp.121-138.
- Manirambona, Fulgence. « De l'identité « rhizome » comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique ». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 6 (2017).
- Mbondobari (S.), « Prose coloniale et enjeux mémoriels: Discours, mythes, et mémoire coloniale dans *53 cm et Petroleum* de Sandrine Bessora » In *Postures postcoloniales, domaines africains et antillais*, Paris, les Éditions Karthala, 2012, pp. 102-103.
- Mouralis, Bernard « Une parole autre: Aoua Keita, Mariama Bâ et Awa Thiam » dans *Notre librairie*, n° 117, 1994.
- Ramonu, Sanusi. « Romancières francophones de l'Afrique noire : Rupture du silence et des interdits ? » *Nouvelles Études Francophone*, Volume 21 no.1, 2006.
- Robin, Régine. « Récit de vie, discours social et parole vraie », In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*. No.10, avril-juin 1986, Lectures pour tous pp.103-110.
- Sander L, Gilman. « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art Medicine, and Literature». *Critical Inquiry* 12.1(1985).
- Taibé, Marcel. « L'esthétique du fragment et l'identité chez Tahar Ben Jelloun et Fatou Diome» *Revue Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, N° 18, Septembre 2018, pp. 135-151.

Autres ouvrages cités.

Adiaffi, Jean-Marie. *Silence, on développe*. Paris: Nouvelles du Sud, 1992.

.... *La carte d'identité*, Paris: Haïter, 1980.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F, 1961.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.

Bede, Damien, et Coulibaly Moussa. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 2015.

Belcher, Stephen. *Epic Traditions of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Bessières, Jean. *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris : H. Champion, 1995.

Bessora, *Cueillez-moi jolis Messieurs*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

Beyala, Calixthe. *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988.

Caillois, Roger. *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Librairie José Corti, 1951.

Cazenave, Odile. *Femmes rebelles*. Paris: L'Harmattan, 1996.

Chevrier, Jacques. *Anthologie de la négritude. La littérature africaine*. Paris: Librio, 2008.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (trad. de l'anglais par Alain Bony), Paris: Editions du Seuil, (1978) 1981).

Condé, Maryse. *La parole des femmes: essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1979.

Dabla, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines: Romanciers de la seconde génération*. Paris: L'Harmattan, 19986.

Dadié, Bernard. *Un Nègre à Paris*, Paris: Présence Africaine, 1959.

Daenickx, Didier. *Cannibale*, Paris: Folio, 1999.

Daouda, Pare, et Elizabeth Yaoudam. *Métamorphoses féminines: Émergence et évolution dans les littératures francophones contemporaines*. Paris: Édition des archives contemporaines, 2018.

Dujardin, Edouard. *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre*, Paris : Edition Messein, 1931.

Françoise Hanus et Nina Nazarova, *Écriture et identité*, Paris: L'Harmattan, 2015.

Gallimore, Beatrice. *L'œuvre Romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997.

Goimard. Jacques et Roland Stragliati, *La Grande Anthologie du fantastique (Histoires de doubles)*. Paris : Omnibus, 1996.

Greschiere, Peter. *Witchcraft, Intimacy, and Trust: Africa in comparison*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2013.

Gustave, Guillaume. *Langage et science du langage*, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

Hitchcott, Nicki. *Women writers in francophone Africa*, 2000.

Herzberger -Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan, 2000.

Balzac (de), Honoré. *Le Lys dans la vallée*. 1836.

.... *Mémoires de deux jeunes mariées*. 1841.

Huannou, Adrien. *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Jagne, Siga Fatima. *Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998.

Jean-Jacques, Rousseau. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1761.

Jean-Michel, Adam. *Eléments de linguistique textuelle*, éd. Mardaga, 1990.

Jean-Pierre, Ombolo. *Sexe et société en Afrique noire*, Paris: L'Harmattan, 1990.

Kaya, Simone. *Les Danseuses d'Impé-eya*, Abidjan : INADES, 1976.

Ken, Bugul. *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.

Kesteloot, Lilyan. *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris: edicef, 1992.

Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Côte d'Ivoire: Editions du Seuil, 1995.

Kuoh-Moukoury, Therese. *Rencontres essentielles*. Adamawa: Librairie Irmgard 1969.

Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Larrier, Renée. *Francophone Women Writers of Africa and Caribbean*. Gainville: U P of Florida, 2000.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Lopes, Henri. *Sans tam-tam*, Yaoundé: Editions CLE, 1977.

Mabanckou, Alain. *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil, 2006.

Maingueneau, Dominique. *Analyser les textes de communication*, éd. Dunod 1998.

Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Hachette, 1992.

Mamadou Ouane, Ibrahima. *Lettres d'un Africain*, 1955.

Martinière, Nathalie. *Figures du double: Du personnage au texte*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes. 2008.

Marie-Claire, Matip. *Ngonda*. Yaoundé: Librairie du messager 1956.

Montandon, Alain. *Les Formes brèves*, Paris: Hachette, 1992.

Montesquieu. *Les lettres persanes*, France: Jacques Desbordes, 1721.

Morel, Michel. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne: Edition L'Âge d'Homme, 2001.

Mucchielli, Alex. *L'identité*, Paris: PUF. Coll. *Que sais-je* 1986.

Mumbamuna, Nsimba. *Lettres kinoises: roman épistolaire*, Editions Sikulu, 1974.

Philombe, René. *Lettres de ma cambuse*, Yaoundé: Editions CLÉ, 1964.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.

Roger TRO DEHO et Yao Louis KONAN, *L'(in)forme dans le roman : Formes, stratégies et significations*, Paris : L'Harmattan, 2015.

Rosset, Clément. *Le Réel et Son double. Essai sur l'illusion*, France : Edition Gallimard, 1976.

Samouyault, Tiphanie. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan, Coll. « 128 », 2001.

Sembene, Ousmane. *Le Mandat*, Paris: Présence africaine, 1966.

.... *Voltaïque*, Paris: Présence africaine, 1962.

Simenon, Georges. *Lettre à mon juge*, Paris : Presses de la cité, 1947.

Thiam, Awa. *La Parole aux Négresses*. Paris: Denoel/Gonthier, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970.

Véronique Tadjou, *Le royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1990.

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

Wladimir, Troubetzkoy. *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : Edition L'Age d'Homme, 2001.

..... *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

Yourcenar, Marguerite. *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris : Librairie Plon, 1929.

Ze, Mendo. *La prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*. Paris: ABC, 1984.

Entretien

Christiane Rolland Hasler et Daniel Delort, « Une sorte d'urgence vitale », entretien avec Fatou Diome dans *Brèves, Actualité de la nouvelle*: Fatou Diome 66 (2002): 121-140.

Dictionnaire

Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Jean-Jacques Denis, Viala Alain et Marie-Andrée Beaudet, Paris: P.U.F., 2002.

Webographie

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pocahontas>.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Frank.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Saartjie_Baartman

<https://www.histoire-immigration.fr>.

<https://lhistgeobox.blogspot.com>

<http://www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010785ar.html>

<https://www..notrefamille.com/dictionnaire/definition/fragment>

http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Toubab>