

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS X- NANTERRE- LA DEFENSE

Discipline : Littérature comparée

Mme Fernanda VILAR

Titre de la thèse :

**L'ECRITURE DE LA VIOLENCE DANS LE ROMAN DE L'AFRIQUE
SUBSAHARIENNE**

(DOMAINES ANGLOPHONE, FRANCOPHONE ET LUSOPHONE)

sous la direction de M. Jean Marc MOURA

Jury:

Mme. Idelette Muzart – Université de Paris Ovest Nanterre – Paris X

M. Xavier Garnier – Université Sorbonne Nouvelle -Paris III

M. Rémi Astruc – Université de Cergy-Pontoise

Résumé

Le développement des études postcoloniales a offert une grille de lecture nouvelle pour penser la production littéraire des pays qui ont enduré la domination coloniale. Dans ce contexte, le roman africain a subi plusieurs modifications et a connu de nouvelles expériences poétiques après les indépendances. Nous avons choisi d'analyser six œuvres notoires venues de trois inspirations littéraires nationales distinctes pour porter un regard comparatiste sur les différents types de violence que nous pouvons retrouver dans ces romans. Malgré une histoire coloniale et postcoloniale différente dans chaque pays, nous verrons que les motifs liés à la violence se répètent. Nous avons étudié le produit de l'expérience de la violence sur les plans structurel et narratif dans l'œuvre de Mia Couto, Sony Labou Tansi et J.M. Coetzee. Sur le plan narratif d'une part, l'abus de pouvoir, la construction de stéréotypes, l'oppression et l'orphelinat montrent la fertilité de cette littérature qui vise à déstabiliser l'ordre établi et à offrir une nouvelle version des faits. Sur le plan structurel d'autre part, l'humour ou les créations langagières révèlent l'envie de traduire et d'hybrider les cultures.

MOTS-CLES

Études Postcoloniales - Littérature Africaine – Violence – Mia Couto – J.M.Coetzee – Sony Labou Tansi

Thèse préparée à l'École Doctorale n° 138 "Lettres, Langues, Spectacles", à l'Université de Paris X – Nanterre – La Défense.

200, Avenue République, 92000, Nanterre

WRITING THE VIOLENCE IN THE SUB-SAHARAN AFRICAN NOVEL
(LUSOPHONE, ANGLOPHONE AND FRANCOPHONE AREAS)

Abstract

The development of postcolonial studies has provided a new interpretative framework in which to think about the literary production of countries that have undergone colonialism. In this context, the African novel has been transformed and new poetic elements have appeared after independence. I have chosen to analyze six novels from three distinct national literary inspirations to carry a comparative analysis comparing different types of violence. Despite the differences found between the colonization and independence processes, I noticed that the issues related to violence are often repeated. My aim has been to study the experience of violence through Mia Couto's, Sony Labou Tansi's and JM Coetzee's narrative work, examining for instance, the abuse of power, the construction of stereotypes, oppression and the utilization of orphanages to show the richness of this literature that aims at unsettling the established order and offering a new version of past events; and also on the structural level, humor or linguistic creations reveal the desire to translate and hybridize cultures.

KEY WORDS

Postcolonial studies – African Literature – Violence – Mia Couto – J.M.Coetzee – Sony Labou Tansi

Remerciements

Je tiens à remercier la CAPES, institution du gouvernement brésilien qui a financé ce projet de recherche. Également, je remercie mes parents, qui m'ont toujours témoigné une confiance et admiration indispensables pour réaliser ce travail. Que mon Directeur de thèse, Jean Marc Moura, accepte que je lui témoigne toute ma gratitude pour sa disponibilité et son soutien chaleureux. A ma chère amie, Julia Siccardi, parce qu'elle est la seule au monde à me comprendre et à me soutenir, toujours.

Sommaire

INTRODUCTION	8
Le roman africain anglophone et l’Afrique du Sud	14
Périodisation littéraire en Afrique du Sud.....	16
J.M. Coetzee.....	18
Les romans étudiés:	22
<i>Michael K, sa vie, son temps</i>	22
<i>En attendant les barbares</i>	24
Le roman africain francophone et le Congo-Brazzaville	25
Périodisation littéraire au Congo.....	27
Sony Labou Tansi.....	29
Les romans étudiés:	35
<i>La vie et demie</i>	35
<i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i>	36
Le roman africain lusophone et le Mozambique.....	38
Périodisation littéraire au Mozambique	41
Mia Couto	44
Les romans étudiés:	48
<i>Le dernier vol du flamant rose</i>	48
<i>L’accordeur de silences</i>	50
PREMIERE PARTIE: LE POSTCOLONIAL ET LA VIOLENCE	53
Chapitre I - <i>Le développement de la question postcoloniale</i>	53
Chapitre II - <i>Le postcolonial selon les aires linguistiques</i>	61
1. Les premiers textes: l’émergence de l’école Anglophone	62
A) Saïd, Spivak et Bhabha.....	62
B) Le canon et le postcolonial	65
C) Un dernier soupir postcolonial ?	67
2. L’entrée de la Francophonie dans le débat	69
A) Francophonie et postcolonialité.....	71
B) Vers un renouveau postcolonial : la littérature-monde?	73
3. Le tardif intérêt des Lusophones	78
A) Postcolonialité et lusophonie	78

B) La lusophonie et le canon littéraire	82
Chapitre III - <i>De la violence et du postcolonial</i>	85
1. Littérature et violence	87
2. Les discours postcoloniaux de la violence et la littérature	93
3. Les degrés de la violence politique et sociale	96
Chapitre IV - <i>Le roman postcolonial africain : une arme tardive de protestation</i>	100
1. La rupture dans le roman africain contemporain: stratégie de violence?	102
<i>CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE</i>	106
DEUXIEME PARTIE: ESPACE ET VIOLENCE	109
Chapitre I - <i>Entre rêve et réalité, l'utopie et la dystopie</i>	112
1. L'utopie : l'individu et la quête du meilleur monde possible	112
2. Hors de la dystopie : vers l'élaboration du combat.....	134
Chapitre II - <i>Entre appartenance et étrangeté</i>	143
1. Gouverner comme un étranger.....	143
2. L'inquiétante étrangeté de l'identité	148
Chapitre III - <i>Tradition et modernité</i>	154
<i>CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE</i>	175
TROISIEME PARTIE: CORPS ET VIOLENCE.....	177
Chapitre I - <i>Stéréotype, préjugé et discrimination</i>	182
A) Le mulâtre, le noir et les ethnies.....	183
B) Quand l'autre est le Blanc.....	190
2. Du stéréotype à l'hybridation, une question (post)coloniale	196
A) Entre le stéréotype et l'hybridation.....	197
B) Le troisième espace et la quête d'hybridation	203
Chapitre II - <i>Les maladies du corps social</i>	210
1. L'orphelin	211
2. La violence contre la femme	220
3. Le trauma et les cicatrices.....	229
A) Le trauma raconté par le corps	229
B) Les cicatrices et la torture.....	240

<i>CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE</i>	254
QUATRIEME PARTIE - LANGAGE ET SA RHETORIQUE	256
Chapitre I - <i>Le pouvoir du langage</i>	261
1. Pouvoir et écriture	271
2. Le silence	280
Chapitre II - <i>Briser la langue : le langage sans-frontières</i>	
1. La minoration de la langue	291
2. La stylistique et sa puissance rhétorique.....	294
a) La formation de verbes à partir de substantifs ou d'adverbes ou par agglutination de deux verbes	301
b) Préfixation ou suffixation pour créer des noms avec un signifié inverse de celui exprimé par le nom.	302
c) Substantifs et adjectifs formés par agglutination et obtention ensuite d'un double sens (les mots-valises)	303
d) Déviation du sens et de signification	305
Chapitre III - <i>L'humour, la satire et le grotesque</i>	321
1 - Entre l'humour et le grotesque	323
2- La satire et l'ironie.....	334
<i>CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE</i>	340
CONCLUSION.....	343
BIBLIOGRAPHIE	352
Index	394

INTRODUCTION

L'image de la violence associée au continent africain n'est pas nouvelle. De la période coloniale jusqu'aux indépendances, ce continent a connu toute sorte d'atrocités qui ont été véhiculées dans les médias les plus variés. C'est en quelque sorte par le biais de photographies d'enfants et d'adultes affamés ou d'images atroces de guerres civiles que cette histoire nous est parvenue dans ses grandes lignes. En outre, dans les livres d'histoire qui décrivent le processus de la traite d'esclaves vers les Amériques, nous pouvons trouver davantage d'informations sur des violences qui ont eu lieu sur ce continent depuis le XVIème siècle. Le poème « O Navio Negreiro – Tragédia no mar¹ » (« Le Navire Négrier – Une tragédie en mer »), de Castro Alves, poète de la période romantique brésilienne, reprend toute la souffrance des Noirs d'Afrique transportés comme des animaux vers une vie d'esclavage au Brésil. Il se demande quel drapeau pourrait bien couvrir un crime pareil, sachant que, à l'arrivée, moins de la moitié des personnes transportées étaient en vie.

Existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
[...]
Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu nas vagas,
Como um íris no pélago profundo!
Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares!

(Il y a un peuple qui prête le drapeau
Pour couvrir tant d'infamie et de lâcheté! ...
[...])

¹ Castro Alves, *Navio Negreiro: tragédia no mar*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1979, p.25.

Sort atroce qui écrase l'esprit!
Éteint à ce moment le vaisseau impur
Le sentier que Colomb a ouvert dans les vagues,
Comme un iris à l'abîme profond!
Mais il est trop infâme! ... De la peste éthérée
Lève-toi, héros du Nouveau Monde!
Andrada! Arrache ce gland de l'air!
Colomb! ferme la porte de tes mers)

Nous savons que l'histoire de l'Afrique ne commence pas avec l'intervention des pays colonisateurs, même si elle a presque toujours été interprétée à partir de cet épisode d'invasion et de domination. Chinua Achebe² et Mia Couto évoquent un proverbe africain qui nous permet de comprendre les enjeux complexes de pouvoir qui ont (eu) lieu tout au long de l'histoire africaine : « Until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter » (« Jusqu'à ce que les lions aient leurs propres historiens, l'histoire de la chasse va toujours glorifier le chasseur »). Il nous semble donc important de donner de l'espace pour développer une version de l'histoire qui ne se centre pas seulement sur l'événement de la colonisation, mais de dépasser et d'élargir le traditionnel paradigme de victime auquel le continent est attaché et de récupérer les espaces de résistance et de libération pour construire, enfin, de nouveaux imaginaires qui permettent l'émancipation des communautés et sociétés africaines³.

Les livres qui racontent les histoires des royaumes d'Afrique sont encore rares. La littérature essaie de redonner vie à cette face oubliée de l'histoire, comme dans le livre *A rainha Ginga : e de como os africanos inventaram o mundo*⁴ (La reine Ginga : et comment les Africains ont inventé le monde) de José Eduardo Agualusa, qui raconte les échanges politiques entre cette reine et les Portugais au XVII^e siècle. *Lueji, o nascimento de um império*⁵ (Lueji : la naissance d'un Empire), de Pepetela, fait le récit de la trajectoire d'une femme au pouvoir dans la société traditionnelle de l'Angola au

² « Chinua Achebe in his own words », *Afrolegends*, 2013. En ligne: <http://afrolegends.com/2013/03/22/chinua-achebe-in-his-own-words/> (Consulté le 15 juin 2015).

³ D. Pal S. Ahluwalia et Abebe Zegeye (eds), *African identities: contemporary political and social challenges*, Australasian African Studies Conference, Aldershot, Ashgate, 2002.

⁴ José Eduardo Agualusa, *A rainha Ginga*, Lisboa, Quetzal, 2014.

⁵ Pepetela, *Lueji: o nascimento dum império*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989.

XVI^{ème} siècle. *Ualalapi*⁶, du Mozambicain Ungulani Ba Ka Khosa, présente différentes versions de l'histoire du dernier Empereur de Gaza, Ngungunhame. En plus de raconter un fait de l'histoire, ces auteurs, quand ils récupèrent la mémoire historique, la transforment en une allégorie du présent. Le besoin de représenter l'Histoire et le rôle du romancier postcolonial sont 'la tâche la plus ardue' selon Yves Clavaron, puisque « la colonisation fut, en effet, l'expérience d'une expulsion hors de l'Histoire, ce qui constitue "la carence la plus grave subie par le colonisé"⁷. À ce propos, citons José Saramago selon lequel « (...) a verdadeira História dos povos está nas literaturas (...). O que me interessa é o passado, aquilo que não está na História, porque esta é apenas uma parte do passado»⁸ (« la véritable histoire des peuples se trouve dans les littératures (...). Ce qui m'intéresse est le passé, ce qui n'est pas dans l'Histoire, parce que celle-ci en est seulement une partie»). Ainsi la littérature, dans le contexte postcolonial, est un outil très important pour repenser, réécrire et réinterroger l'histoire.

Le genre romanesque en Afrique a été, en outre, largement influencé par le contexte historique qui l'a vu naître⁹, l'époque des indépendances. Dans notre travail de recherche, nous avons choisi de cibler l'expression littéraire de la violence dans six romans de trois auteurs issus de domaines linguistiques différents et qui ont écrits après les indépendances. Le Mozambique sera représenté par l'œuvre de Mia Couto, l'Afrique du Sud par J.M. Coetzee et le Congo par Sony Labou Tansi. En effet, nous voulons essayer de répondre à plusieurs questions, entre autres : en quoi les discours et les représentations de la violence sont-ils révélateurs de la société dans laquelle ils voient le jour ?

Si l'époque qui suit les indépendances est au cœur de notre analyse, les processus de colonisation et décolonisation n'ont pas un rôle moindre pour expliquer les violences dont il est question dans les romans. En effet, ces auteurs laissent transparaître la dimension historique, toponymique, linguistique, culturelle et sociale de l'Afrique. Ils mobilisent en même temps les relations humaines et la construction de l'histoire, ainsi que la langue et ses variantes locales afin de mettre en valeur un discours littéraire des

⁶ Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, Lisboa, Caminho, 1991.

⁷ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Gallimard, Paris, 1985, p. 112, in: Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 117.

⁸ José Saramago, *Jornal Público*, Lisboa, édition du 31 octobre 1998.

⁹ Georges Ngala, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1994.

pays d'Afrique 'en construction'. Ainsi, la grille de lecture postcoloniale permet d'ouvrir un espace de rencontre entre plusieurs disciplines au sein duquel les enjeux littéraires s'articulent à des questions propres aux sciences de l'homme. Également, les apports de la psychologie, de l'histoire, de la philosophie, des sciences sociales et de la politique seront fondamentaux pour examiner les différentes formes de violence existant dans les romans de ces trois auteurs.

En outre, nous croyons que la comparaison est une méthode d'analyse fructueuse puisqu'elle permet de mettre en évidence que, malgré l'existence de différences entre les parcours coloniaux, les questions liées à la violence se répètent. Les abus du pouvoir, le trauma, les préjugés et les attaques visant l'ancien colonisateur sont quelques éléments que les personnages doivent affronter. La littérature présente donc un terrain fertile pour discuter cette thématique, étant donné que l'écriture postcoloniale vise à déstabiliser l'ordre établi et nous permet de donner une autre version des faits. Ainsi, il sera intéressant d'analyser dans notre travail les aspects socio-culturels, politiques, historiques et formels de l'écriture. Pour ce faire, nous avons choisi de diviser le travail en quatre parties.

La première partie sera consacrée à l'étude de l'évolution du terme postcolonial et à la définition de la violence. Le premier chapitre servira à situer le lecteur dans le débat qui va suivre : nous allons rendre compte d'un état des lieux des études postcoloniales, ce qui permettra de justifier l'approche de lecture de ce travail. Nous nous intéresserons à la genèse et aux signifiés du terme postcolonial, pour ensuite préciser son évolution dans les écoles francophone, lusophone et anglophone. La crise de ce terme face à l'idée d'une littérature globale sera aussi l'un des aspects traités. Dans le deuxième chapitre, nous expliquerons la notion de la violence par rapport à la littérature et expliciterons, à l'aide des concepts issus de la sociologie et de la philosophie, ce que, dans notre travail, nous entendons par violence. Ensuite, la question d'une spécificité de la violence postcoloniale sera abordée, toujours en relation avec la production littéraire. Puis nous allons aborder la notion de roman afin de justifier le choix de ce genre pour traiter de la violence. C'est dans ce sens que la relation entre écriture et violence sera mise en avant pour introduire les discussions qui figureront dans les parties suivantes.

Nous consacrerons la deuxième partie de notre travail à l'analyse de l'espace dans les romans. Nous commencerons par l'étude des utopies et dystopies, puisque tous les auteurs créent des personnages qui ont le désir de construire un avenir meilleur dans un monde renouvelé. Dans cet objectif, soit ils créent une lutte politique (Sony), soit ils se déplacent vers un nouvel endroit (Mia Couto, Coetzee, Sony). Cette volonté de fuite et de reconstruction est un symptôme de la sensation de ne pas avoir de lieu où habiter ou de n'appartenir à nulle part. La tentative d'amélioration de leur monde réside dans ce désir de création d'utopies. Dans un second temps, nous allons examiner la place de l'étranger au sein des sociétés récemment indépendantes pour finalement faire le point sur le conflit entre tradition et modernité : l'actualisation de traditions serait-elle une mise à l'écart de la tradition ou une sorte d'hybridation? Les romans nous aideront à repenser la façon dont les pays colonisés peuvent conjuguer des héritages si divers.

La troisième partie est dédiée au corps dans son rapport à la violence. Une société qui ne s'intéresse pas à ses citoyens génère d'innombrables injustices. Les conséquences en sont néfastes. Les personnages se trouvent face aux stéréotypes et préjugés créés à l'époque coloniale et ne sont pas capables de les déconstruire. Ainsi, dans le premier chapitre, il sera question d'étudier les différents préjugés et stéréotypes qui ont formé la société coloniale et qui se sont ancrés dans l'imaginaire de la postindépendance. Nous essaierons de montrer comment ce système d'idées préconçues est capable de dicter la vie en communauté. Pour conclure, nous étudierons le rôle de l'hybridation comme un processus de négociation des différences. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la question de l'enfant orphelin, symbole majeur des luttes destructrices en Afrique et de la femme, personnage opprimé au sein de la société. Pour ce faire, nous avons choisi d'aligner l'étude postcoloniale à l'étude de genre, sachant que toutes deux font partie d'un ensemble plus vaste, le *Cultural Studies* des écoles anglophones. Ainsi, le corps de la femme, en tant que symbole et lieu d'oppression, sera mis en avant. Il nous semble intéressant de prolonger l'analyse dans cette direction, sachant que c'est surtout les femmes et les enfants qui sont les premiers visés par les violences dans les sociétés

patriarcales. Comme l'a fait remarquer Mamadou Kalidou Ba¹⁰, les enfants et les femmes sont les cibles privilégiées de la violence.

Dans un troisième temps, nous nous intéresserons au trauma et à son rapport avec les cicatrices. Les souvenirs et les non-dits seront au cœur de notre étude pour permettre de mieux comprendre les effets de la violence sur les personnages en tant qu'individus. Dans cette partie nous mobiliserons la psychanalyse et sa relation avec la littérature pour pouvoir mieux expliquer comment se produit le récit de l'indicible.

La quatrième partie abordera la relation entre le langage et la violence. Il s'agira, dans un premier moment, de discuter la valeur de la parole orale et écrite en société, par rapport aux personnages des romans analysés. Nous verrons que connaître une langue et se l'approprier permet d'avoir accès à différents types de pouvoir. Ensuite, nous allons étudier la place du silence comme forme de langage : en reprenant la question des orphelins et des femmes déjà analysée dans la troisième partie, nous montrerons comment ils sont les victimes de ce qui, finalement, sera leur moyen d'expression.

Dans un deuxième moment, l'analyse formelle de la langue interviendra afin de montrer le travail linguistique des auteurs. Nous verrons que l'appropriation de la langue du colonisateur est plus qu'un travail esthétique, elle repose sur la volonté de traduction et d'hybridation des cultures. Ainsi, la métaphore, les néologismes et d'autres figures du langage seront analysés du point de vue structurel et contestataire. Le dernier chapitre sera consacré à l'étude de l'humour, de la satire et du rire en tant que formes de contre-violence. Nous mobiliserons cette catégorie discursive pour mettre en évidence le travail de nos auteurs orienté vers une critique qui punit par le rire et construit un nouvel ancrage de signifiés dans une société qui renouvelle ses paramètres de convivialité et de gouvernement.

Tout d'abord, il nous semble important de situer dans l'introduction la production littéraire de chacun des auteurs auxquels nous nous intéressons dans ce travail. Nous allons expliquer le contexte littéraire de chaque pays et la fonction de chaque auteur dans le paysage littéraire pour ensuite présenter les œuvres qui seront analysées et leur rapport avec la violence.

¹⁰ Mamadou Kalidou Ba, *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain, 1990-2010: de la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, l'Harmattan, 2012.

Le roman africain anglophone et l’Afrique du Sud

C’est dans *Les Lusiades (Os Lusíadas*¹¹), de Luís de Camões, écrit en 1572, que pour la première fois un territoire de l’Afrique est mentionné dans la littérature de langue portugaise. Il s’agit de l’Afrique du Sud, pays qui a connu de nombreuses conquêtes européennes. Une partie du chant V raconte comment des Portugais ont réussi à traverser le Cap de Bonne-Espérance. Dans cette *Odyssée* des temps modernes, un géant nommé Adamastor essaiera d’empêcher le bateau de Vasco de Gama d’avancer et de croiser le Cap. Cet épisode sera repris de manière parodique par André Brink en 1991 dans son livre *The first life of Adamastor*¹².

Stephen Gray dans *Southern African Literatures, an Introduction*¹³ juge que l’épopée camonienne est l’un des mythes fondateurs de la littérature coloniale. Ce n’est pas un hasard si ce poème qui décrit la découverte du chemin vers l’Inde est considéré comme une œuvre directrice de cette littérature. L’objectif de Camões était de glorifier les héros et les faits du peuple portugais, il donnait du rêve en parlant des nouvelles découvertes, des nouvelles terres du royaume du Portugal. Or, les littératures de voyages et d’exploration produites à la fin du XVIIIème siècle et au XIXème siècle ne font qu’« aiguïser les appétits de conquête et susciter les vocations coloniales »¹⁴ des lecteurs d’Afrique du Sud et d’Angleterre. L’histoire de la colonisation du XVIème siècle se répète au XIXème, le récit de ces conquêtes sera l’une des bases constituantes de cette littérature qui continuera à exister tout au long des siècles. Ces récits de voyages et d’aventures seront un moyen de forger les mentalités en faveur de la supériorité de l’homme blanc face aux Africains. Le premier roman anglais qui traite de l’Afrique date de 1688 : *Oroonoko or the Royal Slave*¹⁵ d’Aphrah Behn c’est une production isolée et sans échos.

Il faut reconnaître que la majeure partie de la production de romanesque anglophone en Afrique paraît pendant et après les luttes pour l’indépendance. L’un des

¹¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas: Poema epico*, eds. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro et José Veríssimo, Rio de Janeiro, Ed. Garnier, 1899.

¹² André Brink, *The first life of Adamastor*, London, Secker & Warburg, 1993.

¹³ Stephen Gray, *Southern African literature: an introduction*, David Philip, 1979.

¹⁴ Jean Sévry, *Littératures d’Afrique du Sud*, Karthala, Paris, 2007, p. 53.

¹⁵ Aphra Behn, *Oroonoko; or, the Royal Slave*, eds. Catherine Gallagher et Simon Stern, Boston, 1997.

noms les plus connus est celui de Chinua Achebe. Son roman *Things fall apart*¹⁶ (« Le monde s'effondre ») est une réponse aux fictions créées lors de l'époque coloniale. L'auteur cherche l'innovation thématique et linguistique et met en évidence l'expérience de l'écriture africaine. Achebe permettra l'éclosion de l'africanisation du roman et ce genre s'autonomisera et gagnera son statut consistant à décrire et imaginer l'Afrique selon elle-même. En même temps, le récit court gagnera sa place et fera le point avec le récit oral. Tradition et innovation technique conquerront le terrain des productions littéraires du monde anglophone.

Un autre nom très connu du monde anglophone africain est celui du premier prix Nobel noir africain, le Nigérien Wole Soyinka, « écrivain qui met en scène, dans une vaste perspective culturelle enrichie de résonances poétiques, une représentation dramatique de l'existence »¹⁷. Très engagé et actif sur le terrain de la littérature et de la politique, sa réponse aux écrivains de la négritude est devenue très célèbre et a permis de repenser la production littéraire africaine et son rôle : «A tiger doesn't proclaim its 'tigerness'; it jumps on its prey¹⁸» (« un tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la dévore »).

¹⁶ Chinua Achebe, *Things fall apart: authoritative text, contexts and criticism*, éd. Abiola Irele, New York, 2009.

¹⁷ Article de Denise Coussy sur Wole Soyinka in Paul de Roux, Éditions Robert Laffont et Bompiani, *Le nouveau dictionnaire des auteurs: de tous les temps et de tous les pays*, Paris, R. Laffont, 1994, p. 3031.

¹⁸ Jim Sligh revient sur cette célèbre phrase et ses variations sur le site <https://jimsligh.wordpress.com/2013/08/05/tigritude/> (Consulté le 16 juin 2015). Apparemment elle a été publiée pour la première fois en 1960 dans le magasin *Horn*, dans l'article "The Future of West African Writing".

Périodisation littéraire en Afrique du Sud

L'Afrique du Sud est un pays très particulier par rapport aux expériences vécues par d'autres colonies anglophones. Abiola Irele¹⁹ affirme dans l'introduction du livre *The Cambridge companion to the African novel* que ce pays représente un cas spécial et mérite d'être traité comme une expérience singulière dans le milieu anglophone.

La colonisation en Afrique du Sud commence au XVII^e siècle avec l'arrivée des Néerlandais qui y ont fondé une colonie de peuplement. Le désir de s'installer de façon définitive permet de créer des relations beaucoup plus fortes avec la terre et éveille l'envie de construire une identité. Cette construction de liens identitaires est réalisée d'une manière très expressive par la littérature. Il faut écrire l'histoire avec véracité pour faire la généalogie de cet endroit nouveau. Le grand mythe fondateur de cette littérature est le *Grand Trek*, qui commence en 1835/36. C'est le moment où les Afrikaners, pour échapper à la colonisation britannique, vont gagner les terres à l'intérieur du pays et fonder de nouvelles « républiques ».

L'envie de s'affirmer sur la terre et par rapport aux colons britanniques fait que les Afrikaners effacent et gommant le passé et la culture noire. Ils se disent les premiers arrivés sur cette terre, les premiers à l'avoir cultivée. La création d'une nouvelle langue dérivée du hollandais permet de se différencier par rapport aux autres cultures européennes, puisqu'ils sont les créateurs d'une langue et d'une culture nouvelle nées d'un nouveau territoire.

Pendant longtemps les Anglais ont développé les centres urbains, tandis que les Afrikaners restaient dans le monde rural. Avec la Révolution Industrielle et la Première Guerre mondiale le panorama change et les Afrikaners doivent s'adapter à la nouvelle réalité de l'urbanisation et du capitalisme. La littérature accompagne toujours cette évolution de la société et le mythe d'un passé idyllique antérieur à l'arrivée des Anglais se construit par rapport au monde rural des origines.

En 1948, quand finalement les Afrikaners prennent le pouvoir, ils démarrent l'une des périodes les plus complexes de l'histoire du pays : l'apartheid. La littérature produite

¹⁹ Abiola Irele (éd), *The Cambridge companion to the African novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 8 et 9.

avant cet événement annonçait déjà cet épisode à venir. L'histoire générée par les Afrikaners donnait toujours raison à la suprématie de la « race blanche ». Le Blanc est le « baas », le chef et le seigneur de la terre, le Noir, une race qui est mise à part et doit être « civilisée ». Durant cette période, le thème de l'écriture est forcément la politique par rapport aux faits du pays. Nombreux seront les écrivains Afrikaners qui réécriront l'histoire de leur pays, pour contredire son propre peuple : ils ne peuvent pas accepter la doctrine des écoles qui mentent sur l'histoire et forment des mentalités racistes. La littérature des trois populations (le Blanc, le Noir et l'Afrikaner) qui vivaient en Afrique du Sud était une caisse de résonance : ils ne voulaient pas être victimes d'une histoire qui n'était pas la leur.

La littérature se développe avec un caractère profondément original et spécifique. Les Afrikaners vont proposer une version critique de tout ce qu'a auparavant produit la littérature en afrikaans et apporteront des innovations esthétiques importantes qui fleuriront dans les mouvements littéraires des années 60. En plus d'écrire en afrikaans, la question du bilinguisme et de l'écriture en anglais se posera. La littérature noire, toutes langues confondues, se dissocie de celle du reste du continent qui cherche la négritude. Les auteurs noirs travaillent leurs langues pour déployer les imaginaires particuliers.

La littérature blanche, écrite par les descendants des Anglais et les Afrikaners, se démarquera très nettement par rapport à celle de leur métropole. Les romans vont révéler une préoccupation morale urgente par rapport à la réalité du drame humain vécu dans ce pays. La passion de la justice, déclare Irele²⁰, unit les écrivains Blancs et Noirs : Nadime Gordimer, Andre Brink, Alan Paton, Doris Lessing et Peter Abraham, Alex La Guma, Lewis Nkosi. Leur profond engagement et le haut niveau de la production permettent à ces écrivains de se placer à un niveau d'importance pour tout le continent, puisqu'il est question de la bataille et de la survie sur le continent Africain. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait deux prix Nobel en Afrique du Sud, Gordimer et Coetzee.

²⁰ Abiola Irele, *op.cit.*, p. 12.

J.M. Coetzee

John Maxwell Coetzee est l'un des plus fameux écrivains sud-africains. Récompensé par le Nobel en littérature en 2003, cet Afrikaner écrit une œuvre qui veut s'éloigner de la littérature politique engagée, sans pour autant oublier les problèmes de la société. Pour cela, il a recours dans ses romans à la dématérialisation du contexte pour critiquer un système qu'il condamne, sans pour autant se confronter à la censure.

Nous pourrions diviser sa production littéraire fictionnelle en deux périodes : celle qui va de 1974 jusqu'à 1999, période qui nous intéresse dans ce travail, durant laquelle il publie huit romans, dont deux ont été primés par le *Booker Prize* : *Life and Times of Michael K* (1983) et *Disgrace*²¹ (1999). Il écrit encore pendant cette période *Dusklands*²² (1974), *In the Heart of the Country*²³ (1977), *Waiting for the Barbarians*²⁴ (1980), *Foe*²⁵ (1986), *Age of Iron*²⁶ (1990) et *The Master of Petersburg*²⁷ (1994). Cette première période se situe entre l'apartheid (au cœur de celui-ci) jusqu'à la fin de la Commission de Vérité (1998) et il n'est donc pas étonnant d'y retrouver des personnages allégoriques tels que Foe, K ou la fille Barbare. La seconde période est celle qui a suivi les années 2000, durant laquelle il a vécu, et vit encore, en Australie.

Dans son premier livre, *Dusklands*²⁸, publié en 1974, il révisé l'histoire d'Afrique du Sud, construite et racontée depuis le XVII^e siècle de manière à justifier l'apartheid et annuler l'histoire noire. L'héritage des récits de conquérants lui cause un certain remord, une certaine envie de régler ses comptes avec la réalité. Ainsi, il reprend notamment un récit de voyage du XVII^e siècle publié par Jacobus Coetzee et établit un parallèle entre l'occupation blanche en Afrique du Sud et la guerre du Vietnam. Ce sont deux temps qui entrent en conflit, deux récits, celui de Jacobus et l'autre d'Eugène Dawn, une conquête qui rejoint l'autre. La critique est faite à deux moments historiques

²¹ J.M. Coetzee, *Disgrace*, Bath, Paragon, 2001.

²² J.M. Coetzee, *Dusklands*, London, Secker and Warburg, 1983.

²³ J.M. Coetzee, *In the heart of the country*, London, Vintage, 1999.

²⁴ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, London, Vintage, 2010.

²⁵ J.M. Coetzee, *Foe*, London, Secker and Warburg, 1986.

²⁶ J.M. Coetzee, *Age of iron*, New York, Random House, 1990.

²⁷ J.M. Coetzee, *Le maître de Petersburg*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Points, 2004.

²⁸ J.M. Coetzee, *Dusklands*, London, Secker and Warburg, 1983.

différents qui ont en commun une certaine prétention de supériorité jamais dépassée de l'homme blanc en tant que seigneur et exécuter de l'histoire.

Dans son premier livre autobiographique, on voit le jeune Coetzee qui ne veut pas être reconnu en tant qu'Afrikaner, il ment au collègue et dit qu'il est chrétien et non protestant comme les Afrikaners. Et pourtant sa famille a plus de 300 ans d'histoire en Afrique du Sud. Dans cet ouvrage, l'on voit se construire un personnage qui représente une exception parmi les siens, puisqu'il s'oppose à l'idéologie de l'apartheid et du colonialisme. Il veut traiter de la même manière les noirs et les blancs. Depuis qu'il est petit il parvient à décerner les injustices commises dans son pays, c'est pourquoi son œuvre renferme un contenu de défense des droits de l'homme et il ne mentionne qu'à très peu de reprises la couleur de la peau de ses personnages. Jean Paul Engelibert affirme que « Coetzee est un moderne, c'est-à-dire, un écrivain qui connaît et utilise toutes les ressources artistiques que son époque lui a léguées (...) il prend place parmi les auteurs qui traitent des problèmes présents et leur donnent forme »²⁹.

Son troisième roman *Waiting for the Barbarians*, publié en 1980, met en évidence l'histoire construite de façon à faire de l'autre l'ennemi non seulement potentiel, mais réel. Un magistrat arrive à convaincre toute une population que des « barbares » menacent leur civilisation. Personne n'a vu l'un de ces barbares, jamais la ville n'a été attaquée, et cependant toute une histoire sera construite de façon à ce que le blanc puisse montrer sa puissance. Il faut un ennemi pour que le pouvoir puisse s'exercer d'une façon plus autoritaire dans cet endroit appelé allégoriquement « Empire ».

Son quatrième roman, *Life and times of Michael K* (1983), reprend en quelque sorte l'un des personnages de *Waiting for the Barbarians*, puisque Michael K, de même que la fille « barbare », est l'exemple d'un *outsider* de la société. L'innovation dans ce cas est que le paria sera le personnage principal du roman. Il partira, tel un explorateur, vers l'intérieur du pays en quête de paix, d'un endroit mythique, celui des fermes perdues dans les vastes étendues de terre, endroits sublimés par la littérature afrikaner. Il ne pourra pas accéder à ce rêve dans un pays en guerre et où sa présence fait peine aux autres, et doit

²⁹ Jean Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès-Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*. Ed. Pulim, Limoges, 2003, p.13.

sans cesse se confronter à des questions auxquelles il ne veut pas, ou ne sait pas, répondre.

Foe, son cinquième roman, est une *robinsonnade* dans laquelle Coetzee va régler leurs comptes aux littératures de voyage en général et de cette façon montrer également les « malentendus » d'une entreprise coloniale.

Malgré son travail allégorique qui traite indirectement des problèmes d'Afrique du Sud, Coetzee a été maintes fois accusé (surtout par la critique marxiste), de ne pas avoir adopté de position politique claire dans ses ouvrages et de ne pas avoir construit de personnages qui pourraient offrir une solution aux problèmes décrits dans l'œuvre. Pour y répondre, Coetzee explique que le champ de l'art est différent de celui de la politique, c'est pourquoi il a préféré travailler autrement les problèmes posés par sa société.

D'autre part, les critiques David Attwell et Susan Gallagher ont cherché à re-historiser la structure narrative de Coetzee en donnant davantage d'importance au temps et à l'espace où elle a été produite. Ce sont des « novels that testify to the suffering precisely by refusing to translate that suffering into a historical narrative »³⁰ («romans qui attestent précisément de la souffrance en refusant de traduire cette souffrance dans une narration historique»). Au lieu d'établir un lien direct avec l'histoire, la narration de Coetzee «provide a way of relating to a such history »³¹ («donne un chemin qui permet de créer un lien avec une telle histoire»). Sam Durrant explique que les romans de Coetzee «teach us that the true work of the novel consists not in the factual recovery of history, nor yet in the psychological recovery from history, but rather in the insistence on remaining inconsolable before history »³² («nous apprennent que le vrai travail du roman consiste moins dans la description historique ou dans la narration psychologique de l'histoire, que dans l'insistance à se demeurer inconsolable devant l'histoire»).

Nous voyons dès ses premiers romans une envie de reconstruire et de réécrire l'histoire d'Afrique du Sud. En réalité l'auteur relit d'une manière critique l'histoire de son pays et fait ressortir dans ses romans une autre vision de faits, plus culpabilisée. Ses

³⁰ Sam Durrant, *Postcolonial narrative and the work of mourning : J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, Albany, State University of New York Press, 2004, p. 24.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

romans ne sont pas seulement une allégorie des faits historiques, mais aussi une allégorie de notre relation par rapport à ces événements.

Rosemary Jolly défend l'idée que «the indeterminate settings of the narratives are not simply symptoms of a perverse desire to de-historicize apartheid; they are instead an attempt both to represent and to contest the historical conditions of apartheid»³³ («l'indétermination du scénario de ces narrations n'est pas seulement le symptôme d'un désir pervers de dés-historiciser l'apartheid; mais plutôt une tentative de représenter et contester à la fois les conditions historiques de l'apartheid»). C'est pourquoi il choisit d'écrire en utilisant deux types différents de narrateurs : soit il prend la position privilégiée d'un narrateur puissant dans la société, soit il adopte celle de l'opprimé. Cet exercice de narration avec des voix différentes permet, selon Sam Durrant, de configurer une critique du présent et une voie pour le futur : «Coetzee novels labor in memory of the hope of a just future»³⁴ («les romans de Coetzee travaillent pour la mémoire de l'espoir d'un avenir plus juste»).

³³ *Ibid*, p. 25.

³⁴ *Ibid*, p. 27.

Les romans étudiés:

Michael K, sa vie, son temps

Écrit en 1983, *Michael K, sa vie, son temps* est novateur sur plusieurs points par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Coetzee. Allen Penner³⁵ remarque que c'est le premier roman dans lequel le protagoniste est un Sud-Africain : Michael K est un outsider et probablement un métis, d'après un formulaire rempli au cours du roman. L'encadrement de l'époque est également une nouveauté : c'est l'Afrique du Sud contemporaine qui est mise en scène, ce qui permet à Coetzee de, peut-être, répondre aux critiques concernant son manque de positionnement politique. Le monde témoignait de la violence de l'apartheid sud-africain. La violence dans les townships était déjà commune. Coetzee décrit de façon très réaliste un monde en proie à la guerre civile. Les divers lieux que Michael K confronte sont détruits et gardent les cicatrices d'une longue exposition à la violence. Les institutions où il est placé contre sa volonté sont le reflet de la mentalité de l'époque. Un dernier point de l'innovation est la structure de l'œuvre : c'est la première fois que le narrateur ne fait pas référence à l'acte de narration.

L'intrigue du roman peut être résumée par l'intention de Michael K d'emmener sa mère à l'ancienne ferme où elle est née et où elle a travaillé. Ce souhait est justifié par le désir de fuir la situation de la guerre urbaine et de retrouver un espace idyllique dans lequel règne la paix.

Le titre du roman montre le désir de Coetzee de décrire par le biais de la vie d'un personnage les événements d'une époque. Il s'agit là d'une pratique courante dans le roman historique, dans le *Bildungsroman* ou dans les mémoires politiques, comme l'explique Dominic Head³⁶, «having an involvement with this tradition in which the individual life is held to interact with social and political development» (« ayant une participation dans cette tradition dans laquelle la vie individuelle est comprise dans le sens où elle interagit avec le développement social et politique»). Cependant Coetzee instaure un défi ironique, puisque l'on a affaire à un anti-héros qui résiste à tout contact

³⁵ Allen Richard Penner, *Countries of the mind : the fiction of J. M. Coetzee*, New York, Wesport, London, Greenwood press, 1989.

³⁶ Dominic Head, *J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 93.

avec son milieu social et politique. Lucia Fiorella³⁷ remarque encore que l'absence d'article dans le titre, où ne figure pas *THE life*, mais seulement *life*, dénote déjà l'envie de l'auteur de montrer un plan moins lié à la vie, de généraliser une existence. Coetzee affirme dans un entretien qu'il avait choisi de ne pas mettre l'article parce qu'il avait l'impression que la présence de celui-ci donnerait une finitude à la vie de K : «To my ear, "The Life" implies that the life is over, whereas "Life" does not commit itself»³⁸ (« Pour mes oreilles, 'La vie' signifie que la vie est finie, tandis que 'vie' n'a aucun rapport avec la finitude »).

Le récit est divisé en trois parties inégales et décroissantes. La première et la troisième sont écrites à la troisième personne et donnent accès à la conscience de K par l'adoption de son point de vue et le discours indirect. La deuxième est racontée par un médecin travaillant dans un camp de détention où K est prisonnier : il cherche à comprendre qui est Michael K, accusé de garder un potager pour alimenter la guérilla alors qu'il ne sait même pas qu'il y a une guerre civile en cours et qu'il est presque mort de faim. Quand Michael s'enfuit, le médecin essaye de trouver une explication à sa vie et à la guerre.

Dans la première partie du roman figure la fugue de K de Cape Town pour conduire sa mère malade en un endroit sûr et éloigné, le lieu où elle a passé son enfance, la ferme. Cependant, la mère meurt au milieu du chemin et il doit continuer sa route tout seul, en portant comme souvenir les cendres de sa mère. Il se retrouve dans un camp de travaux forcés au milieu de son parcours jusqu'à la ferme. Quand il arrive à celle-ci, près de Prince Albert, il mélange les cendres de sa mère à la terre, et cette terre devient un symbole pour lui.

Avec l'arrivée du fils du propriétaire à la ferme, la situation de K change. Il essaie de faire de lui un employé de la ferme, K refuse et part à la montagne. Là-bas il se nourrit de racines et de petits insectes, mais comme il crève de faim il doit retourner en ville pour ne pas périr. Il sera à nouveau arrêté et envoyé en prison. Il s'échappe et retourne à la ferme, où il constate que les plantes sont mortes parce qu'il n'a pas pu prendre soin

³⁷ Lucia Fiorella, *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, Pisa, ETS, 2006, p. 102.

³⁸ "Two Interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987", in *TriQuarterly*, No. 69, Spring-Summer, 1987, pp. 454-64.

d'elles. Il habite dans un trou et ne sort que pendant la nuit pour cultiver son jardin. Et une fois de plus il est emprisonné, par erreur, accusé d'alimenter la guérilla.

Cette prison est le scénario de la deuxième partie. Le narrateur est le médecin militaire qui travaille à l'hôpital de réhabilitation où K est entré. Le médecin est obsédé par K et veut, coûte que coûte, découvrir la vraie histoire de K. Par charité, par devoir d'histoire. K s'échappe à nouveau.

La troisième partie se passe dans la ville du Cap, dans les ruines de la guerre civile. K sera à nouveau traité avec charité par des prostitués et des mendiants. Il finit par rêver d'une vie de jardinier, qui cultive ses courges et est en contact direct avec la terre.

En attendant les barbares

Roman sur la destruction et l'autodestruction d'un régime Impérial, le livre est structuré par la conscience d'un homme engagé au nom de la civilisation. Le titre du roman, comme l'ont remarqué plusieurs spécialistes de l'œuvre de Coetzee³⁹, fait appel à la fois à un très célèbre poème homonyme de l'auteur Grec Kostantin Kavafis et au livre de l'Italien Dino Buzzati *Le désert des tartares*. Dans ces trois ouvrages, le barbare est celui qui menace la civilisation, qui n'y parvient pas et est fréquemment associé à la nuit.

Il s'agit d'une allégorie qui permet d'établir un parallèle avec la situation politique actuelle, puisqu'elle renferme des réponses à des problèmes contemporains. Ce livre est, d'après Coetzee, un exercice sur la torture et sur son impact dans la conscience humaine. Ainsi, quand Lucia Fiorella commente le roman, elle explique que la torture en tant que problème philosophique-moral peut être définie comme un point de coïncidence maximal entre le mal physique et moral dans une relation de force asymétrique⁴⁰.

Le personnage principal est le Magistrat qui s'occupe d'une ville calme au milieu du désert. L'arrivée du Colonel Joll bouleverse le rapport entre le pouvoir et le peuple. Il

³⁹ Dominic Head, *op.cit.*; Lucia Fiorella, *op.cit.*; J. M. Coetzee, éd. Liliane Louvel, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, 1994; André Viola, *J. M. Coetzee, romancier sud-africain*, L'Harmattan, Paris, 2000; Jean Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès-Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003; Sam Durrant, *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, New York, State University of New York Press, 2003; Susan VanZanten Gallagher, *A story of South Africa : J.M. Coetzee's fiction in context*, Cambridge, London, Harvard university press, 1991.

⁴⁰ Lucia Fiorella, *op. cit.*, p. 79.

vient annoncer l'arrivée des barbares. En proie à la peur, la population devient servile au discours de l'Empire, tandis que le Magistrat est de plus en plus conscient que la création d'une menace extérieure n'est qu'un moyen de perpétuer le pouvoir.

Ce roman peut être divisé en deux parties : la rencontre du Magistrat avec la fille barbare et le retour au Fort après l'expédition pour la ramener auprès des siens. Dans la première partie, on identifie le barbare à l'autre, à l'étranger, à l'inconnu, dans la seconde nous nous rendons compte qu'il existe de nouveaux barbares, l'Empire et ses membres.

Le roman africain francophone et le Congo-Brazzaville

Le roman colonial en français a engendré une idée très négative de l'Afrique. La représentation du peuple et de ses habitudes était traitée de manière très superficielle et stigmatisée. Toutefois, ce roman permet l'éclosion d'une autre littérature qui essaie de rendre le point de vue de l'Afrique sur elle-même. Par exemple, l'effort de René Maran dans son roman *Batouala*⁴¹ (1921) a été une tentative de faire passer un discours africain par la description du mode de vie et de la culture locale. Les écrivains des années 1930 font de ce roman un modèle, comme le prouve *Force-Bonté*⁴², de Bakary Diallo.

En dépit de leur valeur combative et nationaliste, ces romans ont une valeur formelle qui permet de créer de nouvelles visions sur l'Afrique, puisque les écrivains de l'époque coloniale dominent le code linguistique et connaissent la tradition fictionnelle française. Ils sont capables d'établir avec les modèles français une façon africaine de narrer l'Afrique. Cependant, les romans produits n'ont pas, selon Irele⁴³, la valeur littéraire de ceux qui vont apparaître après la Seconde Guerre Mondiale. Ils sont, sans aucun doute, des documents précieux et doivent être analysés comme étant les précurseurs de la florissante vague qui sera menée par Camara Laye, Ferdinand Oyono, Mongo Beti, Ousmane Sembène et Cheick Hamidou Kane.

Un autre facteur important pour l'autonomisation et le caractère polémique du roman est la rencontre des élites africaines dans la métropole. La formation de groupes d'études et l'échange d'expériences entre les élites sorties du monde colonial africain

⁴¹ René Maran, *Batouala: véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1969.

⁴² Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Paris, Les nouvelles éditions africaines, 1985.

⁴³ Abiola Irele, « Introduction », in: *The Cambridge companion to the African novel*, op. cit., p. 7.

permettent l'écllosion des idéaux communs aux pays colonisés. Ainsi, a eu lieu à Paris le premier congrès des écrivains et artistes noirs, en 1956. Une mission précise a été assignée aux intellectuels noirs : il faut écrire pour libérer l'Afrique du joug colonial. Ce devoir de combat pour la liberté va favoriser la renaissance de la création romanesque au détriment de la poésie.

La poésie de la négritude (1935-1950) d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas cède la place à une nouvelle génération de romanciers : Mongo Béti, Ousmane Sembene, Camara Laye, Ferdinand Oyono. Concernés de très près par la situation politique en Afrique, ces écrivains s'approprient à traduire et à révéler les phénomènes sociaux impliqués dans le processus de la pré-indépendance. Pour cette nouvelle génération des années 1954, le roman devient le lieu d'une prise de conscience de la situation vécue par l'Afrique et une tentative d'agir pour changer cette situation.

Tout comme dans l'Afrique lusophone et anglophone, les années 80 voient l'essor du roman dans le domaine francophone. L'ouvrage critique de Jacques Chevrier, *La littérature nègre*⁴⁴, explique que les quatre thèmes essentiels de la production littéraire négro-africaine en langue française sont la dénonciation des abus du colonialisme, la contestation du système colonial, l'expression de la révolte culturelle et la revendication de l'identité nègre :

Cette double prise de distance par rapport aux maîtres occidentaux s'accompagne d'une véritable déclaration de guerre à l'Europe : en même temps que le conflit des deux cultures est posé comme essentiel et définitif, on proclame la nécessité d'une révolution culturelle ayant pour objectifs la réconciliation des Noirs avec eux-mêmes, l'affirmation de leur singularité ethnique et la prise en main de leur propre destin⁴⁵.

La structure, la thématique, les préoccupations du roman changent avec le temps. Mongo Béti⁴⁶ explique que le roman africain reste encore le lieu d'une interpellation, d'un harcèlement des consciences sur les ravages de la colonisation et le destin de l'Afrique et que le romancier africain ne saurait se dérober à cette mission sans se

⁴⁴ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, A. Colin, 1989.

⁴⁵ *Ibid*, p. 38.

⁴⁶ Préface de Mongo Béti in: Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango*, Monaco, 2010.

déconsidérer. Cependant, il s'agit de pousser plus loin cet engagement en trouvant une forme d'approche nouvelle qui rende mieux compte de la réalité.

Lilyan Kesteloot⁴⁷ explique que « le roman africain s'épanouissait parce qu'il était le genre où le héros qui est entraîné par ce processus est aussi un fidèle reflet de la dégradation de la société où il évolue ». Ainsi, le roman africain voit changer son statut de récit d'une aventure à l'aventure de l'écriture. Jean Marc Moura⁴⁸ explique que le roman francophone postcolonial constitue une « exploration critique de notre (post-) modernité », or ne serait-ce pas également la fonction des romans lusophones et anglophones ?

Périodisation littéraire au Congo

Au Congo, la situation n'est pas différente. Rassemblés surtout à Brazzaville, la capitale politique et culturelle du pays, les écrivains sont unis et leurs œuvres s'interpellent, se croisent, se fécondent mutuellement. Ce moment est comparable à une « chaîne de montage intellectuel qui voit rassembler page après page, rêve après rêve, le livre commun de la vie qui transpire de la douleur des opprimés et saigne de la douleur des souffrants »⁴⁹, explique Sylvain Bemba.

Si dans un premier moment l'écriture était réservée aux élites, avec la politique d'éducation nationale, la langue française en vient à être davantage diffusée dans la société. Selon Tchicaya U'TamSi « la grande révolution (...) c'est l'arrivée de l'écriture aux mains des gens qui traditionnellement n'avaient que la parole ». Comme dans la plupart des pays africains occupés par les forces coloniales de l'hexagone à la fin du siècle dernier, la langue française ne s'est implantée que très lentement et l'apparition d'une littérature écrite d'expression française - qui s'est développée parallèlement à une littérature en langues congolaises, souvent ignorée - est récente. Quelques rares écrits de caractère littéraire remontent aux années d'avant-guerre (ceux de Tchicaya de Boempire (1937) ou de Dadet Damongo par exemple), mais c'est Jean Malonga que l'on

⁴⁷ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004, p. 255.

⁴⁸ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 153.

⁴⁹ Cf. Sylvain Bemba, *op.cit.*, p. 15.

considère souvent comme le doyen des écrivains congolais, en partie parce qu'on lui doit l'une des premières œuvres littéraires congolaises, *Cœur d'Aryenne*, publiée en 1954, et en partie parce qu'il a su ouvrir une voie originale en marge du courant de la Négritude.

La revue *Liaison*, active pendant dix ans (de 1950 à 1960), a été terrain d'exercice pour les intellectuels des années 1950 et a permis à la littérature du Congo de s'épanouir. Cette génération est celle de Jean Malonga, Patrice Lhoni, Tchicaya U tam'Si, Sylvain Bemba, Guy Menga et Martial Sinda. Un autre événement culturel et littéraire fondamental pour le Congo a été, d'après Jean Baptiste Loutard⁵⁰, les « trois glorieuses journées », entre le 13 et le 15 août 1963. Cela a été une période de remise en question du passé colonial, du régime néocolonial et des coutumes rétrogrades. C'est l'époque où les langues sont déliées et un grand climat d'enthousiasme révolutionnaire s'installe dans le pays. Les idéaux de liberté, justice et progrès unissent la jeunesse et l'on ouvrira l'époque du « réalisme critique » en littérature, comme nous l'expliquent Arlette et Roger Chemain⁵¹.

L'objectif littéraire du réalisme critique des années 60 était de dévoiler les tares et les contradictions existantes dans la société pour ainsi préparer un climat psychologique favorable au changement. Il s'agit d'une littérature développée en marge du courant de la Négritude.

La première décennie après l'indépendance est riche pour la littérature congolaise : Tchicaya U Tam'Si obtient le *Prix du Premier Festival Mondial des Arts Nègres* en 1966 avec son livre *Epitomé* (1962) et Sembène Ousmane reçoit le *Grand Prix du Roman* et par ailleurs Cheick Anta Diop est honoré comme celui qui a le plus marqué la pensée « nègre » du XX^e siècle.

Le réalisme critique éclate avec Henri Lopes, qui écrit en 1971 *Tribaliques*⁵², où il dénonce les contradictions de la société congolaise moderne : tribalisme, pratiques fétichistes, hantise des complots et torture policière⁵³. Ce roman mérite le *Prix Littéraire*

⁵⁰ Cf. Jean Baptiste Tati-Loutard, « Itinéraire (Survole de la littérature congolaise) » in : Bernard Magnier, *op.cit.*, pp. 4-7.

⁵¹ Roger Chemain et Arlette Chemain, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979.

⁵² Henri Lopes, *Tribaliques*, Paris, Pocket, 1983.

⁵³ Tati-Loutard, *op.cit.*, p. 5.

d'Afrique Noire. Ambassadeur à Paris depuis 1988, sa production ne cesse pas et le Congo est toujours au centre de ses histoires.

Le roman des années 1977-87 commence à employer une langue de moins en moins académique, comme l'explique Arlette Chemain⁵⁴. Les écrivains cherchaient la mise en valeur de la culture locale et aussi à provoquer un effet d'étrangeté chez le lecteur francophone par le choc des langues. Les effets phonétiques et poétiques de la langue française sont explorés, de même que l'usage des mots africains entourent le récit d'un certain mystère et lui donnent de l'opacité. Sony Labou Tansi est un fils légitime de cette lutte littéraire et trouve sa place parmi les belles lettres francophones en premier grâce à son théâtre, qui marque une période des festivals de Limoges et fait que son œuvre, romanesque, soit connue et publiée en France.

Sony Labou Tansi

Sony Labou Tansi est le nom choisi par l'écrivain congolais Marcel Ntsoni. En kikongo *ntsoni* signifie la pudeur, la honte, la réserve, la crainte. Certains pensent que le nom que Marcel a choisi pour écrire serait un anagramme, dans la forme dialectale lari, de *Ntsoni za buta nsi* qui signifie « les hontes qui engendrent le pays »⁵⁵. Dans sa carte de visite il se présente: « Métier : homme ; Fonction : révolté »⁵⁶.

Sony naît en 1947 dans l'ancien Zaïre et meurt au Congo à l'âge de 48 ans. Ses langues maternelles sont le kongo d'abord, puis le lingala, le swahili et le kitouba. À l'âge de 11 ans, au Congo-Brazzaville, il apprend le français à l'école⁵⁷. Dans sa vie, il a exercé plusieurs métiers : professeur d'anglais, dramaturge, écrivain, homme politique. Considéré comme une révélation littéraire en France dans les années 1980, Sony participe avec sa troupe aux festivals de théâtre de Limoges et gagne peu à peu la notoriété avec

⁵⁴ Cf. Arlette Chemain, « Le roman de 1977-1987 », in : Magnier, *op.cit.*, p.120.

⁵⁵ János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 333.

⁵⁶ Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷ Témoignage présenté dans le dossier de presse de la *Revue Noire*, "L'atelier de Sony Labou Tansi", vol. 1 (Correspondance), Paris, Revue noire, 2005.

ses romans, ce qui fait que Phyllis Taoua⁵⁸ l'inscrit parmi les dix écrivains les plus marquants de la période postcoloniale.

Les relations que Sony Labou Tansi a nourries tout au long de son parcours littéraire ne sont pas exemptes d'intérêt. Homme engagé, il côtoie à la fois les écrivains et les hommes politiques. Dans un premier moment il se lie avec les écrivains politiquement influents pour permettre le retentissement de son œuvre ainsi qu'afin de défendre les idéaux du groupe dont il fait partie. Refusant le réalisme socialiste de l'époque, les écrivains défendent la liberté dans l'espace de la création, puisque la littérature est un art esthétique et non un outil d'information. Dans un second moment il se lie directement à la vie politique et participe à la co-fondation d'un parti politique où il affirme franchement les convictions idéologiques qui avaient déjà été fort présentes dans son œuvre. En 1992, il sera élu député⁵⁹ et ensuite découvrira qu'il est atteint du SIDA qui déterminera sa disparition rapide, en 1995.

Sony Labou Tansi est considéré comme l'écrivain de la rupture littéraire congolaise des années 1980. Son œuvre, marquée par la dénonciation de la dictature et de l'arbitraire, propose une écriture violente sur la violence. Son premier roman, *La vie et demie*, a reçu quelques bonnes critiques, à savoir celle de Bernard Magnier selon laquelle « Sony Labou Tansi faisait ainsi une entrée remarquée par la violence de sa dénonciation des nouveaux pouvoirs issus des indépendances et par l'audace de son écriture novatrice et dérangeante ». Mongo Boniface ajoute que « L'originalité de la démarche de Sony Labou Tansi ne réside pas dans la dénonciation des tyrans, mais plutôt dans la critique du langage autoritaire du pouvoir politique. À cette langue stérile du pouvoir, Sony Labou Tansi oppose une langue « personnelle »⁶⁰. Si son premier roman le rend visible et même célèbre, ce ne sera qu'après sa mort qu'il deviendra objet d'études.

⁵⁸ Phyllis Taoua, « La réussite de Sony Labou Tansi » in: *Sony Labou Tansi à l'œuvre: actes du colloque international... les 15 et 16 mars 2007*, eds. Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne et Université de Paris-Nord, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 19.

⁵⁹ Yves-Abel Fèze explique que sa troupe de théâtre Rocado Zulu était liée au PCT Congolais, puisque pour Tansi il était clair que le champ littéraire demeurait dans une position dominée par la politique. « L'écrivain engageant et l'homme politique » in : Papa Diop, et Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Vol. 40. Université de Paris XIII, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 32-34.

⁶⁰ Boniface Mongo-Mboussa, Ahmadou Kourouma et Sami Tchak, *Désir d'Afrique: essai*, Paris, Gallimard, 2001, p. 208.

Sony Labou Tansi explique que l'avantage de l'homme africain est qu'il sait se promener dans la forêt et emprunter les chemins les plus divers, à la différence de l'Européen, dont le seul chemin connu est celui de la ligne droite : « tout discours est double, il erre entre ce qu'on veut taire et ce qu'on veut dire »⁶¹. Et il ajoute : « C'est pourquoi j'essaie d'avoir un regard circulaire, explosif et qui va dans tous les sens »⁶². C'est cette même sensation qu'éprouve Abomo Maurin « Les romans de Sony Labou Tansi peuvent se lire comme des enfilades de figures de sens, de construction et de pensée »⁶³.

Sony Labou Tansi suit habituellement deux chemins dans son roman : celui de la fable et celui de la prophétie. En ce qui concerne les romans du premier type il explique qu'« il faut des révoltés pour faire face à l'ensauvagement » et pour ceux de la seconde catégorie : « il faut des gens qui rêvent et qui fassent rêver ». *La vie et demie* adopte un « ton imprécateur révolté contre l'anomie et l'atopie »⁶⁴. Même si Sony refuse de mettre une étiquette sur ses textes, il annonce son premier livre comme une fable : « Il se sert de la fable pour fustiger à mots couverts le pouvoir congolais »⁶⁵. Cependant il s'agit d'une fable originale, définie par le mélange des genres, l'invention lexicale, et le recours à la culture traditionnelle, au kikongo et à la Bible. Sony Labou Tansi est également un homme de théâtre très reconnu, mais nous nous intéresserons seulement à sa facette de romancier.

La façon dont il traite la thématique de la violence, au moyen d'une écriture violente, est novatrice au sens où la syntaxe et la sémantique de la langue française seront contaminées par le kikongo et le lingala. Une telle violence faite aux règles de la langue est la façon qu'a choisie Tansi pour mieux exprimer une réalité que le français en tant que langue de la métropole n'était pas capable de saisir. Nyunda ya Rubango rappelle que Sony disait « servir deux maîtres » par rapport à l'usage du français et du kikongo. Il voulait promouvoir sa langue maternelle pour le patrimoine de l'humanité, mais pour entrer dans les rapports internationaux il lui fallait une autre langue, comme le français.

⁶¹ Nicolas Granel, « Une poétique de la contagion ». In : *Sony Labou Tansi à l'oeuvre: actes du colloque international... les 15 et 16 mars 2007, op. cit.*, p. 145.

⁶² *Ibid*, p. 151.

⁶³ Marie-Rose Abomo-Maurin, « La vie et demie et L'état honteux: œuvres polémiques et d'engagement politique ». In : Papa Diop et Xavier Garnier, *op. cit.*, p.58.

⁶⁴ Nicolas Granel, *op.cit.*, pp.154, 155.

⁶⁵ Boniface Mongo-Mboussa, *op.cit.*, p. 207.

Pierre N'Da voit cette démarche plutôt comme une volonté de décoloniser l'écriture. Sony s'approprie la langue du colonisateur et s'affirme par un texte qui inscrit par des mots vulgaires l'image de la société dégénérée et victime d'un abâtardissement général. De cette manière, le travail de débridement du langage lui permettrait, selon N'Da⁶⁶, d'entrer par effraction dans l'inavouable, l'indicible et ainsi de dévoiler la superficialité de l'homme.

La fonction du roman dans l'ensemble de l'œuvre de Tansi est de faire connaître à l'étranger ses convictions esthétiques et politiques, son système de croyances et ses convictions. Sa poésie a été écrite en kikongo, destinée à un public restreint, son théâtre est puissant dans la performance pour le public local et étranger, et le roman reste la sphère de la communication globalisante de l'auteur. La langue choisie pour communiquer la culture kongo, qui est la base spirituelle de son œuvre, est le français.

Le roman de Tansi, selon Taoua⁶⁷, lui permet d'abstraire certaines choses et en même temps c'est un mode de communication doté d'un « potentiel de voyager » loin de son épice. Tansi nous interpelle dans une logique tiers-mondiste par son écriture et ainsi il parvient à s'adresser à un public étranger en négociant une différence dans la performance discursive. Sony se présente comme un artiste ancré dans sa culture d'origine qui développe une expression originale et compréhensible pour un public plus vaste. De cette façon, il parvient à exprimer un message de libération et son envie de transformer le monde par la parole.

La littérature, sous toutes ses formes, sera le terrain de combat pour une mobilisation totale entre l'écrivain et le lecteur. Il est conscient qu'il n'a aucune prise sur les événements, ni aucune vérité à énoncer, mais par le biais de l'art il peut dire les choses différemment. « L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence »⁶⁸ énonçait-il dans son deuxième roman, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

⁶⁶ Sony Labou Tansi: *témoin de son temps. Actes du colloque*, Université d'Abidjan-Cocody, 23-27 novembre 1999, éd. Groupe d'étude et de recherche sur les littératures francophones, Limoges, PULIM, 2003, p. 34.

⁶⁷ Phyllis Taoua, « La réussite de Sony Labou Tansi » in: *Sony Labou Tansi à l'oeuvre: actes du colloque international*, op. cit.

⁶⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Edition du Seuil, 1985, p.10.

La convergence des genres dans l'œuvre de l'écrivain permet de créer un style propre et, selon Anatole Mbang⁶⁹, elle s'ancre sur quatre thématiques: les problématiques existentielles de l'Afrique (pouvoir, dictature, intolérance), le sexe, le fantastique et la folie. Selon Gérard Lezou et Pierre N'Da⁷⁰, ces thèmes reviennent par des voies différentes mais sont toujours reliés par le fil ténu que constituent la solitude et la peur. Selon Alain Henry,

L'ensemble des romans « s'inspire des péripéties d'un régime dictatorial ultraviolent et liberticide. La fiction se focalise sur l'institution étatique, ses appareils militaires et le rôle du Président de la République dans l'émergence des violences qui rythment la vie politique. L'écrivain mesure sans doute les enjeux nouveaux d'une autorité étatique qui remplace l'administration coloniale et les formes traditionnelles de gouvernance. Ce qui intéresse le romancier ce n'est pas tant de raconter les événements politiques du Congo, mais de décrire cette violence que l'État génère dans les jeunes républiques tropicales⁷¹.

Dans *La vie et demie* apparaît un exemple de la véritable notion romanesque de l'écrivain qui parvient à « dire l'indicible, nommer l'innommable, faire cohabiter philosophie et trivialités, le sérieux et le banal, l'absurde et le rationnel »⁷², comme l'explique Abel Fèze. Dans cet éclat de *tropicalités* il n'écrit pas un roman, mais plutôt une fable de la dérision et de la dénonciation. C'est un livre où règne le spectacle d'une violence brutale. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sony suit également un modèle de roman où le « décentrement » et le « principe de discontinuité »⁷³ sont des impératifs. Cet ouvrage met particulièrement en scène un assassinat et des protestations des femmes dans une stratégie de lecture qui est moins intelligible que sensible: « la violence ne se

⁶⁹ Anatole Mbang, *Les procédés de création dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi: systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.56.

⁷⁰ Gérard Lezou et Pierre N'da, *Sony Labou Tansi Témoin de son temps*. Limoges, Pulim, 2003, p. 9-11.

⁷¹ Alain-Kamal Martial Henry, *Mythes et violence dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi*, thèse soutenue à l'Université de Cergy-Pontoise, 2012, p. 21.

[https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/769130/filename/40840_HENRY_2012_archivage.pdf] . (Consulté le 28 octobre 2014.)

⁷² Yves-Abel Fèze. « L'écrivain engageant et l'homme politique » IN : Papa Diop et Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Vol. 40. Université de Paris XIII, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49.

⁷³ Marc Gontard, *La violence du texte: études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1981, p. 73.

situe pas dans les textes, mais à l'extérieur, où se déroulent en toute impunité des drames insoupçonnés »⁷⁴.

A la différence de Couto et de Coetzee, Tansi aborde d'une façon outrancière les actes de violence. Le carnage est une constante dans ses ouvrages et s'insère dans un espace-temps chaotique, comme pour suggérer l'impossibilité de s'enfuir. « Sa vision de l'univers est sans pardon »⁷⁵, explique Lilyan Kesteloot, l'homme qui n'est pas encore devenu humain évolue dans un paysage tendre qui contraste avec sa brutalité.

Écrivain engagé, homme engageant. Dans le roman de Sony l'acte politique et l'acte littéraire se confondent et sont indissociables de l'acte de violence. La narration de l'extrême fonde la logique de l'œuvre et engage une écriture à la fois magique et réaliste. Damien Bédé explique que :

L'objet du discours de Sony Labou Tansi est indéniablement la pratique du pouvoir en Afrique. Cette question, prétexte à l'élaboration du discours romanesque, est envisagée à partir de la représentation des avatars du pouvoir politique : les guides providentiels et leurs représentants. Sony Labou Tansi dévoile dans son roman tous les travers politiques : dictatures, le règne de l'absolu et ou de l'arbitraire, les assassinats politiques, etc. Il y dénonce tous les jeux politiques tels le culte de la personnalité et le mensonge érigés en système politique⁷⁶.

Dans *La vie et demie*, par exemple, l'exécution anarchique et déraisonnée des personnages par les guides s'ajoute à l'angoisse des victimes : les personnages se sentent morts ou à moitié morts, ou mieux, pas tout à fait vivants (rappelons-nous de Chaïdana). Sony ne joue pas seulement avec les images et description de scènes, mais aussi avec les mots. Sa brutalité, la répétition des mots et la recherche de synonymes ancrés dans un vocabulaire sanguinaire créent une logique d'horreur, faisant ainsi de l'espace un enfer sur terre où tout est doute et incertitude. Cela ne veut pas dire qu'il sera plus facile de repérer

⁷⁴Aleyevi Novivor, «L'apologie du verbe comme réponse au désenchantement », in: *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op.cit.*, p. 189.

⁷⁵ Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁶ Damien Bédé, « Le réel et la fiction dans *La Vie et demie* », in: *Sony Labou Tansi: témoin de son temps - actes du colloque, op.cit.*, p. 71.

les éléments d'un discours violent dans l'analyse que nous allons faire, mais ce n'est qu'un contrepoint dans la manière de manifester cette violence.

Les deux romans que nous avons choisi d'analyser illustrent deux façons différentes de traiter la violence. *La vie et demie*⁷⁷ montre la violence comme un moyen d'exercer le pouvoir : les Guides autochtones transforment leur pouvoir politique en acte criminel contre la population. Déjà dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*⁷⁸ la violence est une trace de la mémoire, le peuple s'unit pour réclamer ou célébrer son martyr, le devoir est de ne pas oublier la violence.

Les romans étudiés:

La vie et demie

Ce roman bouscule les attendus romanesques et l'on avertit le lecteur qu'il pourrait violenter les conformismes de la littérature africaine : Sony inaugure « l'écriture par étourderie ». Patricia Célérier⁷⁹ le décrit comme un initiateur du nouveau stade de représentation de la violence : « perturbations de l'ordre chronologique, désarticulation de la syntaxe, déraison du langage, incohérence des personnages, basculements abrupts entre le sacré et le profane, exploitation exacerbée de la métaphore, traitement burlesque du corps torturé, etc. ».

Dans ce livre, la violence se décline sur des thèmes nouveaux et retravaille les anciens : la dictature installée après les indépendances sera traitée avec humour. Le grotesque servira à la violence pour faire un portrait surnaturel et choquant, ainsi la monstruosité du chef sera travaillée de façon à rendre visible la réalité qu'il crée et l'entoure. Le langage est un allié dans le renouvellement des thèmes et se plie de plusieurs façons pour donner un texte qui invite à de nouvelles réflexions.

Le livre s'ouvre sur un banquet où le Guide mangera la chair de son plus grand contestateur, Martial, en présence de la famille du révolutionnaire. Tour à tour les membres de la famille ne résisteront pas à ce spectacle de sang et chair et finiront eux

⁷⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Seuil, Paris, 1998.

⁷⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Points, 2008.

⁷⁹ Patricia Célérier, « Engagement et esthétique du cri », in: *Penser la Violence*, vol. 148, Notre Librairie, Paris, juillet-septembre 2002.

aussi dans l'assiette du chef, hormis Chaïdana, qui restera son aimant et sa plus grande ennemie. Même mort et dévoré, Martial se refuse à mourir de la mort que le Guide lui a réservée. Son spectre apparaîtra tout au long du roman pour 'enfumer' la vie du Guide et guider Chaïdana vers la destruction du Guide Providentiel.

Yves-Abel Fèze explique que le personnage de Martial serait en réalité inspiré d'une personne réelle, elle aussi transformée par son histoire en personnage mythico-historique. Il s'agirait d'André Gremard Matsoua, né en 1899, et qui lutta contre le pouvoir colonial au Congo et finit par mourir en prison. Cependant, selon ses partisans, il ne serait pas mort et sa mission consistait à venir libérer son peuple. C'est ce que fait Martial, il refuse de mourir et son esprit vit pour libérer son peuple.

L'écriture de Tansi est imprégnée d'une violence constante soulignée par le sang. Face au monde de la viande, nommé « l'Enfer » par Martial, se dresse un autre monde, celui de son demi-corps spectral. En effet, comme l'explique Garnier, *La vie et demie* part de l'opposition entre ces deux séries :

- 1) Les choses, le corps, la viande ou bien l'enfer qui correspondent au monde réel de la dictature et de la répression.
- 2) Les mots, l'immatériel, les spectres qui renvoient à la série de la résistance héroïque. « parce que ses armes sont les mots, ses munitions, c'est le noir de Martial » qui écrit avec une encre indélébile des mots plus puissants que des bombes.

Chaïdana est, selon cette pensée, le personnage qui incarne le corps et demi et renferme en elle deux types de pouvoirs pour lutter contre les violences de la dictature du Guide Providentiel. Elle utilise les armes de l'esprit de la résistance, qui sont les mots qui seront écrits par Martial, par elle et par ses « gens », et celles de l'esprit carnivore qui incarne la « mangeuse d'hommes » qui va décimer les dirigeants de la Katamalanasi.

Les sept solitudes de Lorsa Lopez

Publié en 1985, ce livre relate l'assassinat d'Estina Benta par son mari. Ce meurtre était connu de tout le monde avant même d'avoir eu lieu. Et pourtant, personne n'a rien

fait pour l'empêcher ni pour condamner le mari. L'indifférence dans laquelle se trouve la ville de Valancia face à ce crime est un reflet de l'habitude de la barbarie. Le pays a été divisé par plusieurs « décapitalisations » successives. Deux villes, Valancia, la nouvelle capitale, et Nsanga Noda, l'ancienne capitale, sont ennemies. Le jour où Valancia perd son statut, la ville sombre dans l'apathie et la lâcheté. Estina Bronzario, le personnage principal, est la seule à ne pas se laisser abattre par les faits. Elle va mobiliser les femmes de la ville pour s'indigner et demander justice au nom de leur amie assassinée. C'est un combat contre la honte et le déshonneur. Elle veut montrer au peuple « le cœur des choses », expliquer « la notion d'homme », rétablir la médiation entre l'homme et la nature, entre l'homme et l'histoire, pour ne pas laisser Valancia sombrer dans la menace de son extinction.

On ne peut pas vraiment parler de structure en ce qui concerne ce roman qui est très proche d'une pensée surréaliste. « L'action s'évapore dans un délire vécu/rêvé (...) allégorie parfaite d'événements non racontables »⁸⁰. Kesteloot soutient que ce roman, presque inintelligible, symbolise la société éclatée dont il fait le portrait.

La forte tradition orale d'Afrique est reprise de deux façons dans ce roman. Il dénonce, dévoile, montre et fait miroiter les réalités complexes d'un continent éclaté par la parole tropicalisée et cette parole génère la rumeur. Son pouvoir subversif et son rapport à l'ordre sont explorés de façon brillante dans ce roman que Marie Pierre Bouchard définit comme « roman rumoral, rumeur d'une histoire et histoire-rumeur, *Les Sept Solitudes* se veut à la fois une caricature, celle de l'obsession pour la Vérité du pouvoir central, et une apologie, celle de la volonté d'une ville, Valancia, et de la force de ses femmes devenues commères⁸¹ ».

C'est grâce à la rumeur que l'on arrive à esquisser la vérité. À chaque fois que l'on annonce l'arrivée de la police pour résoudre le crime, le maire s'apprête à donner une version de l'histoire d'un assassinat survenu 50 ans auparavant !

⁸⁰ Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p. 273.

⁸¹ Marie-Pierre Bouchard. « L'Ordre, la Justice, la Vérité et le murmure anonyme de la rumeur: petite histoire d'une déraison à la mode africaine ». Dans *Écrire (sur) la marge: folie et littérature*. Article Postures. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. [<http://oic.uqam.ca/fr/articles/lordre-la-justice-la-verite-et-le-murmure-anonyme-de-la-rumeur-petite-histoire-dune-deraison>]. (Consulté le 3 septembre 2013). D'abord paru dans (Pelletier, Vicky (dir.). 2009. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Postures, vol. 11, p. 89-106), p.90.

Ce matin-là, le maire avait déménagé pour la huit cent douzième fois la place Estina-Benta. Nous le regardions remettre les os à leur ancienne place : à leur place précise la hache, la pioche, la bêche cassée, les crocs et la machette du crime⁸².

La question de la vérité, de ceux qui la détiennent, de la rumeur et l’histoire est posée et extrapolée dans ce livre éclaté et difficile à saisir.

Alain Henry, dans sa thèse doctorale portant sur les ouvrages de Sony Labou Tansi, explique que dans les romans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les yeux du volcan* et l’œuvre posthume, *Le Commencement des douleurs*, la violence est différente de celle décrite dans ses premiers récits : « Il s’agit des agressions perpétrées contre les clans Kongo. La violence décrite dépasse le caractère politique pour prendre une connotation sacrée liée à la mythologie et à l’histoire des peuples fondateurs de l’ancien royaume Kongo »⁸³.

Le roman africain lusophone et le Mozambique

L’émergence de la littérature lusophone africaine n’est pas différente du désir d’émancipation de la littérature postcoloniale. Le souhait de créer une nouvelle réalité en opposition à celle imposée par la politique coloniale et la recherche de sa singularité ont impliqué de jeter un regard introspectif sur la réalité interne, mais ont aussi exigé l’établissement d’un dialogue avec la réalité externe. Une meilleure compréhension du présent se fait alors par rapport à la remise en question du passé.

La négociation avec le processus d’occidentalisation et de modernisation, la dialectique de rejet et d’acceptation marquent le choc avec la culture européenne et en même temps indiquent le désir anthropophagique, déjà exprimé par la culture brésilienne, d’utiliser ce qui vient du dehors pour mieux expliquer le dedans. Les manifestations littéraires d’Afrique font partie de cet enjeu culturel.

L’époque des postindépendances dans le monde africain lusophone voit l’émergence d’une nouvelle mentalité culturelle, avec les idées de l’anarchisme, du

⁸² Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 71.

⁸³ Alain-Kamal Henry, *op.cit.*, 2012, p. 13.

socialisme, du républicanisme, du proudhonisme et du panafricanisme. Toutes ces idéologies libératrices qui cherchaient en général le bien-être de l'homme et sa quête d'identité ont été le mot d'ordre de la politique et de la littérature lusophones. « A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político »⁸⁴ (« L'édification des littératures africaines de langue portugaise accompagne la construction d'un nouveau pouvoir politique»), affirme Pires Laranjeira.

Les écrivains et les hommes politiques, qui parfois sont les mêmes personnes, sont issus du processus de formation d'une élite lettrée éduquée pendant les années 1940 au Portugal et qui arrivent en Afrique conscients de leur place dans la société. Les institutions d'enseignement créées au Portugal pour l'élite africaine l'ont été dans le but de construire un espace de prolongation de la doctrine coloniale, heureusement c'est le contraire qui s'est joué dans ces établissements. Grâce à ces étudiants les mouvements de libération commencent à se développer. Les élites de l'Angola, du Mozambique, de São Tomé et Príncipe, du Cap Vert se sont réunies au Portugal et ont voyagé en France dans le but de participer aux rencontres de l'élite coloniale francophone et d'en partager les idées. Une nouvelle conscience, qui appelle au national, à la recherche d'une identité propre, commence à apparaître fréquemment dans la littérature et dans les discours politiques.

La poésie de la FRELIMO au Mozambique, par exemple, a été très importante dans son rôle consistant à trouver une mobilisation en faveur du national à l'époque précédant immédiatement les indépendances. Si cette poésie demeure excessivement pamphlétaire, une littérature inspirée du néo-réalisme portugais voit le jour, sous l'influence des idées marxistes, de la résistance antifascisme et la prise de conscience de la souffrance d'un peuple. Les Africains y trouvaient des échos très proches de leur propre réalité.

En plus du néo-réalisme portugais, le *black-consciousness* nord-américain et la littérature moderniste du Brésil ont également aidé les colonies à chercher et construire une identité propre. Cette littérature commence à voir le jour avant l'indépendance et dénonce le dualisme d'une société qui a le portugais pour langue officielle ainsi que 43 langues nationales. Les hésitations entre une norme scolaire européenne et le

⁸⁴ Pires Laranjeira, *De letra em riste: Identidade, Autonomia e Outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Afrontamento, Porto, 1992, p. 13.

bi/trilinguisme, causent dans le texte un effet inusité et un certain inconfort au sein du public puriste du langage. Luandino Vieira est un auteur qui commence à écrire pendant la période coloniale et dont l'œuvre a été le reflet de ce dualisme entre la norme officielle et la façon d'utiliser, en Angola, la langue portugaise. Il met, par exemple, des épigraphes en quimbumdu⁸⁵ pour montrer la pluralité des langues en contact en Afrique.

L'affirmation des écrivains d'Afrique lusophone dépend beaucoup du geste fondateur du modernisme Brésilien des années 1920 : l'anthropophagie. Selon la définition qu'en donne, dans un article, l'écrivain Oswald de Andrade, il s'agit de retravailler le concept négatif euro-centrique du cannibalisme, ce qui permettra de donner à l'anthropophagie le sens positif d'une métaphore d'un processus critique de formation de la culture brésilienne. La culture cannibale permettra, dans le domaine culturel, de réaliser une assimilation critique des modèles européens, en mettant fin, de cette façon, à l'ancienne relation de 'modèle et copie' qui a dominé l'art de la période coloniale et académique du XIXe siècle jusqu'au début du XXe « Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago »⁸⁶ («Seul m'intéresse ce qui n'est pas le mien. Loi de l'homme, loi de l'anthropophage»). Or, il s'agit de l'hybridisme, de la négociation de cultures traitée par les études postcoloniales.

Néanmoins, la seconde phase du mouvement moderniste s'avère plus importante que l'anthropophagisme pour l'affirmation de la littérature lusophone. Il s'agit de la littérature régionaliste des années 40 et 50, fondamentale pour construire une idée du particulier qui se rapporte à l'universel. Jorge Amado et Graciliano Ramos, ainsi que Guimarães Rosa, sont des auteurs qui permettent à la littérature lusophone de se libérer des formes et manières d'écrire européennes et donnent une ouverture à l'expression d'une langue portugaise particulière. Le paysage, les personnages et la narration gagnent de nouvelles allures, en syntonie avec la terre, sans pour autant tomber dans le piège de l'exotisme de l'époque coloniale.

Les littératures africaines écrites en Portugais ont diverses influences qui viennent de la pluralité des cultures du pays, du contexte socio-politique-historique du pays ainsi

⁸⁵ *Ibid*, p. 13.

⁸⁶ « Revista de Antropofagia, ano 1, n. 02, jun. 1928 », [En ligne : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-02#page/1/mode/1up>]. (Consulté le 10 octobre 2012).

que de l'extérieur, tenant en compte surtout l'influence de la littérature brésilienne comme modèle d'affirmation et émancipation.

Périodisation littéraire au Mozambique

Selon Patrick Chabal⁸⁷, pendant la période coloniale il existait quatre courants culturels qui constituaient la littérature en langue portugaise au Mozambique. Le premier était celui des assimilés⁸⁸, l'élite culturelle, économique et politique antérieure à la migration massive des Portugais au XX^e siècle. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle les assimilés voulaient donner la parole au peuple natif. Ils ont fait le premier pas pour intégrer et utiliser la culture africaine comme source matérielle de la littérature moderne. Ce groupe a rendu possible la création de la littérature faite par les métis par le biais de deux magazines, « O Brado Africano » et « O Africano » à partir des années 1940. Cette initiative a permis l'émergence de deux grands écrivains métis de la génération suivante, José Craveirinha et Noémia de Souza.

Le deuxième groupe décrit par Chabal⁸⁹ est celui de la littérature européenne, c'est-à-dire la littérature écrite par les blancs qui ont vécu au Mozambique. Il s'avère important d'analyser cette production parce que cela aide à configurer la littérature africaine actuelle. Chabal exclut de son étude les écrivains de l'exotisme, parce que leurs thèmes sont l'antithèse de la littérature mozambicaine, de même qu'il laisse de côté les écrivains qui sont clairement Portugais, même s'ils sont nés ou ont passé une partie de leur vie au Mozambique.

Cette littérature, explique-t-il, a été créative et expansive pendant les deux décennies précédant l'indépendance, sans avoir pour autant une qualité remarquable. Son moyen d'expression était la poésie, comme d'ailleurs pour toute la littérature de l'époque dans les domaines franco et anglophones. Les auteurs choisissaient d'écrire une poésie plutôt réaliste-sociale pour évoquer la « Mère Afrique » et son engagement avec le peuple et la terre d'Afrique ainsi que pour souligner les conséquences de la condition coloniale.

⁸⁷ Patrick Chabal, *The post-colonial literature of lusophone Africa*, Johannesburg, Northwestern University Press, 1996, p.30-32.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid*, p.32-37.

L'oppression, la violence, l'exploitation et les effets deshumanisants du colonialisme ainsi que l'espoir d'un Mozambique plus égalitaire étaient les thèmes de leur production.

Le troisième groupe est celui de la littérature nationaliste et révolutionnaire⁹⁰ d'inspiration en premier lieu politique. Elle a fleuri pendant le temps de la lutte anticoloniale. Le but de ces poètes était de communiquer avec efficacité. Il convient de distinguer dans ce groupe ceux qui voulaient faire seulement de la politique et ceux qui étaient surtout concernés par la littérature. C'est le FRELIMO (Front de Libération du Mozambique) qui contrôlera la littérature de cette période et qui essaiera d'écrire une littérature mozambicaine selon ses propres critères, idée qui sera fortement combattue durant les périodes suivantes et qui a été très bien traitée par Maria Benedito Basto⁹¹.

On ajoutera à ce troisième groupe les poètes qui aident à l'émergence du quatrième groupe. Selon Daniel Bomba⁹², la poésie des années 50 aux années 80 reflète l'attachement à la terre mozambicaine, les contradictions et les conflits de la société coloniale, le souffle de la négritude et du panafricanisme, le régionalisme linguistique et la répression colonialo-fasciste qui s'opposait à l'éclosion de la « mozambicanité » littéraire, le quatrième groupe de la généalogie de Chabal. Ce groupe va emprunter de nouveaux parcours littéraires et privilégiera davantage l'expression en prose, comme le roman et les récits courts.

C'est entre les années 50 et 60 qu'apparaît la triade narrative inaugurale du Mozambique. João Dias, qui en 1952 publie un recueil de récits courts intitulé *Godido e outros contos*⁹³: conscient de la condition de l'homme colonisé, lui qui est noir, il réagit contre le colonialisme. Ensuite, en 1964, est publié le livre de Luís Bernardo Howana *Nós matamos o cão tinhoso*⁹⁴. La sortie de ce livre, actuellement le plus connu de cette époque, est un événement en soi puisque l'univers mozambicain est au centre de sa narration et la langue portugaise y figure avec les acquisitions langagières propres au Mozambique. En 1965, le roman d'Orlando Mendes *Portagem*⁹⁵ critique les conflits

⁹⁰ Patrick Chabal, *op. cit.*, p. 37-39.

⁹¹ Benedita Basto, *A guerra das escritas : literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*, Lisboa, Vendaval, 2006.

⁹² Daniel Bomba, « Les chemins de la fiction narrative » in: *Littérature du Mozambique*, Michel Laban et Bernard Magnier (orgs), No.113, Notre Librairie, avril-juin 1993, pp. 59-68.

⁹³ João Dias, *Godido: e outros contos*, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

⁹⁴ Luís Bernardo Honwana, *Nós matamos o Cão Tinho*, Porto, Edições Afrontamento, 2000.

⁹⁵ Orlando Mendes, *Portagem*, Lisboa, Ed. 70, 1981.

sociaux dont sont victimes les métis. Le livre *Contos e Lendas*⁹⁶ de Carneiro Gonçalves clôt la phase de la fiction narrative du Mozambique colonisé.

Au cours des années 1980 les Mozambicains découvrent de nouveaux styles, des esthétiques et d'autres visions du monde dans l'altérité mozambicaine libérée. Les recueils de nouvelles en viennent à avoir un plus grand relief⁹⁷. La vie quotidienne du Mozambique ainsi que l'angoisse, le désir, l'espoir et les conflits entre la tradition et la modernité sont décrits par des écrivains comme Alberto Magaia qui en 1987 écrit *Malungate*, un récit historique dans lequel le protagoniste nie ses origines et devient un bon vivant en ville. Aníbal Aleluia décrit des tableaux traditionnels dans *Mbelele e outros contos*, Paulina Chiziane, en 1990, dénonce les conflits sociaux et la position de la femme au sein de la société dans *Balada de amor ao vento*⁹⁸ (Balade d'amour au vent), mais le livre qui obtient le plus de succès et suscite le plus grand nombre de débats est celui de Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, publié en 1986. Ce recueil de récits courts constitue une bonne stratégie de communication, d'après Chabal, puisque le « conto » (le récit court) est la forme la plus appropriée pour raconter la réalité mozambicaine. Il peut être lu à voix haute, de même qu'il peut être joué au théâtre ou encore occuper l'espace du récit oral. Le récit court « capture the multi-faceted reality of a nation in the making and with a such diverse cultural tradition »⁹⁹ (« capture la réalité multi-facettée d'une nation en construction et avec une tradition culturelle très diversifiée »).

De nos jours, le nom de Mia Couto est le plus connu. Écrivain primé et très demandé dans le circuit littéraire, c'est lui qui contribue à l'image positive du Mozambique. João Paulo Borges Coelho est une nouvelle voix qui s'affirme de plus en plus avec des romans basés sur des faits historiques. Sa formation et sa profession d'historiographe font de lui un écrivain qui arrive à jouer avec la fiction de manière attractive et intelligente. Paulina Chiziane est un autre auteur qui mérite notre attention dans le domaine du roman, membre de la FRELIMO et engagée dans la lutte de libération de son pays, elle est la première femme Mozambicaine à publier un roman, en 1990, le déjà mentionné, *Balada de amor ao vento*.

⁹⁶ António Carneiro Gonçalves, *Contos e lendas*, Lisboa, Ed. 70, 1980.

⁹⁷ Daniel Bomba, *op.cit.*, 1993.

⁹⁸ Paulina Chiziane, *Balada de amor ao vento*, Maputo, Associação dos autores moçambicanos, 1990.

⁹⁹ Patrick Chabal, *op.cit.*, p.75.

Mia Couto

Antonio Emílio Leite Couto a choisi son nom, Mia, lorsqu'il avait trois ans. D'après l'auteur¹⁰⁰, ce choix a une relation directe avec les chats : le chat qui miaule en portugais «mia». Il décrit cela comme son premier geste poétique.

Mia Couto est peut-être l'écrivain le plus célèbre du Mozambique et, à côté de l'Angolais Pepetela, il est l'un des auteurs lusophones d'Afrique les plus lus et étudiés. Vainqueur des deux importants prix littéraires en 2013, le *Prix Camões* – le plus important en langue portugaise – et le *Prix Littéraire International Neustadt*, considéré comme le Nobel nord-américain, il est né à Beira en 1955, ville où il a grandi et a été éduqué. En 1971, il déménage à Lourenço Marques, aujourd'hui Maputo, pour faire ses études de médecine.

La révolution des Œillets, qui a lieu dans la métropole le 25 avril 1974, change l'histoire du Portugal, des colonies et de ses habitants. Mia abandonne ses cours de médecine en troisième année pour devenir journaliste, profession à laquelle il consacre douze ans de sa vie. Membre et militant du FRELIMO - Front de libération du Mozambique – il participe activement à la guerre de libération du pays. L'Agence d'Information du Mozambique (AIM) le nomme son président et de cette façon il commence à créer des réseaux de communications entre les provinces mozambicaines pendant la guerre d'indépendance. Dans un entretien il explique la situation du pays durant la guerre :

C'était un temps épique, nous vivions dans la croyance de ce que nous devions faire, dans cette mobilisation totale pour l'indépendance du pays. Ce sont des moments historiques, denses et courts. Quand ils se sont achevés, j'ai demandé à quitter le journal, mais on ne m'a pas donné ma démission. Je suis parti en 1985, et me suis mis à l'étude de la biologie, le métier que j'exerce aujourd'hui¹⁰¹.

¹⁰⁰ Entretien de Mia Couto mené par Elisabeth Monteiro Rodrigues en octobre 2003 lors de la présentation de la traduction de son livre pour enfants *Le chat et le noir*. L'entretien a pour titre « Une vision circulaire » et peut être consulté en ligne sur [<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3246>] (Consulté le 19 avril 2012).

¹⁰¹ Mia Couto, « Mia Couto: oublier la guerre? », 2012. [En ligne: <http://www.slateafrique.com/65139/mia-couto-oublier-guerre>]. (Consulté le 16 avril 2012).

En tant que biologiste il a pu continuer ses missions à l'intérieur du pays. Cette expérience lui permet d'avoir un contact beaucoup plus direct et profond avec les habitants du Mozambique. C'est lors de ces visites qu'il peut entendre les histoires de son peuple, il parle notamment la langue changana. En même temps il peut faire une récolte de mots portugais particuliers à l'usage dans les dialogues des diverses ethnies du Mozambique.

Son œuvre porte la trace de son itinéraire, sa profession fait aussi partie d'une quête qui est restituée dans ses écrits¹⁰². Ses romans et ses nouvelles témoignent « d'une démarche qui mêle volontiers le plus immédiat environnement avec la fécondité d'un imaginaire puisé aux sources de la tradition et de l'oralité. Entre fable et fiction romanesque l'écrivain bâtit un univers qui mêle mythe et réalité, quotidienneté et déraison »¹⁰³, affirme Bernard Magnier.

La structure de sa pensée est très imagée « Qu'est-ce que le destin sinon un doux ivrogne conduit par un aveugle ? » et la langue vivante en constante métamorphose. Mia Couto a une écriture qui brasse la langue portugaise, l'enrichit des mots trouvés auprès du peuple ou même créés par lui, il féconde par le biais de la réalité et de l'usage le portugais du colonisateur. Cette langue originale est la seule capable de faire un panorama de la démesure et du dérèglement des personnages et de leur environnement.

En 1983, Mia Couto publie son premier recueil de poèmes, *Raiz de Orvalho*, où l'on peut trouver des poèmes qui privilégient le « je » et le lyrisme personnel plutôt que l'engagement d'une poésie militante, même si l'on peut lire quelques lignes qui critiquent le pouvoir et la propagande marxiste. Ce sera sa seule incursion dans le domaine de la poésie jusqu'à présent. Ensuite il écrit des nouvelles, parce qu'il lui semble « important de raconter ce qui se passait dans tout le pays au début de la révolution, cette exaltation

¹⁰² Pour élargir ce parallèle entre sa vie de biologiste et d'écrivain, consultez le travail de Marie Françoise Bidault, « Mia Couto : La vie avant tout », in *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, vol. 25, APELA, Paris, 2008, p. 122. Dans son travail Marie Françoise Bidault compare le métier de biologiste et celui d'auteur de Mia Couto. Son matériel de départ, explique-t-elle, ce sont les histoires entendues lors de ses déplacements pour son travail de biologiste dans les campagnes mozambicaines. Sa démarche est de les rendre au lecteur tout en gardant le sens poétique et le langage que le peuple s'est approprié en « cherchant par la magie du verbe à transmettre sa quête d'authenticité pour nous faire partager et « vivre » une atmosphère particulière ».

¹⁰³ Bernard Magnier, « Mia Couto ou la fable du chaos », [<http://www.afribd.com/article.php?no=1252>], (Consulté le 16 avril 2012).

d'une idée, d'une cause. Il me semblait également important de chercher la racine des choses. C'est une démarche à laquelle la prose convient le mieux »¹⁰⁴, explique-t-il à Bernard Magnier.

Quand son premier recueil de nouvelles, *Vozes Anoitecidas*, sort au Mozambique en 1987, Luís Carlos Patraquim et José Craveirinha ont été invités à écrire les deux préfaces qui ouvrent le livre. Ce sont des poètes qui ont commencé à écrire au sein de la génération antérieure à celle de Mia. Ils ont participé à la Négritude et à l'Africanisme, mais en même temps ils savaient que l'époque était arrivée d'écrire des choses liées à ce qu'ils ont appelé la « mozambicanité ». Les choix d'écriture de Mia Couto annoncent déjà le désir d'emprunter de nouveaux parcours. Il a le souci de « libérer et décoloniser le mot », comme l'explique le poète Patraquim. Ainsi, Mia Couto écrit un texte d'ouverture à ce livre :

Estas historias desadormecem em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade, mas que me foi contada como se estivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico esse desejo de contar e de inventar¹⁰⁵.

(Ces histoires s'éveillent en moi toujours à partir de quelque chose qui s'est vraiment passé, mais qui m'a été raconté comme si elle avait eu lieu dans l'autre marge du monde. Dans la traversée de cette frontière d'ombre j'ai entendu des voix qui ont débordé le soleil. D'autres étaient des ailes dans mon envol de l'écriture. Aux unes et aux autres je dédie ce désir de raconter et d'inventer.)

Dans son travail, Geneviève Vilnet remarque la proximité qui demeure entre l'œuvre de Couto et les courants de la Négritude et de l'Africanité. Selon elle, Couto rend hommage à la culture mozambicaine, à ses traditions, sans omettre un point de vue critique. L'identité serait désormais dépolitisée et privilégierait l'essence plutôt que l'existence et la résistance de la Négritude et de l'Africanité.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 19.

Un thème récurrent de l'œuvre de Mia Couto est la guerre. Elle fait partie de la mozambicanité, puisque l'on ne peut pas effacer une donnée historique traumatique qui caractérise un peuple au moment même où l'on essaye de décrire cette société. « Nenhuma guerra se relata. Onde há sangue, não há palavra »¹⁰⁶ (« Aucune guerre ne peut se raconter. Où il y a du sang, il n'y a pas de mots »). Geneviève Vilnet explique que la guerre « exprime les tensions entre les différents espaces réels et symboliques traversés par les personnages, leur douleur et leur peur face à des situations extrêmes »¹⁰⁷. Et c'est sur la guerre que porte son premier roman, *Terra Sonâmbula*¹⁰⁸ (*Terre Somnambule*¹⁰⁹). Écrit en 1992, il est considéré comme l'un des douze meilleurs romans africains du XX^e siècle. La guerre civile qui a ravagé le pays pendant seize ans est au centre de ce récit dans lequel un petit garçon lit à un vieil homme une histoire trouvée dans un bus incendié. C'est l'histoire d'un pays en quête de paix, d'identité, de reconstruction.

Mia Couto a ensuite écrit plusieurs romans, d'autres livres de récits courts, des chroniques, des livres pour enfants et des pièces de théâtre. Les romans auxquels nous avons choisi de nous intéresser : *Le dernier vol du flamant*¹¹⁰ et *L'accordeur de silences*¹¹¹ illustrent des thèmes récurrents de son œuvre (des questions issues du colonialisme, le rôle des personnes âgées dans la société, la tradition, les nouvelles générations, la transition du gouvernement et le changement de la société).

Même si la guerre constitue l'arrière-plan de la plupart de ses ouvrages et déclenche l'action dans plusieurs sens, elle n'est pourtant pas décrite dans ses batailles, mais dans le champ ravagé qu'elle laisse autour d'elle – c'est là qu'habite la violence dans l'œuvre de Mia Couto. C'est dans le silence dévastateur qui tourmente la société avec le doute et les pertes : de soi, de la famille, des valeurs et de la tradition. L'oubli est la violence la plus

¹⁰⁶ Mia Couto, *A confissão da leoa*, Lisboa, Caminho, 2012, p. 119.

¹⁰⁷ Geneviève Vilnet, « Paulina Chiziane et Mia Couto, deux voix singulières de la mozambicanité » En ligne sur: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=233:paulina-chiziane-et-mia-couto-deux-voix-singulieres-de-la-mozambicanite&catid=76:nd-6-litteratures-africaines-de-langue-portugaise&Itemid=54, (Consulté le 23 juin 2013).

¹⁰⁸ Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 2000.

¹⁰⁹ Mia Couto, *Terre somnambule*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris, A. Michel, 1994.

¹¹⁰ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, Mia Couto, *Le dernier vol du flamant*, trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Chandeigne, 2009.

¹¹¹ Mia Couto, *Jesusalém*, Lisboa, Caminho, 2009, Mia Couto, *L'accordeur de silences*, trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Métailié, 2013.

forte que l'on puisse infliger à un peuple, son œuvre est écrite pour qu'il n'ait pas lieu, pour que l'histoire soit toujours une référence qui orientera l'action.

La violence dans l'œuvre de Couto émane également des réminiscences du régime colonial qu'il critique : corruption du gouvernement, classes sociales et leurs privilèges, rôle de la femme, entre autres caractéristiques dont nous allons parler. L'on ne verra pas de descriptions sanglantes, d'épisodes de torture, de morts ni de mutilations. Ce n'est pas à ce type de violence à laquelle l'auteur se réfère dans son univers fictif, mais plutôt à la première violence, de la colonisation et des guerres et leurs symptômes dans la société.

Le dernier vol du flamant rose est un livre assez politique et la violence vient justement du fait politique, du gouvernement d'un Mozambicain, qui n'est pas de Tizangara, et qui essaie de poursuivre la logique coloniale d'aide étrangère mêlée aux faveurs d'un ancien régime socialiste et aux nouvelles possibilités du capitalisme. La violence qui se dégage de cette forme de contrôle de la population est reflétée dans les cas d'explosions. Dans *L'accordeur de silences* la violence qui vient de l'extérieur, de l'après-guerre civile, ne se montre pas. Ce sont les tourments de la vie intérieure d'une famille qui révèlent le monde de violence que l'on veut cacher.

Les romans étudiés:

Le dernier vol du flamant rose

Pendant 16 ans (1976-1992) le Mozambique a subi une sanglante guerre civile. Ce n'est qu'à partir des années 1990 que l'ONU a décidé de faire une série d'interventions dans le continent afin de favoriser le processus de pacification du continent. Un grand nombre de ces actions ont échoué, mais celle réalisée au Mozambique a été considérée comme un succès, puisqu'elle a assuré l'élection démocratique du président Joaquim Alberto Chissiano. Cela signifiait la victoire du capitalisme sur le faible socialisme qui mourait peu à peu après la chute du mur de Berlin. La rhétorique du gouvernement a dû changer pour suivre les attentes internationales, cependant quelques gouvernants n'ont pas suivi le nouveau discours.

C'est à la fin de la guerre que l'ONUMOZ entre en action et reste au pays pendant 2 ans. Sa fonction était d'être une agence de distribution de dons et un intermédiaire pour l'installation de la paix. Cependant, elle était perçue comme un pouvoir parallèle, avec des ressemblances avec l'ancien pouvoir colonial, tandis que le gouvernement local ressentait la diminution de son contrôle. Margaret Hall et Tom Young¹¹² affirment que l'ONU et les ONGs en Afrique ne sont que des propagateurs du néocolonialisme.

Écrit en 1998, OUVF dresse une critique dévastatrice et pleine d'humour des principaux agents de l'empire. Mia Couto critique les Nations-Unies et les ONGs qui auraient créé une culture de dépendance ayant facilité l'instauration du néocolonialisme. Mia Couto veut montrer que le Mozambique n'a pas réussi à rompre le cycle des injustices sociales ayant émergé depuis la colonisation. Couto dénonce cette faillite à tout moment et explique la présence étrangère comme symptomatique de la difficulté des Africains à reconnaître leur responsabilité et leur devoir dans la construction du pays. Dans le récit, Sulplício et Zeca Andorinho, les plus âgés du village, expliquent que les Mozambicains n'ont pas été capables de surmonter la mentalité du colonisé : «Nã foi só a terra: ocuparam a nós acamparam no meio das nossas cabeças»¹¹³ (« Ce n'était pas seulement la terre: ils nous ont occupé, ils ont campé au milieu de nos têtes »).

Le narrateur du roman, qui est en même temps le traducteur de Massimo Risi, nous raconte l'histoire dont il a témoigné lors des premières années ayant suivi la guerre civile. Il veut écrire surtout pour «livrar-me destas lembranças»¹¹⁴ (« se voir libre de ces souvenirs »). Sa façon d'écrire établit une distance entre le lecteur et ce qui s'est vraiment passé : il sélectionne des passages de son enfance, des lettres reçues par Risi, des enregistrements vocaux, des récits transmis par les plus vieux... Le tout est uni par l'envie de Massimo de découvrir la vérité à propos de l'explosion des soldats de l'ONU. L'histoire commence parce qu'à Tizangara il y a des cas mystérieux d'explosion des soldats de l'ONU. Comme preuve de leur vie, il ne reste que leur pénis. L'un des défunts sera identifié par la prostituée du village, Ana Deusqueira. De même que le protagoniste de *A varanda do frangipani*, Massimo Risi, l'italien chargé de l'enquête, sera confronté à

¹¹² Margaret Ann Hall et Tom Young, *Confronting Leviathan : Mozambique since independence*, London, Hurst & company, 1997.

¹¹³ Mia Couto, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 11.

une variété de vérités qui seront parfois difficiles à comprendre seulement avec les instruments de compréhension rationnels occidentaux.

L'accordeur de silences

Dans ce livre Mia Couto décide de diminuer les nombreux néologismes qui peuplent ses romans: « Je voulais montrer que ce que je souhaite, c'est raconter une histoire, et que cette réinvention des mots appartient à la création poétique »¹¹⁵. Toutefois, si l'on se demande pourquoi faire du titre un calembour (on pourrait lire Jérusalem à la place de *Jesusalém*), la réponse est simple : parce que là réside toute la poésie de son histoire : « On devrait nous apprendre à être des créateurs de langue, dit-il lors d'un entretien, la langue est un véhicule de la pensée et si nous ne sommes pas capables d'en jouer, notre pensée n'aura pas le courage de s'innover »¹¹⁶.

Jesusalém signifie Jésus dans l'au-delà (além) et c'est le nom du nouveau village-monde construit par le père de Mwanito, Silvestre Vitalício. C'est le lieu où Jésus viendra se "décrucifier" – au beau milieu de nulle part, au Mozambique, loin de la grande ville. « Mia Couto ne donne pas d'indications historiques précises dans ce roman proche du conte, presque de la fable. Il confie avoir eu la tentation de mettre les notes, et finalement renoncé : « Je suis attaché à la notion de déterritorialisation »¹¹⁷.

Ungulani Ba Ka Khosa explique que le livre de Couto est construit sur la base principale du roman moderne, à savoir l'ambiguïté. Cette invention introduite par Cervantes nous a montré qu'il n'y a pas une seule vérité, mais plusieurs. Ce sont des vérités relatives qui s'entrelacent et que le lecteur doit démêler au fil de l'histoire :

Em Cervantes, D. Quixote sai para o mundo, desfazendo injustiças e protegendo damas, personificadas no amor imaginário pela Dulcineia Del Toboso. Em Jesusalém os personagens saem do mundo e pervagam pelos labirintos da vida interior, esquecendo injustiças e riscando damas da memória. Em Cervantes o Fidalgo D. Quixote, acompanhado do seu escudeiro Sancho Pança, quer endireitar

¹¹⁵ Entretien sur [<http://www.slateafrique.com/65139/mia-couto-oublier-guerre>] (Consulté le 16 avril 2012).

¹¹⁶ Entretien d'Elisabeth Monteiro Rodrigues avec Mia Couto fait en avril 1998, sur : [<http://www.afribd.com/article.php?no=944>], (Consulté le 19 avril 2012).

¹¹⁷ Entretien sur [<http://www.slateafrique.com/65139/mia-couto-oublier-guerre>] (Consulté le 16 avril 2012).

o mundo. Em Jesusalém, Silvestre Vitalício e o serviçal Zacaria Kalach, escudeiro nos modernos dizeres, querem sair da História, da selva dos tempos modernos. Nos dois a viagem. Num, do imaginário à realidade, noutro, da realidade crua, sangrenta, ao imaginário interior¹¹⁸.

(D. Quichotte part à travers le monde. Il lutte contre les injustices et veut protéger les femmes, incarnées dans son amour imaginaire pour Dulcinée du Toboso.

Dans *Jesusalém* les personnages quittent le monde et se perdent dans les labyrinthes de la vie intérieure, oubliant l'injustice et les dames, qui seront rayés de la mémoire. D. Quichotte est accompagné de son écuyer Sancho Panza, ils veulent redresser le monde. Dans *Jesusalém*, Silvestre est accompagné de Zacharie Kalash, son écuyer des temps modernes. Ils veulent sortir de l'histoire, de la jungle des temps modernes. Dans les deux cas le voyage. Dans le premier, de l'imaginaire à la réalité dans l'autre, de la réalité crue et sanglante à l'imaginaire intérieur)

Cet ouvrage est partagé en chapitres et livres, dans une claire allusion aux livres bibliques. Chaque chapitre et chaque livre sont introduits par des passages de poèmes écrits par des femmes – deux Brésiliennes Adélia Prado et Hilda Hilst, une Portugaise, Sophia de Mello Breyner Andresen et une Argentine, Alejandra Pizarnick. Khosa interprète cela comme si ces extraits de poèmes choisis au sein de la bibliothèque personnelle de l'écrivain étaient des Psaumes.

Silvestre Vitalício est un homme qui, brutalement veuf, s'est retiré avec ses deux fils pour faire table rase du passé et créer un monde nouveau, celui d'après les blessures intimes et collectives, dans un pays qui sort de la guerre. L'histoire du narrateur, Mwanito, connu aussi comme l'accordeur de silences, est aussi celle de l'initiation à l'écriture – peut-être le plus grand bien offert par le colonisateur. Écrire à Jesusalém est interdit, mais c'est par l'infraction de la loi que Mwanito découvre plusieurs choses, comme garder la mémoire du passé. Ainsi nous découvrons l'histoire de cette famille blessée par la guerre et sauvée de l'oubli par l'écriture.

A la différence de la littérature engagée, de contestation, des périodes de la pré-indépendance et de la postindépendance, l'écriture de la violence qui se dessine dans

¹¹⁸ Extrait du site [http://maosdemocambique.blogspot.fr/2009_07_12_archive.html] (Consulté le 16 avril 2012).

l'œuvre de ces trois auteurs a une visée esthétique inscrite dans une logique de rupture. Il s'agit d'une littérature engageante, comme le dirait Sony Labou Tansi. Ils mobilisent quelques faits de l'histoire de leur pays et retrouvent dans la structure narrative une façon de rendre poétiquement des problèmes qu'il faut mettre en discussion : de l'altérité à l'absence de représentation dans un endroit précis.

C'est la constance de la violence, dans ses aspects plus variés, qui va marquer la structure narrative de ces trois auteurs. L'on pourrait voir *La vie et demie*, *Le dernier vol du flamant rose* et *En attendant les barbares* comme des romans dans lesquels la violence est un recours du pouvoir. « C'est le roman de la dérision d'un pouvoir politique autochtone devenu criminel »¹¹⁹. Les romans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *L'accordeur de silences* et *Michael K, sa vie, son temps* seraient plutôt des romans où la violence est comprise comme une trace de la mémoire, elle est l'événement qui fait l'histoire et les personnages sont en quête de leur histoire : certains cherchent un martyr pour ne pas oublier, tandis que les autres cherchent un nouvel endroit pour pouvoir oublier le passé.

Tout au long de notre analyse, nous allons essayer de montrer par le biais d'un regard comparatif comment la violence tisse l'histoire et la relation entre les personnages. La séparation en deux groupes n'a été qu'illustrative, afin de montrer une dichotomie générale en lignes générales entre violence directe et indirecte. Il sera intéressant de noter, en outre, que la violence qui affecte le territoire est en communication directe avec la violence de la langue, qui à son tour, permet de dire beaucoup sur le corps et la société. Or, les catégories choisies ne sont là que pour systématiser l'analyse, puisque nous croyons que tout est en résonance, tout élément peut affecter ou influencer tout autre¹²⁰.

¹¹⁹ Alain-Kamal Henry, *op.cit.*

¹²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, les Ed. de minuit, 2002, p. 13.

Chapitre I : *Le développement de la théorisation postcoloniale*

Les études postcoloniales sont relativement récentes en tant que discipline universitaire, pourtant les recherches qui s'intéressent à cette question ne sont pas nées avec la création d'un domaine institutionnalisé au sein des universités. Neil Lazarus¹²¹ explique que les travaux portant sur le thème de la post-colonialité abondaient avant les années 1980. Il s'agissait

des études politiques sur la formation de l'Etat dans les pays nouvellement décolonisés d'Afrique, (...) des études économiques ou sociologiques sur le développement ou le sous-développement, (...) des travaux historiques sur le nationalisme anticolonial, (...) des études littéraires sur les nouvelles formes d'écriture utilisées par des écrivains de ces différents territoires¹²².

En effet, comme l'a remarqué Lazarus, il ne manquait que la création d'une institution pour encadrer ce genre d'études que l'on qualifie de postcoloniales. Le développement et l'évolution de l'étude postcoloniale se produisent en relation avec un innombrable champ d'études. L'intercommunication des théories est ce qui engendre à la fois sa richesse et son instabilité. Dominique Combe prolonge cette discussion:

Traversé par des courants de pensée multiples et diversifiés, en perpétuelle évolution, transformation et même recomposition, le postcolonial est loin de constituer un champ unifié et stable, comme le donne à croire le singulier « la théorie postcoloniale ». Il se situe d'ailleurs au carrefour de différents champs théoriques – études « culturelles », études « subalternes », études de « race », études de « genre », « écocritique », etc. –, qui ne sont d'ailleurs pas

¹²¹ Neil Lazarus, *Penser le postcolonial: une introduction critique*, trad. Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Ed. Amsterdam, 2006, p. 60.

¹²² *Ibid.*

nécessairement mieux reçus, ou même connus des littéraires, qui leur reprochent volontiers une approche jugée communautariste¹²³.

L'usage du pluriel pour parler des théories postcoloniales s'avère très important pour signaler qu'il n'existe pas de matrice théorique unique pour les études postcoloniales, puisque ce sont bel et bien les contributions des différentes disciplines qui ont créé ses bases¹²⁴. Et dans cette pluralité de discours l'on trouve une uniformité discursive en ce qui concerne les *aspirations* du postcolonial. Or, c'est précisément au moyen de la méthode de déconstruction des « essentialismes » et par le biais de la critique des conceptions dominantes de la modernité qu'il s'est développé.

Combe explique que la théorie du postcolonial est à la lisière de plusieurs champs disciplinaires, ce qui permet de faire croire à une instabilité théorique due à la fluidité de ce terme. En ce sens, les arguments de John Thieme élucident le caractère 'rhizomatique' du développement de ces études et permet de comprendre pourquoi le terme postcolonial a été utilisé «in relation to a diverse range of projects, approaches and subjects that transgress and frequently dismember older disciplinary boundaries»¹²⁵ (« par rapport à un large éventail de projets, des approches et des sujets qui transgressent et démembrant souvent les limites disciplinaires âgées»). La déconstruction serait l'idée centrale qui permettrait le développement du rhizome. Son transit parmi des champs de savoirs éloignés montrerait le besoin de questionnement des idées préconçues.

Toutefois la prolifération rhizomathique pourrait affaiblir la notion correspondant à ce terme, c'est pourquoi quelques auteurs ont proposé de le définir « more narrowly, so as to give it a greater sharpness and urgency »¹²⁶ (« plus étroitement, de manière à lui donner une plus grande netteté et urgence»). Helen Gilbert explique que ce terme est une sorte de « porte-manteau »: « Postcolonialism has become a convenient (and sometimes useful) portmanteau term to describe any kind of resistance, particularly against class, race and gender oppressions »¹²⁷ (« Le postcolonialisme est devenu un terme commode

¹²³ Dominique Combe, « Le texte postcolonial n'existe pas », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, octobre 2011, p. 15-28.

¹²⁴ John Thieme, *Post-colonial studies: the essential glossary*, London, Arnold, 2003, p. vii.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ David Johnson et Ania Loomba (éd), *Postcolonial literary studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 14.

¹²⁷ Helen Gilbert (éd), *Postcolonial plays: an anthology*, London, New York, Routledge, 2001, p. 1.

(et parfois utile), un porte-manteau pour décrire tout type de résistance, en particulier contre les classes, la race et l'oppression de genre»).

Neil Lazarus explique que les études postcoloniales sont une façon de “monumentaliser” la fin de l'époque de la décolonisation dans la mesure où elles rationalisent la perte progressive de la bipolarité du monde¹²⁸. Une telle rationalisation du monde se fonde sur l'entrecroisement de plusieurs disciplines qui cherchent à engendrer une nouvelle vision de l'ordre mondial.

L'association du terme « postcolonial » à l'idée de résistance et lutte contre les discours occidentaux génère certains questionnements, comme celui de Robert Young :

a lot of people don't like the word postcolonialism. It disturbs the order of the world. It threatens privilege and power. It refuses to acknowledge the superiority of western cultures. Its radical agenda is to demand equality and well being for all human beings on this earth¹²⁹.

(un grand nombre de gens n'aime pas le mot postcolonialisme. Cela perturbe l'ordre du monde. Cela menace le privilège et le pouvoir. Cela interdit de reconnaître la supériorité de la culture occidentale. Son ordre du jour radical est d'exiger l'égalité et le bien-être de tous les êtres humains sur cette terre.)

Au moment où un discours naît pour mettre en cause la place établie des privilèges d'un certain groupe qui a été habitué à produire des discours sur la vérité, la nouvelle pensée sera dérangeante. Cette gêne du postcolonial peut expliquer pourquoi ces études ont tardé à apparaître ou à évoluer, en France comme au Portugal. Faire face aux atrocités du colonialisme et ouvrir l'espace au débat et à la pluralité n'est pas un exercice facile, puisque cela demande une remise en place de ses valeurs et vérités.

Pour discuter le postcolonial, il serait important de s'éloigner des définitions qui cherchent à homogénéiser les expériences postcoloniales et à s'intéresser aux pratiques culturelles spécifiques, comme l'explique Stephen Slemon¹³⁰ «il n'y a pas encore une définition commune du postcolonialisme, parce qu'il y a plusieurs projets postcoloniaux et qu'il est impossible de satisfaire tout le monde». En outre, la grille de lecture varie

¹²⁸ Neil Lazarus, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁹ Robert Young, *Post-colonialism: a very short introduction*, Oxford, Oxford Press, 2003, p. 7.

¹³⁰ Stephen Slemon cité par Samba Diop “L'émergence de la postcolonité dans l'espace africain et francophone”, in: *Fictions africaines et postcolonialisme*, éd. Samba Diop, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 22.

selon chaque pays. Les études postcoloniales ne peuvent pas être seulement la traduction des références théoriques de l'école anglophone, avoue Lars Jensen¹³¹, mais elles doivent être ce que Stuart Hall qualifie de 'traduction culturelle' (cultural translation), «as a dynamic, reversible process, rather than an evolution from one established state to another. In the context here it means that Anglophone Postcolonial Studies and Postcolonial Studies in other languages and other cultural contexts will mutually inform each other»¹³² («comme une dynamique, procès réversible, plutôt qu'une évolution d'un état établi à un autre. Dans ce contexte cela veut dire que les études postcoloniales anglophones et les études postcoloniales dans d'autres langues et contextes culturels vont mutuellement s'informer»).

Les différences auxquelles il faut prendre garde lorsque l'on parle du postcolonial sont en relation avec la manière de coloniser et décoloniser. On pourrait alors affirmer que la «postcolonialité» est une situation qui dérive de plusieurs faits historiques, politiques, économiques et culturels et qu'il s'avère très difficile, pour cette raison, de la cerner dans une définition satisfaisante. Il s'agirait plutôt d'un terme variable selon le mode de colonisation et de décolonisation et qui pourtant partagerait des caractéristiques communes dans son acception, puisque enraciné dans un débat commun de la mise en question des vérités produites par l'Occident.

Quand l'on traite les théories postcoloniales, émerge toujours une discussion sur ce qui est ou n'est pas postcolonial. Gayatri Spivak, attentive à ce fait, affirme, avec ironie, qu'il devrait exister un manuel du postcolonialisme dans lequel l'on trouverait pour première directive celle de détruire tout ce qui a été dit sur ce sujet, mettre en question son statut et sa notion. Cela est dû au fait que le postcolonial souhaite exploiter les frontières, produire une réflexion allant au-delà des théories¹³³.

Les objections aux études postcoloniales sont assez connues : l'on ne peut pas cerner et définir son objet, ou alors c'est l'ambiguïté du terme «post» qui pose problème, ou encore c'est l'accusation selon laquelle cette désignation serait une simplification et réification de contextes qui sont complexes et différents, ou finalement

¹³¹ Lars Jensen «Lusophone postcolonial studies in an emerging postcolonial european epistemology», *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012, p. 64.

¹³² Stuart Hall, «Créolité and the Process of Creolization», in: Lars Jensen, *Ibid.*

¹³³ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.

ce serait la perception que la théorie anglophone dominante n'est pas capable de prendre en compte les diversités historiques ou géopolitiques du postcolonial. Antonio Souza Ribeiro remarque que :

os modelos dominantes da teoria favorecem um pensamento binário e, nomeadamente, contêm sempre uma definição dos colonizados pela negativa, reforçando, assim, no fim de contas, os mesmos estereótipos identitários que se propõe desconstruir; e, finalmente, *but not least*, são virulentas as acusações de culturalismo e a construção de uma dicotomia aparentemente irreparável entre uma versão política e uma versão culturalista do pós-colonial¹³⁴.

(les modèles théoriques dominants de la théorie favorisent une pensée binaire et, en particulier, contiennent toujours une définition de la colonisation sous une forme négative, renforçant ainsi, en fin de compte, les stéréotypes identitaires eux-mêmes qu'elle vise à déconstruire, et enfin, *but not the least*, les accusations de culturalisme et la construction d'une dichotomie apparemment irréparable entre une version politique et une version culturaliste du post-colonial sont virulentes).

L'apparente impossibilité de définir ce terme tient à des raisons diverses. Par exemple, il existe un débat qui porte sur le préfixe « post » et la façon dont il modifie le mot « colonial ». Kwame Anthony Appiah¹³⁵ pose, dans le titre de son article, la question : *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?*, se demandant ainsi si le « post » de postmodernisme est le même que celui de postcolonialisme, ce à quoi il répond qu'il existe des différences fondamentales entre ces deux mouvements, mais que fondamentalement tous deux ont un geste d'ouverture des nouveaux espaces et mettent en question la littérature et les valeurs anciennes. Plusieurs chercheurs se sont, comme lui, posé la même question. Jean Marc Moura¹³⁶, dans son article portant sur l'état des lieux du postcolonial, cite Henri Meschonnic¹³⁷ pour éclaircir le fait que le préfixe *post* n'est pas toujours en relation avec celui de *néo*, puisque les notions ordonnées par *post*

¹³⁴ Antonio Souza Ribeiro in : « Vitima do proprio sucesso? Lugares comuns do pos-colonial » *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, op. cit., p. 41.

¹³⁵ Kwame Anthony Appiah, « Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? », *Critical Inquiry*, vol. 17, winter 1991, p. 336-357.

¹³⁶ Jean Marc Moura, "Les études post-coloniales" in : *Les Études Littéraires francophones : États de lieux*. Actes du colloque du 2-4 mai 2002, D'Hulst, Lieven et Moura, Jean Marc (ed.), Ed. du Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, Lille 3, 2002, p. 50.

¹³⁷ Henri Meschonnic, *Politique du rythme*, Paris, Verdier, 1995, p. 545.

répondent bien à l'automatisme culturel contemporain de la nouveauté inscrite dans la culture de la nécrologie. Il utilise le préfixe, tout comme le fait Terry Eagleton¹³⁸, pour définir le « Post-romantic », c'est-à-dire, des productions qui sont « des produits d'une époque plutôt que des successeurs nettement séparés d'elle ». Dans la ligne de cette pensée, J.M. Moura explique que la critique postcoloniale est « l'étude d'une situation d'écriture et pas uniquement d'une position sur l'axe du temps »¹³⁹.

Or, l'étude que l'on prétend conduire dans ce travail se réfère à cet ensemble d'ouvrages qui partagent quelques traits communs dans leur situation d'écriture et qui, pour cette raison, sont considérés comme postcoloniaux (Moura, Ania Loomba, Leela Gandhi, Bart Guilbert-Moore, Peter Childs¹⁴⁰ et Patrick Willams¹⁴¹). C'est pourquoi la traduction culturelle des concepts s'avère très importante afin de mieux démarquer les caractéristiques politiques, historiques et culturelles de chaque pays étudié. Le postcolonial servira de grille de lecture de ces textes.

Le postcolonial désigne pour nous un ensemble pluridisciplinaire qui s'interroge sur le discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires des peuples une fois colonisés et qui se sentent concernés par quantité de données touchant l'identité, les couples dominateur/dominé, domination/résistance, entre autres, sans que ces dichotomies tombent dans des stéréotypes que la théorie postcoloniale questionne.

Dans son article portant sur le postcolonial, Miguel Vale de Almeida¹⁴² explique que la critique et la théorie postcoloniales

não se localiza nem dentro nem fora da história da dominação europeia, mas antes numa relação tangencial com ela. Seria isto um exemplo de uma situação *in-between* ou híbrida (Bhabha, 1994), uma situação de prática e negociação, ou aquilo a que Spivak (1990) chama *catachresis*: reverter, deslocar e atacar o aparato de codificação de valores¹⁴³.

¹³⁸ Terry Eagleton, *The illusions of postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

¹³⁹ Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme » IN : Vox Poetica, [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>] (Consulté le 10 novembre 2010).

¹⁴⁰ Peter Childs et R. J. Patrick Williams, *An introduction to post-colonial theory*, Harlow, Longman, 2006.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Miguel Vale de Almeida in: Cristiana Bastos, Miguel Vale de Almeida et Bela Feldman Bianco, *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Brasil, Editora UNICAMP, 2007.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 24.

(Ne se situent pas à l'intérieur ni à l'extérieur de l'histoire de la domination européenne, mais dans une relation tangentielle avec elle. Ce serait l'exemple d'une relation *in-between* ou hybride (Bhabha, 1994), une situation de pratique et négociation, ou celle que Spivak (1990) appelle *catachrèses*: retourner, déplacer et attaquer l'appareil de codification de valeurs)

En ce qui concerne l'étude littéraire du postcolonialisme, Ana Mafalda Leite¹⁴⁴ explique que la perspective analytique naît d'un sens politique de la littérature. Elle explique que quand l'on réalise une étude de cette littérature, l'on essaie de coordonner les conditions de production et le contexte socioculturel pour l'expliquer au lieu de la traiter comme une simple extension de la littérature européenne. La question postcoloniale en littérature, ainsi que dans d'autres disciplines du domaine humanistique, se développera de telle façon que ce terme englobera d'autres questions aussi complexes que variées, telles que la représentation, la valeur, l'hybridation, la différence, l'ethnie, l'identité, la diaspora, le nationalisme, entre autres, explique Leite¹⁴⁵. Cette notion désignera une poétique de la culture¹⁴⁶ et générera une certaine instabilité dans le champ littéraire qui devra problématiser certains concepts et reformuler certaines questions.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous traiterons du développement historique de la critique et de la théorie postcoloniale dans les domaines anglophones, francophones et lusophones. Nous verrons que l'intérêt suscité par les études postcoloniales varie dans le temps selon les pays. Son émergence est tout d'abord le fait des pays anglophones et, c'est seulement vingt ans plus tard que la France et le Portugal vont se pencher sur la question. Quand nous examinons le postcolonial dans les domaines lusophone et francophone, il est clair que ce débat se place dans une situation privilégiée qui permet de porter un regard critique sur les évolutions et transformations de ce champ d'études. La traduction culturelle des concepts de l'école anglophone et l'actualisation des discussions sont à la base des études dans ces deux aires linguistiques. Comme l'avoue Lucie Campos, « Ces décalages témoignent non seulement d'une histoire critique à plusieurs vitesses, mais aussi d'une différence d'ancrage des thèses postcoloniales : de part et d'autre, ce n'est ni la même histoire politique, ni la même conception du

¹⁴⁴ Ana Mafalda Leite, *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 13.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Traduction libre de « Poética da cultura », expression créée par Ana Mafalda Leite, *Ibid.*, p. 14.

comparatisme littéraire »¹⁴⁷. Étudier le postcolonial dans une approche littéraire comparatiste est un exercice consistant à mettre en consonance plusieurs disciplines condensées dans la narration, une fois que « la théorie postcoloniale se nourrit du réordonnement des discours effectué par le travail littéraire »¹⁴⁸.

Nous voulons analyser également comment l'émergence et la diffusion de la critique et des théories postcoloniales se mettent en relation avec la question du canon littéraire. Dans une première approche, il peut nous paraître presque paradoxal de situer une œuvre dite postcoloniale dans le canon occidental. Or, cette littérature se propose avant tout de se démarquer de la norme, alors comment et pourquoi l'y insérer ? John Marx explique, comme une parenthèse à notre question, que la littérature postcoloniale «est une des raisons pour lesquelles il est possible de parler aujourd'hui de canon occidental¹⁴⁹». L'insertion lente et graduelle des œuvres des pays anciennement colonisés dans le programme des écoles et universités, ainsi que l'attribution de prix littéraires fait que ce canon occidental devient multiculturel – la littérature postcoloniale au lieu de contester le canon, de nos jours, le définit plutôt. Toutes ces questions nous permettront de développer une étude comparative de la violence dans la littérature postcoloniale, comme nous verrons dans la troisième partie de ce chapitre, qui se consacrera à cerner le terme de la violence et son rapport à la littérature.

¹⁴⁷ Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald : temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 68.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴⁹ Neil Lazarus, *op. cit.*, p. 159.

Chapitre II - *Le postcolonial selon les aires linguistiques*

1. Les premiers textes : l'émergence de l'École Anglophone

Le terme postcolonialisme a été forgé par l'école anglo-saxonne. Le colonialisme britannique et la littérature du Commonwealth sont au cœur des recherches qui se sont beaucoup développées à partir des années 60 grâce à l'édition, la publication et la promotion des écrivains originaires d'Afrique, d'Inde et d'autres ex-colonies britanniques.

L'émergence des études postcoloniales est liée à l'arrivée dans les universités européennes et américaines d'une élite lettrée venant des ex-colonies anglaises¹⁵⁰. Le besoin de situer les contextes socioculturels de cette production apparaît comme un élément constitutif de la critique littéraire. Les étudiants des ex-colonies doivent se confronter à une vision euro-centrique des études littéraires tandis que la situation de l'histoire coloniale est très présente et doit se conjuguer avec le désir d'émancipation et de quête d'identité de ces littératures.

L'émergence de ce que l'on connaît sous le nom de « postcolonial studies » est le fruit des recherches d'une triade d'auteurs : Gayatri Spivak, Edward Saïd et Homi Bhabha. Ces théoriciens ont combiné l'analyse du discours colonial à la théorie poststructuraliste, comme nous l'explique John Thieme¹⁵¹, et ont réalisé une étude révisionniste de la littérature du Commonwealth. Cette approche leur a permis de sortir d'une position marginalisée créée par une histoire culturelle qui, depuis cent ans, n'avait connu aucune altération dans les sociétés et académies occidentales. Selon Phyllis Taoua¹⁵², c'est cette production des années 1960 qui est à l'origine des discussions concernant le regard que l'Occident porte sur l'Orient.

¹⁵⁰ Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », in : Vox Poetica. [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>] (Consulté le 10 novembre 2010)

¹⁵¹ John Thieme, *op. cit.*, p. viii.

¹⁵² Phyllis Taoua, « The postcolonial condition » in : *The Cambridge companion to the African novel*, éd. Abiola Irele, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009, p. 212.

Néanmoins, il fallut attendre dix ans après la publication de l'ouvrage fondamental d'Edward Saïd, *Orientalism*, pour voir l'apparition d'un livre qui fera école dans le domaine de la critique et la théorie anglophones, *The Empire writes back*, de 1989, écrit par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. Cet ouvrage explique l'émergence de ce terme dans le monde anglophone et la postérieure construction ainsi que le développement de la littérature (post)coloniale anglophone. Après sa parution, l'intérêt porté à ce sujet n'a pas cessé de croître. Hamilton Russel¹⁵³ estime qu'au début des années 90 au moins 11 ouvrages ont été écrits à ce propos aux Etats-Unis et en Angleterre. L'auteur soutient que l'intérêt actuel pour le thème du postcolonialisme est dû aux nombreuses controverses que l'on peut trouver entre la théorie et la pratique. Ainsi, les pays concernés par la colonisation se sont également impliqués dans le débat sur cette question mise en avant par l'école anglophone.

A) Saïd, Spivak et Bhabha

Le livre inaugural d'Edward Saïd consacré à l'orientalisme¹⁵⁴ propose d'étudier la littérature pour comprendre les grands stéréotypes que l'Occident porte sur l'Orient ainsi que la construction de l'altérité. En effet, ce sont de tels stéréotypes qui ont beaucoup contribué à justifier la colonisation et qui ont créé la peur de l'autre ainsi qu'un sentiment de supériorité à son égard. De même que Foucault¹⁵⁵, il défend l'idée que la stratégie discursive et la généalogie du savoir sont des tactiques et stratégies du pouvoir. Il fait ainsi le lien entre savoir et pouvoir, en mettant en relation les formations discursives et les institutions non discursives. Saïd montre, en outre, que les textes occidentaux construisent et délimitent l'idée que l'on doit avoir de ce qu'« ils » appellent l'Orient. Il explique également que la construction culturelle de soi et de l'autre a pu jouer un rôle important dans l'histoire une fois que l'Occident a pu créer l'idée d'Orient en associant tout ce qui n'est pas occidental, et donc mauvais, à cette nouvelle catégorie. On peut

¹⁵³ Russell G. Hamilton, « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », [<http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-literatura-dos-PALOP-e-a-teoria-pos-colonial.pdf>], p. 13 (Consulté le 10 octobre 2012).

¹⁵⁴ Edward Wadie Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

¹⁵⁵ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 162.

considérer que les deux points les plus importants de son étude sont le concept de résistance et la relation entre culture et impérialisme.

Un autre concept développé par Saïd et par Gayatri Spivak est celui de la représentation. Le texte de Marx sur le 18 Brumaire de Napoléon « They cannot represent themselves ; they must be represented » (« Ils ne peuvent pas se représenter ; ils doivent être représentés ») sert d'inspiration et constituera le noyau de *The worlds, the text and the critic*, livre qui fait partie de la 'trilogie' de l'*Orientalisme*. Cette idée est complètement conforme aux études de Gayatri Spivak sur le subalterne. Selon Spivak, le subalterne est incapable de se représenter par lui-même, le subalterne aurait besoin d'un autre, qui possède davantage de pouvoir, pour se faire représenter.

Ainsi la question centrale de G. Spivak dans *Can the subaltern speak*¹⁵⁶? (*Le subalterne peut-il parler?*) consiste à se demander si le subalterne est en mesure de s'exprimer ou s'il est obligatoirement une présence silencieuse, une parole non récupérable par d'autres. Elle part d'une critique de deux intellectuels occidentaux, Deleuze et Foucault, pour questionner la pratique discursive de l'intellectuel postcolonial. En même temps, elle dresse une critique au groupe d'études subalternes, auquel elle participe et auquel elle adresse la question de savoir si le subalterne peut parler. Pour théoriser à propos du sujet subalterne elle ajoute l'hétérogénéité à la définition d'Antonio Gramsci, qui définit le subalterne comme la classe écartée du pouvoir. Cependant, cette définition du sujet subalterne ne peut pas être utilisée pour se référer à n'importe quel sujet marginalisé.

Son argumentation est clairement d'orientation marxiste et déconstructiviste, compte tenu qu'elle fait plusieurs références au 18 Brumaire de Marx et à la grammatologie de Derrida. Tout au long de sa discussion elle met en évidence le danger que représente pour l'autre et le subalterne le fait de se construire seulement en tant qu'objets d'étude de la part des intellectuels qui ne veulent que parler *par* l'autre. Elle se considère comme complice de ce procédé, c'est pourquoi elle préfère pousser l'argumentation vers les deux sens que le mot représentation peut avoir en allemand – *Vertretung* et *Darstellung*. Le premier a une acception davantage politique et signifie

¹⁵⁶ Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak? : reflections on the history of an idea*, New York, Columbia University Press, 2010.

assumer le lieu de l'autre, on parle pour l'autre. Le second est plutôt esthétique et préfigure l'acte de la performance ou de la mise en scène, on «re-présente» l'autre. Dans ces deux cas, la représentation présuppose quelqu'un qui parle et quelqu'un qui écoute, or, conclut l'auteur, le subalterne ne peut jamais concrétiser son discours dans cet espace dialogique, parce qu'il ne possède aucune forme d'agencement de son discours.

Spivak se réfère au fait que la parole du subalterne, ainsi que celle du colonisé, passe toujours par l'intermédiaire de quelqu'un qui proteste à la place de l'autre¹⁵⁷. Cela illustre l'illusion de l'intellectuel qui pense pouvoir parler à la place de cet autre, parce qu'il le comprend et entend sa voix. Spivak soutient donc que la tâche de l'intellectuel est celle de créer des espaces et mécanismes par lesquels le sujet subalterne pourra s'exprimer et être entendu¹⁵⁸.

En partant également du débat sur la domination culturelle de Gayatri Spivak, Homi Bhabha s'intéresse spécifiquement aux formes culturelles de domination qu'imposent les classes dirigeantes et aux possibles façons de la subvertir. Dans son article « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817 »¹⁵⁹ («Signes pris pour contemplation: Questions de l'ambivalence et de l'autorité sous un arbre à l'extérieur de Delhi, mai 1817»), il reconnaît avoir été influencé par Foucault, Derrida, Freud et Fanon, mais il ne mentionne pas Bakhtine, auquel il a sans nul doute emprunté le concept d'hybridation, comme le remarque Sabine Mabordi¹⁶⁰.

L'hybridisme est pour Bhabha une condition du discours colonial construit dans des situations de confrontation politique entre des pouvoirs inégaux, et qui plus est, dans un procès de négation culturelle. D'après Marc Escola, *Les lieux de la culture* produit une théorie pour les études postcoloniales en ce qu'elle nous invite à inventer un autre rapport

¹⁵⁷ Cette question occupe une place centrale dans la littérature de Coetzee, notamment dans les romans *Foe*, *Michael K* et *L'âge de Fer*.

¹⁵⁸ D'après la préface de Sandra Regina Goulart Almeida, Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 14.

¹⁵⁹ Article paru dans la revue *Critical inquiry : a voice for reasoned inquiry into significant creations of the human spirit*, États-Unis, University of Chicago Press, 1985. Cet article sera repris et adapté dans le livre *Location of Culture*.

¹⁶⁰ Homi K. Bhabha, "Interrogando a identidade", in: *O local da cultura*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p.70-104. Commentaire de Sabine Mabordi. Traduction du commentaire de Mariana Lustosa "Interrogando a identidade", Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Disponible en ligne: [<http://www.ufmg.br/cdrom/bhabha/index.html>], consulté le 9 février 2013, p. 23-24.

au passé, au présent et au futur par un regard critique fondé sur les modalités de la différenciation culturelle »¹⁶¹.

Pour Bhabha, l'hybridisme constitue une menace envers l'autorité culturelle et coloniale, puisqu'au moment où il subvertit le concept d'origine, il crée une variation basée sur la négation, la variation, la répétition et le décalage. L'auteur défend l'idée que ce qui est primordial c'est l'imitation car « c'est ce qui porte le colonisé à être en tous points semblable au dominant, tout en sachant qu'il garde son identité propre »¹⁶². Ainsi, l'hybridisme transgresse tout le projet du discours dominant et exige la reconnaissance de la différence. Ce concept présente des similitudes avec la théorie centrale du modernisme brésilien, l'anthropophagie, à laquelle l'on s'intéressera plus loin.

B) Le canon et le postcolonial

Le répertoire des « colonial novels » ou de la « colonial fiction » a révélé des noms tels que Kipling, Conrad, Forster ou Orwell, qui s'inscrivent dans le canon littéraire occidental. La littérature qui s'ensuit renferme déjà une base critique qui s'est développée avec ces auteurs, ce qui permet au débat de demeurer ouvert et hétérogène dans le monde anglophone. Cela peut s'expliquer, selon Yves Clavaron, par le mode de colonisation britannique, l'« indirect rule » qui préserve les identités ainsi que par la dynamique historique, politique et culturelle. Les théories se communiquent et se construisent entre elles, en rapport avec l'ancienne colonie et les anciens colonisés. Mais qu'en est-il du canon littéraire anglophone ? Comment se développe-t-il et s'insère-t-il dans le canon occidental ?

Le livre de Patsy Daniels *The voice of the oppressed in the language of the oppressor*¹⁶³ (*La voix de l'opprimé dans la langue de l'opresseur*), met en parallèle quatre auteurs postcoloniaux de différents continents, à savoir William Butler Yeats, James Joyce, Joseph Conrad et Chinua Achebe. Ce travail montre ce que souhaitait

¹⁶¹ Marc Escola in: Marie Cuillerai, "Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?", *Acta Fabula*, Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha, [<http://www.fabula.org/revue/document5451.php>], consulté le 25 mars 2014.

¹⁶² Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, H. Champion, 2002, p. 41.

¹⁶³ Patsy J. Daniels, *The voice of the oppressed in the language of the oppressor : a discussion of selected postcolonial literature from Ireland, Africa, and America*, New York, Routledge, 2001, p. 3.

Spivak quand elle questionnait la puissance de la voix des opprimés. Daniels explique comment ces auteurs, chacun à sa manière, ont montré l'oppression que leur a fait subir la culture dominante et ont créé un espace à partir d'où parler, un nouvel espace culturel qui leur a permis de parler au monde, celui du dominant et du dominé, pour réviser leur propre histoire. Daniels affirme qu'il existe une continuité de préoccupations entre les écrivains postcoloniaux de ces cent dernières années, puisqu'ils :

- 1) Utilisent leur voix publique pour critiquer une culture hégémonique ;
- 2) Inventent une culture qui « straddles or blurs boundaries in order to find a space from which to speak¹⁶⁴ » (« chevauche ou brouille les limites de manière à trouver un espace à partir duquel parler »);
- 3) Et à partir de cet espace ils « wrote back to empire » (« écrivent en retour à l'Empire ») qui les a jusqu'alors maintenus marginalisés.

Cette connexion entre les écrivains se fait par l'usage de la langue du colonisateur pour manufacturer ou créer/inventer un espace culturel pour soi à partir duquel parler. Au sein de cet espace ils trouvent la voix avec laquelle ils critiquent la culture de l'oppression et vont à la recherche de formes nouvelles.

Yeats, Joyce et Conrad ont trouvé leur espace et ont été « engloutis » par la culture hégémonique : il s'agit de blancs qui écrivent et qui font partie du canon occidental. Ils ne sont pas envisagés comme des écrivains postcoloniaux, la grandeur de leur travail les a portés au « panthéon anglais ». Achebe, pour sa part, quand il retrouve sa voix, n'est pas tout de suite englouti par ce canon anglais. Son nom figure parmi les plus grands de la littérature anglophone, mais pas anglaise, comme c'est le cas des autres. Cela instaure une situation problématique par rapport à la valorisation des auteurs et de leurs ouvrages. La réponse proposée par Daniels à cet apparent paradoxe figure dans le mouvement du *post*, en sachant que le poststructuralisme naît pour créer une autre idéologie qui combat le canon littéraire masculin et blanc du *New Criticism*, c'est sous son égide que nous allons retrouver par la suite d'autres idéologies telles que le post-colonialisme et le post-

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 4.

modernisme. Daniels constate que les auteurs postcoloniaux insérés dans le canon anglophone opèrent le passage du modernisme au postmodernisme¹⁶⁵:

Yeats reprend les légendes et les mythes de son peuple pour créer l'image d'un peuple uni et justement capable de combattre un oppresseur parce que ses membres partagent une histoire et une culture communes. Si Yeats peut être considéré comme moderne, Joyce est un hypermoderne, puisqu'il rejette le traditionnel et part à la quête de nouvelles formes d'expression. Son but est de montrer la paralysie de la psyché, de la société et de la politique de l'Irlande. Conrad, quant à lui, est un grand-moderne : il anticipe Yeats dans sa nouvelle écriture prophétique et dénonce les atrocités perpétrées par les Européens sur le continent africain. Achebe serait un postmoderne : il attaque Conrad et réécrit son histoire. Il imite le geste de Yeats et réécrit l'histoire de son peuple pour les yeux et les oreilles du monde.

Le travail des écrivains anglophones qui précèdent l'éclosion de l'écriture du continent africain serait, selon Declan Kiberd¹⁶⁶, une expérience de résistance par la littérature et par la parole et laisserait un modèle pour que les écrivains du tiers monde décolonisent leurs cultures. Différemment de Patsy Daniels¹⁶⁷, qui a discuté la place des écrivains postcoloniaux par rapport au canon anglais et considère positive cette insertion, Lilyan Kesteloot croit qu'« intégrer purement et simplement les écrivains noirs dans la littérature française aurait été méconnaître qu'ils sont des représentants d'une renaissance culturelle qui n'est pas française ni même occidentale »¹⁶⁸. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Daniels ne trouve pas quelle est la place d'Achebe dans le canon Anglais, peut-être que ce fait permet également d'expliquer pourquoi un écrivain blanc et prix Nobel tel que Coetzee est considéré comme un auteur non pas africain mais « global » pour la plupart des critiques.

C) Un dernier soupir postcolonial ?

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 6.

¹⁶⁶ Declan Kiberd, *Inventing Ireland : the literature of the modern nation*, London, Vintage, 1996.

¹⁶⁷ Patsy J. Daniels, *op. cit.*

¹⁶⁸ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004, p. 7.

Ce sont Bhabha, Spivak et Saïd qui inaugurent la théorie postcoloniale dans le domaine anglophone et utilisent les lectures de philosophes et essayistes, pour la plupart écrivant en français, tels que Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Frantz Fanon et Albert Memmi. Ils portent un soupçon sur l’Eurocentrisme des théories littéraires et remettent en question le canon occidental. L’émergence des *postcolonial studies* et le développement de ce champ disciplinaire a révélé un certain nombre d’intellectuels tels que Bill Aschcroft, Laura Chrisman, Robert Fraser, Leela Gandhi, Paul Gilroy, Ania Loomba, Neil Lazarus, Achille Mbembe, Bart Moore-Gilbert, Benita Parry, Ato Quayson, Couze Venn, Prem Poddar, Gregory Castle, Michelle Keown, John Mac Leod, John Thieme, et bien d’autres encore, qui approfondissent et développent les premières pensées fondatrices.

Parmi les intellectuels figurent les détracteurs de ce courant, comme Appiah, qui voit dans les intellectuels du postcolonial une « intelligentsia d’acheteurs (...) [qui] négocient à la périphérie le commerce des biens culturels du monde capitaliste »¹⁶⁹. Il y a aussi Arif Dirlik, qui dit que « la postcolonialité est la condition de l’intelligentsia du capitalisme global »¹⁷⁰. À ces critiques Lazarus¹⁷¹ répond qu’il y a un déterminisme injustifié. Cependant, il est clair qu’il existe un décalage entre l’appartenance de ces critiques à une classe insérée dans le monde du capital globalisé et la critique qu’ils formulent. En outre, selon Dirlik, il n’est pas possible de faire « une critique approfondie de sa propre idéologie ». N’oublions pas non plus que le structuralisme était pour Lévi-Strauss la façon de concevoir par le biais de l’anthropologie un humanisme sans ethnocentrisme, ce à quoi Derrida réagit en déclarant que l’ethnologue « accueille dans son discours les prémisses de l’ethnocentrisme au moment même où il le dénonce »¹⁷².

Certains théoriciens annoncent la mort des études postcoloniales, d’autres le critiquent féroce­ment, puisqu’ils jugent très difficile de faire un contre-discours quand on est inséré dans le centre producteur des discours. Contre cette pensée, Stuart Hall, dans un texte écrit au milieu des années 1990, se demande « When was the postcolonial? »

¹⁶⁹ Kwame Anthony Appiah, *In my father’s house: Africa in the philosophy of culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 149.

¹⁷⁰ Arif Dirlik, *After the revolution: waking to global capitalism*, Wesleyan, Wesleyan University Press, 1994, p. 356.

¹⁷¹ Neil Lazarus, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷² Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 41.

(Quant a été le postcolonial?), précisant que l'on ne doit pas seulement regarder en arrière ce genre de production, mais aussi penser plutôt à un futur pour cette discipline. Le postcolonial est surtout une grille de lecture qui tient compte de la situation coloniale et de celle après l'indépendance afin de permettre l'émergence d'une pensée spécifique.

2. L'entrée de la Francophonie dans le débat

Les intellectuels français ont commencé à s'intéresser au thème du postcolonial en littérature dans les années 1990 dans l'objectif d'établir un corpus de la francophonie. Béatrice Collignon¹⁷³ explique que le concept de *postcolonial* a été emprunté aux anglo-saxons et que l'intérêt des français pendant ces dernières années pour les *postcolonial studies* est dû à l'apparition de nombreuses traductions d'ouvrages-clés. Cependant, explique Collignon, en France le signifié de ce mot est décalé par rapport à ce que les anglophones comprennent par *postcolonial* :

Tout comme dans l'expression "postmodernisme", courant critique auquel se rattachent les *postcolonial studies*, le préfixe "post" ne fait pas ici référence à un après, comme on a tendance à le comprendre en France, mais à un au-delà, dans une perspective de rupture radicale avec la lecture linéaire, chronologique et séquentielle de l'histoire. L'historicisme comme schéma évolutionniste sous-tendu par l'idée de progrès est remis en cause. Le but recherché est la création d'un autre rapport au passé, au présent et au futur par l'instauration d'un regard critique fondé davantage sur la distance spatiale que sur la distance temporelle. D'où le sens "d'au-delà" plutôt que "d'après" du préfixe "post"¹⁷⁴.

Yves Clavaron¹⁷⁵ pense que ce qui a pu retarder l'émergence et l'introduction des études postcoloniales en France est tout d'abord le caractère tardif des traductions de Spivak et Bhabha (presque 20 ans de retard), ce qui donne « un goût de réchauffé » à cette théorie. De plus, ajoute cet auteur, la politique assimilationniste de la colonisation française impose, en plus de la langue, des traditions et coutumes à des citoyens qui ne

¹⁷³ Béatrice Collignon, « Note sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo*, mars 2008, p. 2-5.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁵ Yves Clavaron (dir), *Études postcoloniales*, Nîmes, Lucie Editions, 2011, p.7.

jouissent pas des mêmes privilèges que ceux de la métropole. Ainsi, la littérature produite en colonie longtemps a été considérée en France comme un « sous-genre », dans lequel on classe les romans populaires, d'aventures et historiques. Cette littérature, certes, ne participe pas au canon français.

En outre, l'acception « francophone » est vue par quelques-uns comme dépréciative, renvoyant à quelque chose qui n'est pas vraiment « français ». De plus, ajoute Clavaron, « il existe en France une tendance à minorer la place de la colonisation dans l'histoire nationale car elle remet en cause les bases mêmes de la construction de l'identité française : républicanisme et universalisme »¹⁷⁶, ce qui expliquerait la résistance à penser la postcolonialité en France.

Il est intéressant de noter que si l'émergence des études postcoloniales a lieu, c'est grâce aux livres des trois auteurs du Commonwealth qui lisent les auteurs de langue française pour élaborer leur théorie. Edward Saïd donne surtout du poids aux efforts pionniers du psychiatre Frantz Fanon qui a cherché à décrire le monde contemporain par le biais de la perspective du noir et du colonisé. En même temps, il se met d'accord avec les idées de Michel Foucault pour lequel le problème reposerait sur l'épistème des sciences humaines. Selon Foucault la production des connaissances suit un principe circulaire et d'autoréférence qui fait que les nouvelles connaissances se trouvent insérées dans une base de représentation déterminée et vont répéter à l'infini les idées qui sont à la base de ce même système de représentations. Or, connaître la pensée de Foucault s'avère fondamental pour examiner la question du postcolonialisme. Et l'on peut également citer les travaux de Jacques Derrida, et son attention à l'autre et à la langue dans la *différance*, pour évoquer les études de Spivak et Bhabha, ou encore l'influence de Jacques Lacan. Nous pourrions dire que la théorie postcoloniale était en état de latence en France, tandis que d'autres ont su en faire usage de la pensée de ces intellectuels¹⁷⁷.

Le structuralisme et le poststructuralisme, nés en France, sont le berceau de cette théorie. Après tout, il ne faut pas oublier que Jean-Paul Sartre entre dans le débat du sujet post-colonial par les travaux de Frantz Fanon. Sartre souhaitait « surmonter le fossé existant entre le moi européen et l'autre colonial en développant une théorie de l'histoire

¹⁷⁶ Y. Clavaron, *op.cit.*, p. 10.

¹⁷⁷ Dans son « Bilan critique » Y. Clavaron discute les sources françaises de la théorie postcoloniale, in: Yves Clavaron, *op. cit.*, p. 169.

– et une pratique éthique – qui rendrait possible l’idée de culture humaine *après* le colonialisme”¹⁷⁸. Bien que la question ait été latente, et en dépit des études réalisées, il a fallu certes longtemps pour que l’on manifeste un véritable intérêt pour ce champ d’études. Résistance à l’école anglo-saxonne ou impossibilité de lire de manière critique le passé?

Parmi les ouvrages parus en France à partir de 1995 figurent *Poétiques francophones* de Dominique Combe (1995), *Singularités francophones* de Robert Jouanny (1999), *La francophonie littéraire : essai pour une théorie* de Michel Beniamino (1999) ; et également cette même année Jean Marc Moura raisonne sur les bases des études francophones dans son livre *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Il emploie pour la première fois l’expression « théorie postcoloniale », jusqu’alors très attachée à l’école anglo-saxonne. Moura estime que les études postcoloniales sont moins développées en France parce que « le multiculturalisme et la globalisation, qui sont implicites dans le terme, heurtent le jacobinisme et la volonté de grandeur nationale propres à une partie de l’intelligentsia française »¹⁷⁹. Dans son livre, il donne au postcolonial une connotation langagière liée à des situations marquées par le multilinguisme. La langue postcoloniale serait fondatrice d’une nouvelle logique textuelle. Xavier Garnier introduit la notion de « territoire » comme lecture spatiale de l’œuvre postcoloniale et Papa Samba Diop, de son côté, insiste sur la fonction politique des violences postcoloniales. Alain Ricard, en s’intéressant surtout au théâtre, fait le lien entre littérature comparée et anthropologie. N’oublions pas Lilian Kesteloot¹⁸⁰, qui a été une pionnière pour les études de la littérature négro-africaine, ainsi que les poètes de la négritude qui ont en quelque sorte collaboré en vue de l’émergence de la pensée postcoloniale.

A) Francophonie et postcolonialité

¹⁷⁸ In: Simon Gikandi « Poststructuralisme et discours postcolonial », in: Neil Lazarus, *op. cit.*, p. 181.

¹⁷⁹ Jean Marc Moura, “Les études post-coloniales”, in : Lieven D’Hulst et Jean Marc Moura (ed), *Les Études Littéraires francophones : États des lieux*, Actes du colloque du 2-4 mai 2002. Ed. du Conseil Scientifique de l’université Charles de Gaulle, Lille 3, 2002, p. 49.

¹⁸⁰ Lilian Kesteloot, *op. cit.*

Néanmoins, il serait erroné de penser que la France ignorait les études postcoloniales. Si l'on réfléchit ponctuellement au terme « francophonie », on verra que la discussion se situe bien avant et repose également sur les sens que peut avoir le mot « postcolonial ». L'on cite l'année 1880 comme étant la première fois où l'on parle de francophonie¹⁸¹. Ce serait Onésime Reclus qui aurait expliqué le signifié du mot qui « désigne ceux qui parlent français dans un contexte régional ou national où le français n'est pas la langue unique »¹⁸².

L'idée de francophonie a souvent été liée à un centre régulateur de l'espace francophone. Une langue est une façon d'exprimer une culture et ses idées. Une fois déplacée, elle favorise la création d'un espace que l'on qualifie, par exemple, de francophone, lusophone, hispanophone, anglophone. Cette langue va forcément subir les altérations nécessaires pour décrire une nouvelle réalité à laquelle elle n'était pas attachée, mais dont elle subira dorénavant les influences. La langue de l'écriture postcoloniale est l'expression de la fuite du centre occidental pour laisser apparaître de nouvelles normes liées à une culture, une tradition et une identité relatives à un contexte particulier. En ce sens, Edouard Glissant¹⁸³ a proposé le concept de « littérature monde » ou de « tout-monde », dans lequel il est question d'une créolisation des cultures, d'une « déterritorialisation » qui mettrait en avant le caractère original de cette écriture. Il s'agirait de concevoir une écriture qui 'reterritorialise' dans leur nouvel espace culturel et géographique les marques, les indices, les perceptions de son milieu.

Pour mieux comprendre la déterritorialisation de la langue, nous pouvons encore une fois nous référer à Jean Marc Moura qui explique que dans l'espace francophone on a la situation de « l'interlangue », terme emprunté à B. Ashcroft, qui met en avant le conflit langue maternelle/langue coloniale exprimé par le rejet de l'héritage colonial à cause de plusieurs traumatismes liés à une histoire de violence et à la suite des modifications culturelles locales qui transforment la langue occidentale. Jean-Claude Blachère qualifie ce procédé de « négrification » :

¹⁸¹ Voir notamment le chapitre I de: Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, 203 p.

¹⁸² Christiane Chaulet Achour, « Francophonie, francophonies, francophones », Paris, Université de Cergy-Pontoise. [<http://www.christianeachour.net>], (Consulté le 23 mai 2013).

¹⁸³ Edouard Glissant, "Philosophie du Tout-Monde" (Extrait d'une conférence d'Édouard Glissant dans le cadre du séminaire de l'ITM 30 mai 2008 à Paris, Espace Agnès B.). in: [<http://www.edouardglissant.fr/toutmondeetlitterature.html>] (Consulté le 23 mai 2013).

J'appelle « négriification » l'utilisation dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France. Ces procédés s'attachent au lexique, à la syntaxe, aux techniques narratives.

(...)

La négriification prétend se distinguer de la simple ornementation exotique et recherche de la couleur locale moins par les moyens qu'elle utilise que par l'idéologie qui l'anime. Elle est la traduction dans le domaine de l'écriture d'aspirations politiques où s'esquisse une revendication nationaliste ; elle repose également sur un postulat raciaiste d'ordre biologique et culturel : il existerait une manière d'être nègre, une négritude ontologique, qui se manifesterait dans toutes les expressions du Noir, danse, écriture du français¹⁸⁴.

Nous pourrions définir la francophonie (et pourquoi pas la lusophonie et l'anglophonie) et son rapport à la postcolonialité par l'idée du texte littéraire qui agit comme un acte de décolonisation de la littérature par la transformation de la langue française à partir de son lieu d'énonciation. Ce serait une idée positive, contraire à ce que l'espace de la francophonie a créé¹⁸⁵.

B) Vers un renouveau postcolonial : la littérature-monde?

Dominique Combe commente cette critique des études postcoloniales et propose d'avancer avec la notion de littérature globale :

Certains théoriciens nord-américains proclament déjà la fin de la théorie postcoloniale, désormais comprise selon eux par les *global studies*, qui font à leur tour l'objet d'une reconnaissance institutionnelle grâce aux départements, séminaires, colloques et publications qui leur sont dédiés. L'heure serait ainsi à la

¹⁸⁴ Jean-Claude Blachère, *Négritudes: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 116.

¹⁸⁵ Cette discussion à propos des côtés négatifs de la francophonie figurera à la fin de la discussion à propos de la lusophonie quand l'on parlera de la formation du canon francophone et lusophone par rapport à l'ancien Empire colonial.

world literature, d'ailleurs trompeusement rebaptisée en français « littérature monde » par Jean Rouaud et Michel Le Bris dans le manifeste de 2007¹⁸⁶.

La question de la littérature monde, liée à l'idée de la production littéraire francophone, a fait polémique dans les colonnes du journal français *Le Monde* en mars 2007. Il s'agit du manifeste « Pour une littérature-monde » de Jean Le Bris et Jean Rouaud. Nicolas Aude argumente à ce propos

Le manifeste de J. Rouaud et J. Le Bris n'était pas sans ambiguïté. On pouvait y voir apparaître deux lignes définitives de la littérature-monde : l'une concernait l'énonciation, les auteurs ayant pris acte d'une remise en cause de l'ancien pacte entre littérature et nation, l'autre renvoyait plus à la représentation et notamment au fameux *retour du référent*, censé mettre fin à une époque jugée trop formaliste¹⁸⁷.

L'on trouve dans ce manifeste des préoccupations littéraires contemporaines, de la dernière décennie plus précisément, questions chères à la France aussi bien qu'à l'étranger. C'est également en quelque sorte la préoccupation de Glissant quand il discute la littérature monde. Dans le monde anglophone il s'agit de la *world literature*, en France la littérature-monde, dans le monde lusophone on pourrait bientôt voir le débat se dessiner vers une littérature globale : cette pensée est en relation avec les manières de se situer dans l'espace mondialisé, et porte sur la signification de l'universalisme dans la postmodernité. Il ne s'agit que d'une querelle des études postcoloniales, une issue qui est discutée dans de nombreux débats et à propos de laquelle on débattrait encore beaucoup en lui attribuant divers noms, comme par exemple la littérature transatlantique.

On ne peut s'empêcher de penser au livre de Pascale Casanova *La République mondiale des lettres* dans lequel l'auteur retrace l'histoire de l'affirmation nationale de la littérature française par rapport à la littérature écrite en latin :

¹⁸⁶ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁷ Nicolas Aude, « Écrire & penser le roman après la décolonisation : pour, contre ou au-delà des nations ? », *Acta Fabula*, janvier 2013.

L'initiative de Du Bellay est bien cet acte fondateur, à la fois national et international, par lequel la première littérature nationale se fonde dans la relation complexe à une autre nation et, à travers elle, à une autre langue, dominante et en apparence indépassable, le latin¹⁸⁸.

La préoccupation du poète Joachim Du Bellay au XVI^e siècle est très actuelle en ce qui concerne les littératures postcoloniales (et la prolongation de leur discussion vers la littérature monde). Entre « défense et illustration » on entrevoit dans la question postcoloniale le passage d'une logique politique du contre à la conception d'une création davantage autonome à la croisée des langues dans l'exercice de renouvellement de l'idée du canon occidental en littérature.

Paris demeure la « République mondiale des lettres » et l'usage du français est toujours ambivalent. La question de la francophonie continue à perturber les esprits, mais les prix littéraires français de ces dernières années montrent bien une ouverture du public vers la production de cette francophonie. Cependant, le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française et le Prix des Cinq continents de la Francophonie témoignent d'une logique « qui consiste à promouvoir la 'diversité culturelle' en langue française, tout en opposant la littérature francophone aux lettres françaises », comme l'expliquent Sarah Burnautzki et Kaiju Harinen¹⁸⁹.

Non seulement le public, mais aussi les institutions et les concours de prestige, ont intégré en quelque sorte ces écrivains. Léopold Sédar Senghor a été élu à l'Académie Française en 1983 et la poésie d'Aimé Césaire choisie pour le concours de l'agrégation de 2009-2010.

Ainsi, l'on ne pourrait pas dire que la France ignore les auteurs qui produisent en français. On les publie de plus en plus on et on les fait connaître. Cependant, il faut bien l'avouer, on ne les traduit pas assez dans d'autres langues. La diffusion demeure limitée à ceux qui connaissent la langue française. Il est vrai que les écrivains du Maghreb bénéficient d'une diffusion et d'une reconnaissance plus grandes que ceux de l'Afrique

¹⁸⁸ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, p. 77.

¹⁸⁹ Sarah Burnautzki et Kaiju Harinen, « Introduction : Littératures 'africaines francophones' – Repenser les dominations littéraires », *HeLix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 6 / 0, février 2014, p. 1-11, p. 1.

subsaharienne, ce qui est peut-être dû au phénomène de la migration qui a commencé après les guerres d'indépendance et le retour des pieds noirs.

La dichotomie qui oppose, depuis l'époque coloniale, les termes 'français' et 'francophone' comme qualificatifs de textes littéraires a été petit à petit déstabilisée : aujourd'hui, la littérature 'française' ne saurait plus être identifiée à un canon littéraire imaginé comme culturellement 'homogène' et ethniquement 'blanc', et, de son côté, la littérature 'francophone' ne correspond plus, à présent, à son altérité radicale.¹⁹⁰

Actuellement, l'état des lieux des études postcoloniales en France nous montre que l'intérêt repose en grande partie sur les études du postcolonialisme en Afrique du Nord, notamment au Maghreb et en Algérie, c'est-à-dire, dans les anciennes colonies françaises avec lesquelles la France a toujours été en très étroite relation, soit par l'édition des textes, soit en raison de la migration et la récente et complexe indépendance de ces pays. Il est intéressant de noter que la plupart des travaux discutent de la diaspora. On pourrait citer des chercheurs tels que Mokhtar Atallah, Soheila Kian, Martine Fernandes, Mireille Rosello ou Katherine Roussos. Il existe également un intérêt pour les Antilles, comme le montrent les travaux d'Emeline Pierre, de Kathleen Gyssels ou d'Alexandre Alaric. Ce ne sont pour le moment que des travaux qui font l'analyse critique des œuvres et il ne s'agit pas encore de théorisations, comme c'est le cas dans les écrits de J.M. Moura, d'Yves Clavaron, d'Allain Ricard ou de Xavier Garnier.

¹⁹⁰ *Ibid.*

3. Le tardif intérêt des Lusophones

Les pays africains lusophones ont connu une politique colonisatrice similaire à la française, où l'assimilation était une donnée importante. Néanmoins, le Portugal a réussi à intégrer les colons et les fils de colons dans le groupe des écrivains anticolonialistes. Ce fait est considéré par Bertrand Russel comme une différence fondamentale des colonies portugaises par rapport aux anglaises et françaises. L'intégration des couches moyennes de la société coloniale dans la production littéraire permet de créer une intelligentsia multiraciale à partir des années 40. Ce fait est évident surtout au Mozambique et en Angola et contribue à la mobilisation de la population dans les actes anticolonialistes. Les 30 ans qui précèdent la fin de la colonisation ont vu l'émergence d'une littérature de revendication culturelle, de protestation sociale et de combativité¹⁹¹.

Pendant la période qui suit les indépendances, la littérature célébrera la chute du colonialisme, appellera à une reconstruction de l'identité nationale et proclamera une révolution sociale. La naissance de la littérature postcoloniale est en étroite relation avec l'histoire coloniale, elle avance vers l'avenir en regardant le passé, qui demeure toujours présent ou se fait sentir dans la présence ou la menace d'un néo-colonialisme, explique Hamilton¹⁹². A côté de cette littérature d'exaltation nationaliste l'on verra la naissance d'une littérature plus intimiste, de création et renouvellement. Les écrivains veulent réécrire l'Afrique et leurs pays. La langue portugaise ne sera pas combattue, elle sera vue comme une langue conquise.

L'étude de la littérature lusophone africaine est assez récente. Parmi les intellectuels qui réfléchissent sur cette production, entre autres, Laura Cavalcanti Padilha, Maria Benedito Basto, Rita Chaves, Inocência Mata, Carmem Tindó Secco, Maria Nazareth Soares Fonseca, Ana Mafalda Leite, Margarida Calafate Ribeiro, Phillip Rothwell¹⁹³, Patrick Chabal¹⁹⁴, Gerald Moser, Russell G. Hamilton, Manuel Ferreira, José Carlos Gaspar Venâncio et José Luís Pires Laranjeira, rares sont ceux qui se dédient à

¹⁹¹ Russell G. Hamilton, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹² *Ibid.*, p. 17.

¹⁹³ Phillip Rothwell, *A postmodern nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.

¹⁹⁴ Patrick Chabal, *The post-colonial literature of lusophone Africa*, Johannesburg, Northwestern University Press, 1996.

envisager le postcolonialisme comme une théorie. Les travaux sur la postcolonialité en Afrique lusophone restent limités aux noms d'Ana Mafalda Leite, de Margarida Calafate Ribeiro et Patrick Chabal. Au Brésil l'intérêt s'avère très tardif et se centre surtout sur l'Angola et un peu moins sur le Mozambique, comme le montrent les travaux de Rita Chaves et Tania Macedo, professeurs du centre d'études des lusophonies à l'université de São Paulo, ainsi comme Laura Padilha de l'Université Federale Fluminense, à Rio de Janeiro.

A) Postcolonialité et lusophonie

La discussion à propos du fait postcolonial dans les pays lusophones est réalisée à l'intersection de plusieurs disciplines, comme le veut le *cultural studies*, où le sujet s'insère dans le monde anglophone. Miguel Vale de Almeida¹⁹⁵, dans son article du livre *Trânsitos coloniais. Diálogos críticos luso-brasileiros*, propose de penser le postcolonial "en portugais", c'est-à-dire en tenant compte des spécificités du mode de colonisation sans pour autant tomber dans le piège du luso-tropicalisme, théorie de Gilberto Freyre utilisée de manière biaisée pendant la colonisation africaine.

La théorie de Freyre, intellectuel brésilien, a été utilisée pour justifier en quelque sorte les bienfaits du mélange entre les colonisateurs et les civilisations colonisées. La justification de cette "hybridation positive" qui a eu lieu au Brésil sert de béquille argumentative pour la colonisation africaine. Or, il faut bien dire que le désir de miscégenation de la population au Brésil n'avait qu'un but : « blanchir » la population. Antonio de Oliveira Salazar, dictateur du Portugal durant la période de l'*Estado Novo* (1933-1974) utilise cette idée pour défendre la colonisation en Afrique, comme le montre son discours de 1933 :

No meio das convulsões presentes, nós apresentamo-nos como uma comunidade de povos, cimentada por séculos de vida pacífica e compreensão cristã, irmandade

¹⁹⁵ Cristiana Bastos, Miguel Vale de Almeida et Bela Feldman Bianco, *op. cit.*

de povos que, sejam quais forem as suas diferenciações, se auxiliam, se cultivam e se elevam, orgulhosos do mesmo nome e qualidade de portugueses¹⁹⁶.

(Au beau milieu des convulsions présentes, nous nous présentons comme une communauté de peuples, cimentée par des siècles de vie pacifique et de compréhension chrétienne, de la fraternité de peuples qui, quelles que soient leurs différences, s'aident, se cultivent et s'élèvent, avec l'orgueil d'avoir le même nom et la qualité de portugais.)

Le discours de Salazar est non seulement en accord avec la lecture guidée du lusotropicalisme, mais aussi avec l'idée récente de la création d'un espace de la lusophonie. Le terme « lusophonie » a surtout été utilisé à partir des années 1990 quand l'on crée la CPLP, la Communauté des Pays de Langue Portugaise. Les dangers le plus notoires de cette communauté résident dans le fait de faire croire à l'existence d'un "monde portugais" qui partagerait de manière presque homogène des caractéristiques liées à l'usage de la langue et de l'hybridation des cultures. Or, cela se passe davantage sur le plan imaginaire que dans la réalité, comme l'avoue Omar Ribeiro Thomaz¹⁹⁷. Cette mythologie portugaise est également critiquée par Marta Lança:

A lusofonia, apesar de actualizar o passado colonial e protelar o imaginário imperial, não é incomodativa porque se revestiu de um discurso arejado (...) a retórica da interculturalidade (...) dá-nos a sensação de estarmos num espaço que se pretende politicamente correcto e preocupado com as questões fundamentais aliás de como viver com o Outro. Porém, tal discurso contém os seus perigos quando "manifesta um desejo utópico de retratar a história e as relações entre diferentes comunidades ao nível global, como sendo uma relação sem poder, sem conflito." (Vale de Almeida, 1998: 237) Ou seja, tende a elidir o processo marcado pelo conflito e pelas relações de poder, retrabalha o passado de forma celebratória e não problematizante¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Marta Lança, « A lusofonia é uma bolha », *BUALA*, 2010. [<http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha>] (Consulté le 16 mai 2014).

¹⁹⁷ Omar Ribeiro Thomaz, « Uma retórica luso-tropical », *Folha de São Paulo*, 3 décembre 2000, [En ligne: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1203200011.htm].

¹⁹⁸ Marta Lança, *op. cit.*

(La lusophonie, même si elle actualise le passé colonial et met en avant l’imaginaire impérial, ne dérange pas parce qu’elle s’est revêtue d’un discours nouveau, plus aéré. La rhétorique de l’inter culturalité nous donne l’impression d’être dans un espace du politiquement correct et préoccupé par les questions fondamentales comme celle de vivre avec l’Autre. Cependant, ce discours contient des dangers quand “il manifeste un désir utopique de dépeindre l’histoire et les relations entre les différentes communautés au niveau global, comme si c’était une relation sans pouvoir, sans conflit.” (Vale de Almeida, 1998: 237). C’est-à-dire, qu’elle tend à masquer le processus marqué par le conflit et les relations de pouvoir, retravaille le passé de manière commémorative et évite la problématisation.)

Si l’idée de la lusophonie peut nous amener à penser qu’il s’agit en quelque sorte d’une lecture positive du colonialisme, nous pouvons aussi discuter de la décision prise par la CPLP en 2010: la signature d’un accord pour régulariser et uniformiser la langue. Cette langue portugaise qui cherche à être plus uniforme dans son orthographe a vu le jour en 2012, année où tous les pays lusophones ont adopté les quelques changements proposés. Partager une langue c’est aussi élargir la zone d’influence culturelle. La langue n’est pas seulement un instrument de communication, mais également de prise de pouvoir. Il est intéressant de remarquer que l’on prend maintenant comme norme les altérations que la langue a subies dans la situation coloniale, surtout au Brésil, où la communauté linguistique est plus importante. Ce fait illustre le poids que le pays colonisé a pris par rapport à son colonisateur. La communauté des pays de langue portugaise (CPLP) compte 223 millions de locuteurs dans 8 pays différents : Portugal, Brésil, Angola, Mozambique, Cap Vert, Saint Tome et Principe, Timor Est et Guinée Bissau.

Dans la séance de clôture du cycle de débats consacrés à l’Afrique lusophone au musée du Quai Branly, le 10 avril 2014, la question portait sur l’idée de l’Empire portugais et l’invention de la lusophonie. Michel Cahen, Yves Léonard et Maria Benedita Basto ont insisté sur l’idée de parenté entre la lusophonie et l’empire portugais. Pour eux, la création de la CLPL serait une sorte de prolongation du “monde portugais” toujours vivant dans l’imaginaire des Portugais. La lusophonie est perçue différemment selon les pays, explique Cahen. Au Portugal, elle est la concrétisation d’une patrie commune, elle fait partie d’une mythologie portugaise où il s’agirait d’une question identitaire. Léonard

a expliqué que le Portugal n'a jamais admis sa petitesse géographique en Europe et a toujours eu besoin de se sentir partout. Cahen a également expliqué que pour le Brésil il s'agissait surtout de construire une arène pour le déploiement des questions sud-sud où il serait le leader. De plus, pour les Brésiliens, la CLPL est un moyen d'affirmer la question du noir, surtout en lui donnant une visibilité dans le milieu académique. La CLPL est pour l'Angola une façon de se poser comme un interlocuteur majeur en Afrique, c'est un instrument de combat pour prendre la place de l'Afrique du Sud en tant que puissance africaine.

En outre, il est intéressant de remarquer la menace et le contenu politique que représente un tel accord orthographique pour les Portugais eux-mêmes. Dans le livre *Itinerâncias : percursos e representações da pós-colonialidade*¹⁹⁹ il est écrit après l'introduction en guise de note : « Porque a adopção do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 é um posicionamento político, os autores que escreveram em português tiveram liberdade para usar o sistema que preferiram » («Parce que l'adoption de l'accord orthographique de la langue portugaise est un positionnement politique, les auteurs qui ont écrit en portugais ont eu la liberté d'utiliser le système qu'ils préfèrent »). Ce livre, malgré sa publication en 2012, a respecté la liberté d'adopter ou non l'accord, mais de nos jours il serait obligatoire de respecter ces changements. La CLPL a instauré une politique d'imposition d'une langue maquillée, qui penche vers le plus fort, renverse la colonisation et prend de nouvelles allures linguistiques et politiques. Tout cela s'avère en tout cas très intéressant et permet de poser plusieurs questions.

La lusophonie peut également être comprise comme une métaphore d'intégration, comme c'est le cas de la francophonie. Cette lusophonie, illustrée par les propos de la CPLP, retrouve un espace plus restreint dans la communauté lusophone africaine, connue sous le nom de PALOP (Pays Africains de langue officielle portugaise). Il est intéressant de remarquer que la langue portugaise n'était pas (et n'est toujours pas) parlée par tous les habitants du PALOP. Il convient de remarquer qu'il s'agit de la langue officielle et non d'expression. Après les indépendances, le portugais fonctionnera comme un geste d'affirmation du nationalisme, ce n'est pas la langue nationale, mais ce sera la langue d'union nationale. C'est justement pour cela que dans ces pays, surtout dans le milieu

¹⁹⁹ C. Bastos, M. Almeida et B. Bianco, *op. cit.*, p. 6.

urbain, le nombre de lusophones augmente. La littérature de ces pays illustre la progression de l'usage et de l'appropriation du portugais, mais comme le rappelle Alfredo Margarido dans *A lusofonia e os lusófonos : novos mitos portugueses*, le rapport entre le Portugal et les jeunes pays dont la langue officielle est encore le portugais repose sur des liens très fragiles.

« La langue est un miroir ou un reflet de ce que nous sommes collectivement ²⁰⁰, affirme Onésimo Teotónio Almeida, dans *Lusophonie et multiculturalisme*, pour essayer d'expliquer que le nationalisme linguistique est vain et qu'une lusophonie uniforme serait une utopie et une perte pour toute la communauté qui partage la langue portugaise.

B) La lusophonie et le canon littéraire

La critique italienne Lívia Apa remarque que l'invention d'un espace lusophone a presque été une erreur, dans la mesure où l'on a créé « uma bolha onde tudo é possível e tudo se consome » (« une bulle où tout est possible et tout se consomme »).

Um mundo criado pelo 'laço' da língua portuguesa, dentro do qual os escritores transitam, se movem, trocam visitas, falam, escrevem, são lidos, mas fora do qual eles próprios não conseguem encontrar o seu lugar, como se fossem até incapazes de ter acesso ao que acontece fora da lusofonia²⁰¹.

(Un monde créé par le lien de la langue portugaise, à l'intérieur duquel les écrivains transitent, se meuvent, se rendent visite, parlent, écrivent, sont lus, mais à l'extérieur duquel eux-mêmes ne réussissent pas à trouver leur place, comme s'ils étaient incapables d'avoir accès à ce qui se passe en dehors de la lusophonie.)

La preuve en est que les écrivains africains lusophones lisent très peu leurs collègues non-lusophones. C'est pourquoi Apa parle d'une bulle, puisque ces écrivains ont trouvé un espace confortable à l'intérieur de la lusophonie et sont protégés dans ce circuit fermé (et pourquoi ne pas dire, aliénant?). L'on rencontre le même problème dans

²⁰⁰ Onésimo Teotónio Almeida, *Lusophonie et multiculturalisme*, Paris, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, délégation en France, 2003, p. 143.

²⁰¹ Lívia Apa cité par Marta Lança, *op. cit.*

la francophonie. Or, la production littéraire de ces écrivains doit passer par le marché portugais ou français pour être légitimée. Ils sont très peu lus dans leur pays d'origine, en Europe ils trouvent un public beaucoup plus vaste, ce qui génère, comme l'a remarqué la portugaise Inocência Mata, « uma reedição da política do assimilacionismo cultural e de continuidade do império na cultura »²⁰² (« une réédition de la politique culturelle assimilationniste et la continuité de l'empire dans la culture »). Gisèle Sapiro²⁰³ commente cette relation centre-périphérie qui s'est instaurée dans le marché de circulation des livres et discute les contraintes à la fois politiques et économiques du monde éditorial. Il s'agit d'une opposition entre un pôle de production restreint, dont la sélection obéit à des critères intellectuels, et un pôle de grande production, privilégiant les critères de rentabilité. La même idée est partagée par l'écrivain mozambicain João Paulo Borges Coelho qui s'inquiète :

(...)da condição de quem se dedica à escrita literária em língua portuguesa num espaço africano periférico: o facto da divulgação dos livros ser mais forte em locais outros que aqueles onde são escritos. (...) é inegável que o tom da crítica canónica se estabelece em espaços exteriores aos nossos países, nomeadamente no eixo Portugal- Brasil (os dois centros gravitacionais da língua portuguesa), o que quer dizer que a escrita e a crítica ocupam *loci* não coincidentes²⁰⁴.

((...) de la condition de celui qui se consacre à l'écriture littéraire en portugais dans un espace périphérique africain: le fait que la divulgation des livres est plus forte dans d'autres lieux que ceux où ils sont écrits. (...) Il est indéniable que la critique canonique s'installe dans une espace qui se situe hors de nos pays, notamment dans l'axe Portugal-Brésil (les deux centres de gravité de la langue portugaise), ce qui veut dire que l'écriture et la critique n'occupent pas des *loci* coïncidents.)

Pierre Halen envisage le même problème au sujet de la francophonie:

²⁰² Inocência Mata et Laura Cavalcante Padilha, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 288.

²⁰³ Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin (éds), *La nation nommée roman: face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 23.

²⁰⁴ João Paulo Borges Coelho, « Lugares da escrita, lugares da crítica », in: *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, op. cit., p. 193 et 201.

D'une zone «périphérique» à l'autre, les textes et les écrivains circulent peu, n'interfèrent guère l'un avec l'autre et, jusqu'à présent, ne se renvoient que rarement la balle. En somme, on est très loin, non seulement d'un champ au sens strict, mais tout autant de la multilatéralité équitable qui sert d'horizon à beaucoup de déclarations officielles; la question de l'existence même de cet ensemble «francophone» dont on ne voit pas immédiatement ce qui pourrait faire l'unité²⁰⁵.

Paris est la 'république mondiale des lettres' pour la francophonie. C'est un lieu de publication et critique et parfois même de production d'une littérature dite francophone. Or, la construction littéraire nationale vue comme un équilibre entre le social (le besoin de trouver une identité), le littéraire (besoin d'être en adéquation avec un modèle existant et consacré en Europe) et la quête d'une création originale nationale, nous permet de plus clairement la dichotomie entre l'universel et le particulier tout au long de l'évolution littéraire des pays une fois colonisés et sa dépendance vis-à-vis des marchés d'édition.

Finalement, Dominique Ranaivoson nous invite à penser la production africaine par rapport au goût de l'Occident, cependant nous ne nous prolongerons pas sur ce débat, laissant ces quelques lignes comme une évocation au questionnement :

L'écrivain se pense, se vit et se définit de manière totalement autonome par rapport à des valeurs comme la classe sociale (voire la caste), l'ethnie, la nation, l'appartenance religieuse, l'âge, valeurs qui structurent la société et infléchissent l'identité en Afrique au point de fonder bien des choix littéraires. Car si l'Occident *refuse désormais la littérature « à message »* au nom d'un relativisme généralisé, il *survalorise le travail formel, faisant de l'écrivain avant toute chose un artisan du matériau plastique des mots*. Les instances légitimantes que sont les éditions, la critique et les institutions universitaires poursuivent et récompensent ce travail dans la mesure où il présente des ruptures et favorise l'irruption de ce qui est nommé «modernité»²⁰⁶.

²⁰⁵ Pierre Halen, "Notes pour une topologie", in: *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, eds. Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink, Tübingen, G. Narr, 2001. [<http://www.limag.refer.org/Textes/Halen/Riesz.PDF>] (Consulté le 6 octobre 2014).

²⁰⁶ Dominique Ranaivoson, « Les littératures africaines francophones dans le champ littéraire occidental : Changement de destinataires ou accession à un double lectorat? », *HeLix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 6 / 0, février 2014, p. 93-125, p. 93.

Chapitre III - *De la violence et du postcolonial*

De même qu'en ce qui concerne tous les grands termes qui sont essentiels pour l'humanité, parce que constants dans nos vies, tels que l'amour ou la vérité, il n'est pas possible de faire un seul discours qui pourrait définir un terme aussi complexe que la violence. Michel Maffesoli explique en ce sens que «le propre de la violence, comme de tout objet social de quelque importance, c'est qu'il est bien délicat de prétendre en proposer une analyse nouvelle»²⁰⁷. C'est-à-dire qu'il n'est pas possible de l'analyser d'une manière univoque ni de l'envisager en tant que phénomène unique.

Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüssenbrink, dans l'introduction de «Violences Postcoloniales, représentations littéraires et médiatiques»²⁰⁸, argumentent que le sentiment d'omniprésence de la violence dans les médias est dû à l'usage banalisé et généralisé de ce nom. La violence est un terme employé pour décrire des crimes contre les droits de l'homme ainsi que les phénomènes de la nature, sans distinction.

La dispersion du signifié de ce terme par ses multiples usages nous permet de parler, comme le propose Xavier Crettiez²⁰⁹, de violences, au pluriel, puisque l'on a affaire à des formes multiples et dissemblables qui varient suivant leurs intensité, finalité, nature et effets. Le dictionnaire *Le Petit Robert* donne une définition qui repose sur la contrainte, comme étant toute pression sociale qui heurte la volonté individuelle. Cependant, l'on pourrait aussi dépasser la question de la contrainte et penser à la pulsion, dont la seule finalité est l'expression de la haine ou de la colère. En outre, il se peut que le mot le plus important pour sa définition soit celui d'*intention* de l'acte de violence, puisque par lui on peut juger le fait.

Pour penser la violence en littérature il faut comprendre qu'elle repose non seulement sur le symbolique et le physique, mais aussi sur le politique et le social. Cette complexité intrinsèque exige que nous cernions le terme « violence » afin de connaître à

²⁰⁷ Michel Maffesoli, « La violence et sa ritualisation », in: Myriam Watthée-Delmotte (éd), *La violence: représentations et ritualisations*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 17.

²⁰⁸ Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink (éds), « Introduction », in : *Violences Postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 1.

²⁰⁹ Xavier Crettiez, *Les formes de la violence*, Paris, la Découverte, 2008, p. 517.

quoi l'on se réfère quand l'on parle de violence en littérature, et que nous nous demandions, plus spécifiquement, s'il faut parler de violence postcoloniale

Dans un premier temps, nous considérerons comme « violence » toute atteinte volontaire à l'intégrité physique, morale ou psychologique d'un ou de plusieurs êtres humains. Elle engage une responsabilité humaine et est liée au fait politique et au pouvoir, au manque de représentation et à la quête d'un espace d'où parler. Dans cette sous-partie du troisième chapitre nous examinerons la relation entre littérature et violence. Nous discuterons aussi les différentes approches des sciences humaines concernant ce sujet. Ensuite nous nous demanderons s'il y a une violence spécifiquement postcoloniale pour finalement justifier le choix du roman comme genre littéraire qui rend bien les diverses formes de violence.

1. Littérature et violence

La relation entre violence et littérature peut être problématisée dans une première approche par les prépositions qui lient ces deux mots. Fait-on un discours *sur* la violence? Ou plutôt un discours *de* la violence? Ou bien un discours *généré par* la violence? Ou encore un discours *dérivé de* la violence²¹⁰? D'autre part, pourrait-on réfléchir sur la violence *de* l'écriture (qui génère la polémique), violence *dans* l'écriture (diatribe politique), violence *par* l'écriture (comme c'est la logorrhée du rappeur, un seul flux fait le discours) ou la violence *pour* l'écriture (la condensation)²¹¹.

Toutes ces prépositions nous aident à penser à ce qui pourrait bien être une écriture de la violence. La violence, nous l'avons vu, est un thème assez difficile à cerner et c'est pourquoi elle peut être illustrée de plusieurs façons et mettre en scène les questionnements les plus divers. La violence étant un thème littéraire particulièrement problématique, elle génère un doute parmi les intellectuels, entre autres Myriam Delmotte, Jacques Boulogne et Jacques Sys²¹² qui se demandent : « peut-on en effet la montrer ? », puisque

²¹⁰ Chantal Boix et Robert Gauthier, *Violence et langage*, actes du 19e colloque d'Albi Langages et significations, Toulouse, Juillet 1998, p. 2.

²¹¹ Alain Milon, *La fêlure du cri, violence et écriture*, Paris, Encre marine, 2010, 131 p., p. 13.

²¹² Myriam Watthée-Delmotte, "Introduction", in: *La violence: représentations et ritualisations*, op.cit, p 8.

la violence se confronte à l'innommable : elle se présente comme la tache aveugle de l'expérience, là où il n'y a plus rien à dire. C'est pourquoi la violence est brute, lorsqu'elle est posée dans le cadre d'un travail littéraire, artistique, théâtral, (...) qui interpelle – par l'effort de création – le sens de la beauté, appelle nécessairement une interprétation qui va au-delà de ce qui est montré d'un point de vue littéral. De ce fait, la représentation de la violence, plus que celle de tout autre objet, « réancré » la lettre et souligne le geste artistique²¹³.

Transformer la violence en art par l'écriture est en quelque sorte une manière de la maîtriser. Nous pourrions également nous demander si l'écriture de la violence, « est (...) un moyen d'apprivoiser la violence, de maîtriser l'horreur, de retrouver la paix en la dépassant, en la nommant, en la montrant (...) »²¹⁴.

Certains auteurs, comme Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse, soutiennent qu'écrire est une forme de violence²¹⁵. Cette pratique symbolique qui constitue la culture de nombreuses civilisations a été l'un des instruments les plus efficaces pour enregistrer, raconter, décrire ou encore imaginer divers faits liés à la violence. Le rapport entre écriture et violence est une pratique qui fonctionne en miroir, puisqu'écrire est une forme de violence et la violence peut être décrite. En ce sens, ces deux auteurs se demandent comment la violence est représentée dans l'écriture et comment elle est mise en scène dans sa représentation. En nous intéressant plus précisément à l'écriture postcoloniale, nous trouverons la réponse à ces questions dans l'évolution de l'histoire littéraire des pays qui ont subi la colonisation.

Dans l'histoire de la domination culturelle promue par la colonisation l'écriture a joué un rôle capital. C'est ainsi que l'on a construit un discours sur la différence, c'est par elle que l'on a construit l'image de l'autre, décisive pour déclencher tout un discours violent de non reconnaissance de la diversité. Or, une classe ne devient dominante que par l'établissement de sa différence par rapport à l'autre.

²¹³ *Ibid*, p. 9.

²¹⁴ Sandrine Bazile et Gérard Peylet (éds), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture : communications du colloque organisé les 7, 8 et 9 décembre 2006*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 8.

²¹⁵ Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse, *The violence of representation : literature and the history of violence*, London, Routledge, 1989, p. 2.

Nous pouvons considérer les premiers écrits coloniaux comme une écriture de la violence contre le colonisé, de façon à marquer une hiérarchie qui justifie la domination, puisque les arguments des écrivains seront fondés sur des pratiques culturelles qui détermineront le comportement correct ou incorrect de l'être humain. Ce discours produit au cours des siècles a justifié la colonisation de plusieurs pays. Et c'est justement contre ce discours, ou mieux, dans l'objectif de son annulation ou de son exacerbation qu'écrivent les écrivains postcoloniaux. Ils cherchent à contester ce premier discours qui a justifié le fait colonial et à réagir contre lui. Ils font violence avec son écriture, ils écrivent sur la violence, ils élargissent et prolongent la relation d'effet de miroir entre l'écriture et la violence.

Reprenons Sartre pour comprendre la fonction actuelle des écrivains postcoloniaux dans l'élaboration de textes *sur, contre, de, générés par* la violence. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*²¹⁶, ce philosophe déclare qu'il faut redonner à l'écriture sa vertu principale: résister plutôt que d'être un effet de résistance. «La résistance de l'écriture est dans le dire, tout simplement (...) dire pour se demander comment des hommes ont pu faire cela?»²¹⁷. L'écriture de la violence est donc un exercice de questionnement, de demande sur le pourquoi des choses. Les écrivains postcoloniaux sont ceux qui résistent au discours premier de la colonisation, illustrant ses propos pervers.

Le véritable enjeu de la violence n'est pas dans ses effets, mais dans son caractère intrinsèque. Ce n'est pas le coup qui fait la violence mais le mouvement intérieur de résistance qu'elle induit (...). C'est dans ce sens que l'écriture est l'expérience fondatrice de la violence (pas cathartique, ni thérapeutique, ni rhétorique) mais parce qu'elle est d'abord un acte de refus²¹⁸.

La violence n'est pas dans la marque qui laisse le coup ou dans la gêne que le propos engendre. Elle est un acte de résistance qui s'inscrit dans l'écriture comme une puissance d'agir. C'est toute la complexité du rapport entre violence et écriture, termes apparemment éloignés l'un de l'autre tant la violence évoque la

²¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p.58.

²¹⁷ Alain Milon, *op. cit.*, p. 14.

²¹⁸ *Ibid*, p. 13.

colère et l'irréflexion, tant l'écriture traduit la mesure et la maturation, et pourtant !²¹⁹

On pourrait articuler le discours de Sartre, qui défend l'idée d'écrire pour résister, à ce qu'Alain Milon pense à propos de la violence: elle est un acte de résistance qui se transforme dans l'écriture en puissance d'agir. Peut-être serait-ce le propos des écrivains postcoloniaux au moment où ils choisissent la violence comme thème d'articulation de leur discours. Milon dit encore que

L'écriture n'est pas l'effet de cette violence, elle est ce qui exprime un refus à l'origine d'un processus. (...) [L'écriture violente] inscrit en fait la violence dans l'acte d'écriture, non pour en faire un effet quelconque, mais parce qu'elle est un catalyseur²²⁰.

Une autre vision de la façon dont il faut agir devant le fait de la violence nous est proposée par un autre philosophe, Theodor Adorno. Celui-ci, qui a vécu le trauma de la Seconde Guerre Mondiale, insiste sur le fait que face à la tragédie d'Auschwitz la seule forme vraiment efficace de protestation serait le silence. Cependant, ce silence, à un moment donné, devrait être expliqué. Ainsi l'auteur délègue à la littérature la fonction de rapporter l'horrible et l'insupportable. Elle serait une réponse qui viderait les tensions²²¹. Mais ce mouvement de vider les tensions est en même temps ambigu: la violence porte en elle une capacité à nous préparer à plus de violence. Notre mentalité s'adapte ainsi à des situations de plus en plus difficiles à imaginer. Par exemple, parmi les ouvrages que nous avons choisi d'analyser, la violence explicite et spectaculaire de l'œuvre de Sony n'est peut-être pas aussi choquante que les privations silencieuses et masquées dont Mwanito est victime. Encore, la torture physique des barbares chez Coetzee ne nous paraît pas aussi choquante que la torture psychologique du magistrat dans sa cellule.

Plusieurs intellectuels des études littéraires ont réfléchi sur le terme « violence » et sa relation avec la littérature. Le mot « violence », nous l'avons vu, est diffus et multidimensionnel, il n'est pas différent pour l'analyse des textes. Afin d'introduire notre

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²²¹ Ronaldo Lima Lins, *Violência e literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990, p. 32.

discussion nous avons sélectionné quelques aperçus critiques sur la violence en littérature et les avons appliqués à nos textes.

Jean-Marie Bigeard²²² affirme que la violence n'est pas un phénomène marginal à partir du moment où il enveloppe l'individu et toute la société. L'idée centrale de son discours est que la définition de la violence passe forcément par le concept de *victimisation*, à savoir le désir de faire une victime ou de devenir victime et la réalisation de cette intention. Chez Sony Labou Tansi, dans *La vie et demie*, c'est le gouvernement qui cherche à faire des victimes, mais les victimes refusent de l'être, en revenant après la mort pour s'en prendre à celui qui a causé leur mort. Dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la mort d'une femme, victime de la violence conjugale, sert d'étendard pour les autres femmes, qui se sentent *victimisées* par l'abandon de l'État. Chez Coetzee, figure le personnage de Michael K, de *Michael K, sa vie, son temps*, qui ne se considère pas comme une victime, mais qui est pourtant considéré comme tel par toute la société. Dans *En attendant les barbares*, on verra comment le gouvernement cherche à se juger comme une victime potentielle de la barbarie de ceux que l'on appelle les barbares. Chez Couto, dans *L'accordeur de Silences*, Vitalicio est un homme qui se considère comme victime de la guerre civile et de la société et qui choisit d'échapper à la réalité pour oublier cette position de victime. Il finit par faire de ses enfants des victimes de sa fuite. Un autre exemple est celui de toute la société de Tizangara, dans *Le dernier vol du flamant rose*. Ces personnes sont des victimes du gouvernement et de l'aide internationale. Elles en sont conscientes et veulent changer cette situation à laquelle le monde les associe, de victimes du colonialisme.

En prolongeant cette discussion sur la victimisation, Sandrine Bazile et Gérard Paylet²²³ argumentent que la violence est une *force qui provient d'un pouvoir* :

on peut définir la violence comme la force souvent destructrice émanant d'un pouvoir à l'égard d'un individu, d'un groupe ou d'un peuple (...) La violence souvent peut avoir pour conséquence une déshumanisation, une perte d'identité

²²² Jean-Marie Bigeard (éd.), *La Violence*, Paris, Larousse, 1974, 127 p., p. 7,8.

²²³ Introduction par S.Bazile et G.Peylet, *op. cit.*, pp. 7 et 8.

individuelle et collective. L'individu et la société ne restent pas semblables à ce qu'ils étaient après la violence²²⁴.

En ce qui concerne les faits violents décrits par Sony dans *La vie et demie* et ensuite l'inversion du rôle de la victime, Chaïdana et Martial ne veulent pas être de simples victimes, ils sont des agents et veulent inverser le rapport de forces et de pouvoir. Cela est effectivement possible après la mort. Nous verrons que le pouvoir des revenants est en quelque sorte plus puissant que celui de ceux qui sont restés en vie, ce qui va bousculer la vie de la société en question. Martial tourmente davantage le Guide après sa mort : il a été une victime, tué, maintenant il est intouchable et par ses actions il exerce un grand pouvoir sur le guide.

Chez Coetzee et Couto il est évident que la violence subie par un pouvoir engendre une perte d'identité chez certains personnages. Michael K est un exemple très net des effets du racisme à l'encontre des noirs et handicapés au sein de la société sud-africaine. Il est un outsider et ne peut même pas avoir envie de faire partie de la société qui l'entoure. Il ne se permet pas de penser qu'il pourrait éventuellement faire partie de l'ensemble des personnes qui habitent son pays. Son unique lien avec les êtres humains est sa mère, sinon, la terre sera la seule place qui pourra l'accueillir et le protéger. Les vieux du livre *Le Dernier vol du flamant rose* sont aussi des personnages en quête d'un espace dans une société qui a été forcée d'abandonner ses coutumes et usages pendant l'époque coloniale. Le père du personnage et le sorcier du village sont vus comme des êtres décalés de la réalité, ne faisant plus partie du paysage du pays. Si Michael K s'avère incapable de protester, chez Mia Couto ou Sony les personnages sont conscients de la perte de leur espace et des injustices du pouvoir. Ils essaient d'inverser les données et de bouleverser l'ordre établi. Ces attitudes sont en consonance directe avec la discussion des sciences sociales à propos de la crise de l'État et du vide laissé dans la vie de certains groupes qui réclament, par le biais de la violence, un espace identitaire. Dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* les femmes sont en quête de valorisation, dans *Le Dernier vol du flamant rose* les Mozambicains veulent reprendre en main leur destin, le Magistrat de

²²⁴ *Ibid.*

En attendant les barbares est la voix de la raison et de la protection des “barbares”, il essaie de leur donner une place dans la société.

Armstrong et Tennenhouse²²⁵ voient la violence comme des pratiques symboliques à travers lesquelles un certain groupe exécute et d’autres résistent à une certaine forme de violence au sein d’un lieu et d’époques donnés. Les auteurs ajoutent à la définition de la violence l’idée qu’elle s’apparenterait à une « dimension extra-discursive » de la culture. A partir de cette définition nous pourrions prolonger la question de la particularité de la violence postcoloniale, au sens où la violence sera également comprise selon les modèles de colonisation et décolonisation réalisés dans les pays. Dans *La vie et demie*, la dictature qui vient après l’indépendance exige une forme de résistance différente de celle du gouvernement de Tizangara du *Le dernier vol du flamant rose*, où l’on se trouve après la guerre civile. L’affirmation que la violence est un phénomène dépendant d’un lieu et d’époques donnés et que pour cette raison elle est une dimension extra-discursive de la culture nous aide à comprendre comment l’histoire et la politique s’avèrent importantes pour comprendre dans la littérature les formes d’exécution de la violence et la résistance à son égard. Ainsi, nous pourrions inaugurer une discussion sur la spécificité de la violence postcoloniale en littérature.

2. Les discours postcoloniaux de la violence et la littérature

Bazié et Lügenbrink²²⁶ instaurent le débat pour savoir s’il existe une violence postcoloniale et en quoi elle différerait du concept que l’on a de la violence. Ces auteurs croient qu’il faut faire la différence entre ces deux concepts, puisque la violence postcoloniale est un «phénomène dans un espace-temps précis» et dans un «contexte marqué par l’expérience coloniale» qui génère une «empreinte particulière dans son mode de représentation et apparition».

Ainsi, il convient, selon les auteurs, de penser la violence postcoloniale *au pluriel*, au sens où il faut marquer les nuances théoriques et événementielles: guerres civiles, violences culturelles, sociales, etc. À partir du moment où l’on a fait ce premier pas, il

²²⁵ Armstrong et Tennenhouse, *op. cit.*, p. 2.

²²⁶ Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lügenbrink (éd). « Introduction » in : *Violences Postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Berlin, Lit Verlag, 2011, p.1.

faudrait opérer une *distinction* en soulignant ce que cette violence a de différent par rapport aux violences produites hors de l'espace colonial. Pour finir, ils nous proposent de vérifier les *modalités de représentation et discours* «en aval et parfois en amont des faits historiques» parce qu'ils font «naître, produisent ou renforcent des figures qui prennent place dans les imaginaires et la postérité», c'est-à-dire qu'il faut analyser les grilles d'interprétation qui produisent les discours²²⁷.

La plupart des théoriciens et critiques du (post)colonialisme affirment que le système colonial « crée » un colonisateur et un colonisé qui se retrouvent enfermés dans une relation essentiellement violente²²⁸. Pour Frantz Fanon « Le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence »²²⁹. C'est seulement par la violence, selon ce théoricien, que le colonisé peut se séparer et dépasser son identité de colonisé.

La violence systémique est une donnée intégrale dans tous les paysages coloniaux. Les produits culturels postcoloniaux portent en général sur la question de la mémoire, de l'histoire, de la culture et de l'identité. La complexité des rapports historiques et imaginaires sur les plans linguistique et culturel engendre des violences de deux catégories : directes et indirectes, selon Bazié et Lüsebrink²³⁰.

Dans les événements où la violence est manifeste, ou directe, nous pouvons reconnaître les causes et les effets d'une affaire violente. Les romans *La vie et demie*, *En attendant les barbares* et *Le dernier vol du flamant* montrent comment l'indépendance n'a été qu'un changement superficiel, en étant elle-même une fiction. Dans ces livres, le régime colonial règne subtilement avec l'approbation de tous. Dans ces trois récits il y a une situation de violence, comme la guerre ou la dictature, dans laquelle un personnage (Le Guide Providentiel, Estevão Jonas, le maire du village ou le colonel Joll) est l'incarnation du mal et responsable des situations violentes.

La violence qui ne dit pas véritablement son nom, la violence indirecte, exerce un autre type de réaction littéraire. Dans le cas de *L'accordeur de silences*, *Michaël K*, sa

²²⁷ I. Bazié et H.J. Lüsebrink, *op.cit.*, p.2.

²²⁸ Lorna Milne, *Postcolonial violence: culture and identity in Francophone Africa and the Antilles*, 2007, p. 9.

²²⁹ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, 311 p., p. 53 et 54.

²³⁰ I. Bazié et H.J. Lüsebrink, *op.cit.*, p.25.

vie, son temps et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, différents types de violences touchent, et presque anéantissent, les personnages. Elles dégradent les lieux et brisent les symboles qui leur sont associés. Michael K s’empare d’une terre qui ne lui appartient pas au sens légal. Dans *L’accordeur de silences* nous avons la création d’un nouvel espace parce que celui d’avant était imprégné de violence, il donc a fallu reconstruire une réalité et ses symboles. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* le malheur est annoncé par la nature. La mort, dans tous les cas, est le moteur qui engendre la peur et est aussi la réaction à cette violence :

Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d’entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d’un être animé ; tout acte d’intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d’autrui [...]²³¹.

Les trois romans dont il est question ont été écrits après l’indépendance de chaque pays. Ils présentent un monde en ruines, dans lequel les personnages cherchent avant tout à survivre. Le lecteur se confronte à la réalité décrite de la même façon que les personnages, on ne comprend pas bien ce qui se passe, d’où vient le danger et comment il est possible que la violence domine tout. Cette littérature se consacre à dire l’indicible : nous sommes placés dans cette perspective interne de violence dans laquelle les personnages luttent pour ne pas périr.

Dans *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire inverse en quelque sorte le discours courant de la violence exercée contre le colonisé. Il explique que l’acte consistant à coloniser est également une violence contre le colonisateur. Le seul fait d’envahir un territoire et d’imposer une nouvelle loi, et pour ce faire d’utiliser la violence et un discours raciste d’infériorité, est une manière de révéler toutes les faiblesses d’une société en crise.

Ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l’homme même le plus civilisé ; que l’action coloniale, l’entreprise coloniale, la conquête coloniale,

²³¹ Définition forgée par Françoise Héritier, « Réflexions pour nourrir la réflexion », in : *De la violence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 17, in : Véronique Bonnet, « Villes africaines et écritures de la violence », in : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002, p. 18.

fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter lui-même *en bête*. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler²³².

Il explique qu'entre colonisateur et colonisé le seul rapport possible est celui de l'intimidation, de la pression et qu'aucun contact humain ne peut être mis en place, si ce n'est « des rapports de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjudant, garde-chiourme, en chicote de l'homme indigène en instrument de production »²³³. La société coloniale serait vidée d'elle-même par les procédés d'anéantissement de l'autre et de sa culture, l'humain devient chose sans valeur et instrument de travail, anéanti par un complexe d'infériorité qui l'empêche de sortir de sa position désignée de *bête*.

Césaire explique que dans la lutte anticoloniale il ne s'agit pas de faire revivre une société morte, mais de lutter contre la prolongation de la société coloniale : « C'est une société nouvelle qu'il nous faut, avec l'aide de tous nos frères esclaves, créer, riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute la fraternité antique »²³⁴. Le compte rendu pour l'Europe, d'après Césaire, est qu'« elle a sapé les civilisations, détruit les patries, ruiné les nationalités, extirpé la racine de diversité »²³⁵.

3. Les degrés de la violence politique et sociale

Les sciences sociales sont un important champ d'études pour analyser la violence, une fois que la société est mise en examen pour comprendre le phénomène et son évolution. Parmi les chefs-d'œuvre les plus connus figurent les études de Max Weber²³⁶, qui définit l'État comme celui qui détient le monopole de la violence physique, celles de

²³² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004, p. 21.

²³³ *Ibid.*, p. 23.

²³⁴ *Ibid.*, p. 36.

²³⁵ *Ibid.*, p. 72.

²³⁶ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, éd. Jorge Navarro Pérez, 1998, p.135.

Hanna Arendt²³⁷ sur l'opposition entre violence et pouvoir et aussi celles de Pierre Bourdieu²³⁸, d'après lequel la violence est symbolique et fonctionne grâce à un double mécanisme de reconnaissance et méconnaissance.

Intéressons-nous à la pensée de Bourdieu, parce qu'elle nous aide à prolonger la façon dont Michel Wieviorka²³⁹, Charles Tilly²⁴⁰ et Yves Michaud²⁴¹ conçoivent la violence et son rapport aux nouveaux paradigmes globaux. Pierre Bourdieu utilise le concept de La Boétie à propos de la servitude volontaire, pour affirmer que la violence est invisible et s'exerce en société parce qu'elle a été intériorisée dans l'habitus et répertoriée dans les institutions sociales. Bourdieu critique par ailleurs l'ordre social au moment où il dévoile la réalité dissimulée et les mécanismes cachés de la violence. Or, il semble que si le colonialisme s'est produit en Afrique c'est parce qu'il y a eu cette servitude volontaire quelque part, une croyance d'échange entre deux civilisations qui a fini par générer un dominant et un dominé dans un accord tacite qui a dicté la vie de plusieurs nouveaux pays pendant de longues années²⁴².

Le difficile examen des violences sociales et/ou politiques entre en discussion par rapport au rôle de l'Etat, qui peut transformer des violences sociales en violences collectives. Pour Wieviorka, la violence a un rapport étroit avec la chose politique. Dès la fin du XIX^e siècle et jusqu'au XX^e siècle il est courant d'associer la violence à la machine de l'Etat, ce qui permet de traiter la question de façon à la fois sociale et politique. Si l'on considère la violence du XX^e siècle en Afrique cela s'avère vrai, et sur plusieurs niveaux d'analyse, de la colonisation aux indépendances.

En ce sens, nous nous référons à la proposition de Pierre Hassner²⁴³ de diviser la violence en trois niveaux. Le premier serait celui des *Systèmes Internationaux* (du conflit entre le Capitalisme et le Socialisme à la Globalisation). L'Afrique a été au centre de ces

²³⁷ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence: essais de politique contemporaine*, trad. Guy Durand, Paris, Presses Pocket, 2003, p.37.

²³⁸ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.

²³⁹ Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 1) », *Cultures & Conflits*, mars 2006.

²⁴⁰ Charles Tilly, Louise A. Tilly et Richard H. Tilly, *El siglo rebelde: 1830-1930*, trad. Porfirio Sanz Camaño, Zaragoza, Espagne, Prensas universitarias de Zaragoza, 1997.

²⁴¹ Yves Michaud et Olivier Mongin, *La violence apprivoisée*, Paris, Fayard, 2012.

²⁴² Elikia M'Bokolo, Philippe Sainteny, Alain Ferrari et Jean-Baptiste Péretié ont développé un très beau travail à ce propos dans le documentaire *AFRIQUE(S), Une autre histoire du XX^e siècle*.

²⁴³ Pierre Hassner, *La violence et la paix: De la bombe atomique au nettoyage ethnique*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 11.

débats pendant l'époque coloniale et postcoloniale, souffrant les effets de plusieurs types de violences aussi bien associés au capitalisme, qu'au socialisme et à la globalisation; le tout lié à un procès de colonisation, décolonisation et néocolonialisme que l'on examinera lors de notre analyse des textes. Les *États* correspondraient à un autre niveau de la violence, celle associée à la nation parce que cela implique le thème de la libération. L'époque des indépendances et postindépendances en Afrique est particulièrement marquée par un État puissant, dictatorial et sanguinaire. Les romans constituent un véhicule efficace de mémoire et dénonciation de cette période tragique de transition politique.

Les *Sociétés* représentent un troisième niveau au sein duquel les violences peuvent s'exercer. Le terrorisme ou les conflits ethniques en sont des exemples. Le cas du Rwanda ou celui de l'Afrique du Sud demeure très vivant dans la mémoire collective quant à cette violence intrinsèque de la société, basée sur des préjugés qui n'ont pas d'autres effets que de faire basculer la vie en société de façon à créer des antagonismes meurtriers et injustifiables. À cette triade, Wieviorka propose d'ajouter un quatrième niveau, celui des *Individus*, puisque l'individualisme est une caractéristique de la modernité qui, selon lui, engendrerait la violence. Or, c'est bien la figure des dictateurs en Afrique qui nous fait penser à cette individualité destructrice et violente. L'on pourrait également penser aux individus qui cherchent à tirer profit d'une situation de conflit pour créer un troisième champ de bataille, inaugurer un nouveau territoire de violence (nous pensons notamment à Vitalício et son utopie de sauvetage dans *L'accordeur de Silences*). Afin d'envisager la violence postcoloniale il nous faut tenir compte de la nature de cette violence, des cibles et des bourreaux pour pouvoir alors analyser ses effets sur l'individu singulier, sur l'individu en tant que reflet d'une société et de l'ensemble de la société. Cela nous permettrait de saisir les symptômes en littérature de cette histoire qui ne cesse de montrer son visage cruel et violent.

Selon Michel Wieviorka, la fragmentation culturelle, l'un des facteurs qui encouragent la mondialisation²⁴⁴, entraînerait la violence, du fait qu'elle apparaît comme un acte de volonté défensive pour préserver une identité culturelle. Cette mondialisation

²⁴⁴ Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits* [/index728.html], (Consulté le 27 juin 2012), p.3.

économique et culturelle crée, par la suite, des groupes sectaires qui conduisent à la fragmentation sociale. Affaibli dans le contexte international de la globalisation, l'État moderne tombe en « panne », il revient à ce que Hobbes annonçait: il interfère pour interdire les actes de violence, tel un centre de contrôle des actions sociales. Il n'a plus le contrôle de la violence physique que prônait Weber. Dans le même sens que la globalisation mène à l'éclatement des notions de culture, d'identité, d'économie, d'État et de politique, les sources fondamentales de l'étude sociologique indiquent que la violence contemporaine a également tendance à la dissociation. La tâche du sociologue, indique Wieviorka²⁴⁵, consisterait à montrer où se trouvent les médiations absentes.

Les *espaces vides* dans lesquels les groupes ou les individus ne se sentent pas représentés sont le noyau où éclate la violence. Ne s'agit-il pas là de l'une des questions que pose la littérature postcoloniale? Ne chercherait-elle pas un lieu d'où parler, une façon de se faire représenter, de dénoncer les circonstances historiques de l'oubli du colonisé? La violence, quand elle est dans le réseau des communautés ou des individus, est comprise comme une représentation, une subjectivité. Pourtant, cette même violence transite entre une réalité socio-politique, donc un système ample de relations, à un autre, centré sur la personne, dans le plus particulier individualisme.

Il est triste de faire le constat que la sphère globale interfère directement sur l'individuelle. La violence que nous percevons aujourd'hui comme émanant d'un manque de représentation ne découle pas seulement de l'individu, mais aussi du bouleversement que l'ordre mondial a causé dans la perception du monde. Nous pourrions dès lors établir un parallèle avec la situation de l'Afrique, qui conquiert son indépendance au moment du partage du monde entre les forces du capitalisme et celles du socialisme. Plusieurs pays adoptent, au moment des postindépendances, le modèle socialiste. Déjà assommés par une première violence, celle de la colonisation, ils passent à une autre encore plus brutale, de libération nationale, où une bataille physique a lieu. Le résultat de la libération engendre le besoin de réfléchir à la façon dont on allait déconstruire la pensée coloniale regorgeant de préjugés quant à la situation des colonisés. La question se pose d'abord à propos des significations identitaires. La tradition lutte contre l'occidentalisation dominante et en même temps doit se voir confrontée à un «bricolage», selon l'expression

²⁴⁵ *Ibid*, partie 2, p. 9.

de Claude Lévi-Strauss, afin de pouvoir associer la modernité à la tradition. Sans un intermédiaire, comme celui de l'État, il était fort probable que les questions identitaires tomberaient dans la violence. Les conflits interethniques, tels que ceux du Rwanda ou du Biafra, éclatent et sont la preuve du manque de représentation et montrent une négation des identités. On est loin de la possibilité d'hybridation ou de bricolage. La prise du pouvoir est une question beaucoup plus importante pour définir les groupes ethniques dans le contrôle de chaque pays. Ces sujets qui commencent la guerre, interdits de subjectivité, sont les responsables du nouveau paradigme de la violence post indépendance. Lorsque l'ordre se défait, on tombe sur le modèle de Hobbes de la lutte de tous contre tous. La panne de l'État n'est même pas en question dans ce cas, puisque l'Afrique subsaharienne entre tard dans le processus de globalisation et n'a pas eu le temps de penser à sa construction, puisque la situation coloniale et l'indépendance sont suivies des guerres civiles.

Une fois passé le temps des guerres civiles, les questions identitaires cèdent du terrain à l'économie, mais ne sont pas oubliées. La privatisation constante de l'économie remanie l'Afrique vers un néocolonialisme et une privatisation de la violence par les agences qui contrôlent l'argent²⁴⁶. Le livre *Le dernier vol du flamant rose* est une preuve de ce problème actuel, de même que *Michael K, sa vie, son temps* ne laisse pas de doutes quant à la situation en Afrique du Sud ou *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* explique le fonctionnement de cette nouvelle société et son rapport avec les femmes au Congo.

²⁴⁶ Michel Wieviorka, *op. cit.*, partie 3, p. 2.

Chapitre IV - *Le roman postcolonial africain : une arme tardive de protestation*

Guy de Maupassant écrit dans sa préface à *Pierre et Jean* « Un critique intelligent devrait, au contraire, rechercher tout ce qui ressemble le moins aux romans déjà faits, et pousser autant que possible les jeunes gens à tenter des voies nouvelles »²⁴⁷. Ainsi, il ne fait que nous redire ce qui depuis Don Quichotte s'avère toujours vrai: le nouveau, en matière de roman, est une règle du genre.

L'histoire du genre *roman* est relativement récente, malgré ses origines lointaines, qui descendent des formes épiques de l'Antiquité Classique. En effet, les liens entre le roman et la forme épique sont bien lâches, puisque le genre épique nécessite une structure rigide et l'application de lois métriques, tandis que l'histoire du roman nous montre que l'on a affaire à un genre très libre et sans lois. Il est capable d'accueillir les expérimentations les plus variées sur le langage, tandis que le genre traditionnel (entre autres fable, apologue, idylle, chronique, épopée, essai) est assujéti à des prescriptions et des proscriptions²⁴⁸.

L'absence de règles, affirme Marthe Robert, n'est pas une faiblesse, mais une donnée constitutive du roman. Si aux XVII^e et XVIII^e siècles il était perçu avec condescendance, c'est à partir du XIX^e siècle qu'il commence à trouver ses lettres de noblesse. Le roman va donc se propager ; «la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman qui abolit une fois pour toutes les anciennes formes classiques (...) s'approprie toutes formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés. Il s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine dont il donne une reproduction en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, du philosophe »²⁴⁹. Le roman pourra donc se faire la chronique d'une époque ou même se concentrer sur l'exploration des zones obscures de l'âme. Ainsi, le roman se renouvelle en mettant en

²⁴⁷ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Le livre de Poche, Paris, 1979, p. 16 in: Laté E. Lawson-Ananssoh, *Le roman nouveau en Afrique francophone*, Septentrion, thèse, Paris III, 1992, p.6.

²⁴⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, B. Grasset, 1988, p. 15.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 14.

œuvre de nouveaux procédés narratifs qui émanent des champs les plus divers de l'art et de la connaissance, tels que la peinture, le cinéma et la science²⁵⁰.

L'histoire de ce genre n'est pas différente en Afrique. La théorie d'Antonio Candido sur les systèmes littéraires nous a permis de voir comment le roman européen sert de modèle dans un premier moment aux nouvelles littératures et qu'ensuite la rupture devient la règle pour cette production. La rupture semble être un mot clé pour les pays colonisés. C'est par elle que l'on essaie de trouver les voies propres au développement de chaque pays. Le modèle est sans doute nécessaire, mais c'est par la rupture que l'on intègre le canon littéraire du roman, que l'on entre dans cette modernité exigée de l'art de narrer.

Néanmoins, sachant que le roman relève d'emprunts et de ruptures avec des modèles, les écrivains francophones, et également d'autres d'Afrique subsaharienne, ont fait l'objet de sérieuses accusations :

Qui s'intéresse de près au roman francophone de l'Afrique au Sud du Sahara remarque rapidement que son histoire a été accompagnée de scandales plus ou moins retentissants de natures diverses: accusations de plagiat, remises en question de paternité des œuvres, reproches d'imitation excessive, soupçons d'assistance éditoriale importante. Ces scandales sont d'autant plus notoires qu'ils concernent des auteurs et des œuvres importants de ce champ littéraire²⁵¹.

Loin d'être un lieu de tranquillité, le roman renferme plusieurs aspects problématiques quant à son exécution et ensuite sa publication. Le cas de Sony Labou Tansi peut être un exemple de ces histoires rocambolesques. Mukala Kadima-Nzuji²⁵² affirme qu'il a dû s'adapter au goût du public hexagonal, la preuve en est que *Le Commencement des douleurs*, publié par les Editions du Seuil, est très différent du manuscrit que Sony avait fait lire à plusieurs personnes. Jean-Michel Devesa confirme le soupçon de réécriture de certains ouvrages de l'écrivain congolais dans son livre *Sony*

²⁵⁰ Il va emprunter des modèles différents, comme par exemple la correspondance, sur laquelle sont basés les chefs-d'œuvre *La nouvelle Héloïse* et *Les liaisons dangereuses* au XVIIIe siècle, ou même certains procédés du cinéma qui sera l'une des sources du roman au XXe siècle. Pour d'autres renseignements voir Michel Raimond, *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011.

²⁵¹ Koffi Anyinefa, « Scandales », *Cahiers d'études africaines*, 191,2008, mis en ligne le 20 septembre 2011, [<http://etudesaficaines.revues.org/11912>], consulté le 21 juin 2015, p. 457.

²⁵² *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens: actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996*, éd. Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou, Paris, 1997.

*Labou Tansi, l'écrivain de la honte*²⁵³ : « Un travail de retouche, sous le prétexte que l'écriture de Sony Labou Tansi avait besoin de lifting pour être accepté par le lectorat hexagonal »²⁵⁴.

Denis Diderot signale que le roman «intègre les autres genres, toutes les manières de dire et de faire, mais aussi les critiques qu'on lui adresse jusqu'aux théories qu'on tente de lui imposer, même si elles paraissent ne pas lui convenir! »²⁵⁵. Cette agrégation de différents modèles et genres est aussi signalée par Mikhaïl Bakhtine qui explique que « les époques où le roman s'est développé et est devenu prédominant, sont marquées par une tendance à la désagrégation des autres genres », et à ce qu'il appelle un «criticisme des genres »²⁵⁶. Le roman «parodie» les autres genres, il les dérange, il les «romanise», dénonçant leurs formes et leur langage convenus²⁵⁷. Ainsi le roman fait plus que transformer ce qu'il trouve, puisqu'il contient le principe de toutes les transformations possibles : il fait plus qu'emprunter, il transforme et déforme selon sa volonté.

1. La rupture dans le roman africain contemporain: stratégie de violence?

L'affirmation de la littérature africaine passe forcément par la prise de distance critique des modèles européens. Cette mise-en-distance provoque une espèce de rupture : la forme éclate, les genres se mélangent, la syntaxe se transforme, les éléments de l'oralité africaine contaminent l'écriture.

Georges Ngal comprend la rupture comme le moteur de la création littéraire dans son livre *Créations et ruptures en littérature africaine*²⁵⁸. Le même mot « rupture » associé à la violence figure dans le titre de l'ouvrage de Pius Ngandu Nkashama *Ruptures*

²⁵³ Jean-Michel Devésà, *Sony Labou Tansi: écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, l'Harmattan, 1996.

²⁵⁴ Barry Saidou Alcenay, "L'écrivain Sony Labou Tansi a eu-t-il des nègres?" dans: *Le Nouvel Observateur* du 22 novembre 2008 in: [<http://rue89.nouvelobs.com/2008/11/22/lecrivain-congolais-sony-labou-tansi-a-t-il-eu-des-negres>], (Consulté le 13 octobre 2014).

²⁵⁵ Denis Diderot in: Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris: Nathan, Dunod, 2000, p. 6.

²⁵⁶ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, p. 78.

²⁵⁷ Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan, Paris, 2000, p. 4.

²⁵⁸ Mukala Kadima-Nzujji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (éds), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens: actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996*, Paris, 1997.

*et écritures de la violence*²⁵⁹. Dans ces œuvres, la rupture est associée au renouvellement thématique, structural et stylistique de la création littéraire. D'une manière générale nous proposons de retracer l'évolution de ce genre en Afrique, sachant que ses particularités seront traitées ensuite dans ce travail. Une vision globale permet, en effet, de mieux comprendre comment un territoire linguistique ou un pays se différencie par rapport à l'autre dans l'espace africain.

La rupture est le centre de compréhension du fait littéraire et elle se produit en deux temps, d'après Ngal²⁶⁰. Dans un premier moment la rupture s'associe au mot création, invention, nouveauté. Dans un deuxième temps le sens de rupture migre vers la modification formelle ou stylistique du texte et de la langue. Ces ruptures génèrent, selon l'auteur, des modifications tantôt thématiques, tantôt concernant le sujet du roman, ou le ton, ou même la structure romanesque, entre autres.

En outre, l'aspect le plus intéressant par rapport à l'idée de rupture est la relation que Ngal établit entre rupture littéraire et conjoncture historique. Toutes deux fonctionnent, selon lui, comme une sorte de miroir. Il explique que la rupture n'est pas un mouvement vers une révolution, mais plutôt vers une évolution dans le langage littéraire. Cela revient à dire que l'idée d'originalité littéraire de chaque période est en correspondance directe avec les crises successives de la civilisation. L'idée est certes contestable, mais elle serait très utile dans le sens où si les crises historiques influençaient les crises littéraires, la confection d'une histoire littéraire serait assez simple. Voyons les ruptures qui, d'après Ngal, se sont produites au cours du XX^{ème} siècle.

Dans la littérature d'Afrique subsaharienne, la première rupture découle de l'émergence de la Négritude. Bien que ce mouvement soit centré sur le monde francophone, la rupture du champ idéologique, intellectuel et littéraire du monde noir par rapport aux valeurs occidentales fait écho dans le monde anglophone (qui a sa propre négritude) et lusophone (qui respire en quelque sorte la francophonie noire).

Aimé Césaire, considéré comme l'un des pères de la Négritude, affirme par rapport à la langue française: «mon effort a été d'infléchir le français, de le transformer pour exprimer, disons: ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-

²⁵⁹ Pius Nkashama Ngandu, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, l'Harmattan, 1997.

²⁶⁰ Georges Ngal, *Création et ruptures en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 8.

antillais »²⁶¹. Dans la quête d'une identité autonome et forte, la langue sera l'un des premiers éléments retravaillés en vue de la transformation stylistique qui permettra d'exprimer cette envie de rupture.

La deuxième rupture a lieu dans les années 50. Le roman contestataire est le chef de file de la production et la lutte politique est au cœur de l'œuvre d'art. Associant toujours la production littéraire aux événements de l'histoire, Ngal nous explique que le changement de sujet et de forme (de la poésie à la prose, du moi-nègre au politique) est dû à l'élite politique qui ne partageait plus l'idéologie coloniale. L'écriture, produite par ce pouvoir politique, vise à instruire et à alerter sur la situation dans laquelle se trouve la société. Le rire et la dérision sont les armes utilisées pour lutter contre la mentalité coloniale et son pouvoir.

La troisième rupture se situe aux environs des années 60, quand la créativité a pu se libérer des contraintes extérieures (roman engagé, roman témoignage). La crise de la civilisation s'intériorise dans le roman, l'écriture de la névrose et de la « dysaptude » invite le lecteur à trouver sa propre place dans l'œuvre. Le roman illustre le difficile apprentissage des indépendances politiques, économiques et sociales.

La quatrième rupture serait celle des années 1968-70, quand apparaît un nouveau rapport entre les écrivains dans le contexte global de l'espace africain. La révision des concepts et la prise de conscience de l'échec des indépendances marquent les romans de l'époque. Au cours des années 1980, quand la crise économique a lieu et que les dictatures socialistes ravagent le continent commence un nouveau cycle d'écriture.

Au cours des années 1980, explique Romuald Fonkoua²⁶², en complément à la périodisation par la rupture de Ngal, l'on assiste au début d'une véritable construction littéraire. Digne de son « autarcie », la littérature peut échapper à l'exil socio-historique de l'écriture réaliste et trouver « l'exil fécond de l'espace littéraire »²⁶³. Du discours de la nécessité, l'on passe au discours de la narration. L'écriture sera prise comme un acte, c'est pourquoi la rupture avec le langage et la structure littéraire se fait plus clairement, en arrivant même à une esthétique du grotesque, caractérisée par le comique, le

²⁶¹ Aimé Césaire, Entretien avec J. Leiner, cité par Ngal, *op.cit.*, p.24.

²⁶² Romuald Fonkoua, « Roman et poésie d'Afrique francophone » in : *Revue de Littérature Comparée*, n°1, Didier Littérature, Paris, 1993, p. 36.

²⁶³ *Ibid.*

burlesque, la truculence des mots et les constructions originales. La construction de l'histoire obéira aussi au monde onirique et à l'imaginaire de la fable, à la circularité du temps et de l'histoire, de même que la multiplicité des récits sera courante au sein de cette production.

Les auteurs, toujours attentifs à la dégradation permanente de la société, dénoncent l'univers social sur un mode agonique d'oppositions qui met en scène un historique des violences subies depuis la période coloniale jusqu'aux jours suivant l'indépendance. « L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens »²⁶⁴, la parole est antidote, thérapeutique contre les absurdités de la réalité. Selon Mwatha Ngalasso :

L'écriture de la violence et de la transgression a donc pour fonction majeure de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, de régler leur compte aux contre-vérités, de rompre l'opacité et la non-transparence dans la communication, de briser la loi du silence, de combattre la langue de bois²⁶⁵.

En accord avec l'idée de rupture historique et littéraire, Xavier Garnier²⁶⁶ remarque que c'est un lieu commun d'affirmer que « la violence qui sévit en Afrique ne peut avoir d'autre traduction qu'un éclatement de formes ». Chaque période est marquée par une forme différente de violence sociale et littéraire. Ainsi, il associe la violence de l'écriture à une hyper-attention aux formes, c'est-à-dire que contrairement à ce que la plupart des gens pourraient penser, cet éclatement est bien pensé et structuré pour faire passer des intensités dans le texte. Si l'on impose la langue, on recrée le langage, si l'on impose un mode de penser, on le contredit.

²⁶⁴ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002, p.87.

²⁶⁵ M. M. Ngalasso, *Idem*, p.87.

²⁶⁶ Xavier Garnier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », in : *Penser la violence, op.cit.*

L'émergence et la création d'une théorie postcoloniale découlent de la nécessité de traiter de façon adéquate les complexités et les variétés culturelles qui proviennent de l'écriture postcoloniale. Les modèles théoriques européens portaient d'une idée fautive de l'universel, ainsi la construction d'une critique postcoloniale est extrêmement nécessaire pour établir les textes et éclaircir les conditions socio-historiques qui entourent la genèse de l'œuvre. La création d'une théorie est donc un travail qui exige la collaboration entre une critique et une histoire littéraire qui puissent rendre compte des spécificités de chaque pays ou domaine linguistique et littéraire. Ainsi, dans notre travail nous chercherons à mettre en contexte et à comparer l'écriture de la violence dans les romans de trois auteurs, chacun écrivant dans une langue de l'Ancien Empire : le portugais, le français et l'anglais.

Le roman nous semble être un genre qui permet le développement de la violence sur le plan structurel et thématique. Dans sa structure tout est permis et le refus de la règle est sa philosophie. C'est la raison pour laquelle le thème de la violence peut être traité, évoqué et écrit en empruntant divers chemins. Franca Falzoni explique que «la violence sous ses aspects les plus divers et sous ses formes les plus variées traverse toute la production littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone des origines jusqu'à nos jours et pour certains, comme le rappelle Amadou Koné, elle aurait même stimulé la naissance du roman dans cette aire du continent»²⁶⁷. Jean Pierre Jacquemain précise quant à lui :

Dans les deux cas, colonisation ou indépendance, c'est un roman de contestation. Comme disait Gide, on ne fait pas de la bonne littérature avec de bons sentiments. Ce n'est pas parce que ces livres traitent de la justice qu'ils sont bons pour autant mais c'est un fait que les auteurs ont beaucoup mis l'accent sur ce qu'était véritablement le vécu de leur société, l'injustice, l'illégitimité des pouvoirs, les

²⁶⁷ Franca Marcato Falzoni et Carla Fratta, *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Bologna, 1991, p. 7.

folies qu'entraîne la dictature, les drames des individus et des groupes balayés par une histoire folle²⁶⁸.

Stendhal a proposé, dans son livre *Le rouge et le noir*, une définition du roman devenue célèbre :

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former²⁶⁹.

Nous évoquons ce passage pour comprendre les choix des auteurs que nous allons analyser. Le miroir ne donne pas une image réelle, mais un reflet de la réalité. L'auteur choisit de le pointer vers le haut ou vers le bas, le long de ce chemin qu'est la fiction. Nous pensons que dans ces phrases l'une des choses que Stendhal a voulu dire est que l'auteur s'inspire de la réalité et que celle-ci doit être sélectionnée pour pouvoir être reconstruite de façon à créer un univers personnel.

Dans l'univers personnel de Sony, nous voyons clairement une implication politique contre les violences sanguinaires des dictatures du continent. Coetzee adopte l'allégorie, mais n'efface pas la trace du chemin qui nous relie à l'Afrique du Sud. La partie de la population opprimée occupe le premier plan dans les romans de ses débuts. De même, Mia Couto écrit sur le Mozambique et le peuple opprimé. La violence dépeinte par ces auteurs a plusieurs points en commun, malgré le fait qu'ils décrivent des réalités différentes. Leur miroir est tourné vers la réalité de la dégradation des pays après la colonisation. Selon Thierno Toure, « la violence du texte s'érige en une poétique, sinon constitutive, du moins indissociable, de la modernité littéraire africaine »²⁷⁰.

²⁶⁸ Jean Pierre Jacquemain, « Les étendues de la littérature africaine ». Entretien en ligne, [<http://www.iteco.be/antipodes/Raconte-moi-l-Afrique/Les-etendues-de-la-litterature>] (Consulté le 9 avril 2015).

²⁶⁹ Stendhal, *Le rouge et le noir*, Collection les œuvres de Stendhal, disponible en ligne sur Wikisource dans: [http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Le_Rouge_et_le_Noir.djvu/364] (Consulté le 9 avril 2015).

²⁷⁰ Thierno Dia Toure, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, Lyon, Université de Lyon 2, Thèse en ligne, p. 12. [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/toure_td] (Consulté le 26 septembre 2013).

L'analyse comparative qui en découlera dans ce travail nous permettra de discuter le roman dans sa structure et aussi dans sa thématique, en faisant toujours appel à l'histoire et à la société. Dans la deuxième partie nous nous intéresserons à l'étude de l'espace géographique et social dans l'œuvre. Les écrivains vont alors tourner leur miroir vers l'utopie et la dystopie. Dans ce contexte de lieux à refaire, à ré-imaginer, la question d'être ou de se sentir étranger sera discutée. Finalement, pour clore la discussion, le conflit entre tradition et modernité dans la culture sera analysé.

Le continent africain, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est le résultat d'une violence territoriale qui a consisté en des invasions, dominations, découpages et redécoupages des espaces dans l'objectif de favoriser le partage des puissances coloniales lors de la conférence de Berlin de 1885²⁷¹. Cette violence a généré plusieurs problèmes au sein des nouvelles sociétés constituées et la littérature a su jouer un rôle déterminant dans le questionnement de la violence engendrée par ce partage forcé des terres et de la construction nationale artificielle.

Au cours d'une première période littéraire, l'on constate l'existence d'un travail de reconstruction identitaire contre le legs colonial et d'une critique de ses effets sur tout l'imaginaire Africain. « On a souvent eu tendance à considérer l'écrivain africain comme quelqu'un dont l'activité viserait à traduire une expérience et une culture collectives²⁷² », explique Bernard Mouralis. Cela est dû, selon l'auteur, à la situation coloniale qui créait des conditions particulières pour la production de la littérature. L'auteur parlait en nom d'un nous, en généralisant la peine subie. René Maran a écrit *Batouala: véritable roman nègre*, Laye Camara, *L'enfant noir* et Mongo Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*²⁷³ : ces romans ont dénoncé le mensonge historique au nom duquel on a colonisé l'Afrique.

Dans un deuxième moment de la production littéraire, l'individualisation de la voix du narrateur prend place dans les récits²⁷⁴. Parfois, cette parole consistera en une prise de parole émanant des personnages marginaux du fait de la volonté de faire parler les opprimés. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer la voix enfantine, recours qui fait écho à l'ambiguïté du contexte sociopolitique, puisque la marginalité de l'enfant crée un discours sur le désordre²⁷⁵, comme on peut le lire chez Amadou Kourouma²⁷⁶, Tierno

²⁷¹ Henri Brunschwig, *Le partage de l'Afrique noire*, Paris, Flammarion, 2009.

²⁷² Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p.14.

²⁷³ René Maran, *Batouala: véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1969; Laye Camara, *L'enfant noir*, Cergy-Pontoise, À vue d'oeil, 2006; Mongo Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 2001.

²⁷⁴ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1976.

²⁷⁵ Carmen Husti-Laboye, *La diaspora postcoloniale en France: différence et diversité*, Limoges, Pulim, 2009, p. 105.

²⁷⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Corps 16, 2001.

Monénembo²⁷⁷, Alain Mabanckou²⁷⁸. La féminisation de la voix narrative est également l'une des caractéristiques de cette littérature. Elle émane de la femme qui a la volonté de changer et transformer le monde, comme cela apparaît dans les écrits de Calixthe Beyala, Ken Bugul, Fatou Diome²⁷⁹.

Un autre résultat de la violence du partage a été la séparation ou le rassemblement des diverses ethnies dans un nouvel endroit créé par l'Europe. Des guerres civiles éclatent dans plusieurs pays jusqu'après l'indépendance, comme en Angola et au Mozambique, ruinés par deux décennies de conflits. Pepetela a traité de ce sujet dans *A geração da utopia*²⁸⁰. Le génocide rwandais a également généré une série d'œuvres littéraires, telles que *Courir sur la faille*²⁸¹ de Naomi Benaron ; *Half of a yellow sun*²⁸² de Chimamanda Adichie aborde la question de la guerre du Biafra au Nigéria. Si les conflits entre différents groupes existaient auparavant, le massacre sanguinaire de certaines ethnies a eu lieu à cause du conflit pour le pouvoir dans les pays récemment créés.

La quête d'un lieu d'appartenance, où la personne peut se reconnaître parmi les siens, dans un espace défiguré par l'action étrangère de la colonisation fait apparaître, par exemple, des récits sur les déplacements, la déportation ou l'exil. Cette littérature de la diaspora africaine est très prolifique. Dans le domaine francophone, Kossi Efoui²⁸³, Calixthe Beyala²⁸⁴, Sami Tchak²⁸⁵, Fatou Diome²⁸⁶, Abdourahman Waberi²⁸⁷ et Alain Mabanckou²⁸⁸ soulignent le contraste entre le Nouveau Monde et celui laissé derrière. Au sein de la lusophonie, l'on pourrait citer la Capverdienne Eileen Barbosa²⁸⁹ et l'Angolais Ondjaki²⁹⁰. Pour l'anglophonie la diaspora est énorme, on la retrouve en Inde, Afrique, Australie ou au Canada, et elle est représentée par des écrivains tels que Cyprian

²⁷⁷ Tierno Monénembo, *L'aîné des orphelins*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.

²⁷⁸ Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Éd. Points, 2013, 178 p.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 125.

²⁸⁰ Pepetela, *A geração da utopia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

²⁸¹ Naomi Benaron, *Courir sur la faille*, trad. Pascale Haas, Paris, 2013.

²⁸² Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a yellow sun*, London, Fourth Estate, 2014.

²⁸³ Yosuah Kossi Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

²⁸⁴ Calixthe Beyala, *Le roman de Pauline*, Paris, A. Michel, 2009.

²⁸⁵ Sami Tchak, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

²⁸⁶ Fatou Diome, *Celles qui attendent*, Paris, J'ai lu, 2013.

²⁸⁷ Abdourahman Ali Waberi, *Aux États-Unis d'Afrique*, Arles, Actes Sud, 2008.

²⁸⁸ Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Éd. Points, 2013.

²⁸⁹ Eileen Almeida Barbosa, *Eileenístico*, Praia, Éd. Cabo, 2007.

²⁹⁰ Ondjaki, *Materiais para confecção de um espanador de tristezas: poesia*, Lisboa, Caminho, 2009.

Ekwensi²⁹¹ au Nigeria, Maya Angelou²⁹² aux États-Unis ou Earl Lovelace²⁹³ à Trinidad y Tobago.

Dans notre corpus, espace et violence vont apparaître dans la thématique du voyage et du déplacement. Les questions que l'on verra émerger sont liées à la prise de parole de la voix marginale, ainsi qu'aux confrontations entre le local et l'étranger ou à la quête de l'identité. L'utopie et la conception d'un monde meilleur, dans un ailleurs éloigné du lieu de souffrances, sont également manifestes dans les récits.

D'autres thématiques se présentent par rapport au mouvement dans l'espace, comme celle de l'émergence d'individus sans place. Ce sont les déplacés de la société qui peuvent se retrouver au pouvoir (comme c'est le cas du gouverneur de Tizangara dans *Le dernier vol du flamant rose* ou du Magistrat, dans *En attendant les barbares*) ou bien constituer la couche la plus basse de la société (comme c'est le cas de la prostituée du *Le dernier vol du flamant rose* ou de la fille barbare de *En attendant les barbares*).

Dans ce premier chapitre nous essayerons de comprendre les rapports réciproques entre un espace et les sociétés qui l'occupent. L'influence des personnages sur l'espace, et *vice versa*, ainsi que les représentations qu'ils se font d'eux-mêmes dans un endroit déterminé figureront au cœur de cette analyse. Ainsi, il sera question d'analyser l'émergence de l'utopie dans les romans analysés. Dans la plupart des cas, il s'agira d'un projet de nouveau monde créé par un personnage qui est incapable de faire face aux violences du monde qui l'entoure. Ensuite nous allons examiner la dystopie et sa fonction de déclencher une lutte politique au sein des romans. Ainsi, il sera aussi question de comprendre le rôle de l'étranger en tant que médiateur ou déclencheur de conflits. Finalement, il sera du débat entre tradition et modernité au sein des sociétés post-coloniales.

²⁹¹ Cyprian Ekwensi, *People of the city*, Trenton, Africa World Press, 2004.

²⁹² Maya Angelou, *All god's children need travelling shoes*, London, Virago, 2008.

²⁹³ Earl Lovelace, *A brief conversion and other stories*, Oxford, Heinemann, 1988.

Chapitre I - Entre rêve et réalité, l'utopie et la dystopie

1. L'utopie : l'individu et la quête du meilleur monde possible

Mettre en évidence et interpréter la création d'un espace utopique dans le roman nous permettra de discuter de la façon dont cette idée peut être comprise comme une réaction à la violence. Nous n'examinerons pas la forme de l'utopie, mais l'idée d'utopie, dont les traits généraux seront présentés.

Il convient de dire qu'il existe un consensus entre la plupart des critiques selon lequel les origines et l'évolution du « genre » utopique apparaissent en Europe. Le mot « Utopie », créé au XVI^e siècle et servant de titre à l'ouvrage de Thomas More²⁹⁴, a été employé pour désigner des écrits très anciens, qui remontent à l'Antiquité. Ce mot sert encore de paradigme pour définir le « genre » et établir les critères de ce qu'est l'utopie en tant qu'idée.

Dans l'éditorial à la première édition de la revue *Morus*, Carlos Eduardo Berriel discute théoriquement de ce que serait l'Utopie :

Gênero literário, tão próximo da história, da filosofia e da política, a utopia foi gerada pelo processo burguês de racionalização da vida – própria do renascimento. Naquela atmosfera, o homem do Renascimento experimentava a ideia de se conceber como autor de sua própria existência, e a utopia foi uma busca de *soluções racionais para os complexos problemas da convivência humana, em todos os planos. O gênero utópico reflete as tensões da época, a difícil busca do equilíbrio entre tradição e reforma*²⁹⁵.

(Genre littéraire, si près de l'histoire, de la philosophie et de la politique, l'utopie a été générée par le processus bourgeois de rationalisation de la vie - propre à la Renaissance. Dans cette atmosphère, l'homme de la Renaissance expérimentait l'idée de se concevoir comme l'auteur de sa propre existence, et l'utopie était une

²⁹⁴ Thomas More, *L'Utopie de Thomas More*, Paris, éd. André Prévost, 1978.

²⁹⁵ Carlos Eduardo Ornellas Berriel, « Editorial », in: *Morus : Utopia e Renascimento*, vol. 1, éds. Universidade estadual de Campinas et Instituto de estudos de linguagem, Campinas, SP, Brasil, Brésil, Unicamp, 2004. C'est nous qui mettons l'italique .

recherche de *solutions rationnelles aux problèmes complexes de la cohabitation humaine, à tous les niveaux. Le genre utopique reflète les tensions de l'époque, la difficile recherche d'un équilibre entre tradition et réforme.*)

L'utopie classique pourrait être définie comme un discours littéraire qui construit un espace fictionnel basé sur la rationalité et l'éthique, dans lequel tous les problèmes possibles ont été prévus de façon à être évités tout au long du parcours de chaque être humain, en générant, de cette manière, une société idéale et juste. Elle est statique dans sa perfection, sans avenir ni progrès, c'est-à-dire, sans histoire.

L'utopie serait, qui plus est, une alternative à une société concrète. Même si nos auteurs ne construisent pas un univers utopique, parce que leurs écrits n'appartiennent pas au genre de l'utopie, nous constatons que leurs personnages sont toujours en quête d'un espace utopique, ils veulent modifier leur réalité, résoudre les problèmes historiques datant de la colonisation. Dans la plupart des cas, nous avons affaire à une utopie plutôt personnelle que sociale. C'est la quête d'un espace de reconstruction de soi pour pouvoir ensuite affronter le champ de bataille du monde.

De la confrontation dialectique entre le moderne et l'ancien émerge le désir des personnages de mettre en place une utopie au sein de laquelle ils pourront gérer les problèmes auxquels ils sont confrontés. Il s'agit d'utopies intimes, ce qui est notamment le cas de Michael K dans *Michael K, sa vie, son temps* et du Magistrat dans *En attendant les barbares* ou de Chaïdana dans *La vie et demie*, ou d'une utopie à demi collective dans *L'accordeur de silences*, et d'une dystopie générale dans *La vie et demie* et *Le dernier vol du flamant rose*.

En général, la première chose que font les personnages quand ils sont confrontés à un problème, qui normalement est en relation avec la violence, consiste à se retirer du monde : dans *La vie et demie*, Chaïdana, la mère, quitte la ville pour s'isoler près de la mer, Chaïdana, sa fille, part dans la forêt. L'utopie se construit par rapport à l'espace de la nature, identifié comme un espace mythique des sources de la civilisation. Dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la prise de pouvoir par les femmes génère un certain espoir de changements dans la communauté et par rapport à la politique, avec la nouvelle capitale ; une utopie féminine ou matriarcale va être mise en pratique, et l'on y construit un mythe vivant : Estina Bronzario. Dans *L'accordeur de silences*, Vitalício crée un nouvel endroit

qu'il appellera Jérusalem, éloigné de la civilisation et avec l'espoir de corriger le passé, en commençant par le Christ, qui doit demander pardon aux humains. Dans *Le dernier vol du flamant rose*, la ville de Tizangara est engloutie par la terre, comme un spectacle donné aux personnages qui verront renaître un monde avec l'espoir d'un meilleur avenir, illustré par le vol du flamant en papier. Dans *Michael K, sa vie, son temps*, Michael K entre en communion directe avec la terre, il s'en occupe et elle lui donne à manger, dans une relation d'harmonie réciproque. Il s'agit de revenir au début des temps, à l'époque où les noirs occupaient la terre d'Afrique et y vivaient en communion. Dans *En attendant les barbares*, le Magistrat finit par comprendre que la prison dans laquelle on l'a mis est un lieu où le combat falsifié perpétré par le colonel Joll contre la peur des barbares n'existe pas. La cellule de la prison est pour lui, comme le trou où se cache K, le seul espace de liberté.

Le déplacement et l'appropriation d'un nouvel endroit permettent à ces personnages de réinventer un univers clos, sans lien direct avec le réel. Cette utopie à usage personnel sert de manière à ne plus avoir affaire aux problèmes vécus au sein de la société. Les auteurs placent leurs histoires dans un lieu imaginaire, dont le nom et la localisation peuvent bien nous indiquer que l'intrigue a lieu dans leur propre pays, cependant ils ont choisi de brouiller les pistes de localisation mus par le désir de pouvoir universaliser leur récit. Or, Thomas Morus a créé son île à l'image et à l'emplacement de l'Angleterre qu'il voulait critiquer, toutefois cette île s'appelait *Utopos*, ce recours est donc un vieil allié des écrivains qui nous font un clin d'œil avec le nouveau nom créé pour de nouveaux endroits.

Le livre *Le dernier vol du flamant rose* fait le portrait d'une société qui cherche un renouveau. À la fin du livre l'on assiste à la disparition d'une ville et d'un pays : ils sont engloutis par la terre. Les personnages se réveillent et voient qu'il ne reste que la portion de terre où ils se trouvent, le reste est un immense espace vide. Cet épisode qui clôt le livre est symptomatique de la découverte de la vérité. Une fois éclairci le mystère, c'est le moment de recommencer. Quand l'on découvre que c'est l'administrateur qui demandait d'enlever et de remettre les mines, il s'enfuit vers d'autres frontières afin de ne pas être responsabilisé. Il demande à son assistant d'ouvrir le barrage pour que la terre soit inondée. Ainsi tous ses traits de malhonnêteté seront effacés :

-Rebentar a barragem para quê ?

-Para que isto tudo fique inundado. Assim, se apagam as marcas dos seus crimes, essa estória de minas semeadas²⁹⁶.

(-Faire exploser le barrage? Mais pour quoi faire?

-Pour que tout ceci reste inondé. Ainsi, on efface les marques de ses crimes, cette histoire des mines semées.)

Le plan d'effacement des crimes par l'inondation n'aboutit pas. Les habitants de Tizangara partent arrêter l'assistant Chupanga. Le discours du père du narrateur fait à ce moment-là un rappel pour que l'on recommence l'histoire d'une autre façon, sans aide ni secours étrangers. Les Mozambicains peuvent désormais décider et résoudre leurs problèmes par eux-mêmes.

Tout au long du livre, l'Italien a joué le rôle de l'étranger incapable de comprendre le monde qu'on lui présentait. Les problèmes ont été résolus et découverts par les Mozambicains, c'est donc à eux seuls qu'il appartient d'éviter la catastrophe annoncée :

-Você vai, filho. Mas não leve esse branco.

-Eu quero ir, disse peremptório o italiano.

-Você não vai. Filho : eu lhe dou ordem. Esse branco fica!

-Porquê, pai?

-Porque esse é um assunto que devemos resolver nós. Nós sozinhos sabemos e podemos tratar disto. Entende?

(...)

-Chega de pedirmos aos outros para resolver os nossos problemas²⁹⁷.

(-Tu vas, mon fils. Mais n'emmène pas ce blanc.

-Je veux y aller, a dit l'Italien sur un ton péremptoire.

-Tu n'y vas pas. Mon fils : je te donne un ordre. Ce blanc doit rester !

-Pourquoi, papa?

²⁹⁶ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 197.

²⁹⁷ *Ibid*, p. 198.

- Parce qu'il s'agit d'un sujet que nous devons résoudre entre nous. Nous seuls savons et pouvons traiter de cela. Tu comprends?

(...)

-On arrête de demander aux autres de résoudre nos problèmes.)

L'indépendance d'action ainsi que la prise en charge des problèmes, avec la réduction de la part de culpabilité des colonisateurs, n'est pas seulement un projet littéraire de Mia Couto. Dans ses conférences, il appelle les Africains à construire leur futur, leurs rêves, leur histoire. La fin de l'intervention étrangère dans ces pays est en quelque sorte un projet utopique de l'auteur qui ne voit de liberté en Afrique qu'au moment où elle prendra en main son destin, comme on a pu le remarquer à travers le discours du père du narrateur.

Benedito Nunes, dans son livre *O dorso do tigre*, explique que l'utopie «aparece, quando, no fim de um período vago e nebuloso, os homens decidem extinguir, de uma só vez, os equívocos e os transtornos da história, e se colocam, por um ato de vontade ética, sob o abrigo da razão universal»²⁹⁸ («apparaît, quand à la fin d'une période vague et brumeuse, les hommes décident de mettre fin, d'un seul coup, aux idées fausses et aux troubles de l'histoire, et se placent, par un acte de volonté éthique, à l'abri de la raison universelle»). La stratégie de Vitalício dans *L'accordeur de silences* consiste à échapper à la période qui précède la création de Jesusalém, il veut exterminer, comme l'explique Nunes, les erreurs et les perturbations de l'histoire et ainsi créer un nouvel endroit exempt des impératifs de la raison universelle. Mia Couto défend, par ailleurs, le recours à l'oubli en tant que façon de mieux vivre le présent et de préparer l'avenir du Mozambique.

Silvestre Vitalício a pour but de s'éloigner du contact du monde social et politique qui est en pleine convulsion. La fuite vers « Jesusalém » est une tentative de briser tous les liens. Ce déplacement, semblable à une forme d'exil, marque de façon très nette la violence infligée par l'histoire. Victime de la fin de la guerre civile et en même temps du machisme de la société, il a le devoir d'éduquer deux enfants. Il s'agit d'une tâche qui semble impossible à accomplir dans le monde tel qu'il se présente. C'est pour cela que Vitalício décide de donner une seconde chance à Jésus de revenir sur terre et demander

²⁹⁸ Benedito Nunes, *O dorso do tigre: Ensaios*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969, p. 28.

pardon pour tant d'injustices et de violences : «Um dia, Deus nos virá pedir desculpas »²⁹⁹ (« Un jour, Dieu viendra nous demander pardon »).

Il crée le monde idéal, Jesusalém, la nouvelle terre où tout ce qui est passé et mémoire ne peut pas exister. Les sources du malheur n'entrent pas dans ce monde, le meilleur des mondes possibles, d'après son créateur, puisque toutes les blessures de son âme semblent être guéries et le monde, tel quel, n'existe plus. Le monde est Jesusalém et personne ne peut se rappeler le passé. La décision de Vitalício de façonner son propre monde ne vise pas à juger les fautes du gouvernement, de la société ni à porter sur ses membres un regard critique, mais à vider tout le passé de l'histoire. Pour lui, c'est la seule solution de transformation possible : «O mundo acabou, meus filhos. Apenas resta Jesusalém »³⁰⁰ («Le monde a pris fin, mes fils. Il reste à peine Jesusalém »).

Le déplacement est un bouclier contre la réalité, l'arme de guerre la plus effective pour ne pas répéter ni revivre l'histoire. Quand il se déplace, il construit un monde pour au moins trois autres personnes. La fuite est un mouvement d'adieux définitifs, sans la moindre occasion d'opérer une continuité, puisqu'à Jesusalém l'on a quatre hommes et aucune femme. Cet endroit a été créé pour réaliser l'oubli et pour être oublié.

Comme pour toute utopie, nous ne pouvons pas situer la narration dans un lieu précis. Nous avons une indication selon laquelle il s'agit du Mozambique, mais le plus important est ce que Vitalício explique : «A partir de agora deixou de haver onde »³⁰¹ (« A partir de maintenant il a cessé d'y avoir où »): u-topos, sans lieu. Nous assistons à l'inauguration d'un nouveau lieu. Vitalício justifie «É isso que faz um lugar : o chegar e o partir. Por isso mesmo, não vivíamos em lugar nenhum »³⁰² («C'est cela qui fait un lieu: l'arrivée et le départ. C'est pour cela que nous ne vivions nulle part »). Personne n'arrive et personne ne part de Jesusalém, elle reste dans son immobilité qui permet de la considérer comme ce nulle part souhaité par Vitalício. Ce lieu est comparé au début d'un Nouveau Monde, par l'association faite avec l'arche de Noé, au moment où ils montent

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Mia Couto, *Jesusalém*, Lisboa, Ed. Caminho, 2009, p. 23.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰² *Ibid.*, p. 167.

dans la voiture pour découvrir cet espace de terre qui sera Jesusalém : « Isto aqui é a arca de Noé motorizada »³⁰³ (« Ceci est l'arche de Noah motorisée »).

Vitalício se met à la place de Dieu, parce que selon lui, Dieu aurait oublié les hommes et « il est sourd³⁰⁴ » : « Uns têm filhos para ficarem mais perto de Deus. Ele se convertera em Deus desde que era meu pai »³⁰⁵ (« Certains font des enfants pour être plus proches de Dieu. Il est devenu Dieu depuis qu'il a été mon père »). Il assume le rôle de Dieu, responsable de la création d'un monde juste pour ses fils « Meu pai era o único Deus que nos cabia »³⁰⁶ (« Mon père était le seul Dieu qui nous convenait ») explique Mwanito.

La réalité est que Jesusalém est une création dont l'objectif est d'accomplir une fuite loin d'un passé de violence et de guerres, d'une femme morte, qui s'est suicidée après avoir été violée, d'un pays en ruines. Selon Nunes, l'utopie s'instaure sans violence, « os conflitos que a precedem, pertencem a um passado que ela rejeita, e do qual só conserva reduzida memória »³⁰⁷ (« les conflits qui la précèdent, appartiennent à un passé qu'elle rejette, et dont elle ne retient qu'une mémoire réduite »). C'est pourquoi Vitalício exige un total oubli du passé et interdit tout geste qui, comme la prière et le chant, peut les relier à une culture.

Quand une femme blanche portugaise arrive sur les terres de Jesusalém elle s'approprie cette utopie. Son arrivée à Jesusalém marque la tentative d'oublier un passé mal résolu, un mari en fuite, blessé par la guerre, envahi de souvenirs qu'il n'a pas pu oublier et qui l'ont transformé en un perpétuel fuyard. Vitalício et Marta trouvent à Jesusalém un moment de repos pour leur âme. Marta explique ceci : « Nada é anterior a mim, estou inaugurando o mundo, as luzes, as sombras. Mais do que isso: estou fundando as palavras. Sou eu que as estreio, criadora do meu próprio idioma »³⁰⁸ (« Rien n'est antérieur à moi, j'inaugure le monde, les lumières, les ombres. Plus que cela: je fonde les mots. C'est moi qui fais les avant-premières, créatrice de ma propre langue »). La vision de Marta est très proche de celle de Vitalício, tous deux voient dans l'acte consistant à

³⁰³ *Ibid*, p. 22.

³⁰⁴ *Ibid*, p. 21.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 20.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 37.

³⁰⁷ Benedito Nunes, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁸ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 142.

habiter cette nouvelle terre l'occasion de créer les paroles, avec le désir de créer leur propre idiome. Il s'agit de dire de nouvelles choses, d'exprimer une nouvelle réalité et non de dire les choses d'une manière différente. La distance avec le monde qu'ils ont fui est possible dans cet espace qui s'appelle Jesusalém, puisque les mots seront réinvestis et auront d'autres usages, parce que le passé sera un interdit.

Cette utopie est pour Marta et Vitalício une manière d'éviter le deuil, d'essayer de construire une vie sans passé. Cependant, au fil des années, elle s'avère impraticable. Les vérités commencent à se montrer plus réelles que le rêve. En réalité, même si Marta partage quelques idées utopiques avec Vitalício, elle déclenchera tout le mécanisme de la fin de ce pays, puisqu'aucune femme n'y est admise. Ainsi, dès sa découverte dans la maison abandonnée, elle doit partir, sur l'ordre du président de Jesusalém. Avant de faire ses adieux, elle parle en tête à tête avec Silvestre Vitalício :

- Caro Silvestre, você sabe bem o que é preciso aqui.
-Aqui não é preciso nada, nem ninguém.
-O que falta aqui é uma despedida.
-Sim, falta a sua despedida.
-Você não se despediu da falecida. É isso que lhe traz tormentos, essa falta de luto não lhe traz sossego³⁰⁹.

(- Cher Silvestre, vous savez bien ce qu'il faut ici.
- Ici, on n'a besoin de rien ni de personne.
-Ce qui manque ici c'est un adieu.
- Oui, il ne manque que tes adieux.
-Vous n'avez pas dit au revoir au défunt. C'est ce qui t'amène le tourment, ce manque de deuil ne t'apporte pas la paix.)

Ces mots perturbent Vitalício. Il tombe malade. Il est impératif pour lui de rentrer en ville pour soigner le père malade. Cependant, dès qu'il arrive dans son ancienne maison, Vitalício crée son nouveau monde, sa nouvelle utopie.

³⁰⁹ *Ibid*, p. 206.

Não haveria regresso. Naquele momento, percebi : Silvestre Vitalício acabara de perder todo o contacto com o mundo. Antes, já quase não falava. Agora, deixara de ver as pessoas. Apenas sombras. E nunca mais falou. Meu velho estava cego para si mesmo. Nem no seu corpo, agora, ele tinha casa.

Nessa noite pensei no falecido professor. E concluí ser a «doença do século» um encaroçamento do passado, uma maleita feita de tempo. Essa enfermidade corria na nossa família³¹⁰.

(Il n'y aurait pas de retour. À ce moment-là, je m'en suis rendu compte : Silvestre Vitalício venait de perdre tout contact avec le monde. Avant, il ne parlait presque pas. Maintenant, il ne voyait plus les gens. A peine des ombres. E il n'a jamais plus parlé. Mon vieux était aveugle pour lui-même. Il n'habitait plus non plus dans son corps.

Cette nuit, j'ai pensé au défunt professeur. Et j'en ai conclu que c'était la « maladie du siècle » ce durcissement du passé, un malaise fait de temps. Cette maladie touchait notre famille.)

Il sort de Jesusalém, où il s'agissait d'une utopie de groupe, et entre dans une utopie individuelle, de même que K ou le Magistrat. C'est dans une espèce de trou, isolé de la communauté et du monde, qu'il choisit de passer ses jours. Dans ce lieu minimal, il crée sa folie, stratagème qui lui permet de ne rendre compte de sa vie à personne. En tant qu'individu fragilisé, il n'a aucun autre recours que la fuite du monde : « Vitalício se exilara dentro de si. Jesusalém o afastara do mundo. A cidade o roubara de si próprio »³¹¹ («Vitalício s'était exilé à l'intérieur de lui-même. Jesusalém l'avait éloigné du monde. La ville l'avait dépossédé de lui-même»).

De son côté, Zacaria Kalash choisit de rejoindre Vitalício dans la folie de Jesusalém parce qu'il ne s'est jamais trouvé de place pour lui dans la société. Quand ils décident de retourner en ville, il est le seul à ne pas savoir où s'installer, pour lui l'utopie de Jesusalém est le seul lieu possible pour construire et continuer sa vie :

Todos tinham encontrado um lugar. Eu reencontrara a minha primeira casa. Meu pai ganhara morada na loucura. Só ele, Zacaria Kalash, não achara lugar na cidade.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

³¹¹ *Ibid.*, p. 245.

(...) Soldado de tantas guerras, soldado sem nenhuma causa. Defender a pátria? Mas a pátria que ele defendera nunca fora sua. Assim falou o militar Kalash, enrolando as palavras, como se tivesse pressa em acabar as íntimas revelações.
-Sabe Mwanito? Mais que qualquer outra, minha pátria foi Jesusalém (...) ³¹².

(Tous avaient trouvé une place. J'ai retrouvé ma première maison. Mon père avait sombré dans la folie qui l'habitait. Seul lui, Zacaria Kalash, n'avait pas trouvé de place dans la ville. (...) Soldat de tant de guerres, soldat sans aucune cause. Défendre la patrie? Mais la patrie qu'il avait défendue n'avait jamais été la sienne. C'est ainsi que disait le militaire Kalash, en roulant les mots, comme s'il était pressé de finir les révélations intimes.
-Vous savez Mwanito? Plus que tout autre, ma patrie était Jesusalém (...).)

Il avait fait la guerre pour les Portugais, contre les colons, mais il avait toujours lutté parce que c'était un soldat, et non pas parce qu'il avait une Patrie ou une cause. Il découvre à la fin que sa place se trouve dans le lieu de rêve qu'il a aidé à construire et c'est vers ce lieu qu'il partira, tandis que les autres personnages resteront en ville.

Si Jesusalém avait signifié une fuite positive, une alternative de vie pour Vitalício, cet espace utopique est pour Ntunzi un vol de sa vie, un acte anti-parental, puisque son père, dans son désir de les protéger, empêche ses enfants de vivre. Tout ce que Ntunzi fait c'est en quelque sorte pour s'échapper de Jesusalém. Il apprend à Mwanito les mystères du fleuve, la seule voie pour parler avec Dieu et envisager la communication avec l'au-delà. Il lui apprend à écrire, il lui parle des femmes, il imite les femmes et les dessine. Dans un coin secret, en accomplissant un acte similaire à celui du prisonnier, il dessine un ciel, où chaque étoile est un jour qu'il a passé isolé sur cette terre : « A parede estava povoada de milhares de estrelinhas que Ntunzi diariamente rabiscava, como obra de um prisioneiro na parede de um cárcere » ³¹³ (« Le mur était peuplé de milliers d'étoiles que Ntunzi gribouillait chaque jour, comme le travail d'un prisonnier sur un mur de prison »). Pourtant, Mwanito n'envisage pas cette fuite, parce que Jesusalém est la seule réalité qu'il connaît. Cependant, peu à peu, il découvre que Ntunzi a raison et veut aussi

³¹² *Ibid.*, p. 247.

³¹³ *Ibid.*, p. 73.

apprendre les choses qui sont dans l'au-delà. Il ne veut plus de la réalité limitée de son père.

L'on pourrait interpréter l'aliénation de Vitalício comme un désir de recréer un temps éloigné de tout ce qui existe et de laisser faire l'écho du silence. En même temps, quand il prive les autres de leur passé, Vitalício leur inflige une violence semblable à celle de la colonisation. Selon Mia Couto, c'est le seul choix qui reste à ce père désespéré au milieu d'un pays ravagé par la guerre³¹⁴. Il recommence le monde, il revient à la terre première et bâtit le monde selon lui-même. Personne n'est au monde, personne n'a habité ce monde. Le début c'est le maintenant.

Ainsi, l'utopie est, entre autres, le lieu de l'immobilité, où les personnages vivent un présent sans pouvoir envisager de changements, donc sans avenir, si l'on comprend l'avenir comme une époque de changements. Décrire une utopie est un exercice similaire à celui consistant à décrire un tableau, puisque c'est la scène immobile d'une réalité programmée.

A ce sujet, Catherine Vrana³¹⁵ explique que Coetzee allie la transparence de l'allégorie à l'opacité de l'utopie. De cette façon, rien n'est ouvertement une chose ou l'autre, mais tout est susceptible d'assimilation. Selon elle, ce qu'il écrit est similaire à une description d'un tableau, où l'espace-temps n'existe pas, où l'on est seulement les témoins d'une scène. Cependant, les livres de Coetzee ne sont pas des scènes figées et sans avenir. Vrana explique que l'impression d'immobilité temporelle est due au fait que la narration est réalisée à partir du regard de témoins d'une scène en dehors d'un espace-temps. Ainsi, K est figé dans un espace-temps, mais les autres personnages qui tournent autour de lui sont les responsables de sa mobilité et son changement de statut. Il aimerait vivre une routine avec la terre, sans être dérangé. Ce sont les autres qui vont le repérer et essayer de le mettre dans une situation de « mutabilité » qu'il n'a pas envisagée et à laquelle il ne veut pas s'adapter.

³¹⁴ Réponse à une question posée par moi-même lors de la présentation de son livre en France, à la Maison du Portugal, le 11 octobre 2011.

³¹⁵ Catherine Vrana: «Apories Morales et apories énonciatives dans l'oeuvre de J.M. Coetzee» in: *J. M. Coetzee*, éd. Liliane Louvel, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, 1994, p. 136.

Un autre critique, Michael Green, déclare qu'il placerait le livre *Michael K, sa vie, son temps* dans la catégorie des «future histories» («histoires futures»), parce que le parcours de K s'inscrirait dans une stratégie d'utopie:

these works seek to comment upon the past and the present by projecting the implications of the past and the present forward in time (...) attempts to give meaning to the past involve an implied or explicit appeal to the future³¹⁶.

(ces travaux cherchent à commenter le passé et l'avenir par la projection des implications du passé et du présent dans une période postérieure (...) le désir de donner une signification au passé exige un appel implicite ou explicite à l'avenir.)

Son point de vue s'explique par l'utilisation du subjonctif dans *Michael K, sa vie, son temps*, ce qui exprimerait la grammaire du désir frustré. Plus que cet aspect structurel de l'œuvre, nous allons nous intéresser à la construction de l'utopie minimale chez Coetzee, celle créée par et pour un personnage qui se confronte à un monde en crise. Cet espace infime est confronté à un autre, celui du veld infini. Chacun correspond à une évolution de l'état de quête de liberté des personnages.

Le veld qui va vers l'infini des grands espaces est un contrepoint au trou où se cache K. Le désert où habite la fille barbare contraste avec la cellule de prison du Magistrat. Il convient de signaler que l'espace en réduction permanente est une constante dans l'œuvre de Coetzee. Le veld est le lieu où les personnages vont pour s'isoler et, en même temps, il est l'espace de «penance, réparation»³¹⁷ («peine, réparation»). C'est le lieu vers lequel le Magistrat de *En attendant les barbares* part en quête de rédemption lors de son expédition avec la fille barbare. Ce voyage sert à expier ses démons dans l'immensité du désert qui entoure le village, la terre au-delà des frontières, la terre des barbares, où il peut trouver encore la pitié du chrétien³¹⁸. Il croit qu'il peut expier les péchés de l'Empire et les siens au moment où il s'occupe de la fille barbare et la ramène chez elle, c'est-à-dire, quand il fait le chemin inverse de celui de son peuple. Il rend à la

³¹⁶ Michael Cawood Green «Michael K and the use of the future as Utopian Strategy» in: *J. M. Coetzee, op. cit.*, p. 230.

³¹⁷ Jean Sévry «(More) variations on the works of J.M. Coetzee» in: Liliane Louvel (éd), *J. M. Coetzee*, Poitiers, Université de Poitiers, 1994, p. 10.

³¹⁸ *Ibid*, p. 10.

terre son aborigène, lui délivre son espace à lui, confirme l'appartenance de la terre par l'autre. En contrepartie, il retrouve sa liberté justement dans le petit espace, celui de la cellule de sa prison. C'est dans cet espace minimal qu'il sera autorisé à penser et à agir par lui-même, parce que libéré des contraintes de la société :

I remember smiling when the door first closed behind me and the key turned in the lock. It seemed no great infliction to move from the solitariness of everyday existence to the solitude of a cell when I could bring with me a world of thoughts and memories³¹⁹.

(Je me souviens d'avoir souri quand la porte s'est juste fermée derrière moi et que la clef a tourné dans la serrure. Cela ne semblait pas une très grande peine que de passer de la solitude de la vie quotidienne à la solitude d'une cellule quand je pouvais apporter avec moi un monde de pensées et de souvenirs.)

La prison deviendra un espace paradoxal de liberté. Il s'agit d'un double déplacement : au-delà d'un retour sur lui-même, il s'oriente vers la place des marginalisés de la société. Il se trouve totalement éloigné et déplacé au sein de l'Empire. En outre, il a trouvé la place d'où parler des crimes contre l'Autre sans pouvoir être sanctionné : « from the oppression of such freedom who would not welcome the liberation of confinement ? In my opposition there is nothing heroic – let me not for an instant forget that »³²⁰ (« de l'oppression d'une telle liberté qui n'aurait pas reçu les bras ouverts la libération du confinement? Dans mon opposition il n'y a rien d'héroïque – ne me laisse pas, même un instant l'oublier»). Dans cette mutation des positions, de Magistrat libre à prisonnier de sa propre administration, il trouve une manière de lutter contre le mal invisible que sont les abus du pouvoir.

Le Magistrat se rend compte qu'il vaut mieux préserver son histoire qu'accepter la version de l'Empire. Il est préférable d'être seul et isolé pour se positionner contre le pouvoir que de faire partie du mauvais côté de l'histoire. Nous pouvons comprendre cette liberté utopique du Magistrat dans le passage où il rentre de l'expédition qui a ramené la fille barbare. Il sera jugé ennemi de l'empire 'You have been treasonously consorting

³¹⁹ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, London, Paperback, 2010, p. 93.

³²⁰ *Ibid*, p. 86.

with the enemy³²¹ ('Vous vous êtes associé à l'ennemi') et ensuite il reconnaît que son lien avec cet empire est fini :

' (...) : my alliance with the guardians of the Empire is over, I have set myself in opposition, the bond is broken, I am a free man.' (...) As for this liberty which I am in the process of throwing away, what value does it have to me ? Have I truly enjoyed the unbounded freedom of this past year in which more than ever before my life has been mine to make up as I go along? (...) : from the oppression of such freedom who would not welcome the liberation of the confinement³²².

('(...) : Mon alliance avec les gardiens de l'Empire est terminée, je me suis mis dans l'opposition, le lien est cassé, je suis un homme libre' (...) Quant à cette liberté que je suis en train de jeter, quelle valeur a-t-elle pour moi? Ai-je vraiment apprécié la liberté illimitée de cette dernière année où plus que jamais ma vie a été mienne et je faisais ce que je voulais? (...) : De l'oppression de cette liberté qui ne serait pas prête à accueillir la libération du confinement'.)

La liberté de faire ce qu'il entendait, de travailler à son gré et d'aider la fille barbare commence à être ressentie comme oppressive. C'est dans sa cellule de confinement qu'il trouvera l'espace de libération. C'est précisément après avoir regardé le paysage des vastes terres où les barbares habitent qu'il prend conscience que la liberté se trouve loin de sa société.

Le personnage de K se promène lui aussi dans les vastes terres du Karoo, région qui fait partie de la mythologie nationale, et d'où est originaire Coetzee. Cette région est aussi celle où les héros se trouvent éloignés de l'homme et de la corruption humaine, comme on le voit dans les romans d'O. Schreiner et de P. Smith, comme le signale Sévry³²³. C'est précisément vers cette région que se dirige K dans son désir de sauver sa mère en se sauvant lui-même. Fuir la guerre et migrer vers la liberté totale, vers une terre si vaste qu'elle lui donne même des vertiges «an arid landscape that tilted and threatened

³²¹ *Ibid.*, p. 85.

³²² *Ibid.*

³²³ Jean Sévry, *op. cit.*, p. 10.

to tip him over his head »³²⁴ (« un paysage aride qui s'inclinait et menaçait de lui faire chavirer la tête »).

Cependant K est confronté, de même que le Magistrat, au paradoxe total : de la vie dans un espace ouvert et grand, le *veld*, à la vie dans le trou. Ces petits espaces sont significatifs dans la structure narrative de Coetzee. Sévry défend l'idée selon laquelle c'est dans ce lieu d'emprisonnement que l'ego peut « gather itself » (« se rassembler »), se réunir, se récupérer, se chercher par « inner communication » (« communication interne »). Le trou est un espace désiré et créé par K. Dans un premier moment, il pense vivre dans la ferme où sa mère est née, dans le but de réaliser son rêve de retour à la terre natale. Confronté à la présence de l'un des fils des propriétaires, et à la menace de devenir son employé, K décide de se cacher plus haut dans la montagne. Dans ce lieu, pense-t-il, il serait en harmonie totale avec la terre.

Chez Mia Couto, figure aussi la recherche du trou pour fuir la guerre. Le narrateur du *Le dernier vol du flamant rose*, tout comme Michael K, veut s'échapper et devenir aussi peu visible qu'un animal. Il veut être oublié en tant qu'être humain. Il repartira seulement à la fin de la guerre:

A primeira vez que escutei os rebentamentos acreditei que a guerra regressava em suas tropas e tropéis. Meu pensamento tinha uma só ideia: fugir. (...) Escapei nos matos onde ninguém nunca se apessoara. (...) Fiz um abrigo de galhos e folhas. Pouca coisa, com discrição de bicho : não seria bom ser visto ali alguém em estado de pessoa. (...) Regressaria a vila quando me garantisse que a guerra não tinha regressado³²⁵.

(La première fois que j'ai entendu les explosions, j'ai cru que la guerre était retournée à ses troupes et troupeaux. Mes pensées n'étaient tournées que vers une seule idée: fuir. (...) Je me suis échappé dans les bois où personne n'était jamais apparu. (...) J'ai fait un abri de branches et de feuilles. Peu de chose, avec la discrétion d'une bête: il ne serait pas bien d'y être vu dans l'état de personne. (...) Je retournerai au village quand je me serai assuré que la guerre n'avait pas recommencé.)

³²⁴ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, *op.cit.*, p. 78.

³²⁵ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, *op. cit.*, p. 109.

Le narrateur de Mia Couto fait une comparaison entre la guerre et l'humain. Il dit qu'il vaut mieux que personne ne le voit à ce moment-là dans l'état où il se trouve, c'est-à-dire, « dans l'état de personne », puisque c'est seulement quand la guerre sera finie qu'il prendra la décision de rentrer en ville. Il veut passer par cette période de manière imperceptible. K, pour sa part, ne parle pas particulièrement de guerre, même si l'on sait qu'il se trouve au beau milieu de l'une d'elles. Il cherche seulement à être oublié dans son « état de personne » et même à s'oublier en tant qu'individu citoyen. Les deux personnages cherchent la discrétion de l'animal dans l'état de nature pour ne pas entrer en contact avec leur société.

Le déplacement de Michael K s'insère dans une espèce de contre-histoire par rapport à l'histoire littéraire de l'Afrique du Sud. Dans *Michael K, sa vie, son temps*, Michael K sera un individu en constant déplacement et qui, malgré tout, se trouvera toujours étranger dans une terre peuplée de gens qui le voient comme l'Autre, le subalterne. K est toujours une victime de cette société. Mulâtre et sous l'apartheid, sa seule affirmation en tant qu'individu apparaît au moment où il est seul et en communion avec la terre qui le berce et le nourrit.

Ce sont les Afrikaners qui ont créé le mythe du retour à la terre natale pour justifier leur appartenance à la terre africaine. Ils ont créé le mythe du Grand Trek, dans lequel le *veld* signifie le début de leur histoire. Pour mieux illustrer les similitudes entre le désir de K et celui d'un Afrikaner de récupérer cette terre de l'âge d'or, nous reprendrons l'analyse que fait Jean Sévry³²⁶ d'un roman de 1949 de J. Van Meller, *Oom Karel Goes Forth Armed* pour la comparer à l'histoire de K.

Les personnages Oom Karel et Michael K sont poussés, par la perspective de la mort, à effectuer un retour à un monde ancien, perçu comme le paradis. Le personnage de Van Meller perd presque toute sa famille et ne parvient plus à trouver sa place dans le monde puisque les temps ont changé. Par contraste, K n'a jamais eu de place dans le monde, il a toujours été en errance, sans pouvoir définir son chemin ni son identité et il est confronté à la mort de sa mère, qui rêvait de la ferme où elle était née. D'un côté, nous avons un membre de la classe dominante, de l'autre, l'opprimé – ni l'un ni l'autre n'ayant leur place dans ce nouveau monde. Tous deux veulent faire un pas en arrière dans la

³²⁶ Jean Sévry, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2007, p. 43.

réalité, ils se lancent dans une grande marche, un nouveau Trek pour l'un, un chemin de fuite pour l'autre. Ils cherchent le lieu mythique de la paix perdue en ville, la ferme dans laquelle la vie entretenait une relation symbiotique avec la terre, ils sont à la recherche du mythe afrikaner, ce mythe qui sera partagé par deux « races ». Oom Karel ne peut pas se concevoir sans sa bible et son fusil : ce retour lui montre qu'il a été le premier à occuper la terre. K fait de la symbiose avec la terre une action réelle, cela non dans le sens figuratif comme Oom : K serait davantage que l'Afrikaner, qui a dominé la terre à une certaine époque. Il est le fils de la terre, celui qui a « semé » les cendres de sa mère dans la ferme où elle est née, il vit sur cette terre parce que celle-ci est aussi sa mère³²⁷. Nous voyons donc comment la fuite de K reprend en quelque sorte une tradition Afrikaner et l'actualise, K reprend pour les Africains la terre qui leur a été volée.

La façon dont Liliana Sikorska³²⁸ interprète le livre par rapport aux pèlerinages, spécialement celui de St. Columbán pour qui «life is a road to eternity» (« la vie est une route pour l'éternité») s'avère elle aussi intéressante. Le récit de la vie d'un pèlerin est celui du parcours d'un homme sur la terre, une métaphore de l'humanité qui doit affronter les dangers et tentations jusqu'à son arrivée au paradis. Les romans mythiques Afrikaners et celui de K ont presque le même propos d'illustrer la vie regorgeant de difficultés et désillusions en quête de paix, mais c'est le paradis terrestre que les personnages cherchent, à la différence des saints qui sont à la recherche du ciel. Se déplacer signifie retrouver le lieu le plus convenable où habiter et vivre.

L'utopie de K réside dans l'allégorie simple de l'acte de jardinage permettant la subsistance plutôt que dans l'accumulation des anciennes fermes³²⁹. Lucie Campos observe que la résistance de K à la guerre et à l'histoire se trouve dans l'acte même du jardinage:

Parce qu'assez d'hommes étaient partis à la guerre en affirmant que le temps du jardinage viendrait une fois la guerre finie; alors il fallait que des hommes restent en arrière pour maintenir en vie le jardinage, ou au moins l'idée de jardinage,

³²⁷ Au Mozambique, d'après Mia Couto, la terre à laquelle nous appartenons est celle où l'on a enterré nos morts. Ce serait peut-être une idée partagée avec l'Afrique du Sud, puisque K et sa mère pensent eux aussi dans ce sens.

³²⁸ Liliana Sikorska (éd), *A universe of (hi)stories : essays on J.M. Coetzee*, vol. 15, Frankfurt, P. Lang, 2006, p. 52.

³²⁹ Dominic Head, *J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 105.

parce qu'une fois que ce cordon serait coupé, la terre durcirait et délaisserait ses enfants³³⁰.

Coetzee dans un entretien affirme que: «K is a figure of being rather than of becoming»³³¹ («K est plutôt une figure de l'être au présent que du devenir»). Cette idée est en consonance avec la critique que Nadine Gordimer a faite à propos de cet ouvrage, à savoir que les personnages de Coetzee ignorent l'histoire au lieu de la faire. Ce prétendu éloignement de la réalité de K est une arme utopique de protection et survie au présent.

Il serait intéressant d'établir un parallèle entre le choix de citer Héraclite au début du livre et le désir utopique de K, puisque Héraclite a fini sa vie en ermite et qu'il ne mangeait que ce qu'il cultivait. Le médecin déclare à plusieurs reprises que K est un être précieux, le dernier de son spécimen, un survivant du mode ancien de vie qui devrait être célébré. K vit une certaine utopie qui habite l'imaginaire du docteur : « people like Michaels are in touch with things you and I don't understand. They hear the call of the great good master and they obey. »³³² («Des gens comme Michaels sont en contact avec des choses que vous et moi ne comprenons pas. Ils entendent l'appel du bon grand maître et ils obéissent. »). Il serait un maître du bien, en contact avec des choses qui nous dépassent.

A l'encontre de la mythologie Afrikaner, le médecin pense que K est son propre dieu, il est devenu un homme rudimentaire, lié au sol, prêt à habiter dans le trou et à glisser vers la mort. K inspire au médecin une leçon de vie, il veut être libre comme l'est K : « Maybe he only eats the bread of freedom³³³ » (« Peut-être ne mange-t-il que le pain de la liberté »), dit le médecin après plusieurs essais pour le faire manger.

'Let me tell you the meaning of the sacred and alluring garden that blooms in the heart of the desert and produces the food of life. The garden for which you are presently heading is nowhere and everywhere except in the camps. It is another

³³⁰ Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald : temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 141.

³³¹ "Two Interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987", in *TriQuarterly*, No. 69, Spring-Summer, 1987, pp. 454-64.

³³² J.M. Coetzee, *Life and time of Michael K*, op. cit., p. 155.

³³³ *Ibid*, p. 146.

name for the only place you belong, Michaels, where you do not feel homeless. It is off every map, no road leads to it that is merely a road, and only you know the way³³⁴.

(«Permettez-moi de vous dire la signification du jardin sacré et séduisant qui fleurit au cœur du désert et produit la nourriture de la vie. Le jardin vers lequel vous vous dirigez actuellement est partout et nulle part, sauf dans les camps. Il y a un autre nom pour le seul endroit auquel vous appartenez, Michaels, où vous ne vous sentez pas comme un sans-abri. Il ne figure sur aucune carte, aucune route ne mène à ce qui est simplement une route, et vous seul connaissez le chemin »)

K ne désirait pas, dans un premier temps, vivre dans un trou, ce n'était pas non plus le désir premier du Magistrat que d'être enfermé en prison, mais finalement ces lieux serviront de mécanisme déclencheur de leur pensée critique. Un tel éloignement sera également important pour Vitalício et toute sa famille. Or, c'est justement dans ce lieu abrité qu'ils vont découvrir une sorte de miroir : ils se verront comme les protagonistes de la tragédie, leur autoportrait est celui de la destruction. Ils se verront confrontés à une réalité qu'ils ont créée malgré eux et devront chercher les réponses qu'exige cet enfermement.

K se rend compte de son inaptitude en tant qu'être social quand il se reconforte dans la solitude de la terre. Elle ne demande pas d'explication, elle l'accepte. C'est le moment de libération de K. Le lieu détermine sa façon d'être et de se comporter. C'est dans sa relation avec la terre qu'il peut développer une sorte de vie intérieure secrète. Cependant, comme le remarque Coetzee dans un entretien :

Nor should one forget how terribly transitory that garden life of K's is : he can't hope to keep the garden because, finally, the whole surface of South Africa has been surveyed and mapped and disposed of³³⁵.

(On ne devrait pas non plus oublier à quel point la vie au jardin de K est terriblement transitoire: il ne peut pas espérer garder le jardin parce que,

³³⁴ *Ibid.*, p. 166.

³³⁵ Tony Morphet, "An interview with J.M. Coetzee", in: *Social Dynamics*, vol.10.1, 1984, p.63.

finalement, toute la surface de l’Afrique du Sud a été inspectée, cartographiée et désertée.)

En tant que résultat de ce processus d’isolement, le processus de réduction de l’humanité de K est prolongé. Il s’éloigne de plus en plus de ce qui peut le faire s’identifier comme humain et il se rapproche de quelque chose de sec et d’aride comme la terre : « I am becoming smaller and harder and drier every day »³³⁶ (« Je deviens plus petit, plus dur et plus sec chaque jour »).

Le Magistrat, en prison, ressent lui aussi une profonde transformation dans son être. Son premier passage en prison est une oscillation entre la joie de trouver la liberté dans un espace minuscule, car éloigné de la société et proche de ses pensées, et la sensation que vivre seul entre quatre murs est une vie bestiale qui va finir par le faire devenir une bête :

I stare all day at the empty walls, unable to believe that the imprint of all pain and degradation they have enclosed will not materialize under an intent enough gaze ; (...) Truly, man was not made to live alone ! I build my day unreasonably around the hours when I am fed. I guzzle my food like a dog. As bestial life is turning me into a beast³³⁷.

(Je regarde toute la journée les murs vides, incapable de croire que l’empreinte de toutes les douleurs et la dégradation qu’on a enfermées ici ne vont pas se concrétiser sous un regard assez intentionné; (...) En vérité, l’homme n’est pas fait pour vivre seul ! Je construis ma journée de façon déraisonnable autour des heures où je suis nourri. Je bouffe ma nourriture comme un chien. Comme si la vie bestiale me transformait en une bête.)

Lors de son deuxième passage en prison, il essaie de deviner comment les gens qui le voient le perçoivent :

I live like a starved beast at the back door, kept alive perhaps only as evidence of the animal that sulks with every barbarian-lover. (...) Yet what they see in me, if

³³⁶ *Ibid.*, p. 93.

³³⁷ J. M. Coetzee, *Waiting the barbarians*, *op. cit.*, p. 87.

they ever see me? A beast that stares out from behind a gate: the filthy underside of this beautiful oasis where they have found a precarious safety³³⁸?

(Je vis comme une bête affamée derrière la porte, maintenu en vie peut-être seulement comme une preuve de l'animal qui boude avec son amant barbare. (...) Pourtant, qu'est-ce qu'ils voient en moi, si jamais ils me voient? Une bête qui regarde de derrière une grille: les dessous sales de cette belle oasis où ils ont trouvé une sécurité précaire?)

La privation du contact avec l'humanité, qui dans un premier moment semble être l'accomplissement d'un idéal utopique de liberté, devient tout simplement pour le Magistrat une attente de l'heure du repas. Pour K, c'est l'activité qui remplit ses journées : «there were whole mornings he could spend lying on his belly over an ant-nest picking out the larvae one by one (...) He also ate roots (...)»³³⁹ (« Il y avait des matinées entières qu'il pouvait passer couché sur le ventre sur une fourmilière et cueillir les larves, une par une (...) Il a aussi mangé des racines (..) »). La bestialité de l'humain semble découler de cet isolement, le non-accomplissement du devoir de la parole et de l'échange est perçu comme fatal: « l'existence ne devient existence que lorsqu'il y a présence en forme de complicité »³⁴⁰ confient Chaïdana et Martial lors de leur séjour en forêt. Ce départ idyllique vers la source de l'humanité s'avère être également une lourde charge de solitude pour ces personnages : « ils avaient besoin de l'enfer des autres pour compléter leur propre enfer. (...) La nature ne nous connaît pas – elle ne nous connaît pas. Tout se passe dedans, les autres, c'est notre dedans extérieur, les autres, c'est la prolongation de notre intérieur »³⁴¹.

Les rêves font partie de l'histoire et ils sont cachés dans l'imaginaire mythique populaire. Quand ils sont réactivés, ils font émerger les débris d'une histoire mise en silence et permettent un éveil politique. L'utopie est ce rêve mythique d'un avenir mieux. La création d'une utopie est un acte politique. Dans les cas analysés, ce sont des utopies plutôt individuelles et qui échouent, mais ne laissent pas d'être une manière de manifester un rêve de changement de la société.

³³⁸ *Ibid.*, p. 136,137.

³³⁹ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, *op. cit.*, p. 102.

³⁴⁰ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1998, p. 89.

³⁴¹ *Ibid.*

Nous avons remarqué, tout au long de notre analyse, qu'il existe l'espoir d'un meilleur avenir au moment du départ vers l'immensité du monde. Toutefois il se réalise dans un espace clos. Jérusalem est un nouveau monde situé dans l'immensité du paysage de la forêt, mais limité à un espace clos. Dans *Michael K, sa vie, son temps* c'est le retour aux grands espaces du *veld* par opposition à la vie dans un trou. *En attendant les barbares* montre le paradoxe qui apparaît dans la liberté oppressive que représente la participation à un régime que l'on renie et la sensation de pouvoir penser sans contraintes depuis sa cellule de prison. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* l'immensité territoriale est suggérée par la langue, et l'espace clos de son éclatement serait le pouvoir du vagin. C'est le contraste qui marque la vie des personnages enfermés dans un petit espace dans le vaste monde, la vie dans cette espèce d'utopie n'est finalement pas idéale. Le monde imaginé ne résiste pas face à la réalité des jours.

Ce désenchantement utopique ressenti par les personnages est en étroite relation avec l'opposé spéculaire de l'utopie, la dystopie. Il s'agit d'un discours également en consonance avec le processus historique. Sa fonction est d'amplifier et de rendre tangibles les tendances négatives qui opèrent dans le présent. L'endroit où se trouvent les personnages est, la plupart du temps, un lieu de terreur. L'histoire se situe dans un territoire où les malheurs se multiplient et l'on essaie de construire un nouveau paradigme de société à partir des problèmes que l'on croit pouvoir résoudre dans un avenir proche. Nous verrons que cette thématique apparaît tout particulièrement dans *La vie et demie*, ainsi comme dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, que nous étudierons par la suite.

2. Hors de la dystopie : vers l'élaboration du combat

Les utopies analysées proviennent d'une relation avec la dystopie générée par la guerre. Sony Labou Tansi décrit la dystopie sans faire évoluer l'utopie dans ses romans. *La vie et demie* fait le portrait d'une société dystopique. Les tensions sociales et le monde décrit ne figurent pas parmi les meilleures possibilités. Chez Sony la faillite est annoncée. Il n'y a pas de place pour l'espoir dans la dystopie, ce qui finalement s'avère être une anticipation de la réalité : la société de la post-indépendance sera dirigée par des dictateurs.

Lilyan Kesteloot qualifie Sony de visionnaire. L'auteur pourrait s'en vanter, certes, le monde qu'il a décrit est loin d'être idéal, cependant le réel est très proche de la catastrophe de la dystopie, « cette perception aiguë du chaos qui envahit l'Afrique, Sony Labou Tansi l'a eue plusieurs années avant les événements du Rwanda et du Congo. Si bien qu'au début son tableau de violence généralisée semblait excessif. Mais en avançant dans la décennie, on le comprit mieux, ses paraboles se réalisaient »³⁴².

Sony met en scène la sanglante bataille de l'injustice. La structure circulaire de cet ouvrage permet de représenter la tension et l'impossibilité du changement des cycles. La fin d'un cycle en annonce un autre, identique, prêt à recommencer. L'histoire racontée par Sony illustre diverses générations de personnages qui poursuivent la lutte de leurs aînés. Il ne s'agit pas de l'avènement de la fin du monde, cette dernière est toujours en latence. Le monde se défait pendant tout le cycle, il ne cesse d'envisager sa fin sans jamais l'atteindre. Cet univers de la catastrophe immuable est celui de la dystopie avec tout ce qu'elle représente.

Le paragraphe d'ouverture de l'œuvre annonce le monde où se trouvent les personnages :

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre, le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! La forêt ne

³⁴² Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004, p. 270,271.

compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... mais laissez la ville tranquille³⁴³.

Nous ignorons où et quand situer l'ouvrage, nous savons seulement que le personnage principal avait à l'époque quinze ans et que la forêt avait été remplacée par le ciment, que les villes bétonnées existaient et que le temps libre et circulaire de la forêt avait été mis par terre. C'est dans cette logique un peu apocalyptique que Sony inaugure son ouvrage.

Chaïdana, le personnage principal, poursuivra le combat paternel dans un monde caractérisé par la plus absolue barbarie: un guide sanguinaire, une société avec des lois inégales, sans droits, ainsi, le début du livre nous place dès les premières phrases dans un scénario dystopique : [Chaïdana] «était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des “pas-tout-à-fait-vivants”, comme elle disait elle-même»³⁴⁴. Elle se trouve non dans une situation de vie, mais plutôt de non-vie. Dans ce scénario de complète dissolution de l'humanité se déroulera l'histoire de la fille de Martial qui un jour, pour échapper à la mort que le guide lui avait destinée, s'enfuit et donne naissance à deux enfants.

Chez Sony Labou Tansi, le déplacement ne s'explique pas par le désir de fuir l'histoire, mais par celui de lutter contre elle. Dans *La vie et demie*, les personnages s'éloignent provisoirement de la Katamalanasia dans le but de chercher des stratégies de combat contre le pouvoir du dictateur. Ces déplacements s'effectuent à l'intérieur du village et avec des voyages au-dehors. Les personnages principaux, Chaïdana mère et Chaïdana fille, partent pour mieux élaborer un plan de contre-attaque. Au début du roman, Chaïdana mère part vers un hôtel, « La vie et demie », d'où elle organise son rituel de mort pour en finir avec les membres du gouvernement. Ensuite elle part vers la maison de plage d'un ami pêcheur pour donner naissance à ses enfants, c'est là qu'elle trouvera la mort. À tout moment c'est l'esprit de Martial qui vient pour dire à la mère et à la fille de partir. Il est le guerrier, l'opposant au régime, à la tête de la résistance, mais son

³⁴³ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 11.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 17.

déplacement s'est réalisé malgré lui. La mort l'a éloigné de son corps terrestre, mais non de son engagement politique.

Dans la cabane du pêcheur Layisho, Chaïdana exercera sa fonction d'écrivaine. Elle écrira la biographie de Martial et en même temps elle réfléchira au combat à mener pour faire tomber le Guide. La fuite du monde en ruines de la Katamalasia est une élaboration mineure d'un avenir. Elle ne fuit pas pour construire une nouvelle réalité, utopique, mais part pour préserver sa vie et sa lutte. A sa mort, ses fils prennent le relais.

La mort de la mère de Chaïdana, fille de Martial, est le moment où entre en scène l'autre Chaïdana, la fille de Chaïdana (fruit de l'inceste de l'esprit de son père Martial). Elle sera plus indépendante par rapport à son grand-père et à sa mère. Elle effectue son premier déplacement vers la forêt où un Nouveau monde se dévoile. Contrairement au colonisateur, elle se laisse porter par les nouveautés de l'endroit. Elle apprend les secrets de la forêt et devient un être différent et puissant : « Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana »³⁴⁵. Par la connaissance de l'Autre, elle a pu mieux évaluer et préparer son retour en ville et poursuivre la lutte de sa famille. Elle effectue en réalité un retour aux sources, un voyage initiatique au sein de la forêt avec les pygmées. Sa stratégie consiste à utiliser les armes que l'urbanisation a oubliées. Se déplacer pour mieux s'organiser, pour trouver la survie, telle est la quête de Chaïdana. Grâce à ses efforts elle est capable de retourner en ville, la guerre éclate, jusqu'à ce que l'on trouve un accord : « L'accord ne plut pas entièrement à la puissance étrangère qui fournissait les guides ». Finalement, cela ne dépendait pas des gens de l'intérieur qui faisaient de la résistance, mais d'un accord plus vaste pour avoir la paix.

Dans *La vie et demie* la résistance est similaire à celle de Estina Bronzario de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, une espèce de prophétie, un devoir de tradition familiale et elle est aussi en relation avec le sexe féminin :

- Si le temps veut, je repartirai, et je prendrai la ville avec le sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang.
- (...)
- Mon grand-père avait perdu la guerre. Il avait perdu une guerre. J'en inventerai une autre. Pas celle que ma mère avait perdue. Si je ne gagne pas, la Terre

³⁴⁵ *Ibid*, p. 98.

tombera. Ces choses me viennent comme si elles m’avaient habitée longtemps avant ma naissance. Mon sang les crie. Va vaincre! Sans penser. Car penser est défendu. Vaincre – respirer, le plus fortement du monde³⁴⁶.

Ainsi comme Martial, après sa mort, Estina Bronzario revient pour dire au peuple de continuer le combat : “C’est Estina Bronzario en personne qui est venue dire à Sarngata Nola de changer de guerre, murmura Machedo Palma. Vous ne pouvez pas me croire, mais nous l’avons tous vue, et nous avons laissé les armes pour fabriquer les étoiles”³⁴⁷. Le voyage de la vie à la mort n’est pas pour Sony une manière de mettre fin à la résistance, mais d’accroître la valeur de l’opposant. Le combat ne prendra jamais fin, même s’ils transitent vers la condition de non-vivants.

Le livre *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* fait une ‘utopie dystopique’ du vagin : « le vagin n’est pas encore un drapeau, nous avons choisi d’en faire le lieu sacré des cœurs à venir »³⁴⁸. Les femmes de Valancia sont toutes des actrices principales dans la société. Leur leader, Estina Bronzario, à plusieurs reprises appelée ‘la femme en Bronze’, ou ‘la dure des dures’³⁴⁹, annonce qu’elle se moque de la décision de la capitale, Nsonga-Norda, et qu’elle célébrera le centenaire interdit. Le maire vient à sa rencontre et lui demande “que fais-tu Estina Bronzario?”, ce à quoi elle répond, « Il n’y a plus d’hommes dans ce pays, je fais fonctionner les femmes »³⁵⁰. Il faut savoir qu’Estina Bronzario avait perdu le contrôle de la ville ‘pour outrage au drapeau’, elle avait démissionné à cause du changement de capitale pour la septième fois, mais continuait tout de même à régner en maîtresse souveraine, à dicter les commandements de la ville de Valancia.

L’importance de la présence des femmes dans le contrôle est liée à la lutte des femmes pour leur liberté et leur indépendance. Il est mentionné dans le livre un épisode du passé où les femmes d’un couvent se sont donné la mort « pour dire au monde que nous existons »³⁵¹, ce qui montre que les femmes en Afrique voient également leur rôle effacé par les hommes.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 99, 100.

³⁴⁷ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 172.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 97.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 22.

³⁵⁰ *Ibid*, p. 20.

³⁵¹ *Ibid*, p. 63.

Toutefois, la lutte d'Estina Bronzario n'est pas non plus la plus correcte. Elle mélange une petite dose de féminisme à une grande dose de machisme inversé. «Salut Sarngata Nola ! Nous venons te dire qu'à Valancia les femmes sont aussi des hommes»³⁵². A travers cette phrase elle ne fait pas appel à la construction d'une société plus égalitaire, mais à une société où les femmes se comportent comme des hommes. Ce n'est pas une utopie qui est en train de naître, mais plutôt une quête utopique dans un espace dystopique.

Dans cette quête utopique d'une société commandée par des femmes, l'Église se montre favorable à cette révolution, comme l'atteste le père :

Messieurs, je suis du côté d'Estina Bronzario, Dieu aussi : le vagin n'est pas un engin à casser les humeurs, ni même une cornemuse à flotte (...) le vagin c'est la parole du Seigneur en chair et en eau³⁵³.

Il est clair que le support d'une institution telle que l'Église est quelque chose qui viabilise le projet de Bronzario. Cependant, la société qui est sous le contrôle de Bronzario ne se montre pas très différente d'une société contrôlée par les hommes. Elle s'appuie sur des chantages sexuels pour obtenir des résultats, comme l'abstinence sexuelle, pour que le chef de la troupe de théâtre libère ses femmes. Dans ce passage figure une bonne discussion sur ce qu'il comprend sur la liberté des femmes. Sarngata Nola explique que ses femmes vivent comme toutes les femmes de Valancia, à la seule différence qu'elles n'ont 'pas le loisir de passer les poux'³⁵⁴, c'est-à-dire, de faire l'amour avec d'autres hommes, ce à quoi il ajoute, en guise de morale : 'la liberté ne se donne pas, on l'invente'³⁵⁵.

En parallèle de l'histoire de la prise du pouvoir par des femmes nous avons le discours mythique du début et de la fin des temps. La mort d'Estina Bronzario signifierait la mort de l'homme de Dieu :

À l'heure de prière, il y aura la disparition de l'homme de Dieu, et quand le crieur aura crié septante-quatre fois son heure de solitude, l'assassin le précipitera du

³⁵² *Ibid.*, p. 62.

³⁵³ *Ibid.*, p. 77.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁵⁵ *Ibid.*

haut de son lieu de cri, prendra sa place, et quand il aura crié Sept Solitudes, on tuera la femme de bronze... Puis seront jugés l'assassin et son oiseau-crieur³⁵⁶.

Comme dans une reprise du discours biblique, on tuera l'envoyé de Dieu et son assassin sera jugé. Bronzario ne craint pas la mort, puisqu'elle sait que personne ne résoudra ses problèmes en la tuant : «Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte: vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu »³⁵⁷. Le monde inventé par les femmes à Valancia n'est qu'un désir d'utopie dans un univers dystopique.

Dans *La vie et demie* ce sera la forêt qui abritera le lieu d'espoir en un monde meilleur. L'avènement de la justice et de l'utopie, cependant, ne se réalisent pas chez Sony. La société de femmes n'est pas assez puissante pour changer la situation des femmes et de Valancia. Après Chaïdana et Martial, la lutte des générations suivantes ne réussit pas à arrêter la roue de l'histoire des dictatures sanglantes.

Dans l'utopie et dans la dystopie nous pouvons retrouver deux types de fuites : l'on fuit pour créer une contre-attaque ou l'on fuit pour se donner l'illusion de l'isolement. Aucun des personnages ne réussit à l'emporter sur le pouvoir qui les opprime. Les deux types de fuites sont voués à la faillite. Si d'un côté, fuir permet de trouver une place d'où répondre à l'oppresseur, de l'autre, cette action montre que l'opprimé restera toujours dans cette position tant qu'il ne trouvera pas son espace dans le monde. La fuite est en général une façon de mieux comprendre sa propre réalité et d'essayer de trouver un moyen de la changer. Le voyage n'est qu'un moment d'espoir qui sera mis en sera annulé dès le retour.

Si chez Sony le projet utopique est englouti par une dystopie féroce, Coetzee quant à lui permet que l'utopie s'accomplisse durant un bref instant, pendant lequel tout semble calme dans la vie du personnage dans un espace clos. Cependant, il y aura toujours un motif pour défaire cette utopie, ce moment immobile dans le temps où tout semble parfait. Le Magistrat ne commence à sentir la liberté que lorsqu'il libère la fille barbare. Ensuite, mis en prison, il s'y sentira bien pour laisser libre cours à ses pensées d'opposition au gouvernement. Toutefois, sa condition de captif de l'Empire débouche sur une vie où la torture est présente tout à côté et la nourriture constitue le seul espoir de

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 124,125.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 102.

survie. Le soulagement de la prison n'est qu'un infime moment de joie dans une prétendue utopie de ce minuscule espace clos:

I look forward with craving to exercise times, when I can feel the Wind on my face and the Earth under my soles, see other faces and hear human speech. After two days of solitude my lips feel slack and useless, my own speech seems strange to me. Truly, man was not made to live alone³⁵⁸!

(J'attends avec impatience l'heure des exercices, quand je peux sentir le vent sur mon visage et la terre sous mes semelles, voir d'autres visages et entendre la parole humaine. Après deux jours de solitude, mes lèvres se sentent molles et inutiles, mon discours me semble étrange. En vérité, l'homme n'est pas fait pour vivre seul!)

Michael K sera arrêté par des policiers qui le croient collaborationniste de la guérilla et vont le mettre dans un camp de travail. « He was running a flourishing garden on an abandoned farm and feeding the local guerrilla population when he was captured. That is the history of Michaels »³⁵⁹ (« Il cultivait un jardin florissant dans une ferme abandonnée et nourrissait la population de la guérilla locale, quand il a été capturé. C'est l'histoire de Michaels»). Dans le camp de travail il doit dire qui il est, pourquoi il était là-bas, dans les montagnes. Sa simple réponse, selon laquelle il essayait de trouver une place pour ne pas déranger et ne pas être dérangé, ne suffira pas à la plupart des gens. C'est son utopie qui n'est pas admise par les autres. Seul le médecin, qui plaide pour qu'on le laisse en paix, essaie de comprendre son histoire : « He is a person of feeble mind who drifted by chance into a war zone and didn't have the sense to get out »³⁶⁰ (« C'est une personne à l'esprit faible qui a dérivé par hasard dans une zone de guerre et il n'a pas eu le bon sens d'en sortir»). Il veut protéger K et le remettre dans son chemin utopique. Dans sa lettre d'adieux, il dit que K est le dernier de cette espèce, qu'il aimerait bien lui aussi parcourir ce même chemin.

Chez Mia Couto, dans *L'accordeur de Silences*, l'utopie est seulement un moment de la vie. Certes, elle est beaucoup plus durable que pour K ou le Magistrat, mais elle

³⁵⁸ J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, op. cit., p. 87.

³⁵⁹ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, op. cit., p. 131.

³⁶⁰ *Ibid.*

entraîne une fin douloureuse pour le père, qui finira ses jours à nouveau enfermé dans un espace clos. Loin de la société, dans Jesusalém, son utopie n'est pas jugée comme une folie. Elle est un espace de non-mémoire où existe seulement le présent de chaque jour, en harmonie avec la nature. Déjà en ville, quand le passé ne peut pas être combattu ni oublié, son envie d'effacement de la douleur est considérée comme une maladie et il reste prisonnier de lui-même, enfermé dans une espèce de folie pour se protéger du monde. Ce passage de la lettre de Marta à Mwanito est révélateur :

Quero voltar para Lisboa, sim, mas sem memória de alguma vez já ter vivido. Não me apetece reconhecer nem gente, nem lugares, sequer a língua que nos dá acesso aos outros. É por isso que me dei tão bem em Jesusalém : tudo era estranho e não prestava contas sobre quem era, nem que destino devia escolher. Em Jesusalém, a minha alma se tornava leve, desossada, irmã das garças.

Tudo isso devo a teu pai, Silvestre Vitalício. Condenei-o por vos ter arrastado para um deserto. A verdade, todavia, é que ele inaugurou o seu próprio território. Ntunzi responderia que Jesusalém se fundava num logro criado por um doente. Era mentira, sim. Porém se temos que viver na mentira que seja a nossa própria mentira. Afinal, o velho Silvestre não mentia assim tanto na sua visão apocalíptica. Porque ele tinha razão : o mundo termina quando já não somos capazes de o amar. E a loucura nem sempre é uma doença. Por vezes, é um acto de coragem. O teu pai, caro Mwanito, teve essa coragem que nos falta a nós. Quando tudo estava perdido, ele começou tudo de novo. Mesmo que esse tudo aos outros parecesse nada³⁶¹.

(Je veux revenir à Lisbonne, oui, mais sans aucun souvenir d'avoir jamais vécu. L'idée que les gens me reconnaissent, ou de reconnaître les lieux ou même la langue qui nous donne accès aux autres ne me plaît pas. C'est pourquoi je me suis sentie si bien à Jesusalém: tout était étrange et je ne devais rien expliquer à personne ni dire quel destin j'allais choisir. Dans Jesusalém, mon âme est devenue plus légère, désossée, sœur des hérons.

Tout cela je le dois à ton père, Silvestre Vitalício. Je l'ai condamné parce qu'il vous a entraînés dans un désert. La vérité, cependant, est qu'il a inauguré son propre territoire. Ntunzi répondrait que Jesusalém a été fondée dans un lieu créé par un malade. C'était un mensonge, oui. Mais si nous devons vivre dans le

³⁶¹ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 255.

mensonge, il vaut mieux vivre dans notre propre mensonge. Après tout, le vieux Silvestre n'a pas tellement menti dans sa vision apocalyptique. Parce qu'il avait raison: la fin du monde arrive quand nous ne sommes plus capables de l'aimer.

Et la folie n'est pas toujours une maladie. Parfois, c'est un acte de courage. Ton père, cher Mwanito, avait ce courage qui nous manque. Quand tout était perdu, il a tout recommencé. Même si tout cela ne semblait rien aux autres.)

Ainsi, ce n'est que dans *Le dernier vol du flamant rose* que figure le projet d'un avenir meilleur, sans influence ni intervention externes, et malgré tout, cela demeure une utopie pour l'Afrique. Dans la lettre de Marta, la folie est liée au courage de recommencer quand tout semble perdu. Et c'est ce courage qu'ont eu Chaïdana, Michael K, Estina Bronzario, le Magistrat, Vitalício et le narrateur du *Le dernier vol du flamant rose*. C'est parce qu'ils aiment encore le monde qu'ils s'engagent dans un projet d'avenir meilleur.

L'utopie recherchée par les personnages serait, finalement, une envie d'améliorer radicalement le monde existant et non de créer une société parfaite³⁶². En lien avec cette question de l'espace géographique, nous avons celle de l'espace social, où naissent la plupart des tensions. Les personnes qui prennent le pouvoir juste après les indépendances n'ont pas réussi à s'accorder aux idéaux de l'indépendance dans les nations à peine nées. La plupart du temps, comme nous pouvons le constater dans *La vie et demie* de Sony avec le Guide Providentiel, dans *En attendant les barbares* de Coetzee avec le colonel Joll, ou encore Estêvão Jonas, du *Le dernier vol du flamant rose* de Mia Couto, c'est un étranger qui prend le pouvoir. Incapables de gérer les défis, ils gouvernent contre les intérêts des sociétés en question. Il s'agit d'un symptôme de politiques de la postindépendance déplacées, qui créent une nouvelle forme d'abus contre les populations autochtones.

³⁶² Cette idée est développée par Claeys pour traiter de l'Utopie de Thomas More in: Gregory Claeys, *Searching for Utopia: the history of an idea*, London, Thames & Hudson, 2011, p. 59.

Chapitre II - *Entre appartenance et étrangeté*

1. Gouverner comme un étranger

Dans *Le portrait du colonisé*, Albert Memmi montre que la relation entre colonisateur et colonisé est tout à la fois aliénatrice et créatrice d'une dépendance qui défigure les deux. L'Européen est vu comme l'usurpateur qui vole la place de l'autochtone, imposant son modèle politique et socioéconomique de société:

Étranger, venu dans un pays par les hasards de l'histoire, il a réussi non seulement à se faire une place, mais à prendre celle de l'habitant, à s'octroyer des privilèges étonnants au détriment des ayants droit. Et cela, non en vertu des lois locales, qui légitiment d'une certaine manière l'inégalité par la tradition, mais en bouleversant les règles admises, en y substituant les siennes. Il apparaît ainsi doublement injuste: c'est un privilégié et un privilégié non légitime, c'est-à-dire, un *usurpateur*³⁶³.

L'histoire de la colonisation est une suite de déplacements, de guerres et de confrontations avec l'autre. Il y a des personnes qui fuient la guerre vers des lieux de paix à l'intérieur de leur propre pays ou ailleurs. Il y a également l'étranger qui est appelé à aider le processus de pacification et de développement d'un autre pays. Il y a ceux qu'on envoie faire une guerre qui n'est pas la leur. Les colonisateurs, les guerriers et les exilés sont, entre autres, des étrangers. Ils font naître une relation de disparité dans une société, soit parce qu'ils ont les atouts pour exercer le pouvoir, soit parce qu'ils sont dépourvus de tous les biens et droits.

En quête de puissance économique, le colonisateur, et ensuite les nouveaux pouvoirs instaurés après la colonisation, cherchent toujours à maintenir leurs privilèges. L'histoire de l'indépendance n'est pas l'histoire de la décolonisation. Les mentalités gouvernantes ne sont pas prêtes à en finir avec les privilèges qu'avaient les colonisateurs, ainsi ils exécutent un transfert de privilèges. Le gouverneur de Tizangara, Estevão Jonas,

³⁶³ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985, p. 38.

ainsi que le Guide Providentiel de la Katamalanasia, sont de bons exemples du *complexe de Nero*. Ce complexe, expliqué par Memmi dans *Portrait du colonisateur*, ne se déconstruit pas :

L'existence du colonialiste est trop liée à celle du colonisé, jamais il ne pourra dépasser cette dialectique. De toutes ses forces, il lui faut nier le colonisé et, en même temps, l'existence de sa victime lui est indispensable pour continuer à être.³⁶⁴

Les violences de la période de la post-indépendance sont au cœur du débat. L'État, incapable de gérer la liberté, prolonge de façon tentaculaire les maléfices de la colonisation, ce qui apparaît dans *Le dernier vol du flamant rose*, *En attendant les barbares* et *La vie et demie*.

L'Afrique indépendante ne diffère guère, du point de vue sociopolitique, de l'Afrique coloniale dans la mesure où les dirigeants africains ont choisi d'imiter le Blanc, notamment dans l'abus du pouvoir. C'est donc une politique fondée sur l'égoïsme, où les gouvernants considèrent les gouvernés comme des esclaves et le pays comme leur propriété privée³⁶⁵.

Les romans analysés nous montrent comment un gouvernement, loin de s'investir dans la lutte pour l'édification nationale et le développement, s'engage dans la propagation des violences et préjugés construits sous l'époque coloniale. Nora Kazi-Tani affirme que « les micro-univers fictifs représentent avec des grossissements caricaturaux les mœurs de ces nouveaux dirigeants qui prolongent la destruction de l'époque coloniale de même qu'ils amplifient certains aspects négatifs de la modernisation »³⁶⁶.

Ce que note Memmi par rapport au déracinement du colonisateur s'avère intéressant à l'égard des personnages qui prolongent l'idéologie coloniale, comme c'est le cas d'Estevão Jonas, le Guide Providentiel et le Colonel Joll. Ils ne sont pas capables de

³⁶⁴ *Ibid*, p. 78.

³⁶⁵ Edwig Gbouable, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Thèse soutenue en février 2007 à l'Université de Rennes 2, sous la direction de Sylvie Chalaye, p. 156.

³⁶⁶ Nora Alexandra Kazi-Tani, « Pour un nouveau discours africain ». in : Samba Diop, *op.cit*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 46.

s'intégrer dans la terre dominée parce que toujours en quête de légitimation de leur usurpation³⁶⁷. Avoir le pouvoir c'est continuer l'imposture coloniale.

Dans *Le dernier vol du flamant rose* la façon dont se fait la première approche entre un Européen et un Africain montre l'efficacité du discours colonisateur. Au début du livre, l'on assiste à l'arrivée de l'Italien Massimo Risi. Il se montre très arrogant et dépourvu de patience envers les Africains : «O responsável da ONU semelha um dragão flamejando pelas narinas»³⁶⁸ (« le responsable de l'ONU ressemblait à un dragon lançant des flammes par les narines »). Le début de son discours est marqué par la méfiance à l'égard de l'Africain et son rapport aux choses sérieuses. Il déclare qu'il ne veut pas entendre de légendes ni qu'on lui raconte des histoires. Il utilise le mot *estórias* (story), qui est en relation avec le mot *fiction*, qui laisse entendre que les Africains n'iront pas forcément lui raconter la vérité. Il veut de l'objectivité : «Não quero estórias nem lendas. (...) o seu governo está a receber muito. Agora são vocês a dar qualquer coisa em troca»³⁶⁹ (« Je ne veux pas d'histoires ni de légendes (...) votre gouvernement reçoit beaucoup d'argent. Maintenant c'est à vous de nous donner quelque chose en échange »). Au lieu de contester ce qu'il dit, le gouverneur se comporte comme un lèche-bottes : ils ont une relation d'inter-dépendance. Le pouvoir de l'un dépend de l'autre.

L'on peut remarquer la même posture agressive dès l'arrivée du « Third Bureau » dans la ville où travaille le Magistrat dans *En attendant les barbares*. Personne ne peut voir les yeux du Colonel Joll à son arrivée, car ils sont dissimulés par des lunettes de soleil, mais, par contre, il lui est possible pour sa part de jeter un regard sur la société. Il veut voir sans être vu ni jugé. Le fait qu'il ait les yeux cachés exprime déjà la teneur du pouvoir autoritaire qui va dominer la ville et l'aveuglement de la justice envers le problème des barbares. Dès le début il se montrera insensible par rapport à l'Autre en tant qu'être humain et le Magistrat subira lui aussi la puissance de ce regard, une fois qu'on le croit associé à la cause barbare.

Dans *La vie et demie*, à plusieurs reprises le narrateur de Sony répète que c'est la puissance étrangère qui fournit les guides au pays. La domination coloniale n'a pas pris fin:

³⁶⁷ Albert Memmi et Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 90.

³⁶⁸ Mia Couto, *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁹ *Ibid*, p. 30.

L'une des conséquences immédiates de la dérive politique en Afrique indépendante, est la perversion des mœurs sociales. Le laxisme des hommes au pouvoir, perpétrant dangereusement les habitudes du colon, engendre un nouveau mode de vie fondé sur la course effrénée au gain et au luxe. L'esprit communautaire et la solidarité des sociétés traditionnelles sont relayés par une politique de l'intérêt personnel, un individualisme criant. La violence, de ce point de vue, réside dans le marasme socioculturel que connaissent les pays « décolonisés »³⁷⁰.

Chez Sony l'ennemi est le Guide, celui qui obtient « l'amour » de tous grâce à sa position de chef. À propos des étrangers qui veulent contrôler l'Afrique il dit : « Ils me font de vraies prières, ces gens, ils sont contraints de m'aimer, et c'est presque vrai qu'ils m'aiment »³⁷¹.

Ces trois exemples montrent comment le pouvoir local est dépendant d'une logique extérieure. Rien ne peut être changé parce que cela impliquerait une révolution. Cela n'est, hélas, dans l'intérêt des puissants. Dans le livre *L'Etat Honteux*, le personnage de Laysho écrit au Guide pour lui demander la position de l'État indépendant par rapport aux changements qui étaient attendus :

Excellence nous devrions avoir honte. Ceux qui nous ont jeté l'indépendance avaient parié leur tête, leur sang pour dire que nous serions incapables de gérer la liberté. Ce défi-là ! Il devrait bouger dans toute notre manière de respirer. Nous avons un passé qui nous condamne à être plus homme que tous les hommes. Or quelle réponse nous avons donnée à notre condition de " questionnés ". La viande³⁷².

Dans les trois livres, nous pouvons observer que l'indépendance est plutôt une façade. Les gouverneurs en place sont la continuation du pouvoir colonial. Ils agissent comme tels et font des politiques fondées sur la peur de l'autre, dans le cas du Colonel Joll ou du Guide Providentiel, et sont très attachés à la pratique de la corruption par l'aide étrangère, comme c'est le cas du Guide et de l'Administrateur Estevão Jonas.

³⁷⁰ Edwig Gbouable, *op.cit.*, p. 156.

³⁷¹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op. cit.*, p. 168.

³⁷² Sony Labou Tansi, *L'état honteux*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 163.

Le problème de l'étrangéité ne se pose pas seulement à ceux qui viennent du dehors gouverner ceux qui habitent un endroit précis. La situation coloniale et les guerres ont construit une autre catégorie d'étrangers, une inquiétante étrangéité à l'intérieur des gens, comme nous l'aborderons dans le prochain point.

2. L'inquiétante étrangéité de l'identité

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'étrangéité est engendrée par la condition de la femme qui est porteuse de la parole et qui n'est pas passive, mais active. Cela est déjà une atteinte aux stéréotypes typiques du monde du patriarcat qui domine une grande partie de la planète. La femme est construite contre toutes les attentes comme un individu indépendant et autonome. Cela est mis en scène quand la troupe de théâtre arrive et que deux discours se trouvent confrontés : Estina Bronzario veut la liberté des femmes et non la soumission au chef. Elle lui dit que leur liberté est un impératif : « (...) tu as des femmes que tu trimbales partout comme du bien de consommation. Tu les emploies comme des ustensiles domestiques. A Valancia nous n'avons jamais accepté une énormité pareille »³⁷³. Sarngata Nola, chef de la troupe, a la violence habituelle des machistes : « [Il triple] le salaire de ses danseuses contre le port d'un tee-shirt d'un beau rose, sur lequel était imprimée cette honte : 'J'appartiens à S. N.' »³⁷⁴. La lutte des femmes est une victoire à Valancia. Le troisième espace de la société a été conquis dans ce roman. Il n'y a pas de soumission, les femmes ne sont pas des objets ni des éléments passifs en politique. Elles sont également des membres actifs et socialement importants pour le progrès de la vie publique. La politique de discrimination a en quelque sorte été éliminée au profit de la coexistence pacifique de deux groupes, hommes et femmes, qui ne devaient pas, *a priori*, être des ennemis. Cependant, il y a aussi les autres dans cette société, ceux qui habitent la capitale, Nsanga Norda.

Dans *Le dernier vol du flamant rose* quelques personnages sont marqués par l'hybridation. Si au début ils sont interprétés par rapport aux stéréotypes, c'est l'hybridité qui marquera leur nouvelle place dans le roman. Quand elle ne se met pas en place c'est le statut d'étrangéité qui fait surface. Les guerres et les indépendances créent des

³⁷³ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

étrangers à l'intérieur d'un même pays. Le point commun de ces personnages est le difficile chemin d'aller-retour entre colonialisme et post-colonialisme. Survivants d'un « naufrage historique », il n'y a plus de place pour eux dans la nouvelle société. Marqués par le sceau de la peur et de la violence, ils ont participé à une suite de faits d'oppression et de mépris et finissent par se retrouver dans le rôle d'antihéros de la société.

Le prêtre Muhando est un personnage presque occidentalisé. Il accepte les préceptes du catholicisme, qu'il a appris avec la colonisation, et n'abandonne pas entièrement ses croyances traditionnelles apprises avec la société. Il est le représentant religieux du village : « l'enfer ne peut plus supporter tant de démons. C'est pourquoi on reçoit l'excédent ici sur terre. Et nous, les anciens révolutionnaires, nous faisons partie de cet excédent »/« o inferno não aguenta mais tantos demónios. Estamos a receber os excedentes aqui na Terra.[...] E nós, os antigos revolucionários, fazemos parte desses excedentes»³⁷⁵. Dans ce passage, il dénonce l'inversion des valeurs qui s'est produite lors de l'arrivée du nouveau gouvernement sous l'indépendance. Ceux qui ont lutté contre l'indépendance sont 'démonisés'. Le prêtre Muhando se trouve deux fois inséré dans ce dualisme de valeurs. Il est partagé entre son passé révolutionnaire, et donc lié au côté démoniaque et son envie de plaire à l'Occident et aux Africains. Il est dans une impasse, un entre-deux qui le rend marginal au sein de la société. Il n'est ni Européen ni Africain, un étranger malgré tout, un être hybride qui a échoué. Il signale la difficile tâche de l'époque postcoloniale : entre mozambicanité et étrangéité, il y a encore un espace à remplir. Personne n'est capable de comprendre sa valeur.

Quand le prêtre Muhando met en question l'importance et la signification de la présence d'un étranger « du dehors » à Tizangara, il dénonce une invasion qui ne permet pas de casser les stéréotypes et les privilèges d'une société trop habituée à dicter l'ordre dans le monde : «que um grupo de negros africanos surgia no meio da Itália, fazendo inquiridos, remexendo intimidades. Como reagiriam os italianos ? »³⁷⁶ (« si un groupe de noirs africains surgissait en Italie pour faire une enquête, pour trouver des intimités. Comment réagiraient, les italiens ? »). Plus que critiquer l'ingérence extérieure, il montre comment les stéréotypes permettent de fixer encore davantage des préjugés. Il est risible

³⁷⁵ Mia Couto, *O último voo do flamigo*, op. cit., p. 96.

³⁷⁶ *Ibid*, p. 122,123.

qu'une équipe de noirs africains puissent venir en aide à l'Europe de nos jours, par contre il est acceptable que les Européens exercent leur pouvoir en Afrique. Le traducteur qui accompagne Massimo surveille l'étranger, comme l'explique l'adjoint Chupanga. Il ne peut pas découvrir la vérité des faits. Un étranger ne doit pas s'occuper des problèmes qui sont ceux d'un autre pays.

Un autre personnage qui se trouve dans la même situation que le prêtre Muhando est Zeca Andorinho, un médecin sorcier qui a été mis en marge dans la société par le régime socialiste sous l'accusation de pratiques animistes. Ainsi, on devine qu'il s'agit, comme Muhando, d'un personnage à la lisière de deux mondes. Médecin ou sorcier? Sa fonction dans le livre est de critiquer la colonisation mentale qu'ont subie les Mozambicains. Le peuple, dépendant et enfantin, doit changer son rapport à lui-même. A partir de sa position marginale il réussit à analyser le problème de l'Afrique en général : culpabiliser l'autre pour ses propres problèmes. Il proclame que les personnes doivent être responsables de leur vie et de leur nation. Il n'y a plus d'excuse ou de demande d'expiation. L'indépendance devrait s'accomplir entièrement.

Zeca Andorinho explique à Massimo le problème que représente la présence permanente d'étrangers chez eux : rien ne garantit la paix dans le village, la terre elle-même n'est plus respectée, elle qui est la propriété exclusive des dieux devient maintenant victime des cupidités «Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez. Até o chão nos arrancam.» («Il arrive un de ces étrangers, nationaux ou d'ailleurs, et il nous arrache tout. Même la terre ils nous l'arrachent ») Les étrangers, qui ne connaissent pas les traditions et donc ne les respectent pas, infestent la terre de Tizangara. Andorinho en a assez de ce genre d'invasions. Il dit que même Jonas est un étranger, il le désigne comme un étranger du dedans, tandis que Massimo en est un du dehors. Il ne leur doit aucun respect: «Minhas obediências são a outros poderes»³⁷⁷ (« Mes obéissances sont à d'autres pouvoirs »), dans une claire allusion de résistance aux impositions externes et d'attachement aux traditions. Dans ce livre, Mia Couto montre comment l'opprimé est capable de mettre en question *l'identité racine* de l'opresseur : « La racine est unique, c'est une souche qui prend sur elle et tue les

³⁷⁷ *Ibid*, p. 152.

alentours »³⁷⁸. C'est pourquoi ces personnages marginaux ont pour fonction non seulement de dénoncer cette racine qui écrase les alentours, mais aussi de rappeler aux Africains que les stéréotypes peuvent être déconstruits par des actions effectives, comme la prise en charge des responsabilités administratives du pays.

Mia Couto choisit les figures marginalisées de la société pour porter la voix de la raison. Ces personnages sont totalement conscients du temps passé, du colonialisme et de la domination continue que le pays a subie, c'est à eux qu'il appartient de montrer à l'étranger et aux Mozambicains que l'affaire doit être réglée de l'intérieur, par les Mozambicains eux-mêmes, capables de cerner et comprendre les enjeux qui entourent la question. Grâce à ces personnages, à la fin du livre les Africains agissent et l'étranger regarde un peuple capable de s'autogérer. Si dans un premier temps l'influence externe a transformé violemment les rapports sociaux, dans un second temps, les personnages marginalisés seront écoutés comme la voix de la raison pour changer le panorama qui s'est configuré lors de la colonisation et de la néo-colonisation.

Le vieux Sulpício, père du narrateur de *Le dernier vol du flamant rose*, est parti vers les limites de la ville, vivre au bord du fleuve. Il est marginalisé au propre comme au figuré. On interdit même à son fils de le fréquenter « Minha mãe acabou proibindo essas más influências dele. Meu velho que pagasse em isolamento sua irresponsabilidade »³⁷⁹ (« Ma mère a fini par interdire ces mauvaises influences qui étaient les siennes. Mon vieux devrait payer par l'isolement son irresponsabilité »). Le narrateur entend les histoires sur son père, *persona non grata* de la société. Il est traité d'irresponsable par sa femme elle-même et par tout le monde, ainsi il devrait payer tout seul pour le « crime » d'avoir travaillé pour les Portugais à l'époque coloniale. Ce travail le faisait se croire supérieur aux autres « O velho Sulpício não tinha respeito por nenhuma presença. Até que lhe deram uma lição »³⁸⁰ (« Le vieux Sulpício n'avait aucun respect pour aucune présence. Jusqu'à ce qu'on lui ait donné une leçon »). En même temps, « A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia »³⁸¹ (« Le drapeau portugais ne lui appartenait pas. Et il le savait. »), il travaillait pour les portugais parce qu'il n'avait pas son propre

³⁷⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

³⁷⁹ Mia Couto, *op. cit.*, p. 51.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 104.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 136.

drapeau. Sa femme lui reprochait d'avoir servi les colonisateurs. Après l'indépendance, après avoir été torturé par le nouveau pouvoir en place, il comprend qu'il faut partir. Sulpício a toujours été un étranger à lui-même. Sans avoir son propre idéal, parce qu'il devait combattre à l'époque coloniale ceux qu'il devrait protéger après l'indépendance, il s'exile, puisqu'il ne fait partie d'aucune société.

L'absence d'un drapeau pour lequel lutter est aussi ce qui cause le malaise du personnage de Zacaria Kalash :

(...) não é a farda que compõe o militar. É a jura. Que ele não era daqueles que, por medo da Vida, se alistam em exército. Ser militar foi, como dizia ele, decorrência corrente. (...)

- Nunca tive causas, a minha bandeira sempre fui eu mesmo³⁸².

((...)) ce n'est pas l'uniforme qui fait le militaire. C'est la prestation du serment. Il n'était pas de ceux qui, par crainte de la vie, se sont enrôlés dans l'armée. Être militaire avait été, comme il le disait, à cause du courant. (...)

- Je n'ai jamais eu de causes, mon drapeau a été toujours moi-même.)

Kalash a toujours combattu du mauvais côté, tare familiale, selon l'oncle Aproximado. Il sera jugé par toute la société pour avoir fait ce mauvais choix. Il dit que ces choix ont été faits malgré lui, parce que son seul drapeau c'est lui-même : il n'a pas de patrie pour laquelle combattre.

Tout comme Sulpício de *Le dernier vol du flamant rose*, il préfère oublier les épisodes de guerre et finit par partir à Jérusalem avec Vitalício pour pouvoir effacer son passé :

(...) por que motivo Zacaria não se lembrava de nenhuma guerra? Porque ele lutara sempre do lado errado. Foi assim desde sempre na sua família: o avô lutara contra Gungunhana, o pai se alistara na polícia colonial e ele mesmo lutara pelos portugueses na luta de libertação nacional. (...) Um militar sem lembranças de guerra é como prostituta que se diz virgem³⁸³.

³⁸² Mia Couto, *Jesusalém*, op. cit., p. 92.

³⁸³ *Ibid.*

(...) pourquoi Zacharie ne se souvenait-il d'aucune guerre? Parce qu'il avait toujours combattu du mauvais côté. Il en avait été ainsi depuis toujours dans sa famille: le grand-père avait combattu contre Gungunhana, son père avait rejoint la police coloniale et lui-même s'était battu pour les Portugais dans la lutte de libération nationale. (...) Un militaire sans souvenirs de guerre est comme une prostituée qui se dit vierge.)

Il ne pourra jamais faire oublier ce passé aux autres, même pas à lui-même : ses cicatrices sont la preuve de ce 'crime', responsable de sa mise en marge de la société. Il n'a pas envie de retourner en ville, parce qu'elle est associée à la guerre. Jesusalém a été son premier territoire de paix «Sempre vivi em guerra. Aqui é minha primeira paz»³⁸⁴ (« J'ai toujours vécu en guerre. Ici c'est ma première paix.»). Il en est de même pour le vieux Sulplício, pour lequel le fleuve est le premier lieu de paix. La distance de la société autorise ces personnages à renoncer à leur statut d'étrangers et à 'construire leur appartenance' dans un nouvel endroit.

Marquer la différence est un outil nécessaire à la construction de sociétés inégalitaires. Faire croire aux gens à leur infériorité est une pratique courante dans les sociétés coloniales. «Celui qui fut longtemps l'étranger, défini uniquement par une logique d'opposition et d'exclusion, essentialisé dans un statut d'infériorité, tend à se reconstruire, mais n'en conserve pas moins en lui-même une forme d'opacité, une 'inquiétante altérité' »³⁸⁵, comme le rappellent Yves Clavaron et Béatrice Bijon. Le cas des personnages de Mia Couto, qui ont toujours été engagés du 'mauvais côté', est révélateur d'une instabilité psychologique individuelle, d'une individualité troublée. Dans le cas de Sony, il instaure une société dans laquelle le pouvoir est entre les mains des femmes, il bouleverse déjà l'ordre établi dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* et, avec Chaïdana, il renforce une idée de changement par l'action de la femme dans *La vie et demie*.

L'adoption de codes qui déterminent ce qui est bon par rapport aux autres apparaît aussi sur le plan des traditions. Parfois, dans la même ligne de pensée colonisatrice, l'on a continué à fermer les yeux sur tout ce qui était autochtone, considéré comme primitif et

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁸⁵ Béatrice Bijon et Yves Clavaron, *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*: colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 17-18 janvier 2008, p.9.

désuet. Ainsi, la nouvelle société, récemment créée par l'indépendance, se trouve dans une voie à double sens. Si d'un côté l'on veut préserver certaines habitudes et traditions, de l'autre il est impératif de les cacher pour montrer le progrès et l'inscription dans une mentalité nouvelle. Cette dichotomie va apparaître dans la dialectique tradition/modernité qui caractérise les sociétés récemment indépendantes.

Chapitre III - *Tradition et modernité*

Le mot « tradition » est lié au temps et à la mémoire. Néanmoins, même si la tradition est attachée au passé, elle demeure un acte du présent : « a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência (...) para o presente »³⁸⁶ (« [...] la tradition est une orientation vers le passé, de telle façon que le passé a une lourde influence sur le présent »). L'actualiser est un geste politique, au sens où l'on sélectionne ce qui peut ou ne peut pas apparaître selon les intérêts et les usages du temps.

Comme le fait remarquer Manuela Ribeiro Sanches³⁸⁷, les questions de la culture et de l'identité sont déjà abordées dans le contexte de la lutte anticoloniale. En outre, l'anthropologie est au service de l'administration coloniale et aide à construire un intérêt pour l'art africain, tout en générant des critiques envers le colonialisme. Michel de Leiris écrit en 1950 un texte que Ribeiro Sanches considère emblématique en ce sens : « L'ethnographe devant le colonialisme ». Dans ce texte, explique-t-elle, il insiste sur l'impartialité de l'anthropologue et son rôle partiel dans des contextes de pouvoir inégal. Il signale également le risque de l'exotisme dans ces analyses, c'est pourquoi il affirme que le plus important est de prêter attention aux mécanismes de transformation plutôt que de partir à la recherche d'une culture 'authentique' ou 'intouchée'. Ce que désire finalement Leiris, c'est analyser le contact entre les cultures du colonisateur et du colonisé, puisque, lors de la colonisation, des transformations historiques, économiques et sociales se sont produites des deux côtés. En ce sens, la tradition de l'un et la modernité de l'autre sont dans un rapport inégal, certes, toutefois cette frontière est perméable à diverses influences.

En prolongeant d'une certaine façon cette idée, dans le discours « Culture et colonisation » prononcé en 1956 lors du *Premier Congrès d'Écrivains et Artistes Noirs*, Aimé Césaire propose d'analyser la relation entre culture et société au sein du

³⁸⁶ Ulrich Beck, Anthony Giddens et Scott Lash, *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, trad. Mark A. Ritter, Cambridge, Polity Press, 1994, p. 80.

³⁸⁷ Manuela Ribeiro Sanches "Viagens da teoria antes do pós-colonial", in: *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Manuela Ribeiro Sanches (org), Lisboa, Edições 70, 2011, p.30-33.

colonialisme en se basant sur la manière inégale et violente dont ont eu lieu les échanges culturels. Il refuse, tout comme Fanon, ce que la théorie postcoloniale appelle aujourd'hui hybridation, puisque c'est seulement en toute liberté que les processus d'échanges, d'emprunts et de contamination peuvent avoir lieu. Ainsi, dans un premier moment, tradition et modernité ne peuvent pas se conjuguer dans le contexte colonial. Or, l'appropriation créative commence à avoir lieu après les indépendances, comme nous pouvons le constater dans la production romanesque de nos écrivains, cependant, comme nous le verrons à propos des livres analysés, ce processus n'est pas clair pour les personnages, l'ambiguïté persiste face au pouvoir et aux pratiques à adopter.

Dans ce sens, Amílcar Cabral a aussi été inspiré par Fanon et, dans un hommage posthume à Eduardo Mondlane, il écrit le texte «Libertação nacional e cultura³⁸⁸» («Libération Nationale et Culture»). Le colonialisme assimilationniste des portugais ainsi comme la destruction des cultures locales y sont dénoncés. Il appelle à une lutte armée. Il met en avant l'importance des procès culturels dans la lutte de libération des nations. Pour lui, la culture est un procès dynamique et en Afrique elle doit savoir allier les traditions locales aux procès de modernisation, au-delà des tribalismes et autres facteurs de division.

Dans la tension entre politique et société, colonialisme et indépendance, nous voyons qu'est mis en scène le doute entre l'adoption ou non des avancées de la modernité face aux traditions. C'est dans la configuration d'une nouvelle société que ces questions sont le plus marquées. La confusion des personnages face à l'abandon d'un usage par l'autre montre comment les pratiques sont susceptibles de changer selon la politique. Nous en verrons un exemple en ce qui concerne la transition du socialisme au capitalisme dans *Le dernier vol du flamant rose*.

En réalité, la tradition ne meurt pas si elle est constamment interprétée, puisque, comme l'a observé Paul Ricoeur, un héritage n'est pas un paquet fermé que l'on passe de l'un à l'autre sans l'ouvrir, mais plutôt un trésor d'où l'on peut extraire des choses et les actualiser au moment même où nous les prenons³⁸⁹. Une fois qu'elle est relue au présent et attachée à l'avenir, elle préserve dans les rituels réinventés la mémoire collective.

³⁸⁸ Amílcar Cabral, «Libertação nacional e cultura», in : *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais, op.cit.*, pp.355-375.

³⁸⁹ Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*, Paris, Ed. du Seuil, 2013, p.27.

Alors, renouveler ou actualiser la tradition ne signifie pas l'abandonner mais transmettre une pratique ancienne par de nouveaux moyens.

Le narrateur de *Le dernier vol du flamant rose* est le traducteur. Intermédiaire entre les gens de Tizangara et l'Italien, il ne découvre que très tard, par une confession de son père, pourquoi à Tizangara il est reconnu en tant que traducteur, alors qu'il n'a pas de connaissances des langues:

Eu era um filho especial : desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal : eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congénito³⁹⁰.

(J'étais un enfant spécial : très tôt, mon père avait remarqué que les dieux parlaient par ma bouche. C'est que moi, enfant, j'avais souffert de très graves maladies. La mort avait occupé plusieurs fois mon corps, mais elle ne m'avait jamais emporté. Dans les savoirs locaux, cette résistance était un signe : je traduisais les paroles des morts. C'était cette traduction que je faisais depuis ma naissance. Traducteur, était ainsi mon travail congénital.)

Le cas du narrateur est un admirable exemple d'actualisation de la tradition. Une fois reconnu comme le lien qui unit les morts et les vivants, il sera à nouveau convoqué pour ré-unir deux entités, les Européens anciens colonisateurs et les survivants de la colonisation : passé et présent ont besoin d'un intermédiaire pour communiquer entre eux. Ce n'est pas la langue que l'Italien ne comprend pas, comme il l'explique, mais le monde de Tizangara. Alors, il ne s'agit pas, à nouveau, d'une traduction linguistique, mais de deux mondes différents.

L'administrateur du livre *Le dernier vol du flamant rose* a été un jeune et vaillant combattant de la révolution pour sauver le pays. Il arrive à son poste d'administrateur juste après la révolution. Ce personnage nous aide à comprendre comment la relation entre actualisation de la tradition et choix de la modernité se réalise dans la société.

³⁹⁰ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 139.

L'évolution de la vie politique du personnage est traitée d'une manière pleine d'humour : au début c'était quelqu'un qui luttait pour les autres, prêt à toutes sortes d'« outroísmos» (« autreismes »). Ce néologisme est parfait dans sa jonction des mots « autre » et « altruisme » pour illustrer l'attitude de Jonas à l'époque de la Révolution. «E era um sonho de embelezar futuros, nenhuma pobreza teria mais esteira. “Esse país vai ser grande” »³⁹¹ (« Et c'était un songe d'embellir l'avenir, aucune pauvreté n'aurait plus de place. “Ce pays sera grand” »). Cependant, explique le narrateur, quelque chose est mort à l'intérieur de Jonas, «a sua vida esqueceu-se da sua palavra. O hoje comeu o ontem »³⁹² («sa vie a oublié sa parole. L'aujourd'hui a mangé l'hier»). On nous présente le récit de la mort du rêve du révolutionnaire et de la naissance du prédateur qu'il deviendra. Placé à la tête du pouvoir de Tizangara, Jonas aura pour devoir de faire la transition du socialisme au capitalisme, exercice qui lui posera plusieurs problèmes, vis-à-vis de ses projets personnels.

La fin du socialisme signifie le début des propriétés privées. Estevão Jonas n'hésite pas à s'approprier l'hôtel de la ville : «Em cima da porta, sobrevivia a placa “Pensão Martelo Jonas”. Antes o nome do estabelecimento era Martelo Proletário. Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades»³⁹³ («Au-dessus de la porte, survivait la plaque “Pension Marteau Jonas”. Auparavant le nom de l'établissement était Marteau Proletaire. Les temps changent et les volontés se mettent à nu»). Le vers de Camões « Le temps change, les volontés aussi » est transformé en « Le temps change, les volontés se dénudent ». Mia Couto critique dans ce passage le vrai intérêt des gouvernants. Une fois le socialisme passé, on s'apprête à prendre les biens de l'État, tout comme l'a fait Jonas. La volonté de gouverner n'est autre que celle de s'enrichir. Il représente un cas significatif de corruption : pour sa maison il prend le transformateur qui devrait être à l'hôpital, à son beau-fils il offre l'ambulance pour qu'il fasse son travail de trafiquant... Or, la tradition d'être un gouverneur corrompu ne change pas. La modernité a apporté ce type de logique et on a fait de cela une tradition.

Les agences internationales agissent de façon à trouver la meilleure manière de gouverner le pays. Les habitants de Tizangara ignorent quelle est la différence entre un

³⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 36.

gouvernement socialiste et un capitaliste. L'affiche pour recevoir l'italien le prouve : « Boas vindas aos camaradas soviéticos ! Viva o internacionalismo proletário ! »³⁹⁴ (« Bienvenue aux camarades soviétiques ! Vive l'internationalisme prolétaire »). Le peuple voit l'étranger qui arrive tout simplement comme une autre personne qui va intervenir dans le pays, il faut donc le saluer, comme on l'a toujours fait.

Quand, contre toute attente, quelque chose ne marche pas, l'on parle de « sabotagem ideológica do inimigo »³⁹⁵ (« sabotage idéologique de l'ennemi »). Cela signifie que le vocabulaire du socialisme est toujours présent dans la vie quotidienne, les façons de gouverner ne doivent pas être changées, puisque l'on ne se rend pas compte d'un changement.

Mia Couto met en relief la manière dont le régime socialiste a nui à la façon dont les Africains comprennent leur culture. Or, pour instaurer le pouvoir postcolonial, on a dû faire comme à l'époque coloniale : tout ce qui est en relation avec la culture africaine est mal vu. Le socialisme, pour s'affirmer dans ses dogmes, a besoin de laïcité, l'effacement de la culture africaine s'avère donc impératif. Cependant, il est difficile pour l'Africain de vivre au sein d'une culture occidentale sans penser à sa tradition. L'extrait suivant est tiré d'une lettre de l'administrateur à l'Italien :

Desculpe, a franqueza não é fraqueza : o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas³⁹⁶.

(Je suis désolé, la franchise n'est pas une faiblesse: que le marxisme soit loué, mais il y a beaucoup de choses cachées dans ces silences africains. Au-dessous de la base matérielle du monde, il doit exister des forces artisanales qui ne sont pas à portée de main pour être pensées.)

Avec humour, l'administrateur utilise le terme « marxisme » à côté d'un autre, chrétien, « loué ». En même temps, dans ce mélange de termes discursifs, il affirme qu'il doit y avoir quelque chose de plus qui se passe en Afrique, quelque chose en relation

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

avec les « silences africains », ces secrets que seuls ceux de la terre peuvent saisir. Jonas adapte son gouvernement au désir des puissances internationales, il abandonne tout ce qui leur paraît 'nocif' en faveur de son maintien au pouvoir. En ce sens, au lieu d'actualiser la tradition, il préfère la cacher et proposer une nouvelle vision des choses, même s'il sait que la logique africaine ne correspond pas à ce que l'on demande ailleurs.

Les pouvoirs instaurés après l'indépendance avec l'aide occidentale ont créé un décalage entre tradition et modernité au sein de la société. La création d'une myriade d'interdits contribue à donner naissance à une nouvelle classe de marginalisés. Ces interdits permettent aussi de porter un regard irrespectueux sur certaines traditions et de prolonger des préjugés de l'époque coloniale.

Au milieu du roman, nous trouvons un extrait qui montre bien cette dualité entre tradition et modernité au sein du gouvernement et de la société :

À entrada do edifício cruzámo-nos com Zeca Andorinho, o mais poderoso feiticeiro da região. O homem saía furtivamente do gabinete do administrador, conforme as ordens que lhe haviam sido dadas. De cada vez o mundo estremece, ele devia passar pela casa dos chefes a tratar o lugar, afastando os maus-olhados³⁹⁷.

(À l'entrée de l'immeuble, on a croisé Zeca Andorinho, le sorcier le plus puissant de la région. L'homme quittait furtivement le bureau de l'administrateur, conformément aux ordres qui lui avaient été donnés. Chaque fois que le monde tremblait, il devait passer par la maison des chefs pour traiter l'endroit et chasser le mauvais œil.)

À chaque fois qu'une explosion a lieu, on fait venir le sorcier pour traiter la maison de l'administrateur, mais tout doit être fait discrètement, c'est pourquoi il sort « furtivement » de la maison. Pour être un exemple face au peuple, il faut cacher le fait que les croyances en les traditions font partie des pratiques gouvernementales. Le pouvoir moderne est en contradiction avec la tradition avant la colonisation.

Un autre personnage qui marque cette dualité entre tradition et modernité est Temporina. Femme très énigmatique, elle fait la fusion entre l'enfance et l'âge mûr. Futur

³⁹⁷ *Ibid*, p. 145.

et présent se conjuguent dans cette femme qui reflète en quelque sorte le moment postcolonial du Mozambique. C'est un pays très jeune qui doit savoir négocier comme un vieux, puisqu'il est entré tard dans l'ordre mondial et doit le suivre.

Par ironie, Massimo Risi tombe amoureux de cette jeune vieille fille. Elle défie les lois du temps et de la logique occidentales. Si tous à Tizangara sont capables de la comprendre, parce que victime de magie, Massimo doit faire beaucoup d'efforts pour la saisir, puisque la magie n'est pas une explication satisfaisante. Par son mystère et la demande de compréhension, elle permet à Risi de changer ses plans en faveur des alternatives que l'Afrique propose. Son étrangeté est telle que seul un étranger sera capable de la comprendre vraiment. La relation de ces deux personnages est une suggestion de dialogue entre l'Occident et l'Afrique, où le conflit entre le nouveau et le traditionnel peut être mis en harmonie et où tous les deux entreraient en consonance.

Quand Massimo rencontre Temporina, ils partent vers la maison de sa tante, la défunte Hortênsia, pour comprendre qu'à Tizangara il n'y a pas deux mondes : les vivants et les morts partagent un seul et même monde. C'est la première leçon d'étrangeté apprise par Massimo. Ensuite l'étrangéité apparaîtra dans sa manière de marcher :

-Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.

- Como não sei andar ?

-Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. (...) saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte³⁹⁸.

(-Je suis désolée Massimo, mais vous ne savez pas marcher.

-Comment ça? Je ne sais pas marcher?

-Vous ne savez pas faire le pas qu'il faut. Vous ne savez pas marcher sur ce sol.

(...) savoir marcher sur ce sol est une question de vie ou de mort.)

Temporina l'avertit de deux choses à la fois. D'une part, Massimo ne marche pas comme un Africain, ses pas font du bruit quand il marche, il ne caresse pas, mais frappe le sol, contrairement à un Africain. D'autre part, pour marcher sur un sol plein de mines, il faut savoir où et comment marcher. Cette question sera réglée à la fin du roman, quand

³⁹⁸ *Ibid*, p. 131.

Massimo, déjà dépouillé de ses préjugés occidentaux, réussit à marcher comme un Africain et n'est pas victime d'une explosion sur le sol miné. La tradition de savoir marcher des Africains et la modernité des mines explosives entrent en rapport – il faut se rappeler que Massimo arrive pour résoudre le cas des explosions, et que ce sont des étrangers qui sont en train de mourir. À la fin du livre, l'on découvre que la mission de déminage ne fait pas son travail, donc savoir où et comment marcher devient vraiment une question de vie ou de mort.

Dans *La vie et demie*, l'influence étrangère prend place à côté des traditions. Dans la dictature instaurée après les indépendances, les traditions de l'Afrique et celles qui viennent de l'extérieur, surtout celles liées au mysticisme, sont toujours présentes dans la vie des citoyens et du Guide. Il est curieux de noter que le Guide a recours à plusieurs reprises au cartomancien, qui s'appelle Kassar Pueblo, son nom indiquant qu'il s'agit d'un étranger, d'origine hispanique. C'est à lui qu'il incombe de donner des conseils, des rituels et des potions magiques au Guide pour qu'il empêche la figure de Martial d'apparaître.

Maintenant que tu as essayé, tu dois dormir sur une natte baignée dans le sang de quatorze poules et de deux coqs ; tu étendras sous la natte trois jeunes rameaux qui ont vu se coucher le soleil et tu brûleras trois fleurs de mandarinier une fois tous les six jours³⁹⁹.

Accepter l'influence de mystiques étrangers et faire usage de leurs traditions est une manière de conjuguer la croyance en la magie de deux types de cultures, voire plus. Cependant, le chargé mystique ne doit pas contrarier les pensées et envies du Guide. Lorsque Kassar Pueblo annonce : « Ta mort est proche et ta viande sera peut-être mangée par les chiens », le Guide réplique « Donne-moi tes cartes » et Kassar Pueblo dit : « Les infidèles ne touchent pas ces objets-là ». Pueblo croit que son pouvoir magique dépasse celui de l'autorité politique du guide, ainsi il lui interdit de toucher ses instruments de travail et finit par le payer de sa vie. Le message est clair, des mystiques il y en a des quantités, mais le Guide, lui est unique.

³⁹⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 25.

Dans *Le dernier vol du flamant rose*, l'administrateur écrit dans une lettre adressée à l'Italien qu'il vient du Sud et qu'il ne comprend pas bien les traditions du peuple qu'il gouverne, mais qu'il a un avantage, sa femme est une « légitime locale » et peut l'aider dans cette affaire. Le seul problème est qu'elle a recommencé à participer aux pratiques traditionnelles, qu'il soupçonne être la cause des explosions. Quand sa femme revient, elle annonce qu'un autre soldat va exploser ce soir-là :

P.S. - Em anexo, confesso : minha mulher, mesmo ela, já apresenta um comportamento um pouco assim. Pois, uma dessas tardes ela foi assistir essas cerimónias das populações. Foi. (...) O ter ido já é grave. Mas não se limitou a assistir. Dançou, cantou, rezou. (...) De repente, soltou um suspiro com uma voz que eu nunca lhe escutei :

-Marido, esta noite mais um soldado vai explodir!

E quer saber a maior? Foi meu dito, meu desfeito⁴⁰⁰.

(PS – En annexe, j'avoue: ma femme, même elle, présente déjà un comportement plutôt suspect. Oui, elle est allée l'un de ces après-midi assister à ces cérémonies des populations. Elle y est allée. (...) Le seul fait d'y être allée est grave. Mais elle ne s'est pas limitée à y assister. Elle a dansé, chanté, prié. (...) Soudain, elle a lancé un soupir avec une voix que je n'ai jamais entendue:

-Mari, cette nuit, un autre soldat va exploser!

Et vous voulez savoir le pire? Ce qu'elle a dit a été ma défaite.)

En ce qui concerne la dichotomie entre tradition et modernité, croyances et laïcité de l'État, nous voyons encore une fois comment l'administrateur n'arrive pas à se détacher de la tradition, ou encore, comment sa femme a besoin d'y revenir pour mieux comprendre les événements. Elle sait actualiser le traditionnel et l'utilise comme arme pour expliquer le présent.

Dans cette même lettre, l'administrateur explique qu'il ne comprend pas bien le motif des explosions, mais il subodore que cela est en relation avec la situation précédente, comme l'indique un rêve qu'il a fait. Pendant la révolution, raconte-t-il, l'on a créé des héros, ceux qui ont combattu pour la patrie. Dans son rêve, ces mêmes héros voulaient licencier les combattants (tels qu'Estevão Jonas), parce qu'ils avaient trahi le

⁴⁰⁰ Mia Couto, *O último voo do Flamingo*, op. cit., p. 170.

rêve de la révolution : « Os resistentes da nossa gloriosa História, chutando-nos fora da História ? »⁴⁰¹. (« Les résistants de notre glorieuse histoire nous expulsant de l'Histoire à grands coups de pieds? ») C'est un traître à la cause indépendantiste. Sa conscience en appelle à lui pour qu'il revienne à ses objectifs. Ensuite, le cas des explosions réapparaît dans son rêve et lui pose encore des problèmes « Como se pode combinar a explicação da coisa, conforme a actual vigência de ideias ? Ou mesmo consoante a antiga conjuntura marxista-leninista? »⁴⁰² (« Comment peut-on combiner l'explication de la chose, en accord avec les idées actuellement en vigueur? Ou même selon l'ancienne conjoncture marxiste-léniniste? »). Modernité et tradition sont en constant conflit au sein du gouvernement et encore plus dans la société. Les propos du père du narrateur, le vieux Sulpício, résument ce phénomène :

O problema deles é manterem a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença na nossa história. (...) A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados poderíamos ser governados. (...) Antigamente queríamos ser civilizados. Agora queremos ser modernos. Continuávamos, ao fim e ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós⁴⁰³.

(Leur problème consiste à maintenir l'ordre qui les fait être des patrons. Cet ordre est une maladie dans notre histoire. (...) Le pari des puissants – ceux de l'extérieur et ceux de l'intérieur – n'était qu'un: prouver que seuls nous, les colonisés, nous pourrions être gouvernés. (...) Avant on voulait être civilisés. Maintenant, nous voulons être modernes. Nous avons continué, en fin de compte, à être prisonniers de la volonté de ne pas être nous-mêmes.)

À force d'être des victimes d'un supérieur extérieur, de s'adapter à des discours autres tout simplement pour se sentir dans l'engrenage du temps les Africains ont oublié d'être eux-mêmes. Ils ont voulu s'adapter à ce que les autres jugeaient bon, comme êtres civilisés, comme si la civilisation était tout simplement un modèle unique venu de l'Europe. De même avec la modernité. Elle est souhaitée parce qu'on l'a mise en

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 170.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 188,189.

contrepoint avec la tradition, elle serait ce qui permettrait d'accéder à un meilleur niveau de vie et d'entrer dans le débat international, ce serait donc un vrai outil d'affirmation.

En revanche, et malgré toute la violence du pouvoir, dans *La vie et demie*, le Guide proclame son désir de repartir à zéro et d'oublier le passé colonial :

Le discours commença comme d'habitude avec le guide criant tout haut, le poing tendu vers le ciel :

- Nous voulons reprendre !
- Et la foule de répondre.
- L'homme à zéro !
- Reprendre !
- L'Histoire à zéro !
- Reprendre !
- Le monde à zéro⁴⁰⁴!

Le Guide Providentiel condamne surtout les frontières construites par la colonie. La responsabilité du chaos qui traverse le pays, dit-il, incombe à l'ancienne configuration coloniale. Reprendre le monde et l'histoire à zéro est pour lui la seule possibilité de revenir aux traditions et d'abandonner la modernité qui a été nocive pour les Africains. Toutefois, dans son idéologie, le mieux est de combattre avec force les gens qui ne sont pas d'accord avec ses projets, en prolongeant une politique sanguinaire. De la colonie ennemie, on passe au pouvoir ennemi, qui redémarre faussement à partir du zéro de l'humanité. Le problème des mutations sociales et politiques de la post-indépendance a été traité précédemment par Amadou Kourouma dans *Les soleils de l'indépendance*⁴⁰⁵ et il nous semble que cette thématique de la suprématie d'un modèle d'État importé en dépit de la tradition africaine a touché la plupart des auteurs de l'Afrique Noire.

Le conflit entre la période précédant les indépendances et celle les suivant est illustré dans la façon de traiter la pauvreté dans *Le dernier vol du flamant rose* :

Ermelinda conhece as orientações actuais e passadas. Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia visitas de

⁴⁰⁴ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 40.

⁴⁰⁵ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1976, 195 p.

categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores, não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza.

Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com as suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. [...] Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça⁴⁰⁶.

(Ermelinda connaît les lignes directrices actuelles et passées. Si cela avait été avant, ils auraient été renvoyés très loin. C'était ce qui se passait lors des visites de catégorie, de structures et d'étrangers. Nous avions des conseils de nos supérieurs, nous ne pouvions pas montrer à la Nation la mendicité, le pays avec les côtes dehors. La veille de chaque visite, nous tous, les administrateurs, nous recevions un appel urgent: il fallait cacher les habitants, balayer toute la pauvreté.

Cependant, grâce aux dons de la communauté internationale, les choses avaient changé. Maintenant, la situation était tout à fait le contraire. Il était nécessaire de montrer la population et sa famine, avec ses maladies contagieuses. Je me souviens bien de vos paroles, Excellence: notre misère nous donne une bonne remise d'argent. Pour vivre dans un pays de mendiants, nous devons montrer nos blessures, faire voir les os saillants des enfants. [...] Tel est l'actuel mot d'ordre: rassembler les débris, faciliter la vue de la catastrophe. L'étranger, de l'extérieur ou de la capitale, devrait être en mesure d'apprécier toute cette déplorable misère sans dépenser beaucoup de sueurs. C'est pourquoi les réfugiés vivent depuis des mois dans les environs de l'administration, mettant au grand jour leur malheur.)

A l'époque du socialisme, il était intéressant pour les gouvernements africains de cacher toute la pauvreté. Dans le combat idéologique entamé contre le capitalisme, il fallait montrer que cette façon de concevoir le gouvernement était la meilleure. Selon l'ordre externe émanant des pays soviétiques, on dissimulait tous les habitants et leur

⁴⁰⁶ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 77.

misère. Le contraste entre les régimes est clair dans la phase suivante, capitaliste : le chef de gouvernement ne change pas, Estevão Jonas a combattu pour le pays, donc il a le droit de continuer à le protéger. Il comprend le message du capitalisme, plus on montre le malheur, plus on aura d'argent émanant des donations internationales. Cet extrait est important pour comprendre la situation dans laquelle se trouvent les Africains, toujours dans l'obligation de présenter à l'étranger l'image qu'on leur demande de montrer. Les Africains sont des marionnettes et non des agents: ils gouvernent tout en étant gouvernés.

Dans *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, ou dans *L'Accordeur de silences* ou encore dans *Michael K, sa vie, son temps*, l'on trouve une autre façon de traiter le conflit entre tradition et modernité. La ville est un lieu politisé et qui est tourné vers le global et la modernité, tandis que l'espace de la nature, avec la forêt ou le fleuve est un espace de paix ou de résistance.

C'est dans la forêt que l'espace du traditionnel deviendra un tableau descriptif des désillusions de ce retour aux sources idylliques. Au début du livre, pour plaire à Chaïdana, la fille de Martial, le Guide Providentiel construit un univers naturel en miniature où abondent l'eau, les animaux et les végétaux, dans la croyance que ce lieu primordial est la source du Bonheur

trois jardins, deux ruisseaux, une mini forêt où vivent des oiseaux, des papillons, des boas, des salamandres, des mouches, sans oublier deux marigots artificiels où nagent des crabes, une mare aux crocodiles, un parc aux tortues, douze palmiers et des pierres qui ont des allures humaines⁴⁰⁷.

Dans *La vie et demie*, les opposants au régime sont invités à se retirer. C'est hors de l'espace urbain que s'organise la résistance. Chaïdana, pour finir ses jours et les derniers souffles de sa lutte, sort de la ville et s'installe dans la maison du pêcheur Layisho. Ses enfants, qui seront des résistants eux aussi, passent un temps dans la forêt d'où ils ont une vision plus claire de ce qu'est le pouvoir à combattre.

Chaïdana et Martial, les enfants de Chaïdana fille et Martial père, lors de leur séjour en forêt passeront deux ans à se confronter au silence et sans découvrir la lumière du soleil ni savoir comment avoir du feu au beau milieu de la forêt des pygmées. Comme

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 21.

l'explique Daouda Mar : « Ils y font l'expérience du cru à la place du cuit. L'instinct grégaire retrouvé les pousse à dormir blottis l'un contre l'autre. Ils y apprennent qu'il pleut éternellement dans une zone de la forêt où l'absence de bruit les tourmente jusqu'à la folie presque »⁴⁰⁸.

Ce lieu d'isolement et de silence sera la source d'un développement humain:

Là le monde était encore vierge, et face à l'homme, la virginité de la nature restera la même impitoyable source de questions, le même creux de plénitude, dans la même bagarre, où tout vous montre, doigt invisible, la solitude de l'homme dans l'infini des inconscients, et ce désespoir si grand qu'on finit par l'appeler le néant et qui fait de l'homme un simple pondeur de philosophie⁴⁰⁹.

Dans l'exil dans la forêt, Chaïdana fille et Martial Layisho doivent se confronter à la tradition apprise à l'école protestante qu'ils ont fréquentée pendant leur jeunesse. Ils sont isolés pendant de longues années au beau milieu de la forêt, sans la présence de gens qui puissent leur prouver qu'ils existent, avec une pluie qui ne finit jamais et un soleil qui n'a jamais montré son visage. Alors que Chaïdana vient de lui proposer d'avoir un bébé avec lui, son frère lui dit: «-Ferme ta gueule. Ferme ton vilain corps de femme »⁴¹⁰. Il ne veut pas, malgré leur isolement, rompre le code de morale appris à l'école et culpabilise encore religieusement devant le corps de la femme, qui rappelle un certain péché des origines. Dans ce livre, ainsi que dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'hybridation de la culture locale avec la culture occidentale, qui passe forcément par la Bible, montre comment se construisent et s'actualisent les traditions.

L'apparition des pygmées dans la forêt est une façon d'instaurer une nouvelle lutte avec les acquis d'une tradition et d'une culture autres.

(...) ils avaient découvert le banghamhamana, cette sève qui vous gardait morts pendant quinze soleils et quinze noirs, et qui était au centre de la coutume du sacre des chasseurs⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Daouda Mar, « L'efflorescence baroque dans la littérature africaine. Un exemple: La vie et demie de Sony Labou Tansi », *Ethiopiennes*, vol. 70, 1er semestre 2003. En ligne: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article61>] (Consulté le 24 novembre 2014).

⁴⁰⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 88.

⁴¹⁰ Sony Labou Tansi, op. cit., p. 90.

⁴¹¹ *Ibid*, 95.

Le dialogue entre Chaïdana et le pygmée montre comment les traditions de la ville se sont séparées de celles de la forêt :

Géographiquement, la forêt appartenait à trois pays frontaliers, du moins suivant les notions que Chaïdana détenait de là-bas :

-Ça m'est foutrement égal qu'on soit en Katamalanasia, ou Pamarachi ou au Chambarachi.

-C'est quoi ?

-Des pays, des terres.

-La terre n'a pas d'autre nom que la forêt.

-Ici oui, mais là-bas, ils ont mis des frontières jusqu'aux jambes des gens.

-Frontières?

-Limites. Pour séparer. Il faut séparer, tu comprends ?⁴¹²

Sony construit dans son roman *La vie et demie* une rétroévolution de l'histoire par le biais de la figure du héros. L'espace urbain est hostile, violent, dominé par les agressions contre la population, le héros évolue donc vers l'espace de la forêt, idyllique et idéalisé, qui renferme les valeurs traditionnelles et humanistes. Le passage suivant exprime la désillusion vis-à-vis de l'espace de la ville, espace du concret, par rapport à la forêt, espace de la création : « La forêt te dira des secrets dans la nuit, elle te dira ce que les oreilles n'entendent pas »⁴¹³. L'on évoque furtivement la fin certaine de la ville et l'éternité de la forêt : « C'est bien qu'il y ait encore la place pour être seul. Quand le monde sera mort là-bas, on en aura encore ici »⁴¹⁴.

Chaïdana, dans son exil au sein de la nature, revient aux sources primaires de la culture de la forêt. À la mort de son frère jumeau, le pygmée à qui elle demande où il l'a enterré, répond :

-Dans mon clan, dit Kapahacheu, on enterre les méchants, les malfaiteurs. Les hommes de bien, on les garde. Il lui montra la petite collection d'outils et de pièces artistiques qu'il avait sortis des os de Martial⁴¹⁵.

⁴¹² *Ibid*, p. 96, 97.

⁴¹³ *Ibid*, p. 99.

⁴¹⁴ *Ibid*, p. 97.

⁴¹⁵ *Ibid*, p.98.

Le conflit des traditions commence par ce dialogue. Chaïdana finit par reconnaître qu'il vaut mieux n'enterrer que les méchants et mentionne l'enfer :

-L'enfer ?

-C'est quelque chose qui vous bouffe. Qui vous mange à coups fermés.

-Léopard ?

-Non.

-Lion, crocodile, tigre ?

-Ça vous mange tant que vous respirez, mort, ça vous laisse tomber.

-Vois pas.

-Tu ne verras pas, il faut aller là-bas⁴¹⁶.

Dans cet extrait, le comique surgit de l'actualisation forcée que les peuples indigènes des forêts devront faire pour pouvoir s'adapter en ville (quand l'enfer de la ville bouffera la forêt). Tout l'univers de connaissances et d'inférences possibles du pygmée n'est pas suffisant pour comprendre cette tradition de l'enfer. Le mot « enfer » est celui que Martial prononce 15 jours et 15 nuits avant de mourir et personne ne peut le comprendre. « Mais jamais de leurs vies ils n'avaient rencontré une bête du nom de l'Enfer »⁴¹⁷. À nouveau, tradition biblique et tradition de la forêt entrent en conflit et ne peuvent pas être actualisées.

Valancia, la ville de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, est aussi un lieu de résistance au régime de Nsanga-Norda. Les personnes qui y habitent ne sont pas toujours attentives aux signes de la nature, surtout de la falaise, qui crie à chaque fois que quelque chose de mauvais a lieu ou doit avoir lieu :

Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu. Fartamio Andra do Nguélo Ndalo révéla que la terre criait à Valancia pour marquer les événements : elle avait crié l'assassinat du nonce du pape Estanzio Bienta. Elle avait crié la naissance du monstre Yogo Lobotolo Yambi, de père inconnu et de la folle Larmani Yongo⁴¹⁸.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, 2008, p. 17.

Ignorer la tradition consistant à écouter la nature porte malheur :

La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus au temps où l'homme écoutait la nature. Et la pauvre nature est obligée de brailler dans le vide. Vous vous rendez compte? Avant la mort de Nsanga-Norda, la falaise s'est époumonée à crier toute la nuit. Mais personne ne l'a écoutée.

(...)

-Quand la mer a-t-elle mangé Nsanga-Norda?

-Le jour où l'on a tué Estina Bronzario. Nous cachons la nouvelle au monde. Parce que les niais de la Côte peuvent croire que la mer les a vengés⁴¹⁹.

Les ennemis de Valancia, ceux de Nsanga-Norda, ont ignoré la nature qui chantait la disparition de leur ville. Il y a à la fois la prophétie qui se réalise et la nature qui la suit. Les signes de la nature mettent en évidence l'importance de la tradition, qui malheureusement a été oubliée par certains.

La terre crie la veille de la célébration du centenaire, qui avait été interdite par les autorités. Elle annonce la mort de l'épouse de Lorsa Lopez : « la terre avait crié. Presque chanté, disaient les gens »⁴²⁰. Même si la célébration du centenaire a été interdite par les autorités, Estina Bronzario croit que l'on doit conserver la tradition: « Nous sommes un peuple d'honneur et de fierté, Marcellio Douma. Nous avons derrière nous vingt-sept siècles d'histoire dans la dignité »⁴²¹.

Cette tradition est également attestée par un parallèle avec le discours biblique qui devrait supporter la cause d'Estina Bronzario. Ici, deux traditions entrent en contact, celle de la chrétienté des Européens et celle des Africains, par la divination et les bruits de la falaise. Cette hybridation est manifeste:

Nous avons pensé au Jugement dernier à cause du trône de pourpre et de feu qui flottait au beau milieu du ciel, tiré par sept ballons géants. Le trône glissait lentement vers Valancia, roulant quatre étoiles de Nsanga-Norda. Nous cherchâmes à l'antipode du siège de lumière le Fils de l'homme et les sept chérubins. Nous cherchâmes le trône d'Abraham et l'étoile de David ainsi que nous les avait toujours décrits le père Bona. Puis, à cause du cri de la falaise, nous

⁴¹⁹ *Ibid*, p. 186, 187.

⁴²⁰ *Ibid*, p. 20.

⁴²¹ *Ibid*, p. 21.

avons pensé que le Fils de la Lumière sortirait de l’océan (...). Nous nous sommes mis à chanter le *Magnificat*, les yeux tournés vers l’océan. Nous regardions les alentours d’Afonso où la légende disait qu’avaient plongé les sept cent douze sages du temps de la cinquième corruption (...) Nous étions tous sûrs que les dires et les jacquie-jacquots de l’épileptique vierge cadette d’Elmano Zola allaient se réaliser. Cette fois-ci, la recapitalisation se fera par les airs. Puis sera assassinée Estina Bronzario. C’était elle qui avait prédit l’assassinat d’Estina Benta : “Un jeudi, quand vous voudrez fêter le centenaire⁴²²”.

À tout moment, la tradition de la biblique se mêle à l’histoire qui nous est racontée. Parfois, Estina Bronzario peut être comprise comme le Messie, cependant, du fait que l’on connaît l’histoire de Jésus, l’on peut facilement appréhender la suite de sa propre histoire : “cette minute de paix, la seule que nous aurions à connaître à Valancia jusqu’au jour de la résurrection”.

Toujours comme un écho biblique, un homme mystérieux arrive à la ville de Valancia et essaie de raconter l’histoire qu’il a lue dans un livre qu’il a trouvé au large quand il pêchait en mer. L’histoire des gens importants de la terre était déjà écrite par quelqu’un qui a légué mystérieusement le livre :

Il est écrit qu’un homme tuera une femme, que Valancia et Nsanga-Norda vont *disparaître, juste quand ils auront tué la femme de bronze*. Ça vous paraîtra étrange, mais j’ai trouvé ce livre au large de la mer d’Afa, non loin de l’île de Goya. (...) Trois jours que je n’avais rien capturé. Je m’apprêtais à rentrer. Devant moi je vis une énorme baudroie, apparemment morte depuis peu. On ne refuse pas ce que la mer donne. Quand j’ai étripé la lotte, j’ai trouvé une *boîte en argent dans son estomac, et dans la boîte était ce livre*. (...) Vous n’allez pas me croire, mais les caractères du livre sont faits de photons magnétisés, une technique que notre époque ne connaît pas. *Et j’ai mis vingt-huit ans à les déchiffrer... Il y aura la mort des lottes, et la mort des colibris, et celle des crabes avant l’assassinat de la femme de bronze*. (...) *Puis viendra le jour où la terre et les eaux se recoudront. (...) il y aura des vents de feu...*⁴²³.

⁴²² *Ibid*, p. 60.

⁴²³ *Ibid*, p. 75,76 les italiques sont notes.

On trouve dans ce passage la référence à la fin des temps avec la mort de la femme de bronze et la disparition des villes. Il y a un fait mystérieux chargé de prophétie, ainsi que, comme dans la bible, la référence à des plaies, à la mort des animaux et ensuite à la mort de la femme de bronze. Et la fin de l'histoire c'est la terre et l'eau cousues, le souffle des vents de feu. Ce discours réaffirme une ou plusieurs tradition(s) qui sont en communication à Valancia. Personne ne contredit ce qui a été dit, ce livre prophétique prouve encore sa véracité :

Puis Nogmédé nous révéla que les choses que criait l'assassin étaient écrites dans son livre à lui aussi, en caractères héraldiques. (...) C'est ainsi que Lorsa Lopez nous aboyait jour et nuit *l'histoire de la fin de la Côte*. Une histoire à dormir debout, histoire de fou, où les *pierres gardaient en mémoire la mémoire des hommes et toute la comédie des existences*. Ainsi pouvait-on lire, prétendait Lorsa Lopez, l'histoire des Kattaratontes (...) [qui] *vivaient sur la Côte avant l'arrivée de nos ancêtres*: ils descendaient de *l'atlantosaure*. C'étaient des hommes de très grande taille (jusqu'à trois mètres). On les appelait aussi: les hommes arbres. À leur époque, la semaine n'avait que cinq jours (...) ⁴²⁴.

On peut encore, par le biais de la mystique biblique, lire cette citation comme une prophétie qui détermine ou tout du moins guide les traditions. Or, les gens de la côte croient être des descendants directs de l'atlantosaure (fait qui s'avère exact avec la découverte du fossile). Les hommes qui sont en lien direct avec le dinosaure sont très grands (comme les hommes au début des temps décrits par la Bible). La semaine de ce peuple comporte seulement cinq jours, ils n'ont pas encore reçu les commandements de dieu et la connaissance de la semaine de sept jours.

Dans le passage suivant nous pouvons comparer les lois que Moïse reçoit de Dieu et qui seront gravées dans la pierre : « les pierres gardaient en mémoire la mémoire des hommes et toute la comédie des existences ». Les pierres ont aussi cette fonction de garder l'histoire dans *La vie et demie* : « Jean Calcium découvrit la pierre qui gardait les voix et les sons depuis des milliards d'années et put, grâce à une machine inventée par lui, extraire de la pierre qui gardait les sons, l'histoire des trente-neuf civilisations pygmées » ⁴²⁵. Dans les deux livres, il y a une façon de découvrir ce qui était gravé dans

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 80,81.

⁴²⁵ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op. cit.*, p. 89.

les pierres, l'histoire d'un peuple et de ses traditions, de même que ce sont les lois délivrées par Dieu à Moïse qui définissent jusqu'à nos jours la tradition juïque chrétienne des civilisations occidentales. "Nous sommes dans un pays de pierre et, pour les empêcher de tuer Estina Bronzario, je vous somme de bâtir un monstre de pierre: une citadelle"⁴²⁶. Sargngata Nola décide de lutter contre le destin fatidique d'Estina, pourtant il n'a pas pu empêcher son assassinat: "Nous sommes encerclés par le destin, dit Manuel Coma. Je n'arrive pas à me convaincre de la disparition d'Estina Bronzario (...)"⁴²⁷.

Ces extraits nous permettent de remarquer que la tradition dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* est un hybride entre croyances chrétiennes et locales. Elle se base sur des mystères qui seront, parfois, éclaircis par la recherche des Européens. Ils ne vont qu'autoriser ce nouveau discours des origines. Le phénomène de la falaise qui crie attire plusieurs personnes, surtout les scientifiques européens qui veulent le comprendre. Or, c'est essentiellement dans le mystère de la falaise qu'apparaît l'actualisation de la tradition.

Dans *La vie et demie* la critique envers le pouvoir se manifeste elle aussi à travers la parole de l'église. La citation des Écritures dans la tirade de Monsieur l'Abbé montre le prix des péchés : « C'est pourquoi le lion de la forêt les tue, le loup du désert les détruit, la panthère est aux aguets devant leurs villes, tous ceux qui en sortiront seront DÉCHIRÉS »⁴²⁸. Le journaliste Jean Tournesol, appelé Jean Apocalypse, en référence à l'Évangile, parle de la prise de conscience à Félix-le-Tropical, quand il lui lance: « Tuer, Excellence, est un geste d'enfant. Le geste de ceux qui n'ont pas d'imagination. (...). Tuer, Excellence, tuer, c'est s'annuler dans les autres. Pour qui tuons-nous ? »⁴²⁹.

La religion est en quelque sorte la gardienne d'un type de tradition dans les trois romans analysés. Le christianisme est présent dans les romans de Sony et se mélange aux croyances locales. L'appropriation de la parole écrite, apporté par les colonisateurs fait valoir son pouvoir 'magique' de prophétie. En même temps, d'autres savoirs religieux sont acceptés dans les sociétés décrites pour Sony, ce qui n'est pas le cas dans le roman de Mia Couto, *Le dernier vol du flamant rose* : c'est au pouvoir, c'est à dire, à

⁴²⁶ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 150.

⁴²⁷ *Ibid*, p. 163.

⁴²⁸ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 107.

⁴²⁹ *Ibid*, p. 163.

l'administrateur, qu'incombe la responsabilité de dicter ou d'orienter ce qui doit ou non être respecté et suivi. Les mystères du pays, illustré par exemple par Temporina, sont réservés à ceux qui ont l'esprit ouvert. L'Italien résiste avant de comprendre que sa vision de monde n'est pas unique et véritable, une fois franchi le pas, il commence à comprendre les traditions de Tizangara. Les romans analysés montrent le difficile parcours de l'hybridation en tant que voie de compréhension. L'héritage de la tradition coloniale et la tradition africaine sont en constant rapport dans les pays qui ont été colonisés et l'évolution d'une société doit prendre en compte ces différentes traditions. Dans les romans la religion semble être celle du choix du pouvoir administratif : Estevão Jonas refuse tout ce qui est Africain, tandis que son épouse ne se reconnaît que dans ces traditions. Ou le Guide Providentiel qui a recours à différentes méthodes de divination et magie pour conduire son quotidien.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Ella está en el horizonte -dice Fernando Birri-. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar⁴³⁰.

(Elle est à l'horizon, dit Fernando Birri. Je me rapproche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je fais dix pas et l'horizon s'enfuit dix pas plus loin. J'ai beau marcher, jamais je ne l'atteindrai. A quoi sert l'utopie? Elle sert à cela : à marcher.)

Ce passage du livre d'Eduardo Galeano nous permet de mieux comprendre la valeur de l'utopie pour les personnages de nos romans analysés : c'est une manière d'avancer, de pouvoir continuer à vivre, de réinventer un espace de paix. Les personnages sont à tout moment confrontés aux violences de l'histoire passée et présente. Ils vivent dans un conflit perpétuel, sans trouver un lieu pour accomplir leurs causes. L'utopie sert, en ce sens, de moyen palliatif pour mieux accommoder les échanges entre la tradition et la modernité, entre le passé colonial et l'administration de la postindépendance, dans laquelle les changements n'ont pas été faits de la manière attendue, en faveur du peuple.

Notre analyse de l'espace social nous a montré le décalage entre les idéaux et la réalité de l'indépendance. Avec ce début d'analyse, nous commençons à trouver un discours dont la narration relativise l'histoire. Les Africains sont complices de leur disgrâce et parfois ils en sont les responsables, comme nous l'avons vu à travers le cas des divers dirigeants des espaces imaginés : Tizangara, Katamanalasia et l'Empire du Colonel Joll. Pour certains, comme K, la fille barbare et la famille de Jesusalém, l'existence continue à être une modalité de survie mais ils ne parviennent pas à vivre pleinement. En ce sens, les personnages sont des otages de l'histoire, une histoire dont ils cherchent à être les auteurs.

⁴³⁰ Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*, Madrid, Siglo XXI, 1993, 316 p., p.310.

Dans la troisième partie, nous essaierons de donner suite à cette question et de mieux comprendre le fonctionnement de la violence par rapport au corps physique des personnages. Suivant le rapport du corps à la violence, l'on posera la question de l'orphelin et de la femme en tant que victimes du corps social. L'orphelin est, en effet, l'élément central des récits, il est la raison ou le porte-parole de la narration. Par l'intermédiaire de son corps et de son existence nous est dévoilé un monde saturé d'injustices. Ainsi comme lui, la femme sera aussi le signe d'un dysfonctionnement social. Il sera encore question de la torture et du trauma des êtres opprimés dans les livres. Les actions du pouvoir révèlent la façon dont l'on traite l'autre et leur corps.

Le corps est souvent vu comme un objet devant être conquis, contrôlé et manipulé par l'État, le gouvernement et les individus. Il est constamment recréé selon l'idéologie qui contrôle un certain groupe ou espace. Comme le disait Eduardo Galeano dans l'un de ses poèmes

La Iglesia dice : El cuerpo es una culpa.
La ciencia dice : El cuerpo es una máquina
La publicidad dice : El cuerpo es un negocio.
El cuerpo dice : Yo soy una fiesta⁴³¹ !

(« L'Eglise dit: le corps est un péché.
La science dit: le corps est une machine.
La publicité dit: le corps est un business.
Le corps dit: je suis une fête!)

L'idée de son autonomie est toujours un défi qui doit être résolu. J. J. Courtine⁴³² écrit dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'histoire du corps que c'est le XX^{ème} siècle qui a inventé le corps tel qu'on le comprend aujourd'hui. Cette idée découlerait d'une célèbre phrase extraite d'*Ecce Homo*⁴³³ de Nietzsche: «Demeurer le moins possible assis : ne prêter foi à aucune pensée qui n'ait été composée au grand air, dans le libre mouvement du corps - à aucune idée où les muscles n'aient été aussi de la fête». Ce n'est pas seulement la philosophie qui contribue à cette exaltation du corps, mais aussi la psychanalyse. Avec Freud, l'on apprend que l'inconscient parle à travers le corps. Ensuite, Edmond Husserl déclare que le corps est le «berceau de toute signification» et Merleau-Ponty voit le corps comme l'«incarnation de la conscience». L'anthropologie s'intéressera également au corps « inséré dans les formes sociales de la culture »⁴³⁴.

⁴³¹ Eduardo Galeano, *El viaje*, Madrid, Siglo XXI, 2006, 61 p., p. 21.

⁴³² Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges, *Histoire du corps*, Paris, Éd. du Seuil, 2006, p. 7.

⁴³³ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo, wie man wird, was man ist*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 2012.

⁴³⁴ Alain Corbin[et al.], *op. cit.*, p. 8.

Foucault est celui qui réhabilite la théorie corporelle, mise à l'écart par le structuralisme, en disant que le corps est objet de l'histoire.

Certains événements historiques qui se sont produits pendant la période coloniale ont été décisifs pour la reconfiguration ou transformation des sociétés africaines : la conférence de Berlin, qui a défini les limites territoriales des pays, et l'implantation de la société coloniale est un exemple qui montre déjà le processus d'institutionnalisation de la société structurée par la race, la tribu, l'ethnie et d'autres critères élaborés par l'ingénierie coloniale⁴³⁵. Les classifications de la période coloniale ont été en fait en liaison directe avec l'urgence de la domination politique, économique, sociale et culturelle des peuples colonisés. Ainsi, Foucault a raison quand il déclare que le corps est objet de l'histoire.

Dans ce contexte, le corps a gagné une nouvelle caractéristique, il devient opprimé et est passé sous silence par le colonisateur. Celui que l'on qualifiait d'« indigène » a gagné très tard le statut de « citoyen », mais cette citoyenneté avait des limites très claires. Dans le cas portugais, il s'agissait d'une mesure « cosmétique », d'un simple outil pour justifier les thèses joyeuses et parfaites de la miscégenation portugaise avec les locaux, noirs, par le biais du concept de *lusotropicalisme*. Or, cet « Acto Colonial » (« Acte Colonial »), dénomination sous laquelle il était connu, était directement inspiré de sa variante anglaise de la « Repugnance Law » (Loi de la Répugnance) : l'État a interféré dans les cadres locaux et dans les mécanismes « traditionnels » de représentation politique, ainsi il a subverti la logique et puni certaines pratiques, tout cela en vue d'améliorer sa stratégie de domination⁴³⁶. Certains sont des citoyens de première classe, d'autres ne peuvent pas jouir de ce privilège et sont relégués au poids d'une loi qui ne les favorise pas.

Dans le contexte postcolonial, la donne commence à changer et le corps devient un témoin de changements au sein de la société. Face au corps, objet du racisme et marqué par les stéréotypes, figurent, dans les livres analysés, des discours qui questionnent la hiérarchie créée à l'époque coloniale. Nous verrons qu'au début, ce sont plutôt les gens favorisés par l'acte colonial qui prennent le pouvoir⁴³⁷. Ainsi Estevão Jonas sera l'administrateur d'une société à laquelle il ne connaît rien, grâce à ses privilèges hérités

⁴³⁵ André Cristiano José : « Revolução e identidades nacionais em Moçambique » in: Margarida Calafate Ribeiro et Maria Paula Menezes, *Moçambique das palavras escritas*, Afrontamento, Porto, 2008, p. 143.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.144.

⁴³⁷ Pour plus de détails se référer à l'étude de Omar Ribeiro Thomaz « Tigres de Papel », in: *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

de la colonisation. De même, le Guide Providentiel verra son pouvoir garanti par le fait d'avoir derrière lui 'la puissance étrangère qui fournit les guides'.

Dans cette partie, il sera question de revoir la 'conspiration du silence autour de la vérité coloniale', comme l'a dénoncé Homi Bhabha⁴³⁸. Par exemple, une thèse a circulé par rapport à la domination portugaise, selon laquelle elle était la plus 'humaine' comparée à la brutalité des autres colonies et basée sur le concept de luso-tropicalisme de Gilberto Freyre⁴³⁹. Par ailleurs, nous pourrions évoquer également le 'génie français', qui définissait la particularité des relations françaises avec les autres peuples⁴⁴⁰. Or, d'après les livres que nous analysons, nous pouvons constater que les violences de l'époque coloniale et leurs symptômes dans la postindépendance ne varient pas beaucoup entre le Mozambique colonisé par les Portugais et le Congo français, par exemple.

Dans la continuité de cette pensée, qui marque les formes de domination et résistance, nous nous proposons d'étudier le corps par rapport à la souffrance et à la violence occasionnées par l'altérité. Albert Memmi définit le racisme comme

une valorisation généralisée et définitive de différences réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de légitimer une agression ou des privilèges⁴⁴¹.

Dans le contexte colonial, un type de racisme a été construit de façon à légitimer l'agression et mettre un groupe en position de contrôle au détriment de l'autre pour une simple question qui commence par la couleur de peau et finit par l'impossibilité de comprendre et d'accepter les différences culturelles.

⁴³⁸ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London, Royaume-Uni, Etats-Unis, 2004, p. 175.

⁴³⁹ Eduardo Mondlane a écrit en 1969 un article intitulé « A estrutura social : mitos e fatos » dans son livre *Lutar por Moçambique*, où il analyse la structure sociale du colonialisme portugais et montre la pluralité de cette réalité. Cependant c'est dans son article portant sur la résistance qu'il révèle les difficultés de construction d'une nouvelle nation, étant donné que les pratiques coloniales de partage de la population ont été à l'origine d'un clivage très dur entre les différentes tribus.

⁴⁴⁰ La lecture de Gilberto Freyre faite par Roger Bastide, Lucien Febvre et Fernand Braudel pendant la période de la guerre de l'Algérie révèle l'intérêt de ces intellectuels pour le multiculturalisme du Brésil et peut expliquer la genèse du 'génie français'. La réception de Freyre en France a été examinée par Fernanda Peixoto, et c'est pourquoi nous nous référons à son étude : Fernanda Peixoto, *Diálogos brasileiros: Uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo, Edusp, 2000.

⁴⁴¹ Albert Memmi, *Le racisme: description, définitions, traitement*, Paris, Gallimard, 1994, 248 p. Citation en quatrième de couverture.

En ce sens, Frantz Fanon a prononcé un discours intitulé «Racisme et culture»⁴⁴² au Congrès des écrivains et artistes noirs dans lequel a été abordée la question du racisme en relation avec le colonialisme. Dans ce texte, Fanon refuse la conception du racisme comme quelque chose d'inné à l'humain, puisqu'il est la conséquence et non la cause de la situation coloniale. Il a été utilisé, selon l'auteur, comme un moyen de créer une inégalité structurelle basée sur les races et cultures. L'auteur retrace le parcours des études du racisme biologique à celui culturel et montre comment la discrimination raciale est plus ou moins dissimulée dans la société. Pour lui, l'alternative au racisme réside dans l'affirmation culturelle de la nation, dans son renouvellement par la lutte de libération.

Amílcar Cabral a lui aussi été inspiré par Fanon et dans un hommage posthume à Eduardo Mondlane il écrit le texte «Libertação nacional e cultura»⁴⁴³ («Libération Nationale et Culture»). Le colonialisme assimilationniste des portugais ainsi que la destruction des cultures locales y sont dénoncés et il appelle à une lutte armée. Il met en avant l'importance des processus culturels dans la lutte de libération des nations. Selon lui, la culture est un processus dynamique et en Afrique elle doit savoir allier les traditions locales aux processus de modernisation, au-delà des tribalismes et d'autres facteurs de division.

Comme le rappellent Yves Clavaron et Béatrice Bijon dans l'introduction des textes du colloque portant sur la production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales

Les littératures postcoloniales placent en leur centre un questionnement sur l'identité – personnelle, culturelle ou nationale – mutilée par la colonisation et dont la restauration s'avère un défi⁴⁴⁴.

Dans les livres analysés, la convergence de l'histoire et de la politique peuvent se lire dans le corps des personnages. La violence envers le corps social est flagrante. La femme et l'orphelin servent d'illustration de ce malaise en société. Les hommes

⁴⁴² La bande son est disponible sur : [<http://www.ina.fr/audio/PH909013001>] (Consulté le 30 avril 2015).

⁴⁴³ Amílcar Cabral, «Libertação nacional e cultura», in : *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Manuela Ribeiro Sanches (org), Lisboa, Edições 70, 2011, pp.355-375.

⁴⁴⁴ Béatrice Bijon et Yves Clavaron, *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales: colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne*, 17-18 janvier 2008, p.8 et 9.

s'approprient le corps de la femme et l'orphelin est le signe de l'abandon d'un projet de futur communautaire : l'enfant doit tracer son propre chemin en dépit de tous les dangers.

L'inscription des signes de la violence et les traces de la souffrance dans les corps de Chaïdana, de Michael K ou de la fille barbare nous révèle bien plus que les mots. Ainsi, nous nous intéresserons aux cicatrices physiques en tant que forme de mise à nu de la violence. La fille barbare, le Magistrat et Zacaria Kalash sont de bons exemples pour illustrer les marques d'une violence autorisée et autoritaire de la part de l'État. Pour finir, le corps sera compris en tant que machine de guerre avec les personnages de Chaïdana, de Martial et d'Estina Bronzario, parce que, comme le dira le Magistrat, « la seule vérité est celle du corps ». Tout cela sera compris et étudié par rapport au récit du trauma.

Dans le premier chapitre nous verrons comment le préjugé et le stéréotype se façonnent comme les porte-parole d'une société en permanent désarroi. À tout moment il faut trouver l'élément 'différent' et le combattre. Nous verrons que les victimes de ces préjugés sont non seulement le pauvre et le noir, mais aussi le blanc, surtout dans sa position de (néo)colonisateur. Cependant, quelques livres vont nous offrir une voie (peut-être utopique) pour que l'on respecte les différences. En reprenant le concept d'hybridation, nous examinerons comment certains personnages essaient de questionner le discours figé du stéréotype. Ces personnages ne seront certes pas appréciés de tous, mais l'espace d'ouverture de l'écoute de l'autre s'avère fondamental pour construire leurs relations.

Chapitre I - *Stéréotype, préjugé et discrimination*

Les processus de colonisation impliquent, en Afrique, une série de questions de base qui réapparaissent de manière spécifique concernant l'aspect historico-culturel de chaque colonie. Ces particularités varient selon les relations et les structures d'appropriation économique de chaque territoire. Les manières d'exercer le pouvoir politique ainsi que les croyances et valeurs partagées ou imposées sont également en cause⁴⁴⁵. Par exemple, les Français et les Portugais ont fait émerger une élite lettrée autochtone pour constituer la classe dominante. Bien que les différences entre les modes de colonisation soient de taille, la colonisation des Français et des Portugais a été plus interventionniste et paternaliste que celle des Anglais, qui colonisaient par 'l'indirect rule', n'agissant qu'en tant qu'intermédiaires.

Dans tous les cas, les colonisés ne seront pas tous traités de la même façon et une hiérarchie se construit peu à peu. Dans le cas portugais, une *utopie* est créée par le discours de l'Estado Novo basé sur une mauvaise lecture du concept de *lusotropicalisme* proposé par l'intellectuel brésilien Gilberto Freyre. La France avait, selon Yves Clavaron, un « projet universaliste d'assimilation culturelle », tandis que les anglais adoptaient la « perspective différentialiste de préservation des identités »⁴⁴⁶.

Dans le cas portugais et français, par la théorie, nous pourrions attendre une notion positive d'hybridité ou de métissage, alors qu'ils sont en fait perçus en société de manière négative. En réaction au ségrégationnisme impérialiste, dit Clavaron, le roman postcolonial remet en cause la figure du métis, de l'identité unique et de la subalternité de l'ex-colonisé⁴⁴⁷.

Quand l'on divise la société, le préjugé, la discrimination et le stéréotype gagnent une grande place dans l'imaginaire. Pour comprendre comment ces idées fonctionnent en tant que mécanismes de violence et analyser le rapport entre les différentes couches de la

⁴⁴⁵ Leila Maria Gonçalves Leite Hernandez, *A Africa na sala de aula: visita à história contemporânea*, São Paulo, Selo Negro, 2005, p. 95.

⁴⁴⁶ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 53.

⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 54.

société, il nous faut d'abord différencier ces notions afin de mieux les comprendre dans leurs différences et connexions.

Le préjugé consiste à émettre un jugement sur une personne ou un groupe de personnes sans posséder de connaissances suffisantes pour évaluer la situation. La discrimination correspond à un comportement, un acte induit par le préjugé, et qui justifie le traitement de manière inégale et défavorable de certains groupes ou personnes. Le stéréotype sur lequel se fonde le préjugé, est une généralisation, il s'agit d'un ensemble d'images mentales qui influencent notre rapport au réel.

Ces trois concepts dépendent d'un cadre de référence commun : l'idée que l'on propage et partage sur l'autre. Il s'agit toujours de marquer une différence. Il faut, dès lors, se demander aussi comment l'influence du stéréotype, du préjugé et de la discrimination par rapport aux personnages est contrée ou non par l'hybridation.

1. Les préjugés

La raison, le jugement, viennent lentement, les préjugés accourent en foule⁴⁴⁸.

A) Le mulâtre, le noir et les ethnies

La 'belle' histoire de la ségrégation n'est pas spécifique à l'Afrique du Sud. Bien que plus connue et répandue dans ce pays à cause de l'apartheid, elle s'est également produite au Mozambique. A l'époque coloniale, il existait également des endroits exclusifs réservés aux noirs et aux blancs, ainsi qu'aux métis. Un laissez-passer était donné à un noir qui voulait transiter par un espace réservé majoritairement aux blancs. Toutes sortes d'absurdités qu'une telle politique ségrégationniste peut renfermer apparaissaient également au Mozambique, comme l'expliquent Luiz Henrique Passador et Omar Ribeiro Thomaz⁴⁴⁹. Mais si avec l'indépendance le Noir a commencé à remplacer le Blanc au pouvoir et/ou à partager son statut, le métis a continué à être

⁴⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris, Garnier, 1961.

⁴⁴⁹ Luiz Henrique Passador et Omar Ribeiro Thomaz, « Race, sexuality and illness in Mozambique », *Revista Estudos Feministas*, vol. 14 / 1, avril 2006, p. 263-286.

considéré comme un groupe minoritaire, issu d'un mélange pas très apprécié entre le blanc et le noir.

L'un des préjugés concernant le mulâtre est associé au fait que seul l'être noir est vu comme une richesse du peuple africain légitime. Le mulâtre est hybridation, fruit du contact avec les colonisateurs. La dichotomie s'installe entre colonisé noir et colonisateur blanc, mais en ce qui concerne le métis, le mulâtre, quelle est sa place dans la société ? À quel côté appartient-il ? On disait au Mozambique que le mulâtre n'a pas de drapeau (o mulato não tem bandeira). Une série d'expressions a été utilisée au fil du temps pour désigner ce groupe au sein de la société. Cet hybride transite dans l'entre-deux et n'arrive pas à se placer dans la société de manière claire dans l'œuvre de Couto.

Dans la pension où loge Massimo Risi, on l'accuse d'avoir couché avec une fille noire. Il est reconnu coupable, d'après le réceptionniste de la pension et il a le devoir d'emmener, elle et son futur *bébé mulâtre*, en Europe. L'utilisation du mot mulâtre porte une forte charge de préjugés, en effet comme l'explique le narrateur :

Percebeu-se algum desprezo no modo como disse «mulato». O padre Muhando já falara contra esse preconceito. O pensamento do sacerdote ia direto no assunto: mulatos, não somos todos nós? Mas o povo, em Tizangara, não se queria reconhecer amulato. Porque o ser negro – ter aquela raça – nos havia sido passado como nossa única e última riqueza. E alguns de nós fabricavam sua identidade nesse ilusório espelho⁴⁵⁰.

(On s'est aperçu d'un certain mépris dans la manière de dire "mulâtre". Le prêtre Muhando avait déjà parlé contre ce préjugé. La pensée du prêtre allait directement sur ce sujet: mulâtres, ne le sommes-nous pas tous? Mais les gens, à Tizangara, ne voulaient pas se reconnaître comme mulâtres. Parce que le fait d'être noir – avoir cette race – nous avait été transmis comme notre unique et dernière richesse. Et certains d'entre nous avaient fabriqué leur identité dans ce miroir illusoire.)

Ainsi, être mulâtre dans cette société est une transgression mal vue. Malgré les mélanges de couleur dans la société de Tizangara, personne ne veut se dire mulâtre, puisque l'être noir a été compris comme la seule richesse du peuple africain.

⁴⁵⁰ Mia Couto, *O último voo do flamingo, op.cit.*, p. 67.

La question du mulâtre figure aussi dans *L'Accordeur de silences* où le narrateur décrit l'humanité qui se retrouve à Jérusalem :

Esta humanidadezita, unida como os cinco dedos, estava afinal dividida : meu pai, o Tio e Zacaria tinham pele escura ; eu e Ntunzi éramos igualmente negros, mas de pele mais clara.

-*Somos de outra raça?* – perguntei um dia. Meu pai respondeu:

-Ninguém é de uma raça. As raças – disse ele – são fardas que vestimos.

Talvez Silvestre tivesse razão. Mas eu aprendi, tarde demais, que essa farda se cola, às vezes, à alma dos homens⁴⁵¹.

(Cette petite humanité, unie comme les cinq doigts de la main, était à la fin partagée : mon père, l'Oncle et Zacaria avaient la peau foncée ; moi et Ntunzi nous étions également noirs, mais avec la peau plus claire.

- *Est-ce que nous sommes d'une autre race?* – ai-je demandé un jour. Mon père m'a répondu:

- *Personne n'est d'une race. Les races* – a-t-il dit – ce sont des fardeaux que l'on porte.

Peut-être Silvestre avait-il raison. Mais j'ai appris, trop tard, que ce fardeau se colle, parfois, à l'âme des hommes.)

Le petit Mwanito divise la société de Jérusalem entre les noirs et les plus clairs. Il se considère différent par rapport aux plus vieux de sa famille. Son père explique que les races n'existent pas, qu'elles sont plutôt un fardeau que nous devons porter toute notre vie. Quand Mwanito comprend que la couleur de la peau se colle à l'âme des hommes, il saisit du même coup qu'elle détermine leur position dans le monde. Ce passage souligne la question du mulâtre en société et la différence qu'elle instaure dans les relations. Une fois sortis de Jérusalem, la différence de peau sera aussi une marque de distinction sociale, en bien ou en mal. Contrairement à la notion d'hybridation positive que le colonialisme portugais a voulu implanter, le mulâtre est quelqu'un qui ne peut pas partager la sphère du noir ni celle du blanc. Son fardeau est dans sa peau.

Un autre préjugé est en rapport avec le problème des ethnies. Lors du traité de Berlin, la question de l'inter-ethnie a été exacerbée, puisque l'on mettait dans une même

⁴⁵¹ Mia Couto, *Jerusalém, op.cit.*, p. 15.

nation des groupes ethniques rivaux. La période postcoloniale a été marquée par une énorme quantité de guerres pour le contrôle du pouvoir, c'est ainsi qu'au Rwanda cette amplification du problème de l'altérité a généré un cruel massacre. Ce passage de *Le dernier vol du flamant rose* illustre la présence d'un préjugé de ce type dans le discours de l'administrateur :

São pretos sim, como eu. Mas não são da minha raça. Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas essa gente não me comparece. Às vezes até me pesam por vergonha que tenho neles. Trabalhar com massas populares é difícil⁴⁵².

(Oui, ce sont des noirs, comme moi. Mais ils ne sont pas de ma race. Désolé, votre Excellence, je peux être un raciste ethnique. J'accepte. Mais ces gens ne me suivent pas. Parfois ça me pèse la honte que j'ai d'eux. Travailler avec les masses populaires est difficile.)

Le personnage se voit comme un raciste ethnique, il explique qu'il a honte de cette classe populaire avec laquelle il doit travailler. Le clivage social qui a eu lieu lors de la période coloniale est net dans ce discours. L'administrateur fait partie de la catégorie des noirs occidentalisés, il croit donc que les noirs de son ethnie ont plus de valeur parce qu'ils ont été choisis par les Portugais pour être les responsables administratifs. De l'autre côté, il y a la classe des travailleurs, surtout voués au travail artisanal et en milieu rural. Cette question du partage du pouvoir entre les ethnies est traitée dans le roman *Half of a yellow sun*⁴⁵³, de Chimamanda Adichie, qui examine la guerre du Biafra qui est en rapport avec la constitution du pouvoir.

La question de l'autorité face à l'altérité ethnique s'avère fondamentale pour Coetzee. Coetzee n'explique pas la couleur de la peau de ses personnages, mais on peut la deviner par la position qu'ils occupent dans la société. Le Magistrat et le Médecin sont blancs. K est un métis, puisque Coetzee le suggère : dans ses papiers il y a écrit CM (coloured male) et sa maman est une bonne dans une famille blanche. La fille barbare est sans aucun doute une non-blanche.

⁴⁵² Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 95.

⁴⁵³ Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a yellow sun*, London, Fourth Estate, 2014.

Sam Durrant⁴⁵⁴ étudie les défigurations physiques de ces personnages. Selon lui, les yeux aveugles de la fille barbare et le bec de lièvre de K indiquent leur statut d'objets de l'histoire plutôt que de sujets. Ils sont la plupart du temps non des sujets, mais des objets passifs.

Selon Hania Nashef⁴⁵⁵, s'ils sont en danger c'est parce qu'ils ont un statut non définissable au sein de la société. L'on a pu ainsi justifier la torture de la fille barbare, puisqu'elle a un statut non défini. La mise en prison ou en camp d'éducation de K advient aussi du fait qu'il ne parvient pas à s'exprimer ni à donner une définition de la place qu'il occupe dans la société. Si Coetzee ne nous indique pas la couleur de la peau, il nous dit quels sont les préjugés dont sont victimes ces êtres 'silenciés' par l'histoire.

La fille barbare de *En attendant les barbares* et Michael K sont deux exemples d'une déshumanisation construite par un discours de domination. Ils sont dès le départ en situation d'infériorité. Quand la guerre éclate, ces individus auparavant dépossédés d'une identité positive seront relégués à nulle part, ils ne retrouveront plus leur place dans une société où ils n'en avaient pas vraiment une. La lettre du médecin à Michael K révèle que c'est « it is a war where you don't have any place⁴⁵⁶ » (« une guerre où il n'y a pas de place pour toi »⁴⁵⁷). Il n'a jamais fait partie de la société, sa voix n'a jamais été valorisée, alors il n'a pas de raison de combattre. Sa place est en marge de la société. La fille barbare ne peut pas partager le monde de l'Empire, parce que son statut ne le lui permet pas: elle sera toujours l'autre, celle qui fait peur à cause de sa différence.

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'on change sept fois de capitale et dans cet enjeu une série d'éléments permettent de créer une comparaison négative entre les habitants de chaque (ex-) capitale. Ainsi, il est courant de lire des références agressives qui traitent les gens de Nsanga Norda comme des barbares, des non-civilisés, par rapport à ceux de Valancia : « Nous, de la Côte, raisonnons et vivons sur l'honneur. Ce qui n'est pas le cas des carnivores de Nsanga-Norda, juste faits pour brouter et déféquer »⁴⁵⁸. Le dérèglement animalesque, expliquent-ils, est lié à la condition d'héritiers de la lignée du

⁴⁵⁴ Durrant, Sam. *Postcolonial narrative and the work of mourning*, New York, State University of New York Press, 2004, p.26.

⁴⁵⁵ Hania Nashef in: *A universe of (hi)stories : essays on J.M. Coetzee*, op. cit., p. 29.

⁴⁵⁶ J.M. Coetzee, *The life and times of Michael K.*, op.cit., p. 137.

⁴⁵⁷ J. M. Coetzee, *Michael K, sa vie, son temps*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 173.

⁴⁵⁸ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, op.cit., p. 22.

singe: « Va à Nsanga-Norda, le pays des hommes à la chair et au sang du singe, nous on descend du dinosaure. Là-bas tu pourras aimer qui tu veux sans vergogne. Ici, l'amour, c'est d'abord et avant tout une affaire d'honneur »⁴⁵⁹. Ou encore « nous comprîmes qu'il venait de Nsanga-Norda, pays des crétins qui n'avaient jamais su dire le b et se contentaient de l'appeler v »⁴⁶⁰. Valancia, cette société d'égalité entre les sexes, où les femmes sont au pouvoir, loin d'être parfaite ou équitable, a aussi créé des stéréotypes. Valancia proclame sa différence par son l'honneur par opposition à la dite 'animalité' des autres. La référence à la lignée du singe est symbolique d'un racisme, tandis qu'eux, ceux de Valancia, sont héritiers du dinosaure, comparaison assez risible destinée à montrer la fragilité du préjugé et du stéréotype.

Avec l'avènement des indépendances et l'installation des nouveaux gouvernements, sont apparus des cas de redéfinitions des mœurs et pratiques au sein de la société. Il fallait réarranger les choses pour débiter une nouvelle époque, celle du socialisme au Mozambique, celle de l'apartheid en Afrique du Sud. Cela a fini par entraîner une série de préjugés et d'actions d'exclusion comme on le verra dans notre analyse. Par exemple, certaines figures centrales de la tradition africaine, telles que le sorcier, sont marginalisées, vouées à l'invisibilité, victimes de préjugés.

L'invisibilité des figures attachées à la tradition, comme Sulplício, dans *Le dernier vol du flamant rose*, convient au gouvernement. Une fois puni pour avoir dénoncé le beau-fils de l'administrateur, il est mis à l'écart par la société. Le sorcier Andorinho est également une figure marginale, du fait de ses liens avec l'Afrique traditionnelle, il n'est absolument pas associé au projet de modernisation mis en place⁴⁶¹.

Dans ce projet de modernisation du Mozambique, s'insère le mouvement de rééducation qui a eu lieu durant la période postcoloniale, à l'époque marxiste. Le programme *Operação Produção/Opération Production* consistait à envoyer dans des champs de production agricole tout élément considéré comme nocif à la société. L'un des personnages concernés dans le livre est notamment la prostituée. Pour qu'elle puisse s'insérer dans cette nouvelle société, dite socialiste, elle est envoyée dans un champ de

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶¹ Les personnages cités, Sulplício, Muhando et Andorinho, seront examinés dans la sous partie sur la dualité de l'être hybride.

« récupération ». Elle dit pourtant : « personne ne devient une ex-pute ». Mais, elle est obligée de se déplacer vers un nouvel endroit pour se « refaire » en tant qu'être humain et se réintégrer à nouveau dans la nouvelle société qui voit le jour après la guerre civile :

Fui mandada para aqui pela Operação Produção. Quem se lembra disso ? Atafulharam camiões com putas, ladrões, gente honesta à mistura e mandaram para o mais longe possível. Tudo de uma noite para o dia, sem aviso, sem despedida. Quando se quer limpar uma nação, só se produzem sujidades⁴⁶².

(J'ai été envoyée ici par l'Opération Production. Qui se rappelle de cela? On a entassé dans des camions des putes, des voleurs, des gens honnêtes avec ce mélange et on nous a envoyés le plus loin possible. Tout cela du jour au lendemain, sans avertissement, sans adieux. Quand l'on veut nettoyer une nation, l'on ne produit que de la saleté.)

La prostituée est consciente de la violence que l'on a exercée sur elle et sur les autres, mais aussi de l'erreur que représente le fait de vouloir nettoyer une nation : on finit par faire des choses encore pires. La société a dû accepter qu'un être qui fait partie d'un corps social et qui n'est pas accepté pour des questions de mœurs soit violemment enlevé pour faire des travaux forcés ou sinon envoyé dans de petits villages pour y recommencer une nouvelle vie. L'anonymat, l'invisibilité dans un petit village, sont également les méthodes employées pour effacer un passé. Cependant, cette politique de nettoyage n'a pas bien marché, comme le montre le passage suivant:

Esta gente se afastava, como não querendo ser contaminada. Contudo, não me maltrataram. No início eu me sentia como numa prisão, sem grades, mas cercada de todo o lado. (...) E me pergunto: Por que nos ensinaram essa merda de sermos humanos? Seria melhor sermos todos bichos, tudo instinto. Podermos violar, morder, matar. Sem culpa, sem juízo, sem perdão. A desgraça é essa: só alguns poucos aprendem a lição da humanidade⁴⁶³.

(Ces gens-là s'écartaient, comme s'ils ne voulaient pas être contaminés. Toutefois, ils ne m'ont pas maltraitée. Au début je me sentais comme dans une prison, sans

⁴⁶² Mia Couto, *O ultimo voo do flamingo*, op. cit., p. 178.

⁴⁶³ *Ibid*, p.178.

les grilles, mais encerclée de tous côtés. (...) Et je me demande : Pourquoi nous a-t-on appris cette merde que nous sommes des humains? Ce serait mieux que nous soyons tous des animaux, tout instinct. Pouvoir violer, mordre, tuer. Sans culpabilité, sans discernement, sans pardon. Le malheur c'est ça: seules quelques rares personnes apprennent la leçon de l'humanité.)

Dans l'envie de la rendre invisible en tant que prostituée, comme le raconte Ana, le gouvernement a fini par créer des groupes de déplacés qui seront exclus dès leur arrivée dans les petits villages. Consciente de ce fait, elle utilise son expérience en ville pour dénoncer tout au long du roman la machine de corruption du gouvernement ainsi que le rôle que jouent l'ONU et les ONG dans le développement du pays. En même temps, dans ce passage il est clair qu'elle critique cette catégorie unique « d'êtres humains » que l'on a créée et que l'on accepte. D'après elle, mieux vaut être un animal sans loi et sans regrets, dans toute son invisibilité par son manque d'humanité. Un animal ne sera pas jugé sur ses instincts.

B) Quand l'autre est le Blanc

Dans les livres étudiés, il est intéressant d'observer le double rapport au Blanc. Si d'un côté il est considéré comme un être supérieur, capable de changer et d'améliorer la vie des autres, de l'autre il est vu comme l'opresseur ou celui qui n'a pas sa place dans la société africaine. Il s'avère intéressant de considérer la vision des auteurs et la construction des personnages et leur rapport au blanc. Si, dans l'un des livres, Sony, le seul auteur noir, essaye d'écraser la 'suprématie' blanche, il accuse également l'héritage colonial de préjugés. Couto joue aussi sur le dualisme de l'image du blanc dans la société postcoloniale. Coetzee choisit de brouiller les frontières et de ne pas parler ouvertement de couleur de peau, mais de suggérer par le biais des situations et des aventures des personnages leur possible couleur de peau. Cette absence pourrait signifier qu'il n'est pas nécessaire de le dire, puisqu'il s'agit d'une société stratifiée, donc qu'il est facile de reconnaître la couleur de peau selon le personnage. Sans avoir d'indication sur la couleur de la peau, nous allons envisager cette altérité et ce préjugé par rapport à la relation qu'un personnage entretient avec l'autre.

Dans *En attendant les barbares*, la construction de l'altérité est complexe au sens où Coetzee critique les personnes qui veulent expier leur culpabilité envers l'autre par de bonnes attitudes individuelles. Au moment où le Magistrat accepte de comprendre que la fille barbare est également un être humain et ne doit pas souffrir du nom qu'on lui donne, il la transforme en objet de sa pitié. Cependant, même si le Magistrat se voit comme un homme libéral il continue à percevoir les 'barbares' comme les autres, au sens même où le blanc a peur des noirs et imagine qu'ils sont mauvais⁴⁶⁴. L'humanisme du Magistrat n'est qu'une contrepartie du racisme, une pratique d'exclusion. Il en est de même pour le docteur qui veut aider K. Son intérêt pour lui repose sur le fait qu'il comprend K comme un opprimé qui doit avoir le droit d'exister. Le Magistrat ainsi que le Docteur transforment la victime en un objet – par le biais de leur corps, qui est un lieu de douleur, ils essayent de déchiffrer un secret. La fille barbare porte les cicatrices de la torture, K a manifestement un bec de lièvre qui défigure son visage et est en état de sous-nutrition⁴⁶⁵. Leur aide ne fait que produire et maintenir l'altérité.

This is precisely the attitude that Coetzee's novel wants to denounce by emphasising that everybody is guilty and that everyone is responsible for the construction of the tortured as the Other⁴⁶⁶.

C'est précisément cette attitude que le roman de Coetzee veut dénoncer en soulignant que tous sont coupables et responsables de la construction du torturé comme l'autre.

Or, K est très conscient du fait que les personnes qui lui témoignent de l'intérêt, ne veulent que «to hear about all the cages I have lived in, as if I were a budgie or a white mouse or a monkey»⁴⁶⁷ («entendre parler des cages où j'ai vécu, comme si j'étais un perroquet ou une souris blanche ou un singe»). Michael refuse le rôle de l'autre qu'on lui a donné, c'est pourquoi il s'échappe de chaque cage dans laquelle on le met.

⁴⁶⁴ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 90-92.

⁴⁶⁵ La question du corps et son lien avec l'histoire sera traitée dans la troisième partie.

⁴⁶⁶ Michela Canepari-Labib, *Old myths-modern empires : power, language, and identity in J.M. Coetzee's work*, Oxford ; Bern ; Berlin, P. Lang, 2005, p. 97.

⁴⁶⁷ J.M. Coetzee, *Michael K, sa vie, son temps*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Éd. du Seuil, 2000, 229 p., p. 181.

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, non seulement ceux de Nsanga-Norda, mais aussi les Blancs et Métis sont mis en examen dans leur étrangeté. Tout ce qui est mauvais, est étranger aux noirs : « Il l'a tuée avec sa méchanceté de métis »⁴⁶⁸, ou encore « l'oeil est la porte du vice... Nous accusions les Blancs: 'Quand le corps se gave, l'esprit recule' »⁴⁶⁹.

Ces accusations ne sont pas aussi frappantes que celle-ci :

Depuis que dans cette ville les femmes s'amuse à devenir des hommes (c'est la faute aux Blancs; ils sont venus tout mélanger: la place du pantin, celle de l'épileptique et celle du niais) plus rien ne va plus: leur argent a tué notre âme⁴⁷⁰.

Nous pouvons comprendre que le poids de la colonisation engendre un véritable changement dans la société. On accuserait en quelque sorte les blancs d'autoriser l'inversion des rôles entre les hommes et les femmes et, pire, de laisser régner l'argent à la place de l'humanité. Ils auraient acheté leurs âmes.

La colonisation finie, les Africains donnent la place à l'humain. Un petit groupe de blancs se trouve encore présent sur une île voisine et veulent expliquer le cri de la falaise. Cet événement marque la différence entre le blanc et le noir:

Le temps des Blancs est fini. Reste celui de l'homme. Mais comment dire ça à ces cons? Ils sont presque aussi niais que les gens de Nsanga-Norda. Allez donc y penser: comme eux, ils descendent du singe. Quelle niaiserie: ils ont emporté la terre de l'île des Solitudes chez eux pour savoir pourquoi le rocher de la Quadrilla pousse comme un arbre chaque fois qu'on le coupe.

[...]

les Blancs ne savent pas qu'ils sont venus au monde beaucoup plus tard que le monde.

Ils croient qu'ils vont expliquer le cri de la falaise avec leurs fourches de Nsanga-Norda! Quelle naïveté⁴⁷¹!

⁴⁶⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 23.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 51.

Le moment est venu de se moquer des Blancs et de leur prétention de tout pouvoir expliquer par la science et les règles rationnelles :

Les Blancs et leur savoir, tu penses ! c'est des cipayes, brouteurs de serpentine...
Ils ne savent même plus regarder le soleil... Ils vivent une vie au garde à vous.
[...]

Les Blancs sont venus un peu tard au monde, dit Lorsa Manuel Yeba. Qu'est-ce que vous voulez, ils ont dansé la musique de Bob sans en tirer grand-chose ! C'est la faute à Descartes qui les a changés en machins pensants. Et ils ne peuvent plus défroquer. C'est des mecs de béton, englués dans une vision des choses sans tête ni queue. Fi donc de leur existence géométrisée, coupée d'astuces grossières, confondue à l'azote et au carbone, ah ma mère ! Une existence en tenue de ville, repassée, pliée en quatre, grossièrement parfumée... (...) L'humanité peut les remercier pour les services rendus : ils ont eu des prophètes comme Pizarro et Hitler, commère ! Ils ont perdu le septième et le sixième sens, mais ils refusent de venir au monde⁴⁷².

Ce dernier passage montre comment le blanc est un étranger au monde, quelqu'un qui est arrivé tard et qui essaie de se placer parmi les premiers. Il s'agit d'une ironie très explicite, comme quand l'on parle des 'prophètes' ou de la musique de Bob Marley. L'agressivité porte le préjugé. L'autre est traité comme inférieur et est victime de plaisanteries sur son mode de vie. Il s'agit d'une inversion capitale des préjugés coloniaux, comme on peut le lire dans le livre d'Abdourahman Waberi *Aux États Unis d'Afrique*⁴⁷³, où l'Afrique est le coeur du monde développé et doit s'infliger la souffrance de recevoir les immigrants issus de l'Europe.

Chez Couto, l'on trouve également un rapport spécifique au blanc: chaque fois que les personnages de *Le dernier vol du flamant rose* se trouvent face à un blanc ils se comportent d'une façon différente. Par exemple, l'adjoint Chupanga adopte une attitude différente envers les personnes selon leur couleur. Signe de l'héritage du colonialisme, il traite les étrangers, qui sont la plupart du temps blancs, avec une attitude de soumission. En revanche, les noirs de son pays se soumettent souvent à son autorité : « Chupanga me

⁴⁷² *Ibid.*, p. 141.

⁴⁷³ Abdourahman Ali Waberi, *Aux États-Unis d'Afrique*, Arles, Actes Sud, 2008.

recebeu com a habitual arrogância. Sem me olhar, me apontou uma cadeira. Eu que esperasse. Pela sala de espera passou um grupo de indivíduos de raça branca. O adjunto se levantou subservil, todo em simpatias e acenos»⁴⁷⁴ (« Chupanga me reçut avec son arrogance habituelle. Sans me regarder, il me désigna une chaise. Je devrais attendre. Dans la salle d'attente est passé un groupe de personnes de race blanche. L'adjoint s'est levé sous-servile, tout en sympathie et en hochements de tête »).

L'opinion que les personnes ont à l'égard de Massimo Risi dans *Le dernier vol du flamant rose* dépend de la position qu'elles occupent au sein de la société. La manière occidentale de voir les choses est mise en question par le personnage du sorcier Andorinho, qui demande à l'Italien où est le sang des soldats explosés. Ensuite, il explique «O senhor que é branqueado, o senhor não conhece as respostas »⁴⁷⁵ («Vous qui êtes blanchi, vous ne connaissez pas les réponses»). Selon lui, les mystères de l'Afrique ne sont pas accessibles aux non-Africains.

Pour le gouverneur et son entourage, le blanc est un être supérieur, quelqu'un qui doit être loué et respecté. Il est la voix de la raison. Pour d'autres, comme Temporina, le père Muhando, le sorcier Andorinho et Sulpício, la présence de l'étranger ne fait que confirmer les préjugés que la culture occidentale a apportés, à savoir, de se voir soi-même inférieur, parce que noir.

Par rapport aux femmes, le blanc est un élément à la fois nocif et porteur d'espoir. Massimo Risi (*Le dernier vol du flamant rose*) a été accusé d'engendrer un fils mulâtre avec Temporina. Il doit la ramener en Europe où devra naître cet enfant, « fils de la concupiscence du blanc qui ne résiste pas à une Africaine, qui pour sa part, n'attend que d'être ramenée en Europe », comme le disent la plupart de gens à Tizangara.

Le même cas figure dans *L'Accordeur de silences* : Noci, une noire, a eu des relations avec Marcelo, un blanc, le mari de Marta. Le point de vue de la société est double : alors que sa famille se montre favorable à sa décision de rester avec lui pour changer de vie, elle est considérée comme une pute par toute la société pour avoir été sa compagne.

⁴⁷⁴ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 119.

⁴⁷⁵ *Ibid*, p. 154.

(...) se queixou do que sofreu por ser amante de um branco. Nos locais públicos, os olhares a condenavam : *é uma puta !* E como familiares a tinham, em direcção oposta, a sair do país e se aproveitar do estrangeiro⁴⁷⁶.

((...) elle s'est plainte de tout ce qu'elle a souffert parce qu'elle avait un amant blanc. Dans les lieux publics, les regards la condamnaient: c'est une putain! Et que les gens de sa famille, dans la direction opposée, soutenaient l'idée de quitter le pays et de profiter de l'étranger»).

Mia Couto est reconnu comme un auteur qui sait comprendre et transmettre les dynamiques de constitution de l'identité nationale au Mozambique. Il confronte les divers éléments identitaires présents au Mozambique :

[Mia Couto] undoubtedly contributes to the creation of a Mozambican national imaginary, particular for consumption outside Mozambique. But as a White with Portuguese heritage, he chooses to subvert and exploit European paradigms in order to fashion a complexity analogous to that of his nation. [...] He avoids an Afro-atavism which given his contradictory status as a White writer in a black nation could never go beyond the exoticization of indigenous myths. Yet he skillfully uses such myths to debunk Western certainties⁴⁷⁷.

([Mia Couto] contribue sans aucun doute à la création d'un imaginaire national mozambicain, notamment pour la consommation hors Mozambique. Mais en tant que blanc avec l'héritage portugais, il choisit de renverser et d'exploiter les paradigmes européens afin de façonner une complexité analogue à celle de sa nation. [...] Il évite un Afro-atavisme qui, étant donné son statut contradictoire en tant qu'écrivain blanc dans une nation noire, ne pourrait jamais aller au-delà de l'exotisation des mythes des autochtones. Pourtant, il utilise habilement ces mythes pour déboulonner les certitudes occidentales)

⁴⁷⁶ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 179.

⁴⁷⁷ Phillip Rothwell, *A postmodern nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, p. 25.

2. Du stéréotype à l'hybridation, une question (post)coloniale

Il est intéressant de remonter à l'histoire du stéréotype, procédé typographique, recours technique qui permettait d'imprimer « avec des caractères non-mobiles formant un tout compact » selon Isabelle Rieusset-Lemarié⁴⁷⁸. Cela avait, poursuit-elle, « une visée à la fois économique et sociale : la reproduction en masse des textes imprimés ». Cependant, si la révolution de l'imprimerie avait le propos humaniste d'inclure la population dans la culture du livre, la société industrielle et ensuite celle des *mass medias* ont transformé l'objectif de l'imprimerie. Dorénavant c'est la production en masse pour la masse⁴⁷⁹. L'on inaugure la standardisation industrielle pure. La singularité fait place aux clichés et aux idées reçues. Ce sont ces idées reçues sur l'autre dans un tout compact et non digérable que l'on qualifie de « stéréotype ».

Pour qu'il y ait stéréotype, il faut établir une *association* entre une idée, un objet ou une notion et ensuite répéter la formule. Ainsi, le sens premier de stéréotype trouve sa place dans le sens contemporain et négatif du terme. On crée un bloc et on le reproduit.

D'après Jean Louis Dufays⁴⁸⁰, le stéréotype comporte cinq traits distinctifs ; la fréquence, puisqu'il s'agit d'une structure qui se renforce par sa diffusion en société ; la fixité du fait de la répétition - il devient un bloc monolithique ; l'absence d'une origine identifiable ; l'imposition dans la mémoire collective, qui le rend immuable et durable ; et, enfin, la condensation réductrice qui simplifie une réalité plus complexe.

Selon Roland Barthes, le stéréotype s'articule dans le plan idéologique et se propage dans l'opinion courante, générant un discours diffus qui se présente comme naturel⁴⁸¹. Il ajoute que ce « langage encratique est à la fois (contradiction qui fait sa force) *clandestin* (on ne peut pas facilement le reconnaître) et *trionphant* (on ne peut pas y échapper) ».

Dans le jeu de manipulations discursives qui garantit la relation entre langage et pouvoir, le stéréotype devient un acte de parole persuasive et impose une obligation,

⁴⁷⁸ Isabelle Rieusset-Lemarié « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet » in: *Le stéréotype: crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 15.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Jean Louis Dufays « Stéréotype et littérature » in: *Le stéréotype: crise et transformations, op.cit.*, p. 78.

⁴⁸¹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

obligation qui rend le terme stable, solide, comme l'indique sa racine grecque⁴⁸². Fanon en fait l'expérience : « Déjà les regards des blancs, les seuls vrais, me dissèquent. Je suis fixé »⁴⁸³. Homi Bhabha travaille à partir du concept de fixation de Fanon la stratégie de domination coloniale.

An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of "fixity" in the ideological construction of the otherness. Fixity as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation? It connotes rigidity and an unchanging order as well disorder, degeneracy and daemonic repetition⁴⁸⁴.

(Une caractéristique importante du discours colonial est sa dépendance sur le concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité. Fixité comme le signe de la différence culturelle / historique / raciale, dans le discours du colonialisme, est un mode de représentation paradoxale ? Il connote rigidité et un ordre immuable comme le trouble, la dégénérescence et la répétition démoniaque.)

La répétition et la rigidité immuable du stéréotype produisent une fausse représentation d'une réalité donnée, parce qu'il la simplifie et la fixe dans une immobilité qui annule toute forme de reconnaissance de la différence de l'autre⁴⁸⁵.

A) Entre le stéréotype et l'hybridation

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'étrangéité est engendrée par la condition de la femme qui est porteuse de la parole et qui n'est pas passive, mais active. Cela est déjà une atteinte aux stéréotypes typiques du monde du patriarcat qui domine une grande partie de la planète. La femme est construite contre toutes les attentes comme un individu indépendant et autonome. Cela est mis en scène quand la troupe de théâtre arrive et que deux discours se trouvent confrontés : Estina Bronzario veut la liberté des femmes et non la soumission au chef. Elle lui dit que leur liberté est un impératif : « (...) tu as des

⁴⁸² Celina Martins, *O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Estoril, Principia, 2006, p. 116.

⁴⁸³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op.cit.*, p. 119.

⁴⁸⁴ Homi Bhabha. "Homi Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse", *Screen* 24.6, November-December 1983, p.18.

⁴⁸⁵ Celina Martins, *op. cit.*, p. 119.

femmes que tu trimbales partout comme du bien de consommation. Tu les emploies comme des ustensiles domestiques. A Valancia nous n'avons jamais accepté une énormité pareille »⁴⁸⁶. Sarngata Nola, chef de la troupe, a la violence habituelle des machistes : « [Il triple] le salaire de ses danseuses contre le port d'un tee-shirt d'un beau rose, sur lequel était imprimée cette honte : 'J'appartiens à S. N.' »⁴⁸⁷. La lutte des femmes est une victoire à Valancia. Le troisième espace de la société a été conquis dans ce roman. Il n'y a pas de soumission, les femmes ne sont pas des objets ni des éléments passifs en politique. Elles sont également des membres actifs et socialement importants pour le progrès de la vie publique. La politique de discrimination a en quelque sorte été éliminée au profit de la coexistence pacifique de deux groupes, hommes et femmes, qui ne devaient pas, *a priori*, être des ennemis. Cependant, il y a aussi les autres dans cette société, ceux qui habitent la capitale, Nsanga Norda.

Dans *Le dernier vol du flamant rose* quelques personnages sont marqués par l'hybridation. Si au début ils sont interprétés par rapport aux stéréotypes, c'est l'hybridité qui marquera leur nouvelle place dans le roman. Quand elle ne se met pas en place c'est le statut d'étrangéité qui fait surface. Les guerres et les indépendances créent des étrangers à l'intérieur d'un même pays. Le point commun de ces personnages est le difficile chemin d'aller-retour entre colonialisme et post-colonialisme. Survivants d'un « naufrage historique », il n'y a plus de place pour eux dans la nouvelle société. Marqués par le sceau de la peur et de la violence, ils ont participé à une suite de faits d'oppression et de mépris et finissent par se retrouver dans le rôle d'antihéros de la société.

Le prêtre Muhando est un personnage presque occidentalisé. Il accepte les préceptes du catholicisme, qu'il a appris avec la colonisation, et n'abandonne pas entièrement ses croyances traditionnelles apprises avec la société. Il est le représentant religieux du village : « o inferno não aguenta mais tantos demónios. Estamos a receber os excedentes aqui na Terra.[...] E nós, os antigos revolucionários, fazemos parte desses excedentes »⁴⁸⁸ (« l'enfer ne peut plus supporter tant de démons. C'est pourquoi on reçoit l'excédent ici sur terre. Et nous, les anciens révolutionnaires, nous faisons partie de cet excédent »). Dans ce passage, il dénonce l'inversion des valeurs qui s'est produite lors de

⁴⁸⁶ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 65.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁸⁸ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 96.

l'arrivée du nouveau gouvernement sous l'indépendance. Ceux qui ont lutté contre l'indépendance sont 'démonisés'. Le prêtre Muhando se trouve deux fois inséré dans ce dualisme de valeurs. Il est partagé entre son passé révolutionnaire, et donc lié au côté démoniaque et son envie de plaire à l'Occident et aux Africains. Il est dans une impasse, un entre-deux qui le rend marginal au sein de la société. Il n'est ni Européen ni Africain, un étranger malgré tout, un être hybride qui a échoué. Il signale la difficile tâche de l'époque postcoloniale : entre mozambicanité et étrangéité, il y a encore un espace à remplir. Personne n'est capable de comprendre sa valeur.

Quand le prêtre Muhando met en question l'importance et la signification de la présence d'un étranger « du dehors » à Tizangara, il dénonce une invasion qui ne permet pas de casser les stéréotypes et les privilèges d'une société trop habituée à dicter l'ordre dans le monde : « que um grupo de negros africanos surgia no meio da Itália, fazendo inquéritos, remexendo intimidades. Como reagiriam os italianos ? »⁴⁸⁹ (« si un groupe de noirs africains surgissait en Italie pour faire une enquête, pour trouver des intimités. Comment réagiraient, les italiens ? »). Plus que critiquer l'ingérence extérieure, il montre comment les stéréotypes permettent de fixer encore davantage des préjugés. Il est risible qu'une équipe de noirs africains puissent venir en aide à l'Europe de nos jours, par contre il est acceptable que les Européens exercent leur pouvoir en Afrique. Le traducteur qui accompagne Massimo surveille l'étranger, comme l'explique l'adjoint Chupanga. Il ne peut pas découvrir la vérité des faits. Un étranger ne doit pas s'occuper des problèmes qui sont ceux d'un autre pays.

Un autre personnage qui se trouve dans la même situation que le prêtre Muhando est Zeca Andorinho, un médecin sorcier qui a été mis en marge dans la société par le régime socialiste sous l'accusation de pratiques animistes. Ainsi, on devine qu'il s'agit, comme Muhando, d'un personnage à la lisière de deux mondes. Médecin ou sorcier? Sa fonction dans le livre est de critiquer la colonisation mentale qu'ont subie les Mozambicains. Le peuple, dépendant et enfantin, doit changer son rapport à lui-même. A partir de sa position marginale il réussit à analyser le problème de l'Afrique en général : culpabiliser l'autre pour ses propres problèmes. Il proclame que les personnes doivent

⁴⁸⁹ *Ibid*, p. 122,123.

être responsables de leur vie et de leur nation. Il n'y a plus d'excuse ou de demande d'expiation. L'indépendance devrait s'accomplir entièrement.

Zeca Andorinho explique à Massimo le problème que représente la présence permanente d'étrangers chez eux : rien ne garantit la paix dans le village, la terre elle-même n'est plus respectée, elle qui est la propriété exclusive des dieux devient maintenant victime des cupidités «Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez. Até o chão nos arrancam.» («Il arrive un de ces étrangers, nationaux ou d'ailleurs, et il nous arrache tout. Même la terre ils nous l'arrachent »)Les étrangers, qui ne connaissent pas les traditions et donc ne les respectent pas, infestent la terre de Tizangara. Andorinho en a assez de ce genre d'invasions. Il dit que même Jonas est un étranger, il le désigne comme un étranger du dedans, tandis que Massimo en est un du dehors. Il ne leur doit aucun respect: «Minhas obediências são a outros poderes »⁴⁹⁰ (« Mes obéissances sont à d'autres pouvoirs »), dans une claire allusion de résistance aux impositions externes et d'attachement aux traditions. Dans ce livre, Mia Couto montre comment l'opprimé est capable de mettre en question *l'identité racine* de l'opresseur : « La racine est unique, c'est une souche qui prend sur elle et tue les alentours »⁴⁹¹. C'est pourquoi ces personnages marginaux ont pour fonction non seulement de dénoncer cette racine qui écrase les alentours, mais aussi de rappeler aux Africains que les stéréotypes peuvent être déconstruits par des actions effectives, comme la prise en charge des responsabilités administratives du pays.

Mia Couto choisit les figures marginalisées de la société pour porter la voix de la raison. Ces personnages sont totalement conscients du temps passé, du colonialisme et de la domination continue que le pays a subie, c'est à eux qu'il appartient de montrer à l'étranger et aux Mozambicains que l'affaire doit être réglée de l'intérieur, par les Mozambicains eux-mêmes, capables de cerner et comprendre les enjeux qui entourent la question. Grâce à ces personnages, à la fin du livre les Africains agissent et l'étranger regarde un peuple capable de s'autogérer. Si dans un premier temps l'influence externe a transformé violemment les rapports sociaux, dans un second temps, les personnages

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁹¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

marginalisés seront écoutés comme la voix de la raison pour changer le panorama qui s'est configuré lors de la colonisation et de la néo-colonisation.

Le vieux Sulpício, père du narrateur de *Le dernier vol du flamant rose*, est parti vers les limites de la ville, vivre au bord du fleuve. Il est marginalisé au propre comme au figuré. On interdit même à son fils de le fréquenter « Minha mãe acabou proibindo essas más influências dele. Meu velho que pagasse em isolamento sua irresponsabilidade »⁴⁹² (« Ma mère a fini par interdire ces mauvaises influences qui étaient les siennes. Mon vieux devrait payer par l'isolement son irresponsabilité »). Le narrateur entend les histoires sur son père, *persona non grata* de la société. Il est traité d'irresponsable par sa femme elle-même et par tout le monde, ainsi il devrait payer tout seul pour le « crime » d'avoir travaillé pour les Portugais à l'époque coloniale. Ce travail le faisait se croire supérieur aux autres « O velho Sulpício não tinha respeito por nenhuma presença. Até que lhe deram uma lição »⁴⁹³ (« Le vieux Sulpício n'avait aucun respect pour aucune présence. Jusqu'à ce qu'on lui ait donné une leçon »). En même temps, « A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia »⁴⁹⁴ (« Le drapeau portugais ne lui appartenait pas. Et il le savait. »), il travaillait pour les portugais parce qu'il n'avait pas son propre drapeau. Sa femme lui reprochait d'avoir servi les colonisateurs. Après l'indépendance, après avoir été torturé par le nouveau pouvoir en place, il comprend qu'il faut partir. Sulpício a toujours été un étranger à lui-même. Sans avoir son propre idéal, parce qu'il devait combattre à l'époque coloniale ceux qu'il devrait protéger après l'indépendance, il s'exile, puisqu'il ne fait partie d'aucune société.

L'absence d'un drapeau pour lequel lutter est aussi ce qui cause le malaise du personnage de Zacaria Kalash :

(...) não é a farda que compõe o militar. É a jura. Que ele não era daqueles que, por medo da Vida, se alistam em exército. Ser militar foi, como dizia ele, decorrência corrente. (...)

- Nunca tive causas, a minha bandeira sempre fui eu mesmo⁴⁹⁵.

⁴⁹² Mia Couto, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁹⁵ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 92.

((...)) ce n'est pas l'uniforme qui fait le militaire. C'est la prestation du serment. Il n'était pas de ceux qui, par crainte de la vie, se sont enrôlés dans l'armée. Être militaire avait été, comme il le disait, à cause du courant. (...)

- Je n'ai jamais eu de causes, mon drapeau a été toujours moi-même.)

Kalash a toujours combattu du mauvais côté, tare familiale, selon l'oncle Aproximado. Il sera jugé par toute la société pour avoir fait ce mauvais choix. Il dit que ces choix ont été faits malgré lui, parce que son seul drapeau c'est lui-même : il n'a pas de patrie pour laquelle combattre.

Tout comme Sulpício de *Le dernier vol du flamant rose*, il préfère oublier les épisodes de guerre et finit par partir à Jérusalem avec Vitalício pour pouvoir effacer son passé :

(...) por que motivo Zacaria não se lembrava de nenhuma guerra? Porque ele lutara sempre do lado errado. Foi assim desde sempre na sua família: o avô lutara contra Gungunhana, o pai se alistara na polícia colonial e ele mesmo lutara pelos portugueses na luta de libertação nacional. (...) Um militar sem lembranças de guerra é como prostituta que se diz virgem⁴⁹⁶.

((...)) pourquoi Zacharie ne se souvenait-il d'aucune guerre? Parce qu'il avait toujours combattu du mauvais côté. Il en avait été ainsi depuis toujours dans sa famille: le grand-père avait combattu contre Gungunhana, son père avait rejoint la police coloniale et lui-même s'était battu pour les Portugais dans la lutte de libération nationale. (...) Un militaire sans souvenirs de guerre est comme une prostituée qui se dit vierge.)

Il ne pourra jamais faire oublier ce passé aux autres, même pas à lui-même : ses cicatrices sont la preuve de ce 'crime', responsable de sa mise en marge de la société. Il n'a pas envie de retourner en ville, parce qu'elle est associée à la guerre. Jérusalem a été son premier territoire de paix «Sempre vivi em guerra. Aqui é minha primeira paz»⁴⁹⁷ («J'ai toujours vécu en guerre. Ici c'est ma première paix.»). Il en est de même pour le vieux Sulpício, pour lequel le fleuve

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 94.

est le premier lieu de paix. La distance de la société autorise ces personnages à renoncer à leur statut d'étrangers et à 'construire leur appartenance' dans un nouvel endroit.

B) Le troisième espace et la quête d'hybridation

Le seul moyen de faire face au stéréotype, dans les termes postcoloniaux, nous semble être le concept très répandu d'hybridation. Amalgame de cultures, elle défigure la culture de l'opresseur et transforme celle de l'opprimé. L'autre sera perçu d'une autre manière, mais pas en tant que le même :

Hybridity thus makes difference into sameness, and sameness into difference, but in a way that makes no longer the same, the different is no longer simply different. In that sense, it operates according to the form of logic that Derrida isolates the term 'brisure', a breaking and a joining at the same time, in the same place: difference and sameness in a apparent impossible simultaneity⁴⁹⁸.

(L'hybridité permet ainsi la différence dans l'uniformité, et la similitude dans la différence, mais d'une manière qui ne le rend plus le même, la différence n'est plus simplement différente. En ce sens, elle fonctionne selon la forme logique où Derrida isole le terme «brisure», une rupture et une adhésion en même temps, au même endroit: la différence et la similitude dans une impossible simultanéité apparente.)

La frontière entre l'un et l'autre évolue vers la création d'un troisième espace, concept de Homi Bhabha. L'espace de l'énonciation, le troisième espace, sera divisé entre le *je* et le *tu*. D'après Bhabha il est impossible d'avoir deux cultures pures ou originales, tout est résultat d'hybridation, ainsi il n'y a pas de signifiés fixes et immuables, tout symbole culturel peut être soumis à une nouvelle analyse et interprétation⁴⁹⁹. Les essentialismes de la culture coloniale sont donc combattus par

⁴⁹⁸ Robert James Craig Young, *Colonial desire: hybridity in theory, culture and race*, London, Routledge, 1995, p. 26.

⁴⁹⁹ Ana Margarida Fonseca « O lugar do outro: representações da indetidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa », in: *Diacrítica*, Braga, éd. Centro de estudos humanísticos da Universidade do Minho, 2010, p. 246.

l'ambivalence des textes littéraires qui ne cessent de croiser les frontières entre les rationalités, les valeurs, les croyances et les cultures.

Ce troisième espace, lieu de croisement de cultures, est illustré par le personnage du traducteur dans *Le dernier vol du flamant rose*. Désigné pour accompagner et traduire le portugais, d'après l'Italien Massimo Risi, il doit construire un pont de compréhension entre l'Italien et l'Africain. Le personnage africain est métaphorisé dans la figure paternelle du traducteur, dont on parlera par la suite. Une fois le travail de traduction commencé, le narrateur s'aperçoit que son devoir consiste à traduire non seulement la langue mais également les cultures. La rationalité cartésienne de l'Européen sera mise en déroute par les valeurs de l'africanité. Si au début du livre l'Italien se montre résistant et se croit supérieur, à la fin, l'on assiste à l'apothéose de l'accomplissement du troisième espace: «Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão, nascido da mesma terra » (« Massimo souriait dans un rite d'enfance. Je me suis assis, à ses côtés. Pour la première fois, j'ai senti l'Italien comme un frère, né de la même terre»). Ce passage symbolise l'espoir de la frontière mobile, allégorie d'un espace où tout marcherait mieux si l'on se reposait sur la fécondité de l'identité hybride, du partage et de la compréhension dénuée de préjugés stéréotypés.

Dans *En attendant les barbares*, quand le Magistrat décide de prendre soin de la fille barbare, qui a été agressée par l'Empire, son geste vise à essayer de comprendre pourquoi elle est considérée comme une barbare : « I tell myself that she submits because of her barbarian upbringing. But what do I know of barbarian upbringings ? »⁵⁰⁰ (« Je me dis à moi-même qu'elle se soumet à cause de son éducation barbare. Mais que sais-je de l'éducation barbare? »). Cette démarche de compréhension se fera par une prise de distance par rapport au discours créé par sa société pour comprendre finalement que le véritable ennemi n'est pas le barbare mais lui-même en tant que membre de l'administration : « I wanted to make reparation : I will not deny this decent impulse, however mixed with more questionable motives ? There must always be a place for penance and reparation »⁵⁰¹ (« Je voulais faire une réparation: je ne vais pas nier cet élan

⁵⁰⁰ J.M. Coetzee, *Waiting the barbarians*, op. cit., p. 60.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 88.

décent, bien que mêlé à des motivations plus discutables? Il doit toujours y avoir une place pour la pénitence et la réparation»).

Pour lui, prendre soin de la fille barbare et la ramener auprès des siens est une façon d'expier sa culpabilité. Cependant, le voyage entrepris pour rendre la fille barbare aux siens est compris comme un complot de trahison par la société : « You have been treasonously consorting with the enemy. (...) Why have you been consorting with them? Who gave you permission to leave your post?»⁵⁰² («Vous avez été en train de fréquenter l'ennemi en secret. (...) Pourquoi vous les avez fréquentés ? Qui vous a donné la permission d'abandonner votre poste?»). Dès son retour, il est mis en prison. Ce choix de le mettre en prison lui semble être un salut : il marque la distance qui existe entre celui qui a compris le mensonge et ceux qui sont pris au piège du préjugé.

Le Magistrat, malgré tous ses efforts, ne réussit pas à construire de manière effective le troisième espace. Ses pensées sont seulement capables de rendre compte d'un possible processus d'hybridation avec les nomades. Face aux « révoltes barbares », deux conceptions de la frontière s'affrontent : métaphorique et physique. Le Magistrat incarne la société civile et idéaliste de la coexistence pacifique de populations non semblables. Le Colonel est le militaire brutal et efficace dans la création d'un discours pour occuper et défendre l'espace colonial. De l'autre côté du désert, il y a le mystère, le discours qui n'est pas accessible. L'infinie étrangeté est pour le Magistrat un appel à la compréhension, tandis que pour le colonel il s'agit d'une page en blanc sur laquelle l'Empire peut inscrire sa grandeur en effaçant les Barbares. Si l'un exige la compréhension, l'autre nie son importance.

La négociation du troisième espace n'aboutit pas et le pouvoir colonial est celui qui impose sans pitié sa volonté.

«The Colonel steps forward. Stooping over each prisoner in turn he rubs a handful of dust into his naked back and writes a word with a stick of charcoal. I read the words upside down : ENEMY... ENEMY... ENEMY... ENEMY»⁵⁰³.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 85.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 115.

(Le colonel s'avance. Il se penche sur chaque détenu à son tour, il leur frotte une poignée de poussière dans leur dos nu et écrit un mot avec un bâton de charbon de bois. Je lis les mots à l'envers: ENNEMI... ENNEMI... ENNEMI... ENNEMI.)

Si cette violence n'était pas suffisante, dans le souci d'humilier le Magistrat et de prouver que son idée de trouver un troisième espace est pathétique, le Colonel l'invite à déchiffrer les pièces de bois gravées qu'il a trouvées dans son appartement. L'équipe du colonel veut croire qu'il s'agit de messages secrets envoyés mutuellement, puisqu'ils pensent que le Magistrat collabore à l'invasion barbare.

A reasonable inference is that the wooden slips contain messages passed between yourself and other parties, we do not know when. It remains for you to explain what the messages say and who the other parties were⁵⁰⁴.

(Une conclusion raisonnable est que les feuillets de bois contiennent des messages passés entre vous-même et les autres partis, nous ne savons pas quand. Il vous reste à expliquer ce que les messages disent et qui étaient les autres partis.)

Malgré ses efforts, le Magistrat, pendant ses longues nuits de recherche, n'a jamais compris la signification ni la valeur de ces pièces de bois « I do not even know whether to read from the right to left or from left to right (...) I have no idea what they stand for »⁵⁰⁵ (« Je ne sais même pas s'il faut lire de droite à gauche ou de gauche à droite (...) Je n'ai aucune idée de ce à quoi ça sert »). Si le Magistrat fait semblant de lire, le Colonel, à son tour, n'accepte pas de réponse qui ne lui convienne pas. Il n'arrête pas de demander une traduction jusqu'au moment où les mots guerre, vengeance et Empire seront prononcés:

It is the barbarian character *war*, but it has other senses too. It can stand for *vengeance*, and, if you turn upside down like this, it can be made to read *justice*. There is no knowing which sense is intended. That is part of barbarian cunning⁵⁰⁶.

(C'est le caractère barbare pour *guerre*, mais il a d'autres sens aussi. Il peut signifier également la *vengeance*, et, si vous le lisez tourné, la tête en bas comme

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 120.

⁵⁰⁵ *Ibid*, p. 121.

⁵⁰⁶ *Ibid*, p. 122.

ça, on peut lire *justice*. Il est impossible de dire quel en est le sens propre. Cela fait partie de la ruse barbare.)

Entre dominants et dominés, l'hybridité engendre aussi une remise en cause. Comme nous l'avons expliqué, le médecin de K et le Magistrat de Coetzee sont des personnages qui cherchent le troisième espace proposé par Bhabha, mais qui finissent par se perdre dans la dualité de l'être hybride. Le colonel Joll comprend l'envie du Magistrat d'être le martyr de la cause barbare et se moque de lui :

'However, you seem to have a new ambition' he goes on. 'You seem to want to make a name for yourself as the One Just Man, the man who is prepared to sacrifice his freedom to his principles'⁵⁰⁷ (...).

('Toutefois, vous semblez avoir une nouvelle ambition' poursuit-il. 'Vous semblez vouloir vous faire un nom pour vous-même comme Le Seul Homme Juste, l'homme qui est prêt à sacrifier sa liberté à ses principes'.)

Sa mission s'avère donc impossible, même s'il ne veut pas stéréotyper l'autre, il sera stéréotypé à son tour. De son côté, le médecin sait que K est quelqu'un qui est incapable de raconter une histoire, il est l'allégorie de l'opprimé total, dans l'incapacité de faire quoi que ce soit. Il ne mérite que la protection de l'État et non la fin destinée à ce genre de personnes :

He is a poor helpless soul who has been permitted to wander out on the battlefield, if I may use that word, the battlefield of life (...) I have a serious request to make. Let him go. Don't try beating out a story out of him...⁵⁰⁸.

(C'est un pauvre être sans défense qu'on a laissé s'égarer sur le champ de bataille, si j'ose dire, champ de bataille de la vie (...) j'ai une requête importante à te présenter. Laisse-le partir. N'essaie pas de le brutaliser pour le faire parler...⁵⁰⁹)

Le médecin, tout comme le Magistrat, reconnaissent que la position qu'ils occupent dans la société est du côté de l'opresseur. Même s'ils ont commis, sans s'en rendre

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁰⁸ J.M. Coetzee, *op. cit.*, 2004, p. 141.

⁵⁰⁹ J.M. Coetzee, *Michael K, sa vie, son temps, op.cit.*, p. 179.

compte, le crime d'essayer de prendre la parole à la place de l'autre, pour lui ouvrir un troisième espace de reconnaissance de son existence, ils remettent en cause leurs actes et plaident pour la liberté des opprimés. Ils en viennent par cette attitude à un humble geste d'hybridation, à reconnaître dans l'autre son droit et son appartenance.

Malgré les efforts du médecin et du Magistrat, le troisième espace n'a pas été créé ni admis par la société. L'autre a continué à occuper la place attribuée par le stéréotype. Le seul personnage qui s'est libéré par l'hybridation est l'Italien de *Le dernier vol du flamant rose*. Les autres protagonistes, fixés par le stéréotype, continuent à occuper une position d'altérité. Cependant, l'étrangéité du personnage ne signifie pas qu'il va s'arrêter aux préjugés, mais lutter pour son édification individuelle et pour la prise de son espace au milieu auquel il appartient.

Clavaron et Bijon expliquent que « l'hybride constitue sans doute l'une des formes de l'étrangeté mise en scène par les littératures postcoloniales » et que ce concept a évolué au fil du temps. Si à l'époque coloniale il annonçait le 'danger' du mélange, « désormais, il se veut synonyme de diversité ou de multiculturalisme et souscrit à un idéal d'égalité et de respect mutuel des individus et des cultures »⁵¹⁰. Dans les romans analysés nous avons noté que la volonté d'accepter ou d'accéder à l'hybridation était associée à un modèle de résistance, il s'agit plutôt d'un contre-discours qu'un personnage porte contre la croyance de la suprématie de l'autre, sujet colonisateur.

⁵¹⁰ Béatrice Bijon et Yves Clavaron, *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*: colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 17-18 janvier 2008, p.9.

Chapitre II - *Les maladies du corps social*

1. L'orphelin

L'absence des figures parentales n'est pas un hasard dans le roman de l'Afrique subsaharienne. L'orphelin est un personnage type, dans la mesure où, comme l'explique Nkashama, il est l'enjeu principal au milieu d'un cercle de forces qui s'affrontent jusqu'à s'anéantir⁵¹¹. Ce qui pourrait expliquer sa récurrence, image de l'« éternel errant au milieu de charniers fumants »⁵¹², est le bouleversement et les tragédies auxquels le continent est confronté et qui constituent, pour l'heure, son identité. Les personnages centraux des romans dont il est question dans ce travail sont des orphelins. Soit ils le sont complètement, comme ceux de Coetzee et Sony, soit ils n'ont plus de mère, tel est le cas des personnages de Mia Couto.

Les textes africains accordent depuis toujours une place fondamentale à la figure de l'enfant. Dans le conte traditionnel, comme l'expliquent Nkashama et Obiang, l'enfant est le symbole d'une vision élevée de l'homme et de son devenir⁵¹³. L'effacement du père est également l'une des caractéristiques majeures du roman, ce qui permet en quelque sorte de donner une dimension supplémentaire à la figure de l'orphelin.

Dans les romans analysés les protagonistes sont privés de leur père ou de leur mère, ou des deux à la fois. Le narrateur du *Le dernier vol du flamant rose* et Mwanito de *L'accordeur de silences* ont leur père, toutefois la figure de la mère est effacée et vouée à l'inexistence (par exemple, dans le cas de Mwanito elle demeure vivante dans la mémoire). Chaïdana, de *La vie et demie*, perd son père et ensuite sa mère dans un rituel cannibale qui lui impose de manger leur viande. K n'a pas de père et sa mère meurt au début du roman. « Ils sont l'illustration même de cet étrange renversement des choses et des valeurs qui caractérise la « réalité » africaine moderne, celle qui voit l'enfant s'éveiller à un monde du chaos et de la destruction (...) »⁵¹⁴.

⁵¹¹ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de la violence : Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 110.

⁵¹² Ludovic Emame Obiang, « Sans père mais non sans espoir: figure de l'orphelin dans les écritures de la guerre », in : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002, p. 29.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

[L'orphelin est le] promoteur d'un récit désespéré, à la limite du supportable. Les textes mettent en scène un orphelin battu par la guerre, en quête des siens, en quête de valeurs stables sur lesquelles rebâtir son devenir. Mais la guerre, celle des barricades urbaines ou celle des maquis terroristes, a poussé trop avant ses canons et l'orphelin doit vite assimiler les savoirs nouveaux qu'elle lui impose s'il ne veut pas y « laisser sa peau »⁵¹⁵.

Chaque personnage va se battre d'une façon différente pour ne pas y « laisser sa peau ». Chaïdana est celle qui va combattre de façon violente un régime dictatorial. Par la voie de la violence elle se fait le porte-parole de son peuple. Elle passe par des épreuves, qui peuvent être comparées à celles initiatiques du conte traditionnel, et ainsi elle prolonge le projet de son père, le grand ennemi du régime. De cette façon, elle se réhabilite aux yeux de la société et devient le leader de la lutte. La brutalité des descriptions de ce qui se passe avec Chaïdana et des actions dont elle est responsable dissimule un attachement à des valeurs plus nobles : celui de la quête de liberté du peuple. Elle est un enfant prodige, très responsable, et elle mène jusqu'au bout sa quête de justice.

Michael K est un orphelin malgré lui. Rejeté par sa mère, qui voulait le protéger des regards discriminatoires de la société, c'est une Institution qui va s'occuper de son éducation. Sa mère l'empêche d'avoir une vie sociale normale, elle l'exclut de la société avant qu'il n'en soit exclu. Michael K est une figure isolée du monde des interactions humaines. Lorsqu'il part avec sa mère malade en quête d'un nouveau territoire, celui de l'enfance maternelle, elle meurt. La séparation du terroir connu au profit de « l'inconnu rêvé » génère des aventures ambiguës avec des gens qu'il rencontre sur son chemin, contre sa volonté. Le médecin, qui est le narrateur de la deuxième partie, veut le protéger. Il éprouve de la compassion envers cette figure abîmée par la vie, essaye de découvrir son histoire, de le remettre sur le droit chemin et de lui offrir un devenir. Cependant, Michael K rejette tout acte de charité à son égard. Il est orphelin et par sa propre volonté il devient fils de la terre, de SA terre, celle qu'il aime et cultive, qui le nourrit. C'est par elle qu'il s'affirme comme garant de la reconstruction de son pays natal. Cette quête d'un lieu

⁵¹⁵ *Ibid*, p.30.

unique d'existence est exaltée par le médecin à la fin du deuxième chapitre, où il mentionne que K est le dernier d'une lignée de ceux qui connaissent la terre.

A la mort de sa mère, il se rend compte que sa famille appartient à un lignage d'enfants éternels, qui sont tous à la recherche d'une mère qui les reconforte, puisqu'ils sont en proie à un abandon total. Sa mère a toujours été une enfant en quête d'une mère, de même que lui, qui cherche la figure maternelle dans sa propre mère:

When my mother was dying in hospital, he thought, when she knew her end was coming, it was not me she looked to but someone who stood behind me: her mother or the ghost of her mother. To me she was a woman, but to herself she was still a child calling to her mother, in the secret life we do not see, was a child too. I come from a line of children without end⁵¹⁶.

(Quand ma mère était mourante à l'hôpital, pensait-il, quand elle savait que sa fin arrivait, ce n'était pas moi qu'elle regardait, mais quelqu'un qui se tenait derrière moi: sa mère ou le fantôme de sa mère. Pour moi, elle était une femme, mais pour elle-même, elle était encore une enfant qui appelle sa mère, dans la vie secrète, celle que nous ne voyons pas, elle était un enfant aussi. Je viens d'une lignée des enfants sans fin.)

Finalement, cette absence de figure maternelle fait qu'être orphelin n'est pas difficile, puisqu'il l'a toujours été. Au moment de la mort de sa mère il s'en rend compte: «But he did not miss her, he found, except insofar as he had missed her all his life»⁵¹⁷ («mais sa maman ne lui manquait pas, pensa-t-il, puisque jusqu'alors elle lui avait manqué pendant toute sa vie»). Depuis sa naissance, il a fait l'objet d'un grand rejet de la part de sa mère qui l'a placé dans une institution pour enfants handicapés, institution qu'il appelle «son père». Elle n'a jamais pris soin de lui, et quand elle était présente, elle lui demandait de rester silencieux.

Sans repères, dans un pays où il n'a pas de place, où personne ne peut le protéger, il devient impératif qu'il fusionne avec la terre pour enfin pouvoir s'attacher à quelque chose. La terre devient le symbole du sein maternel : celle qui nourrit et protège :

⁵¹⁶ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, op. cit., p. 117.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 34.

So what is it, he thought, that binds me to this spot of earth as if to a home I cannot leave? We must all leave home, after all, we must all leave our mothers. Or am I such a child, such a child from such a line of children, that none of us can leave, but have to come back to die here with our heads upon our mothers' laps, I upon hers, she upon her mother's, and so back to back, generation upon generation⁵¹⁸?

(Alors qu'est-ce, pensait-il, qui me lie à ce coin de terre comme à une maison d'où je ne peux pas partir? Nous devons tous quitter la maison, après tout, nous devons tous laisser nos mères. Ou suis-je un tel enfant, un enfant issu d'une telle lignée d'enfants, qu'aucun de nous ne peut partir, mais doit revenir mourir ici avec nos têtes sur les genoux de nos mères, moi sur ses genoux, elle sur ceux de sa mère, et ainsi, dos à dos, génération après génération?)

Ce passage révèle une allégorie de la place des noirs en Afrique du Sud. Ils sont toujours à la recherche d'une terre natale, où ils peuvent se retrouver et à laquelle il leur est donné de s'attacher. Cependant, l'histoire fait que cette absence est perpétuelle. De génération en génération on cherche le lieu premier, celui que les Afrikaners revendiquent pour eux afin de justifier leur appartenance à la terre. La seule façon que K trouve pour se sentir appartenir à quelque chose et la posséder est sa leçon d'amour de la terre. Ce n'est pas l'amour nationaliste, mais l'amour qui consiste à cultiver la terre, la nourrir (des cendres de sa mère), car c'est elle qui lui a donné la vie et qui continuera à lui donner la possibilité de survivre. Tant qu'il y aura de la terre et de l'eau, pense K, la vie peut continuer « and in that way, he would say, one can live »⁵¹⁹ (« et de cette façon, dirait-il, on peut vivre»). La terre devient la mère : début de toute chose, source d'attache, lieu de protection.

Mwanito, au fur et à mesure qu'il grandit, commence de plus en plus à maîtriser les intentions de son père dans la construction de ce nouvel endroit nommé Jesusalém. Il comprend les raisons du déplacement de la guerre vers un nouveau monde, et que cette fuite a des liens avec son orphelinat : son père est-il un assassin ? Ou alors un traître ?

Como podia admitir a possibilidade de meu pai ser um assassino? Durante tempos tentei aliviar-me dessa culpa. E congeminei atenuantes: se algo tinha sucedido,

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 184.

meu pai deve ter agido contra sua vontade. Talvez tivesse sido, quem sabe, em ilegítima defesa? Ou talvez tivesse matado por amor e, na execução do crime, morrerá ele mesmo pela metade⁵²⁰?

(Comment pouvais-je admettre la possibilité que mon père ait été un assassin? Pendant longtemps j'ai essayé de me soulager de cette culpabilité. Et j'ai cherché des circonstances atténuantes: si quelque chose était arrivé, mon père a dû agir contre sa volonté. C'était peut-être, qui peut le savoir, en illégitime défense? Ou peut-être qu'il avait tué par amour, et dans l'exécution du crime, il est mort lui-même à moitié?)

Ntunzi insiste pour dire que le père est l'assassin de la mère. Mwanito essaye de trouver les raisons du crime, « illégitime défense ? ». Ce qu'il finit par conclure c'est que ce crime a tué la moitié de son père, et donc qu'il se trouve avec une moitié de parentalité. Lui et son frère sont « presque orphelins » ou « orphelins en puissance ». C'est Ntunzi qui dit la vérité à son père :

-O senhor foi o avesso de um pai. Os pais dão os filho à vida. O senhor sacrificou nossas vidas à sua loucura.

-Você queria viver na merda daquele mundo?

-Eu queria viver, pai. Simplesmente viver. Mas agora é tarde para perguntar...

[...]

-Sabe o que lhe digo? Durante muito tempo pensei que o senhor tinha assassinado a minha mãe. Mas agora sei que foi o inverso: foi ela que o matou a si.

-Cale-se ou lhe arrebento as fuças.

-O senhor já está morto, Silvestre Vitalício. Cheira a podre, já nem o atrasado desse Zacaria consegue suportar o seu cheiro⁵²¹.

(- Vous avez été l'opposé d'un père. Les parents donnent l'enfant à la vie. Vous avez sacrifié nos vies à votre folie.

-Vous vouliez vivre dans ce monde de merde?

-Je voulais vivre, père. Il suffit de vivre. Mais maintenant il est trop tard pour demander ...

[...]

⁵²⁰ Mia Couto, *Jesusalém*, Caminho, Lisboa, 2009, p. 51.

⁵²¹ Mia Couto, *op. cit.*, p. 135.

- Vous savez ce que je pense? Pendant longtemps, je pensais que vous aviez tué ma mère. Mais maintenant, je sais que c'était l'inverse: c'est elle qui vous a tué.
- Tais-toi ou je vous casse la gueule.
- Vous êtes déjà mort, Silvestre Vitalício. Vous puez, même cet idiot de Zacharie ne peut pas résister à votre odeur pourrie.)

Ntunzi déclare que son père a fait l'inverse de ce que l'on attend d'un père : au lieu de donner à ses enfants la vie, il la leur a niée, il les a sacrifiés à sa folie. Ils ont voulu tout simplement vivre, mais désormais il est trop tard pour revenir en arrière. Il a justifié cette non-vie en disant qu'à la mort de leur mère, en réalité la personne vraiment assassinée a été lui-même, Vitalício. Or quelqu'un qui est mort ne peut offrir de vie à personne. En ce sens, le sentiment d'être orphelin est légitime.

Au début du roman, quand on renomme les gens pour qu'ils commencent une nouvelle vie, Mwanito ne change pas de nom parce qu'il n'a pas de « démon » qui habite en lui. Son père voulait dire par là que la naissance de Mwanito était incomplète, ce qui le perturbe. Il en est de même avec le narrateur de *Le dernier vol du flamant rose*, il ne naît pas entièrement :

Há aqueles que nascem com defeito. Eu nasci por defeito. Explico: no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas de minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão. Ela não se conformava:

-Estou cega de si, mas hei de encontrar modos de lhe ver⁵²²!

(Il y a ceux qui sont nés avec un défaut. Je suis né par défaut. Je m'explique: lors de mon accouchement on ne m'a pas tout extrait, entier. Une partie de moi était là, coincée dans les entrailles de ma mère. C'était tellement vrai qu'elle ne parvenait même pas à voir : elle regardait et ne me percevait pas. Cette partie de moi qui était en elle me volait de sa vision. Elle ne pouvait pas l'accepter:

-Je suis aveugle de vous, mais je vais trouver des moyens de vous voir !)

⁵²² Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op.cit. p. 45.

Pour cette mère son fils n'a jamais existé concrètement, hormis au moment de sa mort, à l'occasion de laquelle elle arrive à donner entièrement naissance à ce personnage. Il est un presque orphelin lui aussi, puisque son père doit fuir la ville et sa mère ne le voit pas comme une présence, mais plutôt une absence de fils, comme un orphelinat à l'envers, où l'enfant manque à la mère. Il ne semble pas en souffrir : les silences et la sagesse de sa maman sont les piliers de son éducation, tandis que Mwanito culpabilise d'être orphelin, en même temps qu'il comprend que naître est un départ, que c'est partir de chez quelqu'un qu'il n'aurait jamais voulu laisser. Mwanito a développé une sorte de complexe d'Œdipe, qui a pris fin dès sa naissance et malgré lui. Le stage de séparation des parents a lieu avant qu'il puisse avoir conscience d'une appartenance :

E me veio à mente que eu era culpado da minha própria orfandade. Minha mãe morrerá não porque tivesse deixado de viver, mas porque havia separado seu corpo do meu. Todo nascimento é uma exclusão, uma mutilação. Fosse vontade minha e eu ainda seria parte de seu corpo, o mesmo sangue nos banharia. Diz-se «parto». Pois seria mais acertado dizer «partida». Eu queria corrigir aquela partida⁵²³.

(Et il m'est venu à l'esprit que j'étais coupable de ma propre condition d'orphelin. Ma mère est morte non pas parce qu'elle avait cessé de vivre, mais parce qu'elle avait séparé son corps du mien. Chaque naissance est une exclusion, une mutilation. Si ça avait été à moi de choisir et que j'étais à nouveau partie de son corps, le même sang nous baignerait. On dit «accouchement». Il serait plus exact de dire «départ». Je voulais corriger ce départ.)

L'effacement de la figure maternelle et féminine est un autre point important pour la configuration de la situation d'orphelins de ces deux personnages de *L'Accordeur de silences*, Ntunzi prétend se rappeler des femmes, il s'adonne à des imitations et décrit aussi sa maman pour que Mwanito puisse lui aussi avoir une image d'elle. Toute relation que les personnages entretiennent avec l'univers féminin passe par la mémoire. Dépourvu de cette mémoire, de tous c'est Mwanito qui se sent le plus orphelin, puisqu'il ne sait même pas ce qu'est une femme. Un jour son frère lui révèle qu'on lui a menti sur tout, que lui non plus ne se rappelle pas de leur mère :

⁵²³ Mia Couto, *Jesusalém*, op. cit., 2009, p. 44.

-Não me lembro da mamã. Eu não consigo lembrar-me dela...

De todas as vezes que ele a representara, em tão vivo teatro, tinha sido puro fingimento. Os mortos não morrem quando deixam de viver, mas quando os votamos ao esquecimento. Dordalma falecera definitivamente e, para Ntunzi, se extinguiu para sempre o tempo em que ele tinha sido menino, filho de um mundo que com ele nascia.

-Agora, meu mano, agora é que somos órfãos⁵²⁴.

(-Je ne me souviens pas de maman. Je n'arrive pas à me souvenir d'elle ...

De toutes les fois qu'il l'avait représentée, comme dans son théâtre, il avait tout inventé. Les morts ne meurent pas quand ils cessent de vivre, mais quand nous les vouons à l'oubli. Dordalma était définitivement morte et, pour ce qui est de Ntunzi, s'était éteint pour toujours le temps où il avait été garçon, fils d'un monde qui était né avec lui.

-Maintenant, mon frère, maintenant que nous sommes orphelins.)

Leur situation d'orphelin est totale au moment où Ntunzi révèle qu'il ne se rappelle pas de leur maman, Mwanito comprend alors que c'est dans l'oubli que la mort devient complète. Sans la mémoire de Ntunzi, leur situation devient plus réelle : « mon frère, maintenant que nous sommes orphelins. ». Mwanito cherche le réconfort de la situation dans des éléments de la nature comme le fleuve ou le vent « Aquele uivo me reconfortou : eu era um órfão e o vento se lamentava como alguém que procurava perdidos parentes »⁵²⁵ (« Ce hurlement m'a réconforté: j'étais un orphelin et le vent gémissait comme quelqu'un qui recherchait ses proches perdus »).

La figure de l'orphelin est construite de façon relativement systématique, selon Ludovic Obiang :

On notera, entre autres composantes narratives, la disparition des parents, effective ou symbolique. Une seconde étape est la séparation d'avec le terroir imposée souvent par les mêmes contraintes brutales qui provoquent le deuil. On notera aussi la présence d'un donateur qui sert bien souvent d'initiateur sur les travées incertaines de l'errance. En fonction de la structure thématique du récit, ce donateur est souvent une personnalité ambivalente, à la fois ennemie et protectrice.

⁵²⁴ *Ibid*, p. 97.

⁵²⁵ *Ibid*, p. 124.

C'est ainsi qu'il pourra servir de guide à l'orphelin dans sa quête des parents disparus ou du pays qui l'accueillera. Porteur de la mémoire du pays natal, l'orphelin s'affirme alors comme le garant de sa reconstruction⁵²⁶.

Le parcours de nos personnages est celui de l'orphelin. Mwanito perd sa mère dans des circonstances inconnues de lui. Cette perte entraîne sa fuite avec son père et son frère vers un nouvel endroit. Il était petit à l'époque et se souvient de très peu de choses. Pour le protéger de son passé, son père interdit les souvenirs. Son frère est la figure ambiguë de l'initiateur, il apprend à Mwanito à écrire, l'écriture étant son arme de libération de ce monde inventée par son père. La liberté à laquelle Mwanito peut rêver est la loi d'interdiction du pays : il est défendu d'écrire à Jérusalem, de se rappeler. Mwanito part en quête de ses origines, il demande, il rêve, il reconstruit lentement une histoire qui lui a été niée, grâce à son frère.

La fille barbare est elle aussi dépouillée de sa terre et de sa famille. Par l'intermédiaire du Magistrat, figure qu'Obiang appelle le 'donateur', elle peut se protéger, mais elle demeure dans un état de survie, comme K. Cette relation artificielle, loin des siens, ne lui permet pas de vivre dans la joie et le confort, comme l'explique la compagne du Magistrat «We talked to each other about what was on our minds. (...) You made her very unhappy, Did you know that?»⁵²⁷ (« On discutait toutes les deux des choses qui nous passaient par la tête. (...) Tu l'as rendue très malheureuse. Tu le savais? »). Pour cette raison, le Magistrat agit contre ses supérieurs et part en expédition pour la ramener et pour expier la faute de l'Empire. Elle a perdu son père le même jour qu'elle a perdu la vue. Une métaphore qui illustre la situation de l'orpheline. Le Magistrat essaie de revenir en arrière et de comprendre :

I gave the girl my protection, offering in my equivocal way to be her father. But I came too late, after she had ceased to believe in fathers. I wanted to do what was right, I wanted to make reparation (...) They exposed her father to her naked and

⁵²⁶ Obiang, Ludovic. « Sans père mais non sans espoir. La figure de l'orphelin dans le roman francophone subsaharien » *Francofonía*, 2002. [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29501115>] (Consulté le 2 octobre 2014.)

⁵²⁷ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, *op.cit.*, p. 160.

made him gibber with pain ; they hurt her and he could not stop them (...) Thereafter she was no longer fully human, sister to all of us⁵²⁸.

(J'ai donné à la fille ma protection, m'offrant, à ma façon équivoque, pour être son père. Mais je suis venu trop tard, après qu'elle eut cessé de croire en les pères. Je voulais faire ce qui était juste, je voulais faire la réparation (...) Ils ont exposé son père devant elle, nu et ils l'ont fait crier de douleur; ils lui ont fait mal à elle et il ne pouvait pas les arrêter (...) Ensuite, elle n'était plus pleinement humaine, une sœur pour nous tous.)

Ce que le Magistrat essaie d'expliquer c'est que quelqu'un qui a subi la torture et a vécu cette terrible humiliation en famille n'a rien à quoi se rattacher ensuite. Elle devient aveugle à la bonne foi du monde. C'est la même chose pour les personnages de *La vie et demie*.

Chaïdana, avec la mort physique de ses deux parents, ne veut pas abandonner les idéaux pour lesquels sa famille est morte. Elle ne fuit pas son territoire, mais change d'identité à chaque nouvelle stratégie de combat qu'elle adopte. C'est-à-dire qu'elle se transforme et agit dans un même endroit pour combattre le motif de son deuil. Son 'donateur' sera l'esprit de son père, figure ambiguë : en même temps qu'il veut la protéger, il l'attaque, avec ses gifles intérieures et ses mots d'ordre. Mais c'est grâce à lui qu'elle avance dans sa quête de reconstruction du pays. Elle ne pense pas à l'amour, mais à des stratégies de combat.

Obiang associe également la construction du personnage de l'orphelin à un contrepoint qui associe la mythologie et la réalité, le personnage principal du roman étant un héros à l'antique. « Ce qui, au-delà de la tentation parodique, établit une ligne de force incontestable et donne le sentiment d'un terroir de valeurs fondamentales »⁵²⁹. Même si la présence du mythe n'est pas directe, les valeurs morales s'avèrent constantes et font face à la violence.

Les questionnements métaphysiques de Mwanito, ou même ceux de Michael K ou de Chaïdana, sont symétriques aux cheminements propres aux personnages mythiques. Leur parcours montre, chacun à sa façon, l'enseignement de la vie, son éternel

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 88,89.

⁵²⁹ Ludovic Emane Obiang, *op.cit.*, p. 31.

recommencement, malgré l'acharnement de la destruction. Chaïdana vit une histoire cyclique, elle voit que tout ce qu'elle a fait dans sa vie présente va se répéter dans la vie de ses fils. Même si elle a réussi à « contaminer » et combattre avec sa force le pouvoir auquel elle s'oppose, il continue à être corrompu. Même si ce sont ses fils qui gouvernent, chacun caresse une ambition qui engendre la dégénérescence de la patrie.

Michael K construit son jardin mais, quand il part, le jardin n'existe plus. Il apprend qu'il faut tout le temps prendre soin de ce qu'on a construit, même si d'autres forces veulent écraser notre travail. Le jardinage lui enseigne l'éternel recommencement de la vie. Il s'agit là d'une allégorie de Coetzee qui montre que le plus important est de respecter la terre où l'on vit, indépendamment des nationalismes. Mwanito fait la découverte du héros mythique par le biais de l'écriture. C'est grâce aux mots qu'il peut raconter son histoire, rêver et reconstruire son passé.

La mise en scène de l'orphelin dans de nombreux récits issus du continent africain nous permet de faire plusieurs associations. La première est la métaphore d'un continent qui renaît pour le monde occidental grâce à la colonisation, sans que personne ne soit responsable de l'histoire de la post-indépendance. *À peine né et déjà sacrifié*⁵³⁰, chaque pays doit affronter des questions qui sont depuis longtemps à l'ordre du jour dans le système capitaliste. Cette entrée tardive dans la logique capitaliste crée le besoin de la figure du 'donateur', pour pouvoir guider cet enfant vers son chemin. Aussi, l'orphelin montre le visage violent d'une Afrique en reconstruction et en quête de soi. On y découvre une confrontation avec la réalité entre l'absence de confort de la vie et le désir de retrouver une place au monde : les récits des orphelins déplorent la nécessité de reconstruire un monde en ruines. Les orphelins représentent les pays abandonnés à leur sort et en quête de soi, d'histoire et de signifiés.

Ainsi, l'enfant orphelin est un symptôme d'une violence sociale qui implique le besoin de changement. Alors, comment un sujet opprimé peut-il montrer ses envies et lutter pour améliorer sa condition? Nous essayerons de répondre à cette question par l'analyse de la violence dans le corps physique. C'est par cette voie que certains personnages prennent le pouvoir, comme nous le verrons par la suite.

⁵³⁰ Florent Couao-Zotti, *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes: nouvelles*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002, p. 17.

2. La violence contre la femme

Si l'on reprend les discours de la violence tels qu'ils ont été travaillés par Fanon, Memmi et Sartre nous allons comprendre qu'en général la violence n'est pas une voie à sens unique. Toute violence perpétrée peut potentiellement créer des effets sur son exécuteur : «the agent of violence becomes subjected to it as much as the violated recipient» («l'agent de la violence devient son sujet tout autant que le récepteur violenté») explique Robert Young⁵³¹.

Il est intéressant de voir comment Fanon inverse les termes de la hiérarchie de la violence du colonialisme. Il dit que c'est en tant que victime de la violence que le colonisé peut devenir pour la première fois *sujet*. Or, au moyen de la violence il parvient à faire évoluer son statut de celui de « ne pas être » à celui d'« être ». C'est justement de cela que Beauvoir se rend compte dans le récit autobiographique, *La force des choses*⁵³²; Quand Sartre se rend à Cuba en 1959 il lui dit que c'est seulement par la violence que l'opprimé peut atteindre son statut d'être humain.

Dans le roman africain, la femme a une image diversifiée : de victime de la sujétion à celle d'héroïne. Dans *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti ou *Les soleils de l'indépendance* de Kourouma, la pratique sinistre de l'excision est mise en scène, ce qui montre à quel point elle est discutable. Cette dimension réaliste prend place dans de nombreux ouvrages : la dénonciation des violences, des inégalités, de la discrimination, des préjugés sont au cœur de quelques ouvrages. On constate un tel processus à la lecture du récit portant sur la fille barbare de Coetzee, ou en observant le rôle de la prostituée Ana ou de la mère Dordalma de Mia Couto.

Il existe aussi une dimension plus 'utopique', où la fiction représente la femme dans un rôle qui ne lui est pas accordé dans la réalité. Sembène Ousmane, dans *Les bouts de bois de Dieu*, montre la femme comme moteur du changement social, Sony fait de même par le biais de Chaïdana et d'Estina Bronzario. Il est vrai que l'écriture masculine

⁵³¹ Robert Young, *Postcolonialism: an historical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 295.

⁵³² Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 606.

sur la femme diffère de celle des femmes elles-mêmes : selon Bernard Mouralis, elles font apparaître un autre point de vue et un champ référentiel différent⁵³³.

Dans *La vie et demie* Chaïdana acquiert cette force de la violence par le biais de son père Martial. Il se trouve physiquement dans un ailleurs – hors lieu et dans le texte. Il ne peut pas parler, donc pour s'exprimer il utilise le corps de Chaïdana. Martial engendre ainsi une agressivité collective « Tout se passe dedans, les autres c'est notre extérieur, les autres c'est la prolongation de notre intérieur »⁵³⁴, explique le narrateur. Chaïdana et Martial sont les éléments qui constituent l'esthétique de la parenthèse chez Sony : « L'esthétique de la parenthèse c'est donc ce qui sous-tend l'écriture et la construction des textes de Sony (...) Cette parenthèse vide est présente pour permettre à la parole populaire de la remplir, de la réinvestir »⁵³⁵. Fanon explique que l'acte de violence crée une unité existentielle du peuple contre ses oppresseurs.

C'est par le corps de Chaïdana que se manifeste Martial, et c'est dans cette parenthèse que la manifestation populaire est possible. Individuellement Chaïdana est aussi capable d'utiliser son pouvoir de parenthèse : son corps sera utilisé pour décimer les ministres du régime. Elle inversera la logique dominante puisque le bourreau sera victime de la victime. Comme l'a expliqué Fanon, Chaïdana se comprend comme sujet au moment où elle est la victime de la violence et donc elle peut elle aussi exécuter l'acte de violence parce qu'elle se comprend comme sujet. Son corps est son attribut majeur, chair de la vengeance, lieu sacré de la lutte : « Le corps est un autel, le corps est le plus beau des pays. Faut pas lui refuser sa part de folie »⁵³⁶.

De même que Chaïdana, Ana Deusqueira, de Mia Couto, s'approprie son corps dans *Le dernier vol du flamant rose* pour montrer les deux côtés du pouvoir : le pouvoir qui agit sur la pute, qui la domine et la rend esclave et, en même temps, le corps qui dénonce parce qu'il a connu toute sorte de vérités chaque fois qu'il a couché dans un lit. Cela signifie que le corps se reconnaît sujet après avoir subi une violence. C'est un sujet qui devient arme de dénonciation parce qu'il est victime de la violence. Tel est bien son

⁵³³ Bernard Mouralis, « La parole des damnés. D'Aoua Keita à Marie N'Diaye », in: *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 332.

⁵³⁴ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 89.

⁵³⁵ Delphine Chaume. « Les absences et les creux dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi » in: *Sony Labou Tansi à l'œuvre: actes du colloque international les 15 et 16 mars 2007*, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne et Université de Paris-Nord, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 199.

⁵³⁶ S. L. Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 104.

rôle tout au long du roman : principale source d'information pour l'enquêteur italien parce que « spécialiste d'hommes », elle comprend le pouvoir de sa voix et le signifié de la visite de l'Italien.

Dans *L'accordeur de silences*, c'est également par le biais de la violence corporelle que la femme endosse un rôle actif dans la vie. Dordalma se retrouve dans une relation de soumission et de silence dans son couple familial. Le jour où elle décide de partir, elle est violée par plusieurs hommes. Son corps, presque inanimé, est ramené à la maison par le mari, qui au lieu de la comprendre et de s'apitoyer sur sa condition, dit que c'est une honte ce que lui est arrivé. Dans son retour à la vie quotidienne, affaiblie et démoralisée, Dordalma prend pour la deuxième fois possession de son corps et se comprend comme sujet : elle se suicide.

Les personnages féminins des romans analysés sont ceux qui souffrent le plus de l'annihilation en tant que sujets. Toujours par le biais du sexe, elles vont retrouver leur indépendance en tant que sujets : Chaïdana peut tuer par le sexe, la prostituée est un témoin clé pour l'investigation, après son viol Dordalma décide de s'affirmer en tant que sujet et de mettre fin à la domination qu'elle subit. Cependant ce qui arrive à Dordalma n'est pas tout à fait son accomplissement en tant que sujet, mais plutôt un abandon d'une lutte dans laquelle elle est démunie de pouvoirs. Elle illustre un cas double : si d'un côté certains personnages parviennent à se comprendre en tant que sujets au moyen de la violence corporelle, d'autres vont s'abandonner dans le monde du fait de leur impossibilité à être des sujets autonomes.

Le corps est finalement un important outil de libération physique et émotionnelle des sujets postcoloniaux qui ont été encadrés par un discours qui les rend inférieurs. Il peut être transformé avec succès en un instrument de défense personnelle, de rébellion ou de prise de pouvoir.

Les exemples de violence contre le corps féminin sont innombrables. C'est la culture machiste qui a introduit dans les mentalités l'idée que la femme est un objet. Selon cette thèse, la femme peut, par exemple, devenir la possession d'un homme lors du mariage. Ou sinon, dans l'espace public, le corps de la femme est aussi une invitation à l'irrespect : on s'approprie son corps et l'on transgresse son individualité par des mots peu courtois.

Dans son livre *Can the subaltern speak?* (La subaltern peut-elle parler?) Spivak dévoile deux cas d'oppression de femmes natives d'Inde, l'une sous la domination du patriarcat national et l'autre d'une idéologie masculiniste-impérialiste. Le cas de la fille Bengali qui choisit le suicide comme voie échappatoire à son oppression, malgré les interdits de la société hindoue⁵³⁷, nous rappelle le cas de Dordalma dans *L'accordeur de silences*.

Marta écrit une lettre à Mwanito pour expliquer qui était sa maman et pourquoi elle est morte. Elle raconte le pourquoi de sa fuite de la ville. Dans son récit, Dordalma était une très belle femme, non seulement physiquement, elle était toute entière quelqu'un de beau. Cependant, à la maison, elle était annulée en tant qu'être humain, elle possédait seulement son silence : « Em casa, Dordalma nunca era mais do que cinza, apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio »⁵³⁸ (« À la Maison, Dordalma n'était jamais qu'une cendre, éteinte et froide. Les années de solitude et d'incrédulité l'ont habilitée à n'être personne, une simple indigène du silence »). Un jour, elle décide de quitter cette « prison non-déclarée » du mariage, qui la relègue à l'invisibilité, et prend un bus. Les hommes ont été attirés par sa beauté et ont exercé son pouvoir de domination sur son corps. Incapables de se contrôler, les hommes agissent lâchement en groupe contre cette femme et la violent : « um por um os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular »⁵³⁹ (« un à un les hommes se sont servis d'elle, hurlant comme s'ils avaient vengé de la sorte un outrage séculaire »). Personne ne l'aide à se remettre, elle n'arrive pas à se lever ni à bouger après avoir subi le viol de douze hommes. C'est son mari qui part à son secours. A ce moment-là, déclare Marta, « a casa dos Vitalícios escureceu para sempre »⁵⁴⁰ (« la maison des Vitalícios s'est assombrie pour toujours »).

Le mari, Vitalício, dit à sa femme qu'il a subi une grande honte (lui, le mari !) et qu'elle ne devrait jamais répéter ce qu'elle avait fait ce jour-là. Vitalício reconnaît dans la victime la coupable. Avec une totale insensibilité il s'adresse brutalement à Dordalma et la culpabilise de ce qui s'est passé, sans savoir que la faute n'est jamais celle de la

⁵³⁷ Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak? : reflections on the history of an idea*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 129.

⁵³⁸ Mia Couto, *Jesualém*, *op. cit.*, p. 257.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 258.

victime, mais des violeurs. Les propos de son mari sont probablement ce qui a provoqué la fin tragique de Dordalma, qui préfère se tuer plutôt que de devoir se culpabiliser. Le plus cruel c'est d'apprendre que Vitalício n'a pas pleuré de se retrouver veuf, mais de honte parce que le décès de sa femme était dû à un suicide :

O suicídio de mulher casada é o vexame maior para qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela ? Então, como admitir aquela humilhante desobediência? Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse de sua própria vida, ela atirara na cara do teu pai o espetáculo da sua própria morte⁵⁴¹.

(Le suicide d'une femme mariée est le plus grand embarras pour n'importe quel mari. N'était-il pas le propriétaire légitime de sa vie? Alors, comment admettre cette humiliante désobéissance? Dordalma n'avait pas abdiqué de vivre: ayant perdu la possession de sa propre vie, elle avait jeté au visage de votre père le spectacle de sa propre mort.)

Ce paragraphe montre avec brio le développement de la perte de la propriété du corps de la femme quand elle épouse son mari et qu'une violence contre ce corps, plutôt que de blesser la femme, blesse directement le mari, qui devrait s'occuper et se charger de cette femme. Quand Dordalma se suicide c'est pour tuer Vitalício. C'est lui qui est mort à ce moment-là, enfermé dans la tragédie qu'il a générée. Elle, par contre, gagne sa liberté. C'est le seul moment de sa vie où elle a pu prendre une décision par elle-même.

Toujours au sujet des conventions rattachées à la femme, Marta explique qu'elles doivent accepter presque tout ce qu'on leur impose parce qu'elles ont peur, or la grande peur est la solitude et le fait de cesser d'être femme. Ainsi, celles qui ne se marient pas, et donc ne peuvent pas se définir en tant qu'épouses, sont considérées comme folles, vieilles, sorcières, putes, tout, hormis comme des femmes⁵⁴². Mia Couto, dans ce livre, ainsi que dans *La confession de la lionne*, prend clairement parti pour le discours féministe et dénonce l'appropriation de la femme par l'homme, appropriation qui commence, bien entendu, par le corps.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 264.

Chez Sony il est également intéressant de noter la relation entre le corps et le mot « viande », ainsi que la puissance du corps féminin du fait qu'il transforme les choses. Dans *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, toute la violence du rapport de l'homme à l'homme et de l'homme à la femme repose sur la relation de consommation de la « chair » et de la « viande ». Le monde de la viande est désenchanté et dépourvu de la pulsation des rapports humains. Quand Chaïdana sombre dans l'univers de la prostitution, elle compare son corps à de la viande, c'est-à-dire, dans une situation où l'on perd la propriété de son corps, où celui-ci devient marchandise. Le corps de Chaïdana abandonne son côté humain au profit d'une animalisation payable.

Dans *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la perte de l'humanité est très bien illustrée dans le passage suivant, où Sony remplace le lexique en relation avec l'être humain. Il s'agit d'une scène où un homme a été tué, et sa femme, propriétaire de la boucherie, va offrir sa viande:

Il était hypnotisé par le spectacle de la viande de l'homme mêlée à celle de la vache [...]. Cette profondeur de cru humain lui donnait une cuite : cuite de viande, cuite de sang, cuite de cette forte odeur de chair. Ce silence ! Le silence hautain de la chair tuée. [...] La veuve posa la viande sans trop savoir si c'était du veau ou bien de l'homme ; trois kilos et demi pour six mille trois cents francs⁵⁴³.

La relation entre corps humain et viande animale est poussée à l'extrême : la femme du mort donne un prix pour le kilo de viande, tout en ne sachant pas s'il s'agit de la viande humaine ou animale. De même, la chair humaine devient viande dans ses usages quotidiens au début du livre *La vie et demie*. On parle alors également de la « daube » et de « la viande » qui vont être consommées durant le repas du guide Providentiel. La famille de Martial doit se soumettre à ce rituel cannibale, et ceux qui ne réussissent pas à manger leur famille deviennent également de la viande destinée à être consommée. La valeur de la vie humaine est reléguée à zéro dans les romans de Sony.

On trouve deux autres types de violences faites au corps dans l'œuvre de Coetzee. Le premier est la construction d'un corps par le discours de l'Autorité dans la relation de pouvoir et domination. Ne serait-ce que l'acte consistant à qualifier quelqu'un de barbare

⁵⁴³ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 47.

est déjà un acte de violence qui part d'un jugement préconçu. Ensuite, le personnage devient un type inconvenant quand son corps présente une blessure. La fille barbare a une double condition d'étrangeté : un corps déformé par la torture et sa condition première de barbare qui fait déjà d'elle une figure inadéquate dans la société. « They are a bony, pigeon-chested people. Their women seem always to be pregnant; their children are stunted; in a few of the young girls there are traces of a fragile, liquid-eyed beauty; for the rest I see only ignorance, cunning, slovenliness»⁵⁴⁴ («Ils sont osseux, les gens avec un torse de pigeon. Leurs femmes semblent toujours être enceintes; leurs enfants sont rabougris; chez quelques-unes des jeunes filles il y a des traces d'une fragile beauté; pour le reste je ne vois que de l'ignorance, de la ruse, de la malpropreté »).

Elle n'est alors rien face à la société, puisqu'aveugle, handicapée et barbare. Quand le pouvoir est capable de nommer et de transformer un corps "ennemi", il anéantit la personne :

Coetzee shows how the body is an event in that torture and suffering actually happen somewhere and are, indeed, notable happenings for the body in pain, but Coetzee attempts to show that the suffering body as an event is also estranged from us and cannot be accessed directly for those who did not experience the same traumas⁵⁴⁵.

(Coetzee montre comment le corps est un événement que la torture et la souffrance font arriver quelque part et sont, en effet, les événements notables pour le corps dans la douleur, mais Coetzee tente de montrer que le corps en souffrance, comme un événement, est aussi éloigné de nous et qu'on ne peut pas y avoir accès directement pour ceux qui n'ont pas connu les mêmes traumatismes.)

Le corps est, dans *En attendant les barbares*, une surface d'inscription d'événements historiques ainsi que la métaphore de la relation entre les pouvoirs. En ce sens, Michael K exprime le désir d'être à l'écart de la société et éloigné de la vie en commun. Tout cela peut s'expliquer par les débuts de sa vie : il naît avec un bec de lièvre. Dans un premier moment, ce problème est interprété par l'infirmière comme un signe de « bonheur », alors que sa mère est déjà immensément triste. Sa mère l'envoie de force

⁵⁴⁴ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, London, 2010, p. 137.

⁵⁴⁵ Shadi Neimneh, *J. M. Coetzee's « postmodern » corpus : bodies-texts, history, and politics in the apartheid novels, 1974-1990*, Ann Arbor, UMI dissertation publishing, 2011, p. 58.

dans une institution pour handicapés où il reste à l'écart, muré dans son silence. Au début du roman, nous apprenons que K n'est pas quelqu'un qui a eu un contact direct et naturel avec la société en général. Restant toujours à l'écart à cause de son problème, il finit par très peu s'exprimer. Tout cela crée en lui le désir d'être un outsider : il préfère la solitude à la compagnie des autres. Il cherche toujours à fuir les gens qui veulent se montrer charitables avec lui et à connaître son histoire pour mieux le comprendre, notamment le médecin du deuxième chapitre.

Michael n'exerce aucune volonté, mais se soustrait à toute volonté et s'émancipe des rapports humains de domination qui sont tissés par les volontés. Le trouble qu'il crée autour de lui n'est pas un effet de sa volonté, mais de son corps : corps devenu inhumain lors de son séjour solitaire dans le veld⁵⁴⁶.

Son corps génère une violence due à un défaut de naissance : son silence et sa position périphérique, ajoutés à sa couleur de peau, le font devenir une victime passive de son propre corps. On pourrait alors parler d'un trauma, sujet dont on traitera plus avant.

Le corps est un instrument basique de domination. Les problèmes qui émergent dans les romans sont en relation directe avec la condition des femmes et/ou handicapé(e)s. Une fois le corps anéanti à cause du désir de l'autre, l'identité et l'autonomie, ainsi que la socialisation sont mis en danger.

Les questions traitées ne sont qu'une manière d'introduire une thématique plus grave en relation avec le corps : la torture, la cicatrice et le trauma. Ces trois éléments seront traités de manière à mettre en valeur le corps en tant que moyen de communication. Il s'agira, d'une manière plus large, de reprendre la question de la dépossession du corps ainsi que de se comprendre sujet par la douleur du corps. A partir de là, nous allons analyser comment un discours peut être déclenché par les cicatrices, quelle est l'implication de la torture face à la quête de la vérité, qui plus est, comment corps et discours s'articulent pour dénoncer un trauma qui a longtemps été relégué au silence.

⁵⁴⁶ Jean Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès- Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*, Limoges, Ed. Pulim, 2003, p.45.

Chapitre III - *Le trauma et les cicatrices*

“O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo”⁵⁴⁷,

Mia Couto

(“Le tortionnaire a besoin de la victime pour créer la vérité dans ce jeu à deux mains qu’est la fabrication de la peur”)

A) Le trauma raconté par le corps

L’on dit que le monde contemporain est sous « l’empire du traumatisme ». Le trauma est un événement choquant qui empoisonne la conscience et entrave la capacité à traiter et assimiler une expérience donnée. Cathy Caruth, l’une des principales intellectuelles ayant examiné le rapport entre le trauma et la littérature, explique qu’il est difficile d’identifier le trauma puisqu’il s’agit d’un moment qui sera isolé ou détaché du discours. Cela serait dû au fait que l’événement traumatique ne sera pas compris ou saisi au moment où il arrive. Elle approfondit cette discussion en ayant recours à la théorie psychanalytique de Freud :

If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing, and it is at this specific point at which knowing and not knowing intersect that the psychoanalytic theory of traumatic experience and the language of literature meet⁵⁴⁸.

(Si Freud se tourne vers la littérature pour décrire l’expérience traumatique, c’est parce que la littérature, comme la psychanalyse, s’intéresse à la relation complexe entre savoir et ne pas savoir, et que c’est à ce moment précis que le savoir et le ne pas savoir se croisent que la théorie psychanalytique de l’expérience traumatique et la langue de la littérature se rencontrent.)

⁵⁴⁷ Mia Couto, *Vinte e zinco*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.

⁵⁴⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, New York, Johns Hopkins University Press, 1996.

Cathy Caruth⁵⁴⁹ argumente que dans une séquence linéaire des faits, l'irruption de l'expérience traumatique s'ajouterait au discours d'expériences traumatiques antérieures et s'inscrirait comme une hantise.

Une fois refoulé, il est courant que l'événement traumatique commence à revenir de façon répétitive comme des *flashbacks*⁵⁵⁰. Cela serait dû au fait que le trauma cause une rupture entre le *moi*, le temps et le monde de la victime. Ainsi, conclut Caruth, tout trauma est susceptible de devenir une fiction dont le récit présentera certains traits singuliers comme la répétition ou le bouleversement du temps. On peut relever ces caractéristiques du discours du trauma dans certains romans que nous analysons. Dans *En attendant les barbares*, le Magistrat a des rêves récurrents dans lesquels il ne réussit pas à voir le visage de son interlocuteur :

Through wraiths of steam I see a stocky girl seated at table preparing food. 'I know who that is', I think to myself with surprise; nevertheless, the image that persists in my memory as I cross the yard of the pile of marrows on the table in front of her. Deliberately I try to shift my mind's gaze from the marrows back to the hands that slice them, and from the hands to the face. I detect in myself reluctance, a resistance. My regard remains dazedly fixed on the marrows, on the gleam of light on their wet skins. As if with a will of its own, it does not move. So I begin to face the truth of what I am trying to do: to obliterate the girl. I realize that if I took a pencil to sketch her face I would not know where to start. Is she truly so featureless⁵⁵¹ ?

(A travers des spectres de vapeur je vois une fille trapue assise à la table à préparer des aliments. «Je sais qui c'est», me dis-je avec surprise; néanmoins, l'image qui persiste dans ma mémoire quand je traverse la cour de la pile de courges sur la table en face d'elle. Volontairement j'essaie de détourner mon regard des courges vers les mains qui les découpent et des mains vers le visage. Je perçois en moi-même une réticence, une résistance. Mon regard reste hébété, fixe sur les courges, sur l'éclat de la lumière sur leurs peaux humides. Comme si avec une volonté

⁵⁴⁹ Comparaison faite par Anne Whitehead, *Trauma fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 5.

⁵⁵⁰ Cathy Caruth, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵¹ J. M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, *op.cit.*, p. 50.

propre, il ne bougeait pas. Je commence donc à faire face à la vérité de ce que je suis en train d'essayer de faire: faire disparaître la jeune fille. Je me rends compte que si je prenais un crayon pour dessiner son visage je ne saurais pas par où commencer. Est-elle vraiment si dépourvue de caractéristiques ?)

Cette impossibilité de se remémorer les traits du visage de la fille barbare peut être le reflet de plusieurs choses à la fois : soit il la considère aussi comme 'une barbare', cet autre sans visage qui incite la peur, ce concept d'ennemi de l'Empire à qui on ne peut pas trouver un visage spécifique. Ou cela pourrait être le reflet de son impuissance face aux secrets qui sont cachés dans les cicatrices de la fille 'barbare', et ne pas se souvenir de son visage serait le reflet de l'impossibilité de « la pénétrer » puisque son seul visage est déjà un secret en soi.

Les yeux aveugles de la fille barbare occupent, en effet, une place importante dans l'envie de saisir le sens de son visage. La vision, perdue à cause de la torture, ajoute au personnage une idée d'incognito. Selon le Magistrat ses yeux ne sont que 'des insectes'. En même temps, ces yeux gardent un secret que tous veulent découvrir, tout autant le Magistrat, dans sa quête de rédemption, que les tortionnaires, qui ont essayé de trouver une justification pour la considérer comme barbare:

Is this how her torturers felt hunting their secret, whatever they thought it was ?
For the first time I feel a dry pity for them: how natural a mistake to believe that
you can burn or tear or hack your way into the secret body of the other⁵⁵².

(Est-ce la façon dont ses tortionnaires ont estimé arriver à son secret, peu importe
ce qu'ils pensaient que c'était? Pour la première fois je sens une sèche pitié pour
eux: quelle erreur naturelle que de croire que vous pouvez brûler ou déchirer ou
pirater votre chemin dans le corps secret de l'autre.)

À ce moment il s'aperçoit que lui aussi cherche ce secret que personne ne peut
atteindre « I search her face the next morning : it is a blank (...) What depravity that is
creeping upon me ? I search for secrets and answers, no matter how bizarre (...)»⁵⁵³
(« J'ai cherché son visage le matin suivant: c'est un vide (...) Quelle dépravation monte

⁵⁵² *Ibid*, p. 46.

⁵⁵³ *Ibid*, p. 47.

en moi? Je cherche des secrets et des réponses, même les plus bizarres (...) ». Le rêve récurrent serait tout simplement la prise de conscience du Magistrat face au problème des barbares et des tortionnaires. L'on pourrait voir en cela une espèce de trauma, produit par la question qui le ronge tout au long du roman : comment comprendre et vivre avec l'Autre ?

Dans *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* nous observons une juxtaposition de temps : les noms se répètent et se confondent. La narration, par conséquent, n'est pas linéaire puisque le temps sera peuplé d'événements qui reviennent. Ce sont les esprits de Martial et d'Estina Benta qui, refusant de mourir et revenant en tant que fantômes pour bouleverser l'ordre général afin de rappeler aux autres leur épisode traumatique, déclenchent ce renversement de temps :

A ce moment, Martial leur apparut comme avant son arrestation, en soutane kaki de Pasteur du prophète Mouzediba. Chaïdana tremblait comme une feuille, sans pouvoir dire si c'était de peur ou de joie; ses urines cédèrent. Le docteur, lui, avait peur, mais il fit des gros efforts pour n'en rien laisser paraître. Ils attendirent qu'il parlât, malgré la tradition qui, en de pareilles circonstances, ordonnait aux vivants d'user la parole avant les morts afin de ne pas la perdre pour toujours. Martial ne parla pas. Il désigna la blessure qu'il avait à la gorge (...) il chercha son éternel stylo à bille qu'il portait encore dans ses cheveux touffus et écrivit dans la main gauche de Chaïdana "Il faut partir"⁵⁵⁴.

Dans ce passage le retour de Martial en tant qu'esprit est providentiel et vise à maintenir sa fille en vie. Son apparition étonna tout le monde et leur fit perdre la parole, puisqu'ils n'arrivaient pas à mesurer le fait. Chaïdana est la seule qui parvienne à maîtriser la perte du père et à transformer son esprit en un moteur de lutte, tandis que les autres le voient comme une hantise.

Estina Bronzario vient voir son corps après son assassinat. Elle veut par ce geste rappeler que même la haine finie, sa mort signifie la fin de la ville ennemie, Nsanga-Norda. Une révélation apparaît alors, par l'image d'une Sainte : le vrai jour de la mort d'Estina Benta devait être celui du décès d'Estina Bronzario. Il y a eu un décalage de plus de quarante ans, pourtant :

⁵⁵⁴ S.L. Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 28.

C'est Estina Bronzario en personne qui est venue dire à Sarngata Nola de changer de guerre (...) Et comme Bronzario a vu les morceaux de son corps, elle a ri ces mots : "Sarngata Nola, le corps de la mort est passé: voici le corps de la vie, je t'invite à savoir que la haine est finie". (...) En nous retournant tous au même moment vers la falaise, nous vîmes la vierge des Solitudes (...) "C'est aujourd'hui le vrai jour où devait mourir Estina Benta" dit la Vierge, et nous avons tous entendu⁵⁵⁵.

Sony exprime dans ce passage le désordre des événements causés par l'homme. La ville de Valancia vit sous l'empire du trauma d'une mort non résolue il y a plus de quarante ans, l'assassinat de Benta par son mari. Alors une apparition explicite qu'elle est morte le mauvais jour. La population sombre dans le désespoir. Cette nouvelle est précédée de l'apparition de l'esprit de Bronzario qui, regardant son corps en morceaux, rit et demande à tout le monde de changer de guerre, puisque sa mort marque la fin de la ville ennemie. Deux fantômes font partie d'un projet d'avenir pour le peuple de Valancia. L'esprit de Bronzario qui apparaîtra encore à d'autres occasions servira de moteur d'engagement, de même que l'esprit de Martial.

Le récit du trauma peut prendre deux directions, d'après Marc Amfreville⁵⁵⁶ : celle de la hantise et du cauchemar – comme nous l'avons expliqué dans *En attendant les barbares* et *La vie et demie* ainsi que *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* ; ou celle du retrait et du désinvestissement qui mène au silence – comme dans *Michael K, sa vie, son temps* et *L'accordeur de silences*.

Dans *Michael K, sa vie, son temps*, K ne veut pas comprendre ni se faire comprendre, il ne veut pas avoir de relations avec la société qui l'entoure. Pour lui, le plus important est d'être en relation avec la nature et de pouvoir entrer en symbiose avec elle. Il se montre incapable de se mettre en relation avec un autre être humain, parce qu'il ne parvient pas à raconter son histoire, et préfère ne pas comprendre et ne pas être compris. Depuis le début il dit qu'il y a un trou, quelque chose qu'il est incapable d'expliquer et qui ne lui permet pas de nouer des relations en société :

⁵⁵⁵ S.L. Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 173,174.

⁵⁵⁶ Marc Amfreville, Notes prises lors de la communication « Peut-on parler de trauma collectif »: au Colloque « L'inscription du trauma dans les littératures postcoloniales » le 21 et 22 mars 2013 à l'Université du Mans.

And if I had learned storytelling at Huis Norenius instead of potato-peeling and sums, if they had made me practise the story of my life every day (...) I might have known how to please them⁵⁵⁷.

(Et si j'avais appris à raconter une histoire à Huis Norenius à la place de peler une pomme de terre, si on m'avait fait pratiquer l'histoire de ma vie tous les jours (...) j'aurais pu savoir comment plaire aux autres.)

Dans *L'accordeur de silences* c'est le personnage de Vitalício qui cherche l'oubli au lieu d'accomplir son deuil. La construction de Jesusalém est le symptôme d'un refoulement. En réalité c'est la perte de sa femme qui a conduit le père à un exil familial. Dordalma, la femme du vieux Vitalício, l'a 'trahi' trois fois : la première lors de la naissance de son premier fils, fruit d'une relation extra-conjugale avec le soldat Kalash (personnage qui accompagne la famille à Jesusalém). La deuxième fois, renvoie au fait qu'elle ait fui la maison où elle se sentait annihilée. La troisième a été son suicide, événement qui déclenche l'histoire secrète de Vitalício.

Comme cela est expliqué dans le livre, la femme est la propriété de l'homme au sein de cette société. Ainsi, le suicide est la manière la plus féroce de prouver que la société a tort. Au moment où elle s'ôte la vie, elle annule et détruit le contrat qui la transforme en propriété. La mort de la femme emprisonne le mari. Vitalício ne se remet pas d'avoir été dépossédé de sa femme par un acte aussi violent qu'un suicide.

L'on pourrait alors affirmer que la femme qui a uni le destin de ces quatre hommes est la responsable de cette fuite de la réalité. Il est intéressant de noter que ce sera également une femme qui fera tout basculer. Marta vient pour rappeler en quelque sorte qu'il y a un passé, que l'on ne peut pas l'oublier ou le nier. Elle apporte à Vitalício tout ce contre quoi il a lutté. Elle fait apparaître le refoulé. Elle l'appelle à la réalité: « - Isto aprendi aqui, convosco, em África. Dordalma precisa de morrer em paz, de morrer derradeiramente⁵⁵⁸ («-J'ai appris ceci avec vous en Afrique. Dordalma a besoin de mourir en paix, de finalement mourir. »). Marta veut que le veuf fasse son deuil et demande qu'il reconnaisse que Dordalma allait partir de la maison. Incapable d'accepter les mots de Marta, il décide que la Portugaise doit elle aussi mourir. Il ne veut pas

⁵⁵⁷ J. M.Coetzee, *The life and times of Michael K.*, op.cit., p. 181.

⁵⁵⁸ Mia Couto, *Jesualém*, op. cit., p. 207.

admettre ni reprendre l'histoire passée. Jesusalém a été créé pour être un lieu sans passé. Son trauma a construit cette place, mais il veut le garder en silence.

Dans la lettre de Marta à Mwanito il est expliqué :

Agora sabes dos motivos de Jesusalém e do exílio dos Venturas fora do mundo. O teu pai, afinal, não era apenas estranho e Jesusalém não constituía um acaso de sua loucura. Para Silvestre o passado era uma doença e as lembranças um castigo. Ele queria morar no esquecimento. Ele queria viver longe da culpa⁵⁵⁹.

(Maintenant tu sais les motifs de Jesusalém et de l'exil de la famille Ventura en dehors du monde. Ton père, finalement, n'était pas seulement étrange et Jesusalém ne consistait pas en un hasard de sa folie. Pour Silvestre le passé était une maladie et les souvenirs un châtement. Il voulait vivre dans l'oubli. Il voulait vivre loin de la culpabilité.)

Le père n'a pas été capable d'expliquer à ses fils pourquoi il avait crié Jesusalém et tous les interdits. Il n'a pas pu se confronter à son trauma et faire son récit. Il a choisi d'échapper au fil de la mémoire et de l'histoire pour s'accommoder d'une nouvelle réalité. Finalement, le refoulé l'a dévoré et il a fini par se cacher dans une proto-folie. Le travail de deuil et de remise en cause sera un défi de ses fils.

Contrairement à Vitalício, le trauma du soldat émane plutôt de la guerre. Ce livre met en avant la condition de la guerre comme un élément générateur du refoulé :

Zacaria Kalash não se recordava da guerra. Mas a guerra lembrava-se dele. E martirizava-o com a reedição de velhos traumas. Quando trovejava ele saía para o descampado, tresloucado, aos berros:

-Filhos das putas! Filhos das putas!

(...) – *Ele fica assim por causa do estrondo do trovão* – explicava Silvestre. Era isso que o alvoroçava: a lembrança dos rebentamentos. O ribombar das nuvens não era um ruído: era o reabrir de antigas feridas. As balas esquecemos, as guerras não⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p. 263.

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 94, 95.

(Zacaria Kalash ne se rappelait pas de la guerre. Mais la guerre se rappelait de lui. Et le faisait souffrir davantage avec la résurgence des vieux traumatismes. Chaque fois qu'il y avait un éclair, il sortait dans le champ, fou, criant :

-Fils de pute ! Fils de pute !

(...) – Il était comme ça à cause du rugissement du tonnerre– expliquait Silvestre. C'était ça qui le perturbait : le souvenir des bombardements. Le grondement des nuages n'était pas un bruit: c'était la réouverture de vieilles blessures. Les balles s'oubliaient, pas la guerre.)

Il est récurrent dans les récits de guerre que les personnages confondent les bruits du tonnerre avec les bruits de la guerre. Nous avons notamment le personnage d'Olanna du roman *Half of a yellow sun* de Chimamanda Adichie Achebe qui souffre de ces mêmes symptômes de peur quand elle entend les bruits de la tempête. La guerre est un refoulé qui revient à la mémoire par des indices, comme le son, qui opère des *flashbacks* malgré le désir des personnages de ne pas se la remémorer.

Dans *La vie et demie* nous avons à la fin du livre un cas intéressant d'oubli lié au trauma. Le personnage Jean Calcium, le responsable de la création des mouches comme arme de guerre la plus mortifère, à la fin de la guerre, ne se souvient pas du tout d'avoir lutté ni de tous les problèmes que ses mouches lui ont causé. Sa femme lui demande : « Comment donc ? Tu ne te rappelles pas ? La guerre, les mouches, la chute de Darmellia, la chute de toute la forêt, la mort de Jean Coriace, celle de Jean Canon. Tu ne te rappelles pas ? Le feu. Tout ce temps »⁵⁶¹, ce à quoi il répond : « Je me demande si on est encore dans la vie, si c'est encore Granita, si je ne rêve pas immortellement (...) Sommes-nous toujours au monde ? »⁵⁶². Pour lui la guerre est un fait inexistant et sa vie est quelque chose en proie au doute, il ne se rappelle pas ses actions et ne parvient pas à croire en sa vie, dans le fait qu'il est encore vivant, puisqu'il n'a plus de souvenirs.

Le manque de souvenirs n'est pas pour autant une façon d'effacer le passé. Bien que sa femme le lui rappelle pour le faire revenir au monde, c'est seulement au moment où quelqu'un le reconnaît qu'il prend conscience de la gravité de cet oubli. C'était lui le responsable de la catastrophe. Il s'agit d'un épisode traumatique des plus choquants que

⁵⁶¹ S. L. Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 188.

⁵⁶² *Ibid*, p. 189.

l'on peut trouver dans ce livre, et qui ne va pas se résoudre. Les autres lui expliquent qui il est lui-même, ce qu'il a fait et tout ce qui s'est passé. Ils l'appellent le roi et à la fin il dit : « Granita ! Mon corps se souvient de toi »⁵⁶³, la ville qu'il a construite et qui n'existe plus et dont il a été interdit de prononcer le nom est un souvenir de son corps, c'est là son seul souvenir. Cette phrase, « mon corps se souvient de toi », s'avère intéressante, elle semble suggérer que son esprit n'était pas prêt à reconnaître le passé. Il est curieux que le seul souvenir qu'il ait, celui de la guerre, soit devenu un interdit. La guerre, les traumatismes soufferts par la population n'ont plus de place sous le nouveau régime.

Nous avons vu que par le biais de la narration on a une mise en mots de l'indicible, puisqu'il n'est pas de réel qui ne soit pas filtré par le psychique. De ce fait, soit on se remémore pour oublier, et on laisse donc sous la forme d'une trace ce qui pourrait rester comme une hantise en nous, ou l'on procède à une inscription de l'intime pour provoquer une mise à distance du fait traumatique. On peut relever une telle inscription de l'intime à plusieurs reprises dans *La vie et demie* avec la question du corps qui se souvient. Presque tous les personnages détracteurs du régime du guide insistent sur le fait que le corps se souvient, comme par les cicatrices de l'esprit qui revient, Martial ne peut pas parler, puisque le guide lui a coupé la gorge : « Martial ne parla pas. Il désigna la blessure qu'il avait à la gorge et qui saignait sous un tampon de gaze, il s'approcha de sa fille »⁵⁶⁴. Chaïdana déclare par rapport à sa mission de détruire le guide qu'elle a dedans « un corps et demi (...) vous ne pouvez pas savoir comme ça vibre une chair et demie »⁵⁶⁵, ce qui signifie qu'en elle habite plus qu'une personne, et cette demie partie en plus est cause de souffrances et d'encouragement.

Après avoir analysé quelques exemples, revenons à ce qu'Anne Whitehead⁵⁶⁶ comprend à propos du récit du trauma. Pour elle, il s'agit d'un paradoxe ou d'une contradiction, puisque, si le trauma résiste au langage et à la représentation, comment peut-il être narrativisé dans la fiction ?

Les récits du trauma sont des réponses personnalisées aux effets catastrophiques qui émergent de plusieurs facteurs comme les guerres, la pauvreté et la colonisation sur le

⁵⁶³ *Ibid*, p. 192.

⁵⁶⁴ *Ibid*, p. 28.

⁵⁶⁵ *Ibid*, p. 22.

⁵⁶⁶ Anne Whitehead, *op. cit.*, p. 1.

psychisme d'un individu, explique Laurie Vickroy⁵⁶⁷. Selon elle, le trauma aide à révéler la constitution de l'identité, le dynamisme du pouvoir et la façon dont les liens intimes sont affectés par l'environnement social et ses idéologies dominantes. Elle voit le « trauma as an indicator of social injustice or oppression as the ultimate cost of destructive social institutions »⁵⁶⁸ (« le traumatisme comme un indicateur de l'injustice sociale ou de l'oppression comme le coût ultime des institutions sociales destructrices »).

Ce sont des récits d'un trauma particulier qui parfois illustrent le cas d'un groupe ou d'une communauté : Michael K est, d'après Nadine Gordimer, le portrait de la communauté noire en Afrique du Sud. La fille barbare est l'illustration de la peur de l'Autre, celui que nous menace et que nous devons combattre. Chaïdana et Martial sont des contestataires d'un régime qui étouffe le peuple. Estina Benta est une femme battue de l'Afrique machiste, qui n'a pas droit à une voix active. La famille de Silvestre Vitalício est une victime des guerres et, de plus, sa femme est une victime de la société patriarcale. Zacaria Kalash se trouve sous le signe du trauma du fait qu'il a dû être soldat malgré lui et lutter toujours du mauvais côté.

Les personnages analysés évoluent au milieu d'un récit dans le cadre duquel ils sont victimes de l'Autorité et des guerres qui apparaissent au préalable par le biais d'un discours basé sur l'Autre qui est toujours et forcément l'ennemi : « La radicalité de l'activité guerrière du XX^{ème} siècle a poussé à l'extrême les réflexes de , et ce d'autant plus aisément que l'infériorité raciale de l'ennemi avait été proclamée à l'avance et fortement intériorisée »⁵⁶⁹.

Se rappeler le passé et en témoigner est une tâche urgente que certains auteurs réalisent pour préserver les mémoires personnelles et collectives de l'assimilation, de la mauvaise représentation ou de la répression. Geoffrey Hartman croit que quand l'on caractérise les individus dépossédés et que l'on examine ce que l'intériorisation de leur histoire et de l'histoire collective révèlent, on connaît les effets de ce que c'est que de vivre d'une manière subjuguée, ils « help readers discover their own sympathetic

⁵⁶⁷ Laurie Vickroy, *Trauma and survival in contemporary fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002, p. x.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Alain Corbin [et al.], *op. cit.*, p. 311.

imaginings of humanity *in extremis* »⁵⁷⁰ (« aident les lecteurs à découvrir leurs propres imaginations de compassion envers l'humanité *in extremis*»). Cependant, pour les victimes l'aspect le plus difficile d'une situation traumatique, explique Laurie⁵⁷¹, c'est le sentiment que l'autre n'a pas le pouvoir de changer ni d'influencer sa situation ou condition : c'est pour cette raison qu'il est également difficile de parler de son expérience.

Selon Anne Whitehead, la fiction postcoloniale essaie de substituer la fiction publique et collective de la narration à une individuelle et privée, qui fonctionnerait comme un acte de mémoire :

Memory counters or resists the ways in which history elides difference and forgets the heterogeneous. Postcolonial novelists seek to rescue previously overlooked histories and to bring hitherto marginalized or silenced stories to public consciousness. Trauma fiction overlaps with Postcolonial fiction in its concern with the recovery of memory and the acknowledgement of the denied, the repressed and the forgotten⁵⁷².

(La mémoire s'oppose ou résiste à la façon dont l'histoire élide la différence et oublie l'hétérogène. Les romanciers postcoloniaux cherchent à sauver les histoires auparavant négligées et à apporter des histoires jusque-là marginalisées ou passées sous silence pour la conscience publique. La fiction du trauma chevauche avec la fiction postcoloniale dans son souci de la récupération de la mémoire et de la reconnaissance du refusé, du refoulé et de l'oublié.)

Au trauma psychologique, de ne pas réussir à dire son expérience traumatique, de ne pas bien la placer dans le discours et les fantômes qui reviennent comme des flashbacks, s'ajoute la mémoire du corps. Ainsi, même si le discours ne réussit pas à tout transmettre de l'expérience, le corps peut en parler davantage. Cathy Caruth explique qu'il est fréquent que la mémoire traumatique ait son origine dans le corps où elle restera inscrite. Ce corps sera ensuite présenté comme une archive ou un témoin actif – il est la seule preuve de l'existence du trauma. Le corps serait donc un lieu de mémoire, aussi bien comme source que comme lieu de cette identité post-traumatique.

⁵⁷⁰ Geoffrey Hartman *in*: Laurie Vickroy, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁷² Anne Whitehead, *op. cit.*, p. 82.

Les romans que nous analysons nous renvoient à une réalité violente où l'on constate que les symptômes du trauma sont révélés par le corps des personnages. Nous sommes confrontés à une littérature qui crée des histoires alternatives à partir des perspectives d'individus oubliés ou soumis au silence par la force et la répression. Les personnages de Coetzee que nous analysons entrent dans la catégorie des subalternes qui n'ont pas le droit que leur voix soit entendue. Ce sont ceux dont Spivak⁵⁷³ déclare qu'ils ne peuvent pas parler si ce n'est par le discours d'une voix de l'autorité. Et c'est effectivement par l'intermédiaire de cette autorité que leurs discours nous sont rendus. Ce sera leur corps qui permettra de développer le récit du trauma. C'est à lui qu'il incombe d'illustrer le récit muet de la terreur subie. Le médecin et le Magistrat seront les autorités responsables de la lecture de ces récits et de leur transmission, bien que leur attitude ne soit pas entièrement juste, ils aident à apporter à la réalité des histoires cachées. Le Magistrat en arrive à cette question des plus juste à propos du corps et de ses secrets : «it is she that I want or the traces of a history her body bears?»⁵⁷⁴ («c'est elle que je veux ou ce sont les traces d'une histoire que son corps cache? »).

Martial, Chaïdana et Estina, les personnages de Sony, sont des exemples d'un corps qui raconte son trauma et lutte contre lui. Même s'ils sont dépourvus d'une voix et d'un corps physiquement vivants, leur seule présence en esprit est capable de raconter et d'illustrer la terreur subie. Ce ne sera pas l'autorité qui reprendra la voix active du discours de leur histoire, ce seront des semblables, ceux qui sont encore vivants et luttent pour les mêmes causes que les morts.

Examiner la nature du trauma s'avère essentiel pour comprendre comment la mémoire traumatique et ses effets sont traduits et transmis par l'écriture. À l'origine, le trauma, comme l'indique sa racine grecque 'titrooskoo', veut dire blesser, transpercer ou pénétrer, se réfère à une blessure du corps. Aujourd'hui, il est compris comme une situation psychologique. Notre analyse a permis de comprendre comment ces deux conceptions se rejoignent pour créer une mémoire du corps essentielle pour le récit du trauma. De même, comme nous le verrons dans la partie suivante, les cicatrices sont une

⁵⁷³ Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak? : reflections on the history of an idea*, New York, Columbia University Press, 2010.

⁵⁷⁴ J. M. Coetzee, *waiting for the barbarians*, op. cit., p. 70.

mémoire physique qui permet le travail de la mémoire. Même si le personnage n'est pas capable de produire un discours, ce sont les cicatrices qui vont faire appel au passé.

B) Les cicatrices et la torture

Les cicatrices sont la voie d'accès de l'autre quand cet autre se tait. Elles permettent de raconter une histoire. Dire une violence qui reste dans la lisière de ce que l'on veut cacher pour oublier et en même temps de ce qui nous permet de prouver son existence. Lucia Fiorella explique que « La cicatrice è allora segno visibile dell'invisibile, pallida approssimazione per diffeto di un'oscenità insondabile »⁵⁷⁵ (« la cicatrice est alors le signe visible de l'invisible : pâle rapprochement d'une obscénité insondable »).

Laurie Vickroy explique que « survivors painful connection to past trauma is also displayed and replayed through the body, even branded into their flesh »⁵⁷⁶ (« la connexion douloureuse que les survivants ont par rapport à un traumatisme passé est également affichée et rejouée à travers leur corps, marquée même dans leur chair »).

Zacaria Kalash, l'ex-soldat qui a « toujours combattu du mauvais côté », garde en lui non seulement les cicatrices, mais aussi les balles qui l'ont blessé :

Sabe por que nunca me separo das minhas balas ? Sabíamos, mas fazíamos de conta que escutávamos pela primeira vez. Como ao ditado que ele mesmo inventara e que rezava: queres conhecer um homem, espreita-lhe as cicatrizes⁵⁷⁷.

(Vous savez pourquoi je ne me sépare jamais de mes balles? Nous savions, mais nous faisons comme si nous écoutions pour la première fois. Comme le dicton qu'il a lui-même inventé et qui énonçait: si tu veux connaître un homme, traque ses cicatrices.)

Chez Mia Couto les cicatrices sont l'illustration d'une violence qui ne veut pas s'exprimer par des mots ni être rappelée. Le corps de Kalash est une métaphore et un témoin vif de la violence :

⁵⁷⁵ Lucia Fiorella, *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, Pisa, ETS, 2006, p. 93.

⁵⁷⁶ Laurie Vickroy, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁷⁷ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 90.

Na ponta dos dedos erguia-as uma por uma e anunciava o calibre e as circunstâncias em que tinha sido alvejado (...) Dessa eu não me lembro (...) Mesmo das outras eu nem sempre me lembro bem⁵⁷⁸.

(Du bout des doigts il les soulevait une par une et annonçait le calibre et les circonstances dans lesquelles il avait été touché (...) Celle-ci je ne me souviens pas (...) Même des autres, je ne me souviens pas toujours bien.)

Il garde les traces, il ne garde pas de souvenirs. En réalité, les cicatrices de Kalash ont un signifié transcendant: ce sont toutes les fois qu'il a eu l'occasion de ne pas mourir : « Estes são os avessos dos meus umbigos. Por aqui – e apontava os buracos – por aqui se escapou a morte»⁵⁷⁹ (« Ceux-ci sont l'envers de mon nombril. Par ici - et il pointait les trous – par ici s'est échappée la mort»).

Cependant il y a une balle, une cicatrice, sur laquelle il ne dit mot. C'est la dernière. Il dit qu'il ne peut pas s'en souvenir. Vitalício, dans un moment de haine, l'amène à se rappeler cette blessure, mais il préfère ne pas en parler. Personne ne parvient à lui faire raconter cette histoire. C'est seulement à la fin du roman, quand Ntunzi rencontre Mwanito, que l'on apprend la vérité : cette balle est un peu la synthèse de tout ce qui s'est passé à Jérusalem. Reflet de la culpabilité de deux hommes. Kalash est le père de Ntunzi et à la fin il croit qu'il lui doit cette vérité, qu'il doit savoir comment tout s'est passé :

Mas veja o que me deu Zacaria. Esta é a última bala, lembra-se ? (...) Sufocado pelo pranto, empunhou a pistola para pôr cobro à vida. Silvestre se colou ao corpo de Kalash a tempo de desviar o tiro. A bala alojou-se junto à clavícula⁵⁸⁰.

(Mais regarde ce que m'a donné Zacaria. Celle-ci c'est la dernière balle, tu te rappelles? (...) Étouffé par les pleurs, il empoigna son pistolet pour mettre fin à sa vie. Silvestre s'est accroché au corps de Kalash à temps pour dévier le tir. La balle s'est logée près de la clavicule.)

⁵⁷⁸ *Ibid*, p. 89.

⁵⁷⁹ *Ibid*, p. 90.

⁵⁸⁰ *Ibid*, p. 288.

La balle qui aurait dû mettre fin aux jours de Kalash ne l'a pas tué. Le mari trompé a sauvé la vie du soldat infidèle. La mort aurait été une punition très simple, c'est pour cela que Vitalicio l'emmène à Jesusalém.

La cicatrice est bien souvent accompagnée du processus de la torture. Cette expérience correspond à une sorte de trauma dans lequel le corps resterait à la place où le mystère s'inscrit. Selon Stéphane Audoin-Rouzeau, avant de « faire parler », la torture « vise d'abord à inscrire sur le corps de la victime le pouvoir de ceux qui la dominent alors absolument »⁵⁸¹.

Raphaëlle Branche explique que « la victoire n'est complète que si la victime reconnaît à son bourreau ce qu'il attend d'elle : sa supériorité. C'est un anéantissement psychique qui est recherché, un abandon total de la volonté, de la liberté, de la personnalité ; pas un anéantissement physique »⁵⁸². Les personnages de Sony : Chaïdana, Martial et Estina Bronzario, ainsi que la fille barbare et K, de Coetzee, ont subi plusieurs violences. La fille «barbare» est torturée par l'Empire, qui veut la désigner comme barbare, pour justifier la peur et affirmer son pouvoir. K n'a pas de place dans la société et est constamment interpellé par les autorités qui ne le laissent pas tranquille. Chaïdana est torturée parce qu'elle est la fille du révolutionnaire Martial, qui à son tour a été torturé. Estina est assassinée par son mari et son corps reste 40 ans exposé dans l'attente d'une résolution du crime et de la culpabilisation de l'assassin. Les blessures de leurs corps fonctionnent à la fois comme mémoire de la violence et comme arme de contre violence, parce qu'elles reflètent l'impuissance du pouvoir.

La fille barbare, venue au bout de ses forces après avoir subi des tortures, se présente comme un être docile devant le Magistrat. K est en quelque sorte également un personnage similaire à la fille barbare. À cause de la difformité de ses lèvres qui l'empêche de communiquer, il ne sera pas compris par ceux qui l'entourent. Interpellé plusieurs fois par les autorités, il se présente toujours aimablement et ne conteste pas sa place. Tous deux laissent entendre qu'ils ont souffert la domination psychique de la torture. Cependant, ils se présenteront en tant que corps fermé et silencieux, ce qui sera leur unique forme de résistance. Le Magistrat a eu pour seul but de comprendre la vérité

⁵⁸¹ Stéphane Audoin-Rouzeau in: Alain Corbin[et al.], *op. cit.*, p. 285.

⁵⁸² Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie: 1954-1962*, Paris, Le Grand livre du mois, 2001, p. 331.

inscrite dans les cicatrices laissées par la torture: «It has been growing more and more clear to me that until the marks on this girl's body are deciphered and understood I cannot let go of her»⁵⁸³ (« Il est de plus en plus clair pour moi que jusqu'à ce que les marques sur le corps de cette jeune fille seront déchiffrées et comprises, je ne peux pas la lâcher »).

Le Magistrat est pour la fille barbare ce que le médecin est pour K : il essaye à tout prix de la comprendre et de lui donner une histoire. L'échec représenté par l'incapacité à lire ses marques montre l'impuissance du Magistrat et du médecin face à un corps qui ne veut pas révéler une vérité, malgré les signes qui y sont inscrits. Ils finissent par les laisser partir sans réussir à avoir ce qu'ils cherchaient. Dans ces textes, nous avons un corps qui déclenche le discours et qui en même temps le rend impossible.

Fiorella explique que, dans l'œuvre de Coetzee, les cicatrices sont la preuve que le personnage a connu le Mal : «Nella poetica de Coetzee, la cicatrice è la prova della conoscenza del Male. È lo stretto orificio attraverso il quale l'aguzzino ha cercato di cavar fuori l'anima»⁵⁸⁴ (« Dans la poétique de Coetzee, la cicatrice est la preuve de la connaissance du mal. C'est l'étroit orifice par lequel le bourreau a essayé d'arracher l'âme »). Ces cicatrices que le Magistrat cherche à déchiffrer expriment les horreurs des crimes qui ont été cachés et que la fille barbare ne parvient pas à raconter.

La fille barbare n'explique qu'une fois ce qu'il s'est passé :

'You are always asking me that question, so I will now tell you. It was a fork, a kind of fork with only two teeth' (...) Is this the question I asked? I wanted to protest but instead listen on, chilled⁵⁸⁵.

('Vous me posez tout le temps la même question, donc je vais maintenant vous faire mon récit. C'était une fourchette, une sorte de fourchette avec seulement deux dents' (...) Est-ce la question que j'ai posée? Je voulais protester mais j'ai choisi d'écouter, glacée.)

⁵⁸³ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, op. cit., p. 33.

⁵⁸⁴ Lucia Fiorella, op. cit., p. 91.

⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 44.

Contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, le Magistrat déclare que ce n'était pas cette question qu'il posait, mais : «What do you feel towards the men who did this ?» (« Qu'est-ce que vous ressentez envers l'homme qui vous a fait cela? ») Il n'obtient pas de réponse. Ce passage révèle ce que le Magistrat cherche dans ses cicatrices : ce n'est pas la torture, mais ce que ce corps a ressenti envers cet acte.

En même temps, le rapport du Magistrat à ce corps s'avère malgré tout extrêmement ambigu. Il pense faire le bien quand il cherche à découvrir l'histoire des souffrances de la fille barbare. Finalement, quand il réfléchit à son rôle, il se rend compte qu'il est peut-être lui aussi un tortionnaire :

What depravity is it that is creeping upon me? I search for secrets and answers, no matter how bizarre, like an old woman reading tea-leaves. There is nothing to link me with torturers, people who sit waiting like beetles in dark cellars. How can I believe that a bed is anything but a bed, a woman's body anything but a site of joy? I must assert my distance from Colonel Joll! I will not suffer for his crimes⁵⁸⁶!

(Quelle dépravation se glisse-t-elle en moi? Je recherche des secrets et des réponses, même les plus bizarres, comme une vieille femme lisant des feuilles de thé. Rien ne me lie à des tortionnaires, ces gens qui sont assis en attendant comme des hannetons dans des caves sombres. Comment puis-je croire qu'un lit est tout sauf un lit, que le corps d'une femme n'est rien d'autre qu'un lieu de joie? Je dois consolider ma distance par rapport au colonel Joll! Je ne vais pas souffrir pour ses crimes!)

Le Magistrat s'aperçoit de deux choses à la fois : premièrement, il veut aider la fille barbare pour se déculpabiliser en quelque sorte des crimes de l'Empire. Deuxièmement, il est conscient que sa permanente insistance pour qu'elle parle et lui explique ce qu'il s'est passé est une attitude de réciprocité idéologique avec le tortionnaire. Il sait qu'«arrivare all'anima, capirne el segreto, è anche lo scopo dei torturatori»⁵⁸⁷ (« arriver à l'âme, comprendre son secret, est aussi le but des tortionnaires »).

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Lucia Fiorella, *op. cit.*, p. 88.

Malgré tout, nous pourrions soutenir l'acte du Magistrat. En effet, selon Anne Whitehead : «The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess» («Les traumatisés, (...), gardent en eux une histoire impossible, ils deviennent eux-mêmes le symptôme d'une histoire qu'ils ne peuvent pas assimiler entièrement»⁵⁸⁸). En ce sens, Laurie Vickroy explique que :

the full implications of the scars, as a traumatic memory, are not fully available to their owner, and it is essential that what they signify be interpreted and understood by others as a part of a collective mourning and a healing process⁵⁸⁹.

(les implications des cicatrices, en tant que mémoire traumatique, ne sont pas totalement accessibles à leur propriétaire, et il est essentiel que leur signifié soit interprété et compris par les autres comme une partie du deuil collectif et du processus de cure.)

Cependant, même si le Magistrat essaie de donner une signification aux cicatrices, de comprendre l'histoire de la fille barbare, d'expliquer son trauma, il se rend compte que ce corps est impénétrable :

But with this woman it is as if there is no interior, only a surface across which I hunt back and forth seeking entry. It is how her torturers felt hunting their secret, whatever they thought it was⁵⁹⁰?

(Mais avec cette femme c'est comme s'il n'y avait pas d'intérieur, seulement une surface où je chasse en avant et en arrière à la recherche d'une entrée. C'est cela qu'ont ressenti ses tortionnaires à la recherche de son secret, peu importe ce qu'ils pensaient que c'était ?)

Ce corps apparaît comme étranger et méconnaissable à chaque fois, au point qu'il ne réussit pas à se rappeler les traits de son visage. Même si toucher ce corps éveille en lui un désir sexuel, il ne peut pas le pénétrer ni au sens figuré, ni au sens littéral.

⁵⁸⁸ Anne Whitehead, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸⁹ Laurie Vickroy, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁹⁰ J.M. Coetzee, *Waiting the barbarians*, *op. cit.*, p. 46.

I have no desire to enter this stocky little body glistening by now in the firelight. It is a week since words have passed between us. I feed her, use her body, if that is what I'm doing, in this foreign way⁵⁹¹.

(Je n'ai aucune envie d'entrer dans ce petit corps trapu, luisant maintenant dans la lumière du feu. Il y a une semaine que les mots sont passés entre nous. Je la nourris, j'utilise son corps, si c'est ce que je fais, de cette façon étrangère.)

Ni les tortionnaires ni le Magistrat ne parviennent à trouver la vérité qu'ils recherchent dans la fille barbare : «I am with her not for whatever raptures she may promise or yield but for other reasons, which remain as obscure to me as ever»⁵⁹² (« Je suis avec elle non pour les ravissements quelles qu'ils soient qu'elle peut promettre ou rendre, mais pour d'autres raisons, qui restent aussi obscures pour moi que jamais»). Il est impossible de faire parler ceux qui veulent rester silencieux. Même si le corps porte la marque d'une histoire, personne ne peut se l'approprier. L'histoire que l'on pourrait éventuellement construire ne serait qu'une histoire inventée et non la vraie. La conclusion que nous pouvons alors en tirer est que le corps peut déclencher un discours du trauma, mais par lui-même ou par la voix de l'autre il ne peut pas l'exprimer.

Dans *En attendant les barbares* ce n'est pas seulement la fille barbare qui subit la torture. Une fois en prison, le Magistrat sera lui aussi confronté à cette terreur et, à ce moment, il comprend que ses tortionnaires ne souhaitent rien savoir à propos de la fille barbare « They didn't come to force the story out of me of what I said to the barbarians and what the barbarians had said to me »⁵⁹³ («Ils ne sont pas venus me faire raconter l'histoire de ce que j'ai dit aux barbares et de ce que les barbares m'ont dit à moi »). Au contraire, ils se sont intéressés au corps et à sa relation avec les notions de justice.

Après avoir été placé dans une chambre avec deux autres personnes qui ont refermé la porte derrière eux, le Magistrat se demande combien de douleur peut supporter un vieil homme comme lui, cependant :

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 126.

But my torturers were not interested in degrees of pain. They were interested only in demonstrating to me what meant to live in a body, as a body, a body which can entertain notions of justice only as long as it is whole and well, which very soon forgets them when its head is gripped and a pipe is pushed down its gullet and pints of salt water are poured into it till it coughs and retches and flails and voids itself⁵⁹⁴.

(Mais mes tortionnaires n'étaient pas intéressés par les degrés de la douleur. Ils ne s'intéressaient qu'à me démontrer ce que signifie vivre dans un corps, comme un corps, un corps qui peut concevoir les notions de justice aussi longtemps qu'il est complet et bien, et qui les oublie très vite lorsque sa tête est pincée et un tuyau est poussé vers le bas de son gosier et des pintes d'eau salée sont versées dedans jusqu'à ce qu'il tousse et ait des reflux et aie des fléaux et se vide.)

Il est torturé à d'autres reprises, entre autres, il est privé de nourriture et d'eau et subit des exercices physiques épouvantables. Les tortionnaires ont torturé et humilié le Magistrat : « Is there a point at which I will lie down and say 'Kill me – I would rather die than go on'? Sometimes I think I am approaching that point, but I am Always mistaken. »⁵⁹⁵ (« Y a-t-il un point où je vais tomber et dire 'Tuez-moi, je préfère mourir plutôt que continuer'. Parfois je pense que je m'approche de ce point, mais je me trompe toujours. »). Il comprend que le travail du tortionnaire va au-delà de la leçon du corps, il s'agit de l'âme « He deals with my soul (...) but the care of souls seems to have left no more mark on him than the care of hearts leaves on the surgeon⁵⁹⁶ » (« Il s'occupe de mon âme (...) mais l'attention à l'âme paraît n'avoir laissé aucune marque en lui, de même que le soin des cœurs ne rend plus sensible le chirurgien. »).

Même ainsi, le Magistrat insiste pour savoir pourquoi ces personnes ont choisi une telle profession et quels sont leurs sentiments envers lui (c'est exactement ce qu'il voulait comprendre avec la fille barbare, quels étaient ses sentiments envers les tortionnaires):

'I am trying very hard to understand your feelings towards me', I say (...) 'So that I can come to understand why you devote yourself to this work. And I can hear

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

what you feel towards me, whom you have hurt a great deal and now seem to be proposing to kill⁵⁹⁷,

(‘J’essaie à fond de comprendre vos sentiments envers moi’, je dis (...) ‘Ainsi je peux comprendre pourquoi vous vous dédiez à ce travail. Et je peux entendre ce que vous ressentez envers moi, que vous avez sérieusement blessé et que vous semblez proposer de tuer’.)

En outre, il veut comprendre comment on peut vivre et avoir un quotidien si notre travail est celui de faire du mal aux gens :

‘Forgive me if the question seems impudent, but I would like to ask : How do you find possible to eat afterwards, after you have been ... working with people? That is a question that I have Always asked myself about executioners and other such people. (...) Do you find easy to take food afterwards? I have imagined that one would want to wash one’s hands. But no ordinary washing would be enough, one would require priestly intervention, a cerimonial cleasing, don’t you think? Some kind of purging one’s soul too’ (...)

‘I’m trying to understand the zone in wich you live. I’m trying to imagine how you breathe and eat and live day to day. But I cannot! That is what troubles me! If I were he, I say to myself, my hands would feel so dirty that it would choque me-⁵⁹⁸,

(‘Pardonnez-moi si la question semble insolente, mais je voudrais vous demander: Comment trouvez-vous possible de manger plus tard, après que vous ayez... travaillé avec des gens? C’est une question que je me suis toujours posée sur les bourreaux et ce genre de personnes. (...) Trouvez-vous facile de prendre de la nourriture par la suite? J’ai imaginé que l’on voudrait se laver les mains. Mais pas de lavage ordinaire. Cela ne suffirait pas, l’on aurait besoin d’une intervention sacerdotale, d’un nettoyage cérémoniel, vous ne pensez pas? Une façon de purger son âme aussi’ (...)

‘J’essaie de comprendre la zone dans laquelle vous vivez. J’essaie d’imaginer comment vous mangez et respirez, chaque jour. Mais je ne peux pas! C’est cela qui m’inquiète! Si j’étais lui, je me dis, je sentirais mes mains tellement sales que cela me choquerait-’)

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid*, p. 138.

Avec ces propos, il dérange son tortionnaire, qui crie après lui, et lui demande de partir et d'aller mourir quelque part ailleurs. Depuis le début du livre tel était le travail qu'il devait accomplir, celui de confronter le torturé et le tortionnaire à leurs sentiments. Tous deux cherchent à cacher et à oublier ce qu'ils ressentent. Tandis que les cicatrices de la fille barbare ne pourraient pas en dire davantage sur la douleur et la torture, elle s'est retrouvée dans cette position et a fini par comprendre que la tâche consistant à torturer est également une punition. Pour le tortionnaire, procéder à une remise en question de ses actes s'avère très difficile, il préfère ne pas évaluer les dégâts qu'ils peuvent avoir engendré sur son intimité.

La torture subie par Chaïdana et Martial n'a pas donné l'effet de supériorité désiré par le Guide, de même que l'assassinat d'Estina ne va pas faire taire la voix des femmes dans la société, mais l'inverse. La résistance de Martial face à l'acceptation de sa mort fait que son demi-corps fantôme exerce un pouvoir qui montre l'échec de l'anéantissement psychique recherché par le Guide lors de la torture. Chaïdana doit épouser le Guide et rester à ses côtés. Cependant il ne peut pas la toucher, sinon Martial apparaît et le terrorise. Ce sera alors lui qui sera torturé et qui devra reconnaître la supériorité de ses adversaires :

- Enfin, Martial ! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi. Mais, Martial se contentait de sourciller. Alors le Guide tomba dans une colère folle : il tira quatre-vingt-trois chargeurs, aux différents endroits où il croyait entrevoir Martial. Il tira pendant cinq heures, tuant même les soldats fidèles qui voulaient accourir à son aide. Le soir, à l'heure du dîner, il eut faim et sa colère tomba, il revint à la supplication :
- Cesse d'être tropical Martial. J'ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. Et si tu veux continuer la guerre, attends que je vienne. On se battra à armes égales. C'est lâche qu'un ancien vivant s'en prenne à des vivants. Mais Martial ne parlait pas. Le Guide Providentiel avait fini par croire que sa blessure à la gorge l'avait bel et bien rendu muet.
- D'ailleurs, il ne faut même pas s'en faire, avait conclu le Guide : s'il ne peut pas parler, c'est qu'il ne peut pas agir autrement que par sa présence⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit, p. 34.

L'une des possibilités de combat de Martial est de torturer par sa présence. Incapable de mourir à nouveau, mais capable de tourmenter le Guide, il reviendra pour se faire rappeler, pour dire que son combat ne vient que de commencer.

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* les femmes vont contre-attaquer les hommes et leurs certitudes, en montrant leur pouvoir dans la société. Elles s'approprient le pouvoir et le discours, elles s'organisent et dominent la ville de Valancia. Tout tourne autour du vagin, machine qui contrôle les hommes et met tout en place, organe qui deviendra religion. À l'assassinat d'Estina Bronzario, son avertissement devient réel : morte elle est invincible, son esprit lutte pour sa société.

Martial et Estina Benta sont les symptômes du trauma qui en même temps agit en tant que puissance traumatique contre le Guide et contre les hommes. Leur apparition fantomatique serait le symbole de la hantise concrète du trauma: «Ghosts embody or incarnate traumas of recent history and represent a form of collective or cultural haunting» («Les fantômes donnent corps ou incarnent les traumatismes de l'histoire récente et représentent une forme de hantise collective ou culturelle») explique Caruth⁶⁰⁰. Leur présence est essentielle pour appeler le souvenir, pour réclamer la justice et la mobilisation du peuple qui, lui aussi, est une victime potentielle de l'injustice commise contre lui.

John Brannigan⁶⁰¹ explique qu'en fiction les fantômes représentent un retour figuratif d'éléments du passé «which have been silenced or culturally excluded and the attempt to exorcise the ghosts can represent merely an attempt to prolong the repression of voices of protest and difference» («qui ont été mis en silence ou exclus culturellement et la tentative d'exorciser ces fantômes peut seulement représenter la tentative de prolonger la répression des voix de protestation et de différence»). Le rôle de Martial et d'Estina est de revenir pour essayer d'en finir avec les voix de l'oppression: ce sont des fantômes qui ne peuvent pas être exorcisés et qui sont invoqués avec insistance par leur société.

⁶⁰⁰ Caruth in: Anne Whitehead, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁰¹ John Brannigan, in: *Contemporary British fiction*, eds. Richard J. Lane, Rod Mengham et Philip Tew, Cambridge, Polity, 2003, p. 21.

Les personnages fantômes de Sony équivalent aux fantômes des traumas. Ils sont essentiels pour montrer que la compréhension de la violence n'a pas eu lieu, que le fait traumatique est encore vivant et qu'il réapparaît pour inciter les sujets à lutter, à comprendre et à exorciser les démons qui ont causé l'épisode traumatique. Cathy Caruth explique que le retour insistant des fantômes est dû au fait que l'événement traumatique n'est pas complètement assimilé au moment où il a lieu, mais seulement plus tard, dans son retour insistant et intrusif « and hence is not available in the usual way to memory and interpretation »⁶⁰² («et par conséquent ne sont pas disponibles de manière habituelle dans la mémoire et pour l'interprétation»).

Chaïdana, quant à elle, est un corps doublement hanté : traumatisée non seulement par le fait d'avoir mangé sa famille dans les premières scènes du livre, elle a la sensation de les sentir habiter en elle : « ils m'ont mis là-dedans un corps et demi (...) »⁶⁰³. Le souvenir de ces scènes revient chaque soir : « Chaïdana se rappelait ces scènes là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si, dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms »⁶⁰⁴. Le trauma chez Chaïdana la fait se sentir « pas tout à fait vivante »⁶⁰⁵, quelque chose en elle est mort lors des violences commises, mais le refus de mourir de son père est ce qui lui permettra de poursuivre la lutte.

Après les épisodes de torture qui inaugurent l'ouvrage, Chaïdana va entreprendre « la distribution de mort au champagne »⁶⁰⁶. Avec son corps elle mènera la vengeance avec la triade : violence, sexe et mort. Elle décimera les membres du pouvoir. Ce comportement peut être identifié à la « compulsion de répétition » d'après la théorie psychanalytique, comme l'indique Roger Ravet⁶⁰⁷. Cela consiste à « se placer dans des situations pénibles qui sont en fait des répétitions de situations anciennes 'sans se souvenir du prototype et avec au contraire une sensation tellement vive qu'il s'agit de

⁶⁰² Cathy Caruth, *Trauma: explorations in memory*, Baltimore, The Johns Hopkins university press, 1995, p. 4-5.

⁶⁰³ S. L. Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p.22.

⁶⁰⁴ *Ibid*, p. 17.

⁶⁰⁵ *Ibid*, p.17.

⁶⁰⁶ *Ibid*, p. 46.

⁶⁰⁷ Roger Ravet, « Torture, meurtre, cannibalisme et viol incestueux », [<http://www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/04Torture.pdf>], p. 55. (Consulté le 1 mars 2013)

quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel' »⁶⁰⁸. Le guide lui-même a fait subir au père de Chaïdana la mort au champagne «une mort au champagne, (...) pour un chiffon d'homme qui a blessé la République d'une vingtaine de guerres civiles, la mort au champagne devient un hommage. Je te la donne à contrecœur, Martial »⁶⁰⁹.

Si dans un premier moment Martial pousse Chaïdana à la lutte, il lui demandera, dans un second moment de quitter la Katamalanasia et d'arrêter de faire violence contre le pouvoir. Elle se refusera à abandonner la lutte et subira un viol incestueux de la part de Martial :

Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure. A la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte. Il cracha sur elle avant de partir et tous les écrits disparurent de la chambre (...) ⁶¹⁰.

De cet inceste naîtront trois fils. Chaïdana cessera d'avoir cette compulsion sexuelle liée à la vengeance et à la mort. Son père, par ailleurs, ne lui apparaîtra plus « Peut-être était-il mort de sa vraie mort par la naissance des petits »⁶¹¹. En quelque sorte, la naissance des trois descendants de Martial fait que Chaïdana peut transférer la responsabilité de sa lutte. Son obstination sera transférée à la temporalité traumatique d'une littérature subversive qui servira à dénoncer le régime : «Ainsi naquit la «littérature de Martial» qu'on appelait aussi littérature de passe ou évangile de Martial. Les manuscrits circulaient clandestinement de main en main »⁶¹². Les noms de ses livres sont énumérés, mais on n'apprend rien de leur contenu. Le passage portant sur leur écriture est bref. On accède ensuite aux derniers moments de sa vie, durant lesquels elle se remémore ses traumas et l'écriture se révèle être l'arme de rédemption, par où la lutte se poursuivra sans avoir besoin de la présence pernicieuse de son corps :

Chaïdana devait rêver de la gifle intérieure de son père ou de la cascade des miliciens. Elle devait rêver au champagne Chaïdana et à toutes les doses qu'elle avait distribuées. Elle avait penché la tête sur les recueils comme si elle voulait y

⁶⁰⁸ Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1997, p.286.

⁶⁰⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 15.

⁶¹⁰ *Ibid*, p.69.

⁶¹¹ *Ibid*, p.76.

⁶¹² *Ibid*, p.77.

ajouter quelque chose de neuf, comme si elle continuait à chercher. Mais la vie est sortie en paix⁶¹³.

Avec cette littérature, le combat sera repris par sa fille, elle-même prénommée Chaïdana. Nous voyons la répétition des actes, des noms, dans un cycle qui nous rappelle *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez.

Par le biais de l'analyse de ces personnages, nous avons pu voir que le récit du trauma peut être déclenché par un corps blessé. En même temps que ce corps dispose de la mémoire de sa souffrance, il peut fonctionner en tant qu'arme de contre-attaque.

Si la fille barbare a été victime de deux modes de domination sur son corps, la résistance qu'elle impose à l'autorité qui veut le saisir est une façon de répondre à ce pouvoir. Cette réponse, nous l'avons vu, a provoqué une remise en cause du rôle du Magistrat au sein de la société. Il finit par vouloir nier son appartenance à cet Empire qui a engendré la peur de l'Autre et généré la violence dans le désir de s'affirmer.

Chaïdana et son père utilisent leurs corps comme dénonciation active de la violence. Le corps déchiqueté et marqué de Martial est une apparition incessante qui va hanter la vie du guide – et le traumatiser. Le corps de Chaïdana est l'instrument sexuel de la destruction du pouvoir. Estina Bronzario n'abandonnera pas non plus sa lutte, elle déclare « Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte: vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu »⁶¹⁴. Dans ce livre, le corps violenté devient sujet de la violence, comme l'a préconisé Franz Fanon⁶¹⁵.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹⁵ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Patrick Sultan explique que les symptômes littéraires de la violence dérivent du traumatisme colonial qui articulerait l'individu et le social, la mémoire personnelle à la collective, en associant entre elles les multiples pertes qu'engendre une domination : la perte de l'identité, de la dignité, de l'autonomie et du pouvoir. La littérature aurait pour fonction l'accomplissement du travail de deuil. Les textes littéraires, selon l'auteur « donnent une forme qui permet d'éviter la répétition stérile, la demande toujours insatisfaite d'une impossible réparation afin de parvenir à un récit de l'irreprésentable »⁶¹⁶.

En ce sens, il nous semble intéressant de reprendre le concept de déchirure évoqué par Clément Dili Palai et Daouda Pare pour décrire la « situation dans laquelle l'individu se trouve en discordance avec lui-même ou avec son environnement. La déchirure construit et prolonge un état de manque »⁶¹⁷. La déchirure est à notre avis en relation directe avec la question du rapport au corps, puisque, comme dans un tissu, le corps est présumé avoir eu à un moment préalable une unité. Le déchirer suppose une agression qui instaure de nouveaux rapports qui ne sont pas toujours harmonieux.

L'expérience coloniale peut être comprise comme une déchirure dans le corps social Africain, tout comme les guerres pour l'indépendance et les guerres civiles. L'expérience de l'altérité a été ressentie de manière négative par les colonisés et cela a entraîné des conséquences traumatiques désastreuses, selon Alain-Cyr Pangop Kameni⁶¹⁸. Se voir comme autre, rejeter sa couleur de peau ou accepter la place qu'on vous attribue au sein de la société sans la remettre en question est une manière d'annuler la singularité de chaque être et de ne pas accepter les différences. Les stéréotypes et préjugés ont

⁶¹⁶ Patrick Sultan, *La scène littéraire postcoloniale*, Editions Le Manuscrit, 2011, p. 104.

⁶¹⁷ Introduction de *Littératures et déchirures*, eds. Clément Dili Palai et Daouda Pare, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 9.

⁶¹⁸ Alain-Cyr Pangop Kameni, « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne », in: *Littératures et déchirures*, *op.cit.*, p. 119.

beaucoup aidé (et aident toujours) à justifier des violences commises contre des groupes qualifiés de ‘minoritaires’.

En outre, nous nous demandons si la profusion de textes qui traitent des orphelins, ces enfants ‘autonomes’, que nous avons analysés dans cette partie, ne signifierait pas surtout un désir de retracer une filiation, de se ré-ancrer dans un lieu différent de celui hérité de la famille (coloniale)? Cette déchirure ne serait-elle pas l’organisation d’un nouveau tissu du corps social?

Finalement, dans la poétique et la politique des corps, la question du genre entre et s’entrecroise avec le discours postcolonial: les modalités de représentation sont mises en avant, la femme en tant qu’être assujetti est mise en question. Le sexe définit la différence et efface le pouvoir de la voix féminine. Les modalités de reprise du pouvoir par Chaïdana ou Estina Benta, ou encore par Ana Deusqueira, sont des éléments essentiels pour mieux comprendre comment recoudre la déchirure.

Dans la dernière partie il s’agira de comprendre comment le langage fonctionne en tant que mécanisme de contre-violence. La démarche postcoloniale permet aux auteurs d’établir un rapport de minoration de la langue du colonisateur. La création de l’hétérolingue, c’est-à-dire, la recherche des auteurs pour transgresser les frontières d’une langue et y faire habiter d’autres langues, permet d’établir une politique de «rééquilibrage des rapports de pouvoir». Ainsi, la langue du dominateur en contact avec celle du dominé inaugure un espace littéraire inédit. Nous analyserons les fonctions stylistiques et rhétoriques de cette démarche ainsi que l’humour qu’elle engendre.

Heraclito de Epheso diz :

“O pior de todos os males seria
A morte da palavra”.

Diz o provérbio do Malinké:

“Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
Mas não pode
Enganar-se na sua parte de palavra⁶¹⁹”.

Sophia de Mello Breyner Andresen,

“A palavra”, *O nome das coisas*

La ‘question linguistique’ des langues institutionnelles qui prennent le pouvoir au détriment des langues d’origine locale est une thématique centrale dans les recherches sociolinguistiques⁶²⁰. Bernd Heine observe que l’adoption d’une ‘langue de communication plus large’ s’est produite dans la plupart des pays africains après les indépendances. Ce choix est fait pour intégrer les différents groupes dans le système national, puisque l’adoption d’une langue locale pourrait avoir des effets non désirables sur le plan politique. En outre, les langues de la colonisation permettent également l’intégration plus simple dans le réseau de communications et d’échanges internationaux. En contrepartie, plusieurs chercheurs déclarent que, malgré tout, le choix de cette ‘langue de communication plus large’, politiquement neutre face à la diversité ethnique en Afrique, n’encourage pas l’intégration de la nation⁶²¹, puisqu’elle n’est accessible qu’à une infime partie de la société, surtout dans les zones urbaines.

⁶¹⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, «A palavra», *O nome das coisas*, Lisboa, Caminho, 2004. Traduction libre: « Héraclite d’Ephèse dit : «Le pire de tous les maux serait la mort du mot ». Le dicton de Malinké dit : « Un homme peut se tromper dans son morceau de nourriture, mais il ne peut pas se tromper dans sa portion de mo ».

⁶²⁰ Bernd Heine, « Language policies in Africa », in: R.K. Herbert (ed), *Language and Society in Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1992, pp.23-25.

⁶²¹ Ali Mazrui et M. Tidy, *Nationalism and the New States in Africa*, London, Heinemann, 1984, p. 300.

Les ‘langues de communication plus large’ ne sont cependant pas statiques dans les sociétés où elles sont utilisées. Plusieurs changements symboliques et structurels ont lieu, surtout du fait de leur coexistence avec les langues autochtones. Les langues s’adaptent aux réalités politiques et socioculturelles des pays africains et portent le trait d’une autonomisation par rapport à l’ancienne langue du colonisateur. L’écriture littéraire dans le contexte postcolonial n’ignore pas que le territoire est un héritage qui superpose les symboles, les traditions, les langues et les cultures. Nous pourrions alors parler de territorialité⁶²² linguistique, dans laquelle certaines langues sont en constant rapport et se modifient mutuellement. En littérature, le phénomène dépasse le langage quotidien et appelle à une réinvention des récits et narrations. Dans cette partie, la violence sera comprise comme un phénomène esthétique qui s’exprime dans la création langagière.

Si au commencement des temps l’énonciation est un acte de création, durant la période coloniale ce sera la transgression de la création qui se manifestera par l’acte de la parole. La langue est synonyme de pouvoir. Écrire permet de s’approprier une faculté enrichissante. L’exercice de l’écriture postcoloniale rend la langue et l’écriture plus riche par le contact de différentes langues et l’utilisation de la langue dans des nouveaux contextes. Le silence ainsi que l’humour seront révélateurs de cette appropriation de la langue et de l’hybridation des cultures. La pensée créatrice (de liberté) (postcoloniale) dit inlassablement tous les possibles du monde, en les associant sans cesse, les disjoignant et en les recomposant dans de nouvelles combinaisons.

Le langage est l’un des mécanismes responsables de la création d’identités, de la différenciation, du contrôle, de l’exclusion ou de l’inclusion. Présent dans presque toutes les sphères quotidiennes et étant l’une des principales facultés humaines, le langage, parmi tous les instruments de domination, peut être considéré comme le plus complexe et le plus subtil⁶²³. Au Mozambique, par exemple, le portugais postérieur à l’indépendance a commencé à développer des caractéristiques structurales et rhétoriques typiques. Déjà, avant l’indépendance, il y avait ce que l’on appelait les ‘*mozambicanismes*’ : au lieu de dire voiture (carro) on dit *machimbondo* ; au lieu de dire beaucoup (muito), l’on dit *maningue*. Une fois le portugais devenu la langue officielle du pays, les

⁶²² Territorialité linguistique: l’espace dont une langue a besoin pour s’épanouir et constituer un cadre de politique linguistique.

⁶²³ Marcos Bagno, *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Ed. Parábola, 2003.

‘*mozambicanismes*’ en portugais se sont multipliés, comme l’explique Gregório Firmino⁶²⁴. Dans le même sens, Albino Magaia, journaliste et écrivain très connu au Mozambique, a écrit un article dont le titre évoque l’appropriation de la langue par le peuple « *Língua : vida de um povo, espelho de sua história* ». (« Langue : la vie d’un peuple, le miroir de son histoire »⁶²⁵).

Le français est la langue officielle au Congo Brazzaville, à côté de deux langues nationales, le lingala et le munukutuba. Il sert également de ‘langue de communication plus large’ et comme tel, ses locuteurs se le sont appropriés et il a été façonné selon certaines spécificités du pays, comme le montre l’ouvrage de Jean-Alexis Mfoutou⁶²⁶. En Afrique du Sud, l’anglais, l’une des 11 langues officielles, a subi l’influence de ses usagers et, aujourd’hui, il existe le phénomène que Roger Lass⁶²⁷ a appelé "The Great Trichotomy" (La grande trichotomie). Il s’agit d’une classification sociale et régionale selon le locuteur de la langue: il y a le *cultivé*, pratiqué par la classe la plus aisée, le *général*, pratiqué par la classe moyenne et le *broad* par la classe ouvrière. Dans l’anglais d’Afrique du Sud apparaît également une grande influence de l’afrikaner , et des mots comme *trek*, qui ont été empruntés à cette langue, font partie du glossaire anglophone.

Dans ce chapitre, nous essayerons d’expliquer comment le langage est en étroite relation avec le pouvoir et s’avère capable de transformer les rapports entre les gens. Dans le premier chapitre, nous expliquerons comment le langage, oral et écrit, fonctionne dans les relations entre les personnages et celles avec le pouvoir. Ensuite, nous analyserons le silence en tant que forme de langage ainsi que son implication dans les discours des personnages. Dans un troisième moment, nous nous pencherons sur la question du style des auteurs dans leur travail linguistique. Les figures du langage nous permettront d’introduire notre dernière partie qui portera sur l’humour en tant que forme d’engagement contre la violence.

⁶²⁴ Gregório Firmino, « O moldar da história em Moçambique: A nativização do português em Moçambique », in: *A persistência da história: passado e contemporaneidade em Africa*, Coordonadores: Clara Carvalho e João de Pina Cabra, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.356.

⁶²⁵ Albino Magaia, « Língua : vida de um povo, espelho de sua história », in: *Revista Tempo*, número 477, p.33.

⁶²⁶ Jean-Alexis Mfoutou, *La langue française au Congo-Brazzaville: Manifestation de l'activité langagière des sujets parlants*, Paris, L’Harmattan, 2007.

⁶²⁷ Roger Lass, «South African English», in: Rajend Mesthrie, *Language in South Africa*, Cambridge University Press, 2002.

Chapitre I - *Le pouvoir du langage*

Le langage est, selon Émile Benveniste, “une entité à double face”⁶²⁸ dans une structure relationnelle entre les signes et les choses. Le langage non seulement crée (parce qu’il ne reproduit pas simplement la réalité, il la produit jusqu’à un certain point, la modifie ou l’induit), mais aussi un véhicule. Il a le pouvoir de *vocare*, é-voquer, invoquer ou con-voquer. Ainsi tout ce que l’on nomme, on le voue à l’existence :

On sait, depuis le récit de la Genèse, ce que la nomination comporte de maîtrise : en nommant les créatures de Dieu, Adam proclame en même temps sa prééminence sur elles. [...] Imposer un nom ou connaître les noms ne va donc pas sans un certain pouvoir : le nom est toujours plus que sa simple profération sonore⁶²⁹.

Le monde a non seulement été créé, mais aussi organisé par le langage. Dans la culture judaïque-chrétienne, le pouvoir conféré par Dieu à l’homme génère une asymétrie entre celui-ci et la nature. C’est à lui qu’il incombe de la nommer, de faire venir à la vie les choses et les animaux. Selon Géraldine Méret :

Cette spécificité de l’homme, fondée sur l’exclusivité de la parole, l’autorise en effet à se dire supérieur et à désigner les autres créatures comme inférieures. Cette asymétrie devient cependant bien plus problématique lorsqu’elle s’établit entre hommes, lorsque – comme on l’observe généralement dans les situations coloniales – à la vision anthropocentriste se superpose une vision européocentrée. La légitimité de la supériorité que suppose le droit de donner un nom ne tient plus alors à la différence entre un être doué de la parole et un être doué tout au plus d’une forme de communication primaire, mais entre un être doté d’une langue établie, incontestée, légitime, et un être dont la langue est dotée d’une valeur moindre, considérée comme inférieure⁶³⁰.

⁶²⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

⁶²⁹ François Hartog, *Le miroir d’Hérodote: essai sur la représentation de l’autre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 253.

⁶³⁰ Géraldine Méret, «Le nom propre et la propriété. Quelques problèmes posés par la nomination en situation coloniale et missionnaire : le cas des Capucins français de Maragnan », *Glottopol*, numéro 20, juillet 2012, p. 106, in:[http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_20.html](Consulté le 22 octobre 2014).

Comme l'a fait remarquer Méret, la relation entre langage et pouvoir est très étroite et détermine en grande partie la place qui sera occupée par chacun dans le contexte colonial. Selon Louis Jean Calvet :

Sur le plan linguistique, le colonialisme institue, donc, un champ d'exclusion à double voie: exclusion d'une langue (la langue dominée) des sphères du pouvoir, exclusion des locuteurs de cette langue (de ceux qui n'ont pas appris la langue dominante) de ces mêmes sphères⁶³¹.

Dans le même sens, Toni Morrison, dans son discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Nobel de 1993, déclare que "Le langage de l'oppression fait plus que représenter la violence; il est violence"⁶³². Or, comme l'a déjà indiqué Calvet, dans le processus de colonisation la subordination sociale est accompagnée de la subordination linguistique. Le colonisateur a le 'droit de nommer'. Cette faculté de dire qui est l'autre construit les préjugés qui iront marquer le contact entre colonisés et colonisateurs, ces derniers soulignant à tout moment l'infériorité de la culture et de la langue du colonisé. « Les échanges linguistiques sont susceptibles d'exprimer de multiples manières les relations de pouvoir », rappelle John B. Thompson dans sa préface à *Langage et pouvoir symbolique* de Pierre Bourdieu. À partir du moment où l'un définit l'autre, dans le processus de la domination linguistique, le colonisateur réduit le pouvoir de résistance du colonisé⁶³³.

La valeur du mot comme acte fondateur s'avère indispensable pour l'accomplissement de l'utopie de Silvestre Vitalício dans *L'Accordeur de Silences*. Quand il crée Jérusalem, il réalise une action semblable à celle de la colonisation. Il édifie un labyrinthe aveugle quand il gomme les noms d'origine et rebaptise chacun pour recommencer une nouvelle vie.

Nommer est un acte inaugural. L'on nomme une fois, une seule fois, dans un pur présent. En même temps que l'on peut voir cela comme un acte de naissance, de

⁶³¹ Louis-Jean Calvet, *La sociolinguistique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 39.

⁶³² Toni Morrison, *Discours de Stockholm*, Paris, C. Bourgeois, 1994, p. 16.

⁶³³ Ainsi que l'a fait remarquer Simone de Beauvoir par rapport à la domination de l'homme sur la femme dans son célèbre livre *Le deuxième sexe* (1971).

générosité, il s'agit également d'un acte de violence, d'appropriation. Dans le livre, nommer une deuxième fois c'est faire violence à ce geste inaugural, on renomme, on s'approprié le passé pour effacer la mémoire collective. Au cours de l'histoire, il y a seulement des instants de passé non partagés entre les personnages, l'histoire privée de chacun demeure secrète. Le seul passé autorisé est celui de Jesusalém, qui commence à la cérémonie de baptême.

Lors de la cérémonie de 'renomination', tout ce qui peut être lié à un passé doit être oublié, à commencer par les noms qui peuvent déclencher des souvenirs «Se não há passado, não há antepassados⁶³⁴» (« S'il n'y a pas de passé il n'y a pas d'ancêtres») :

- Este é o país derradeiro e vai-se chamar Jesusalém.

(...)

- Agora passemos à cerimónia do desbaptismo.

E fomos convocados um por um. E foi assim: Orlando Macara (nosso querido Tio Madrinho) passou a Tio Aproximado. O meu irmão mais velho, Olindo Ventura, transitou para Ntunzi. O ajudante Ernestinho Sobra foi renomeado como Zacaria Kalash. E Mateus Ventura, meu atribulado progenitor, se converteu em Silvestre Vitalício. Só eu guardei o mesmo nome: Mwanito.

-*Este ainda está nascendo* – justificou assim meu pai a permanência do meu nome⁶³⁵.

(- Celui-ci est le dernier pays et sera appelé Jesusalém.

(...)

- Maintenant nous allons passer à la cérémonie du débaptême.

Et nous avons été convoqués un par un. Et ça a été ainsi: Orlando Macara (notre cher oncle Madrinho) est devenu l'oncle Proximité. Mon frère aîné, Olindo Ventura, est passé par Ntunzi. Celui qui aidait mon père, Ernestinho Sobra, a été rebaptisé Zaccaria Kalash. Et Mateus Ventura, mon géniteur tourmenté, est devenu Silvestre Vitalício. Il n'y a que moi qui ai gardé le même nom: Mwanito.

Celui-ci est encore en train de naître – c'est ainsi que mon père a justifié la permanence de mon nom.)

⁶³⁴ Mia Couto, *Jesusalém*, *op.cit.*, p. 43.

⁶³⁵ *Ibid*, p. 42.

Tous les personnages, hormis Mwanito, ‘subissent’ le ‘rebaptême’, ce qui entraînera une modification au sein de leur être intime et social. Le fait d’être un enfant et donc sans mémoire vivante fait que Mwanito garde son authenticité première. C’est peut-être la raison pour laquelle il est le seul capable de raconter le drame de Jesusalém.

Le fil d’Ariane, symbole d’appartenance culturelle et territoriale, est coupé quand Vitalício donne naissance à Jesusalém, tout comme l’ont fait les colonisateurs. Le narrateur, Mwanito, explique que «o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. (...) Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto»⁶³⁶ (« le monde était fini et nous, nous étions les derniers survivants (...) Dans ces lieux lointains, même les âmes en peine avaient déjà disparu »).

De même, à la fin du livre *Le dernier vol du flamant rose*, l’Italien doit faire parvenir l’information de la disparition du pays à ses supérieurs de l’ONU. Ce n’est pas un hasard si cette dernière lettre écrite par Massimo Risi est pliée en forme d’oiseau et jetée dans l’immense rien qui l’entoure : «N’O ultimo voo do flamingo, sentados na berma do desfiladeiro, os personagens fazem da folha em que escreviam um pássaro de papel. E lançam essa fingida ave sobre o último abismo, reinvestindo na palavra o mágico reinício de tudo»⁶³⁷. (« Dans le dernier envol du flamant, assis sur les bords de la falaise, les personnages font de la feuille de papier sur laquelle ils avaient écrit un oiseau de papier. Et lancent ce faux oiseau au fond de l’abîme, en réinvestissant dans la parole le magique recommencement de tout »). Il faut recommencer le pays avec les mots, le recréer, c’est la seule réponse que peuvent donner les écrivains face aux guerres et aux gouvernements corrompus, selon Mia Couto.

Ce morceau de papier en forme d’oiseau, peuplé de mots, représente un nouveau commencement. C’est comme le flamant qui apportera le jour suivant, comme le racontait la mère du narrateur dans sa fable sur le flamant rose. Il annonce que les Mozambicains ont réussi à surmonter leurs défis et qu’ils sont prêts à vivre et à gérer leur vie et leur pays sans l’intervention étrangère. Le désir du peuple est de construire un pays fait par eux-mêmes.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁶³⁷ «Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001» in: Mia Couto, *O último voo do flamingo, op.cit.*, p. 224.

Cumpre-me o doloroso dever de reportar o desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias.(...) não tenho outra alternativa senão relatar a realidade com que confronto: que todo esse imenso país se eclipsou, como que por golpe de magia. Não há território, nem gente, o próprio chão se evaporou num imenso abismo. Escrevo na margem desse mundo, junto do último sobrevivente dessa nação⁶³⁸.

(J'ai le triste devoir de signaler la disparition totale d'un pays dans des étranges et peu explicables circonstances (...) Je n'ai pas d'autre choix que de déclarer la réalité à laquelle je me confronte: ce vaste pays s'est éclipié, comme par un coup de baguette magique. Il n'y a pas de territoire ni de gens, le sol lui-même s'est évaporé dans un vaste gouffre. J'écris dans la marge de ce monde, près du dernier survivant de cette nation.)

Chez Sony l'on peut remarquer un autre phénomène lié au pouvoir du langage. Il est intéressant de noter comment l'utilisation des noms en portugais, espagnol, français et kikongo fonctionne comme un outil servant à brouiller les frontières et faire un retour au Royaume du Kongo où les terres étaient vastes et dont le territoire serait l'espace mythique du début du temps. Angola, Congo Français et Congo Belge sont remis en place par cette aventure linguistique de l'auteur : il mélange le français, langue de la colonisation, avec les langues latines et prétend élargir ce territoire du Congo à sa reconfiguration antérieure avec les traits d'aujourd'hui. On pourrait associer ce processus de création linguistique de Sony au geste de Mia consistant à recréer le monde à partir de la parole. C'est surtout dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* que les noms en portugais et en espagnol ressortent à plusieurs reprises pour rappeler le nouvel espace proposé par Sony dans lequel se retrouverait le Royaume du Kongo sous l'empreinte du mélange de langues ; entre Angola et Congo, il renvoie à un Ancien Monde où les noms de Sonia O. Almeida, Ruan Afonso, Rouvière Verda et Machedo Palma⁶³⁹ feraient le lien qui n'a pas été totalement cassé avec les frontières imposées. Dans *La vie et demie* c'est l'usage de l'Espagnol qui apparaît le plus, peut-être en tant que signe d'une reprise de la Guinée Équatoriale, dominée par les Espagnols. Si les frontières sont fixes, les langues voyagent

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁶³⁹ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 39,97,128.

avec les gens dont les noms reflètent le mélange de la colonisation. La création de cet espace symbolique nous fait penser à la période précoloniale, devenue un espace dystopique à l'époque postcoloniale, où les langues sont le lien qui reconstruit un territoire passé et aujourd'hui décomposé.

Violer le droit de communication de l'autre est aussi le thème des romans *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Dans ces livres, l'être humain définit son existence par rapport à l'usage du langage. Le pouvoir de le manier est ce qui génère la liberté et l'espace d'expression. Lors de l'assassinat de Martial, c'est sa gorge qui reçoit le premier coup. Il n'est plus capable de parler, mais cela ne veut pas dire qu'on lui interdit de communiquer. Par l'écriture, il regagne son pouvoir de lutte. Estina Bronzario a reçu le pouvoir de la nature, des falaises, qui parlent avec les gens de Valancia. Par ailleurs, les mots écrits de la prophétie permettent que son histoire ne soit pas oubliée et que le combat perdure. La mort du personnage ne signifie pas la fin de la prise de parole, mais une façon de parler davantage.

Chaque fois qu'apparaît l'esprit de Martial ou de Bronzario, leur parole est prise comme une obligation. Par exemple, dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Machado Palma voit l'esprit d'Estina Bronzario et écoute ses conseils. La vierge lui apparaît également, avec le perroquet fusillé (l'oiseau dénonce le coupable de l'assassinat d'Estina Benta):

Il continuait à distribuer les insignes de volontaire de la paix, écoutant le serment laissé par la femme de bronze: "Sur l'honneur et sur ma vie, je ne prendrai les armes contre Nsanga-Norda que le jour où ils auront massacré dix mille sept cent douze enfants de la Côte... Alors viendra le jour du perroquet, le jour où le ciel et la terre se coudront"⁶⁴⁰.

Ainsi, comme chez Sony, la liberté et la définition du rapport à l'autre passent obligatoirement par la parole. Parler est également un geste de pouvoir pour Coetzee. Quand il crée Michael K et la fille barbare, il instaure une relation libératrice de la parole : s'ils sont capables de raconter leur histoire, ils sont libres, cependant K a un problème, son bec de lièvre, qui l'empêche d'articuler correctement les mots. La fille

⁶⁴⁰ *Ibid*, p. 174.

barbare ne domine pas bien la langue de l'Empire, et donc se voit obligée de rester silencieuse.

K essaye de communiquer, cependant cette activité s'avère difficile pour lui dès l'enfance. Il a grandi dans une institution d'enfants retardés, il n'a pas appris à raconter des histoires. Sa mère l'a toujours obligé à garder le silence, surtout devant les autres, pour ne pas être la cible des moqueries. Toutes les personnes qui côtoient K lui demandent de raconter son histoire. Il aimerait bien pouvoir et savoir le faire, mais il est difficile « tell a history where there is more blanks than actions »⁶⁴¹ (« de raconter une histoire où il y a plus de lacunes que d'évènements »).

Sans avoir droit à la parole, censuré par sa propre mère, K se voit livré à une vie de silences, de non-dits, incapable de gérer un discours, privé de la faculté de faire le récit de sa propre histoire: « And if I had learned storytelling at Huis Norenus instead of potato-peeling and sums, if they had made me practise the story of my life every day (...) I might have known how to please them.⁶⁴² » (« Et si on m'avait appris à raconter une histoire à Huis Norenus au lieu d'éplucher une pomme de terre, s'ils m'avaient fait pratiquer l'histoire de ma vie tous les jours (...) j'aurais pu savoir comment leur plaire »).

La relation étroite entre posséder la parole et avoir une histoire à raconter s'avère fondamentale pour l'insertion dans la société. Dans *En attendant les barbares* le problème du langage est lié dans un premier moment à celui du pouvoir. Dans un jeu entre le dit et le non-dit, tout ce qui est dans le champ de l'oppression reste dans l'anonymat : « There are things that must be hushed over, and will remain unnamed because they are unspeakable »⁶⁴³ (« Il y a des choses qui doivent être mises de côté, et qui vont rester sans nom parce qu'elles sont imprononçables »). Il s'agit des violences faites aux barbares, seulement parce qu'ils ont un mode de vie différent.

La création du barbare va servir d'instrument du pouvoir pour propager la peur, la terreur. Ne pas donner de signifié concret à une angoisse que l'on nomme est la stratégie des pouvoirs totalitaires – tout au long du livre l'ennemi n'a pas de visage, il n'est qu'un nom qui désignera celui qui n'est pas intégré dans la société.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 38.

⁶⁴² J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, *op.cit.*, p. 181.

⁶⁴³ J. M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, *op.cit.*, p. 24.

Au moment où l'on torture l'autre, on défait sa voix, on enlève la possibilité du 'Je', selon Michela Canepari-Labib :

Through torture, the Empire therefore tries to unmake the 'voice', the expression of the 'I' of the person. After this, the Empire can 'reconstruct' it at pleasure, rewrite it according to its wishes and, as exemplified by the word 'ENEMY' written by the Colonel on the prisoners' backs, create them as victims, controlling them in whatever it wants. (...) Being left with just the body (...) prisoners then lack the element that supposedly distinguishes human beings from animals, and are finally turned into what the Empire has been waiting for: Barbarians and, in many cases of racist politics, subhuman beings⁶⁴⁴.

(Par la torture, l'Empire cherche donc à défaire la «voix», l'expression du «je» de la personne. Après cela, l'Empire peut le «reconstruire» selon son plaisir, le réécrire en fonction de ses souhaits et, comme cela est illustré par le mot «ennemi» écrit par le colonel sur le dos des prisonniers, les créer en tant que victimes, en les contrôlant dans tout ce qu'il veut. (...) Se retrouver avec seulement le corps (...) les prisonniers manquent alors de l'élément qui distingue les êtres soi-disant humains des animaux, et sont finalement transformés en ce que l'Empire attendait: des Barbares et, dans de nombreux cas de la politique raciste, des êtres sous-humains.)

Le contrepoint avec la vision de l'empire apparaît lors des contacts de la fille barbare et du Magistrat. Il peut, par cette liaison, désigner et accuser l'ennemi réel. Cette accusation est faite sans voix, seulement grâce aux mouvements des lèvres, quand le Magistrat accuse le colonel Joll : «You are the enemy, you are an obscene torturer»⁶⁴⁵ («Vous êtes l'ennemi, vous êtes un tortionnaire obscène»). Il est intéressant de constater que dans cette approche de la dénonciation les mots se dessinent sur les lèvres. Le Magistrat n'est pas capable de les prononcer à haute voix, puisqu'il parle à la place de ceux dont l'on n'écoute pas la voix, les opprimés.

La fille barbare n'est digne de son humanité devant le Magistrat qu'au moment où elle parle dans sa langue maternelle avec un membre de l'expédition. Le Magistrat la

⁶⁴⁴ Michela Canepari-Labib, *Old myths-modern empires : power, language, and identity in J.M. Coetzee's work*, Oxford, P. Lang, 2005, p. 142.

⁶⁴⁵ J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 114.

croyait bête, dépourvue d'une certaine capacité de contact humain dans un échange. Quand elle s'exprime et se comporte d'une manière à laquelle il ne s'attendait pas, il se rend compte de la torture qu'il a infligée et qu'il s'infligeait. Le Magistrat était aveugle aux plus diverses possibilités de communication avec la fille barbare. Seuls les signes de son corps l'intéressaient. Son désir était de travailler sur des fragments pour pouvoir comprendre le tout. Par les cicatrices il voulait reconstruire son histoire. Or, que sont ces fragments, ou cicatrices, que la fille barbare avait imprimés sur son corps? Ce ne sont que les signes que l'Empire lui a imposés. Le langage de la communication n'existait pas entre eux deux et passait seulement par ces signes fragmentés. Dans son examen de conscience, le Magistrat s'aperçoit que la curiosité consistant à violer les secrets d'un corps, qui ne pouvait pas taire les réponses, fait de lui un tortionnaire, tout comme le colonel Joll⁶⁴⁶.

Coetzee examine la relation langage, pouvoir et silence dans un autre livre, *Foe*⁶⁴⁷. Il y décrit plusieurs conflits que l'on peut trouver entre les divers intérêts contemporains de la postmodernité, du post-féminisme et du postcolonialisme.

Dans *Foe*, dès le départ, figure déjà l'assertion que l'acte de narration est un acte de violation au sens figuré. Cruso est le colonisateur, Susan le côté féministe et Foe la représentation postmoderne de l'écrivain. Vendredi est la victime de la colonisation. L'intérêt de ce roman, selon Jolly, réside dans le fait que la narration aborde plusieurs violations sans pour autant créer de hiérarchies de victimisation « l'on finit par découvrir le pouvoir des structures qui gouvernent les violations au sein des relations »⁶⁴⁸.

Mia Couto, Coetzee et Sony révèlent par leurs personnages la valeur de l'appropriation de la parole et le pouvoir des mots. Si Vitalício renomme tous les membres de son utopie c'est parce que les noms portent une charge lourde d'histoire. Martial a la gorge tranchée par le guide. De par son 'état spirituel', il ne sera plus capable de prononcer de mots contre celui-ci. Le manque de parole touche également K, qui n'est pas capable d'articuler son histoire ainsi que la fille barbare, qui ne peut pas accéder au statut d'humanité. Ces personnages illustrent le fait que s'approprier une langue et savoir

⁶⁴⁶ *Ibid*, p. 43, 49.

⁶⁴⁷ J.M. Coetzee, *Foe*, London, Royaume-Uni, Secker and Warburg, 1986.

⁶⁴⁸ Rosemary Jane Jolly, *Colonization, Violence and Narration in South African Writing: Brink, Breytenbach and Coetzee*. Ohio University Press, Ohio, 1996. Introduction, p. 2.

l'employer est un avantage qui permet l'inclusion dans le monde. De même que la parole orale est essentielle dans la société, nous ne pourrions pas nier la valeur de l'écriture et sa relation avec le pouvoir. Nous analyserons dans la prochaine sous-partie quels sont les moyens d'accès au pouvoir par l'appropriation de l'écriture.

1. Pouvoir et écriture

Edward Said a noté dans *Culture and Imperialism* que quelques œuvres littéraires écrites en métropole à l'époque coloniale étaient produites au service de la mission coloniale. Par exemple, en ce qui concerne le cas anglophone, les romans victoriens propageaient les idées d'orgueil, de race et de supériorité. De manière plus explicite, la bande dessinée *Tintin au Congo*, destinée à la jeunesse francophone, répandait un discours sur la différence très marquée entre le nous, le normal occidental, et les autres, ceux qu'il faut combattre et 'convertir'. Si plusieurs textes ont construit une image négative du colonisé, comment le passé peut-il être réassumé et raconté aujourd'hui ?

Claude Lévi-Strauss raconte dans *Tristes Tropiques* la très controversée⁶⁴⁹ « leçon d'écriture » du chef Nambikwara. L'accès à l'écriture implique dans cette tribu la domination du groupe : devant les indiens, le chef fait semblant d'écrire et ensuite de lire les quelques lignes ondulées qu'il a mises sur le papier. Dans ce geste d'imitation, il veut, selon Strauss, montrer qu'il a établi le lien avec le blanc et devient l'intermédiaire de la négociation. Pour expliquer ce cas, Strauss s'appuie sur le mythe d'une parole originellement bonne ou innocente qui éprouverait la trahison de l'écriture.

Cet épisode renvoie au sentiment négatif de Silvestre Vitalício envers l'écriture. Pour le père de Mwanito, empêcher son fils de connaître la parole écrite est une façon de l'éloigner d'un univers préconstruit de valeurs et concepts associés à une vérité qu'il croit questionnable. La langue parlée se suffirait à elle-même dans les relations et constructions de Jérusalem. L'écriture serait l'élément en trop : elle pourrait attester de l'existence de ce qu'il veut cacher.

⁶⁴⁹ On se réfère à Derrida, qui essaye de trouver des données empiriques qui prouvent que les Nambikwara avaient une idée de ce qu'était l'écriture. Un tel débat ne nous intéresse pas ici.

Ntunzi comprend que l'écriture est l'alliée du pouvoir, une façon de conduire la pensée et garder les mémoires – si Vitalício les a empêché d'écrire c'est parce qu'il avait peur de laisser des traces ou de reconstituer la mémoire. L'esprit critique de Ntunzi examine la dégradation de son père, qui de bon conteur d'histoires est devenu le colporteur d'une «*história mal contada*» («*histoire mal racontée*»), comme il explique à Mwanito. Selon lui, son père a tort de construire cette folie et de les obliger à y habiter.

Ainsi, enseigner l'écriture à Mwanito est une façon de garder les histoires, et qui plus est, est une forme de combat contre la violence que son père leur inflige. Ils seront deux à savoir écrire et à pouvoir laisser les impressions de la vie à Jesusalém.

À partir du moment où Mwanito s'approprie de la pratique de l'écriture, il réfléchit à la relation entre la guerre, l'écriture et la mémoire: «*A guerra roubou-nos memórias e esperanças. Mas, estranhamente, foi a guerra que me ensinou a ler as palavras*»⁶⁵⁰ («*La guerre nous a volé les mémoires et les espoirs. Mais, très bizarrement, c'est la guerre qui m'a appris à lire les mots*»), dit-il en se référant au dépôt de munitions où il a commencé à distinguer les premiers mots. Inséré dans l'utopie à cause de la guerre, il est le seul qui ne peut ni lire ni écrire, parce que ce sont des pratiques du monde extérieur ; à partir du moment où Ntunzi franchit cette frontière et apprend à Mwanito les premières lettres, ce geste est cathartique et représente aussi une forme de prière (puisque prier est interdit à Jesusalém).

Ntunzi considère le crayon qu'il offre à son frère comme une arme : «*-Esconda bem. Essa é a sua arma*»⁶⁵¹ («*-Cache-le bien. C'est ton arme*»), toutes les implications de ce trauma vécu dans cette utopie aux allures dystopiques seront écrites par Mwanito, et c'est le livre que nous lisons. Il est intéressant de remarquer que cette conscience de Ntunzi découle de ce qu'il a appris avec son père Vitalício. Au temps où il allait à l'école, son père lui a dit qu'une histoire est la meilleure arme, car elle est «*mais poderosa que fuzil ou navalha*»⁶⁵² («*plus puissante qu'un fusil ou un couteau*»). Ainsi Mwanito devient le détenteur de cette arme, la seule capable de surmonter le trauma de ne pas avoir accès à son passé. Le jeu de cartes devient l'espace d'écriture, ainsi que le sol : «*Nesses cinquenta e dois quadradinhos verti uma infância de queixumes, esperanças e*

⁶⁵⁰ Mia Couto, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁵¹ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*

⁶⁵² *Ibid*, p. 60.

confissões. No jogo com Ntunzi, sempre perdi. No jogo com a escrita, perdi-me sempre»⁶⁵³ (« Dans ces cinquante-deux cartes j'ai versé une enfance de pleurnicheries, d'espoirs et de confessions. Dans le jeu avec Ntunzi j'ai toujours perdu. Dans le jeu de l'écriture, je me suis toujours perdu »).

Mwanito supplie Dieu en lui demandant la fin de Jesusalém et de ses interdits, il le supplie de venir le plus vite possible pour les sauver. Les lettres « sèment un miracle » :

Saí do quarto e munido de um varapau comecei a escrever na areia do terreiro, em redor da casa. E escrevi, escrevi freneticamente como se quisesse ocupar toda a paisagem com os meus rabiscos. O chão em volta se ia convertendo numa página onde semeava a espera de um milagre. Era uma súplica para que Deus apressasse a sua vinda a Jesusalém e salvasse meu pobre irmão⁶⁵⁴.

(Je sortis de la chambre et muni d'un grand bâton j'ai commencé à écrire sur le sable de la cour, autour de la maison. Et j'ai écrit, j'ai écrit frénétiquement comme si je voulais occuper l'ensemble du paysage avec mes gribouillis. Le sol autour devenait une page où je semais l'espoir d'un miracle. C'était une prière pour que Dieu se hâte de venir à Jesusalém et sauve mon pauvre frère.)

A la découverte de l'écriture s'ajoute celle d'un autre interdit, Marta, la femme. Elle lui explique dans une lettre que, quand il a commencé à lire, ce n'était pas les lettres qu'il était en train d'apprendre, mais surtout l'enseignement des mots « as palavras podem ser o arco que liga a Morte e a Vida »⁶⁵⁵ (« les mots peuvent être l'arche qui lie la Mort et la Vie »).

L'enjeu de l'écriture est, pour Mwanito, au moins double. Elle devient une arme de puissance en faveur de la mémoire et du passé. Il doit passer par plusieurs épreuves initiatiques pour comprendre ce qui lui a été caché pendant toute son enfance, pour finir par connaître la vérité à propos de la mort de sa mère. Avec l'aide de son frère, il recompose les traces éparpillées de la réalité passée et qui lui était jusqu'alors inaccessible. Il cherche la cohérence et, cependant, il manque d'éléments pour ce faire :

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 255.

Comment constituer une narration dans un endroit « sem lágrima, sem canto, sem livro e sem reza ? »⁶⁵⁶ (« sans larme, sans chant, sans livre et sans prière? »).

Mwanito a été le seul à conserver son nom des terres de « l'au-delà », parce que lui seul qui n'a pas été possédé par le 'démon de la mémoire'. Il est « béni » par l'oubli total. Sans mémoire, il ne peut même pas envisager de se souvenir. Au moment où il possède l'arme de l'écriture, il part à la recherche de tout ce qui lui avait été caché. Cela « ne peut se faire autrement que par les mots, car seuls les mots sont habilités à restituer des réalités aussi complexes que des crises politiques ou des tensions économiques ou même des conflits familiaux ou psychologiques »⁶⁵⁷. Pour Ricoeur, cette écriture a en quelque sorte une fonction thérapeutique liée au fait de survivre : « Mais que veut dire survivre ? Rien, en dehors de l'acte de réeffectuation. »⁶⁵⁸. Plus le temps passe et plus Mwanito devient conscient du monde dans lequel il se trouve, plus ce travail d'écriture sert à faire une réeffectuation qui lui permet de survivre.

La réalité l'étouffe et son témoignage est une manière de ne pas périr face aux dangers de l'oubli imposé par son père. Mwanito devient conscient que sa construction en tant qu'être humain passe forcément par la mémoire. L'écriture est pour lui un exercice de lutte contre l'oubli, une concrétisation de sa réalité, un geste de survie. D'après Ricoeur, survivre c'est exister dans les mots :

A guerra roubou-nos memórias e esperanças. Mas, estranhamente, foi a guerra que me ensinou a ler as palavras. Explico : as primeiras letras eu as decifrei nos rótulos que vinham colados nas caixas de materiais bélicos. (...) Uns aprendem por cartilhas, em salas de aula. Eu me iniciei soletrando receitas de guerra. (...) Não tardou que começassem as clandestinas lições da escrita. (...) Aos poucos eu entendia as interdições de Silvestre : a escrita era uma ponte entre tempos passados e futuros, tempos que, em mim, nunca chegaram a existir⁶⁵⁹.

(La guerre nous a volé des souvenirs et des espoirs. Mais étrangement, c'est la guerre qui m'a appris à lire les mots. Laissez-moi vous expliquer: les premières lettres je les ai déchiffrées sur les étiquettes collées sur les boîtes de munitions. (...) Certains apprennent par les manuels scolaires dans les salles de classe. Moi j'ai

⁶⁵⁶ *Ibid*, p. 60.

⁶⁵⁷ Julia Siccardi, *Guerre des Langues et Politique de l'écriture dans 'Half of a Yellow Sun' de Chimamanda Ngozi Adichie*, Mémoire de Master 2, Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2013, p. 93.

⁶⁵⁸ Paul Ricoeur, *Temps et Récit Tome 3, Le Temps Raconté*, Ed. Seuil, Collec. Point, p. 262.

⁶⁵⁹ Mia Couto, *op. cit.*, p. 45,46.

commencé par épeler les recettes de guerre. (...) Peu après, ont commencé des leçons d'écriture clandestines. (...) Peu à peu, j'ai compris les interdictions de Silvestre: l'écriture était un pont entre les temps passés et futurs, des temps qui, chez moi n'avaient jamais existé.)

Sans le pouvoir de l'écriture, passé et avenir sont des temps qui ne peuvent pas être conjugués dans la mémoire. Le pont construit avec les lettres permet de garder la mémoire et de construire l'avenir.

Avec un propos différent, mais un résultat de réévaluation de l'histoire similaire, dans *Le dernier vol du flamant rose*, le narrateur a le devoir d'écrire, parce qu'il a besoin de « se livrer dessus lembranças »⁶⁶⁰ (« se débarrasser de ses souvenirs »):

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo.(...) Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem da minha única vontade. É que preciso livrar-me destas minhas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima⁶⁶¹.

(C'est moi qui ai transcrit, en portugais visible, les paroles suivantes. Aujourd'hui ce sont des voix que je n'entends que dans le sang, comme si leur souvenir ne me venait pas de la mémoire, mais des profondeurs de mon corps. (...) Cependant, ce qui est arrivé ne peut être raconté que par des mots qui ne sont pas encore nés. Maintenant, je vous raconte tout sur la commande de ma seule volonté. Je dois me débarrasser de ces souvenirs comme le tueur se débarrasse du corps de la victime.)

L'exercice de l'écriture, dont il veut qu'il consiste en l'oubli de ses mémoires, sera également un témoignage comme celui de Mwanito. Le narrateur veut se débarrasser de quelque chose qui pèse comme le corps de la victime d'un crime. Cependant, si le corps disparaît, la mémoire résiste. Il s'approprie le langage écrit et va au-delà, puisque, pour raconter tous ces faits, il utilisera des mots «que ainda não nasceram »⁶⁶² («qui ne sont pas encore nés »). Son discours est une remise en place des mémoires et va l'aider à

⁶⁶⁰ Mia Couto, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 9.

comprendre le rôle de son père dans la société, les rapports de force entre le pouvoir et son peuple et aussi la valeur métaphorique des légendes, comme celle du flamant qui domine le livre.

Dans *Le dernier vol du flamant rose* l'on vérifie également que l'écriture sera le lieu de confession de l'administrateur, à chaque fois qu'il écrit une lettre à l'Italien. Même s'il peut parler avec Massimo, c'est par la missive qu'il trouve le moyen de s'exprimer. En revanche, les personnages qui sont liés à la classe opprimée, comme le sorcier ou la prostituée, utilisent le témoignage oral. L'écriture est liée au monde de l'administration, tandis que l'oralité est partie intégrante du quotidien. Par conséquent, la parole orale commencera aussi à prendre place dans la vie de l'Italien, alors que le mot écrit ne représente qu'un moyen de travail, nécessaire pour ses rapports. Dans le livre, plus l'on est éloigné de l'écriture, plus l'on est près des mystères de l'Afrique. L'écriture semble conditionner un regard trop systématique de la réalité. Il n'est pas étonnant que les écrits de Massimo se soient effacés de façon mystérieuse, puisqu'il a voulu saisir et enregistrer des phénomènes qui ne sont pas de l'ordre du rationnel :

-Veja!

Apontava os papéis e fotos espalhados. Veja, veja, repetia. Apanhei umas folhas ao acaso. Eram papéis em branco.

-Não está nada escrito aqui.

-Exactamente. E veja as fotos!

Eram papéis de fotografia, mas em branco. Era esse o mistério: aqueles papéis e aquelas imagens não eram virgens. Até ali estavam maculados por letras, por imagens gravadas. Aqueles eram as provas, os materiais que o italiano acumulava para mostrar aos seus chefes⁶⁶³.

(-Regardez!

Il montrait les papiers et les photos éparés. Regardez, regardez répétait-il. J'ai pris des feuilles au hasard. C'étaient des pages blanches.

-Il n'y a rien d'écrit ici.

-Exactement. Et regardez les photos!

⁶⁶³ *Ibid*, p. 144.

Le papier photo était blanc. Mais voici le mystère: ces papiers et images n'étaient pas vierges. C'étaient des preuves, les matériaux que l'Italien rassemblait pour montrer à ses chefs.)

Pour Chaïdana, dans *La vie et demie*, l'acte d'écriture sera le dernier moyen pour combattre le pouvoir. L'écriture joue le rôle d'un exercice d'exégèse lui permettant de comprendre sa vie d'«outsider» et d'exercer son engagement politique. Elle produira une littérature, que l'on qualifiera dans le roman de « littérature de Martial », dans laquelle sera menée une bataille qui sera enregistrée dans 'l'encre noire de Martial', 'indélébile'. Le trauma des dictatures postindépendance sera finalement transformé en récit engagé et fonctionnera comme un appel au devoir de combat. L'écriture de Chaïdana pourrait également être comprise comme un « acte de réaffectation » : sa façon d'écrire abolit la distance temporelle par l'usage de l'émotion. Même si l'on n'a pas accès à cette écriture dans le texte, nous savons que grâce à elle les citoyens-lecteurs-révolutionnaires bénéficient d'un lien unique, d'une trace dans le passé, qui leur permet de mener la lutte contre la dictature :

Remonter la trace, n'est-ce pas rendre les événements passés auxquels elle conduit contemporains de leur propre trace ? Lecteurs d'histoire, ne sommes-nous pas rendus nous-mêmes contemporains des événements passés par une reconstruction vivante de leur enchaînement ? Bref, le passé est-il intelligible autrement que comme persistant dans le présent⁶⁶⁴ ?

L'écriture de Chaïdana fait du passé une réalité plus présente que le présent, une persistance du révolu, une réminiscence qui dure et qui engage, de génération en génération, la lutte par le biais des mêmes principes. La naissance de ses fils, constamment liés à la lignée des Guides et éprouvant toujours le désir de faire tomber le dictateur fait de cette histoire écrite le seul lien permanent de combat au milieu d'un temps circulaire qui se répète sans cesse avec la naissance des Guides suivants.

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, la parole écrite a une valeur spéciale. Elle porte la prophétie, la vérité cachée. Au moment où le personnage s'approprie le langage écrit et le rend accessible à tous, il dévoile le mystère qui entoure la société. Le texte écrit

⁶⁶⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 256.

est le seul capable de redonner une explication et aussi un sens et une direction aux gens de Valancia :

(...) Ça vous paraîtra étrange, mais j'ai trouvé ce livre au large de la mer d'Afa, non loin de l'île de Goya. (...) Vous n'allez pas me croire, mais les caractères du livre sont faits de photons magnétisés, une technique que notre époque ne connaît pas. Et j'ai mis vingt-huit ans à les déchiffrer...⁶⁶⁵.

Le besoin de déchiffrer le langage qui est porteur de vérités est une métaphore du secret qui se trouve à l'intérieur du texte écrit. Il ne s'agit pas seulement de lettres à lire, mais aussi de sens à interpréter. Le texte écrit fonctionne comme une prophétie biblique, trouvée dans un endroit caché, traduite par un infatigable traducteur. La rumeur, les petits secrets de la vie quotidienne, passent par la langue parlée, tandis que le sacré est porté par l'écrit dans ce livre de Sony.

Chez Coetzee, nous pourrions dire que le récit du Magistrat, qui est le livre que nous lisons, fonctionne comme un journal intime où son être dévoile les injustices de l'Empire. On suit l'évolution de sa pensée jusqu'à sa remise en cause de son rôle dans la société. Le Magistrat, au début de l'ouvrage, pense savoir quelle est la différence entre civilisation et barbarie : 'l'appropriation de la parole écrite'. Il établit un clivage entre civilisation lettrée et barbarie illettrée, ce qui dit beaucoup sur la relation entre langage écrit et pouvoir.

D'autre part, quand il va en prison, il se voit victime de la dépossession de la parole écrite. Il s'aperçoit que le pouvoir peut manipuler et utiliser à son gré les lois. Par exemple, il n'y aura aucun document qui prouvera que le Magistrat est passé par la prison⁶⁶⁶. Ainsi conclut Michaela Canepari-Labib à propos du pouvoir de l'écriture « (...) the written code and the very process of writing are identified as complicit with the Empire's politics, and constitute, in themselves, a form of torture »⁶⁶⁷ (« (...) le code écrit et le véritable processus de l'écriture sont identifiés comme les complices de la politique de l'Empire et sont, par eux-mêmes, une forme de torture »).

⁶⁶⁵ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 75,76.

⁶⁶⁶ J. M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁶⁷ Michela Canepari-Labib, *op. cit.*, p. 143.

Le médecin de K écrit lui aussi dans la deuxième partie une sorte de journal intime dans lequel il note toutes ses perceptions et pensées à propos de K. L'écriture du Magistrat et celle du médecin, ainsi que celles de Chaïdana et Mwanito, sont elles aussi une « réeffectuation » du passé, cependant la trace, dans ces cas, est éparpillée. La fille barbare et K permettent de parvenir seulement à une connaissance parcellaire d'eux-mêmes – raison pour laquelle les deux « autorités » ont besoin de faire un travail complémentaire qui leur permet d'imaginer la forme du récit de ces « vies minuscules »⁶⁶⁸, de ces vies qui sont en marge de la société. Tous deux, le Magistrat et le Médecin, dans cet exercice de récupération de la mémoire des êtres subalternes, à qui l'on n'a jamais donné la parole, se trouvent face à la décomposition de la trace, si minimale de ces personnages, et par leur texte, par leur propre voix, ils essaient de structurer la vie de ces personnages énigmatiques et de lui donner un sens.

Le Magistrat essaie de composer à partir de l'expression du corps de la fille barbare un récit pour s'expliquer à lui-même ce qui lui est arrivé, pourquoi elle a dû subir la torture et quel est son sentiment envers ceux qui lui ont fait du mal. Confronté aux silences et aux espaces vides laissés par elle, il se trouve devant l'impossibilité de la décrire et la comprendre. Ne pas parvenir au centre de son âme, ne pas réussir à la comprendre, l'aide à remettre en question les instruments de domination de l'Empire. Son attitude, comme nous l'avons analysé, est similaire à celle du tortionnaire, puisque la fille veut garder et cacher son histoire, malgré les traces laissées sur son corps. La trace est, selon Paul Ricoeur, un document laissé par le passé qui permet d'avoir une connaissance de manière indirecte :

La trace, en effet, en tant qu'elle est laissée par le passé, vaut pour lui : elle exerce à son égard une fonction de lieutenance, de représentation. Cette fonction caractérise la référence indirecte, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé⁶⁶⁹.

La fonction des traces serait de permettre, par une donnée concrète, d'accéder à quelques évidences du passé sans lesquelles il n'est pas accessible. De fait, la perte peut

⁶⁶⁸ On reprend l'expression du titre du livre de Pierre Michon qui raconte la vie de personnages qui n'ont pas marqué l'histoire.

⁶⁶⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 253, 254.

également se dessiner comme une trace en négatif, avoue Ricoeur, par le manque et le vide qu'elle laisse. Le Magistrat, ainsi que le Médecin, ne s'aperçoivent que bien tard que chacun doit être maître de son histoire et que personne ne peut raconter complètement ou s'approprier de la vie d'autrui. La fille barbare a beau présenter sur son corps de multiples traces, le passé demeure inaccessible en tant que confidentialité. Michael K, quant à lui, cherche à ne pas laisser de trace, il veut être isolé et non compris, puisque sa vie est pour lui un vide.

Nous avons pu remarquer qu'il existe une complicité entre écriture et pouvoir – et entre l'écriture et la mémoire. Dans ces livres écrire est un acte de conservation ou de compréhension de l'histoire. Au moment où les personnages Chaïdana, Mwanito et le narrateur de *Le dernier vol du flamant rose* s'approprient l'acte d'écriture, ils s'approprient un pouvoir supérieur, celui de la prise en charge de l'histoire. Ce rôle est nié au Magistrat, au Médecin et à l'Italien, parce qu'ils veulent prendre en charge une histoire qui ne leur appartient pas. Leur acte d'écriture est une invasion qui sera combattue par le silence volontaire des autres personnages. Nous pourrions donc affirmer que les auteurs ont voulu montrer l'émancipation possible par la parole écrite et que les anciens colonisés sont conscients de leur responsabilité dans leur histoire. En ce sens, il nous semble également intéressant d'analyser le rapport du langage au silence. Il s'agira dans la prochaine sous-partie de comprendre comment K et la fille barbare sont façonnés et compris selon leur silence ; dans les romans de Sony, la 'verborragie' prendra place pour ne pas permettre au silence de s'installer. La question du genre est également sollicitée dans cette analyse du silence. Dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ainsi que dans *L'Accordeur de Silences* la femme est une victime de la société. Les auteurs vont donc critiquer et s'interroger sur la place des femmes et le besoin de rompre le cycle de domination dans lequel elles se trouvent inscrites – domination qui les destine au silence.

2. Le silence

Le terme « silence », d'après l'article du *Trésor de la Langue française*, possède plusieurs signifiés dérivés de son origine latine « silere » qui veut dire, « rester silencieux ». Au fil des siècles, le silence sera interprété de diverses façons. Par exemple,

au XII^{ème} siècle le silence désigne l'absence de parole, tandis qu'au XIV^{ème} siècle il est pris dans un sens plus global qui renvoie à l'absence de bruit.

Dans l'acte de communication, le silence peut être un choix volontaire ou imposé. En littérature, le silence, loin d'être un défaut ou un recours du négatif, se présente comme une figure de (dé)construction. « Il mine, suspend, pulvérise la phrase, mais cet éclatement, cette force de désagrégation ou de dissolution n'entraîne jamais l'abolition complète du dire »⁶⁷⁰.

Pour Deleuze, la littérature – pornologique d'abord, mais on propose d'étendre cette analyse à l'ensemble de la littérature –, qui puise son origine dans le silence et s'accomplit à travers celui-ci, a pour tâche « avant tout de mettre le langage en rapport avec sa propre limite, avec une sorte de “non-langage” (la violence qui ne parle pas, l'érotisme dont on ne parle pas) »⁶⁷¹. Choisir le silence serait-ce la recherche d'exprimer quelque chose qui ne parle pas, comme la violence ?

Selon Frantz Fanon, un homme qui n'a pas de langage ne peut pas posséder le monde qui est impliqué par le langage. C'est justement ce fait qui sera illustré par les romans que nous analysons. Trois romans de Coetzee, écrits aux alentours de 1980, ont le silence comme caractéristique centrale. Dans *Michael K, sa vie, son temps*, *En attendant les barbares* et *Foe*, apparaît la mise en scène d'une confrontation dans laquelle le silence est l'enjeu. Le silence sera compris comme une modalité de l'être pour les personnages de la fille barbare, de Michael K et Vendredi.

Selon Sony, le silence est le plus grand danger dont puisse être victime une société, c'est pourquoi, dans ses romans il est inacceptable et la *verborragie* s'installe. Si les personnages ne se manifestent pas, c'est la nature qui parlera à leur place, ou ce seront les morts, mais jamais le silence ne va rester comme une option de discours. En revanche, pour Couto, le silence est le moment où les morts communiquent avec les vivants, il fait partie du discours et permet de révéler les secrets.

⁶⁷⁰ Julia Siboni, *Le silence constructeur dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Thèse doctorale, Paris IV - Sorbonne, 2010, p. 73.

⁶⁷¹ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*, Paris, les Éditions de Minuit, 2007, p. 21-22.

Les critiques de l'œuvre de Coetzee : Durrant⁶⁷², Jolly⁶⁷³, Engelibert⁶⁷⁴ et Viola⁶⁷⁵ ont fait le lien entre la fille barbare, K et Foe pour discuter de leur altérité. D'après ces auteurs, la seule présence corporelle de ces trois personnages indique déjà que l'on est face à une histoire non-verbalisable, puisqu'ils sont une histoire matérielle qui se refuse à être traduite en mots ou transformée par le langage. Le silence règne, c'est pour cette raison que l'on ne peut pas les définir.

Leur corps conserve les marques de l'histoire. Les blessures attestent d'un passé qui marquera la vie des personnages. Les endroits endommagés: les yeux de la fille barbare et la bouche de K, sont stratégiques pour le contact humain.

Dans *Michael K, sa vie, son temps*, Coetzee met en évidence le bec de lièvre du personnage, puisque c'est une maladie qui l'empêchera de bien articuler les mots et qui sera aussi un motif de honte. Cette métaphore de la maladie illustre le rapport du langage avec le pouvoir. Le silence installé dans les relations de K explique son anéantissement face à la société. La critique Hania Nashef⁶⁷⁶ énumère quelques études qui cherchent à expliquer les causes et les signifiés du silence de Michael K. Susan Gallagher considère le silence de K comme «the history of the silencing of the Other in South Africa»⁶⁷⁷ («l'histoire de mettre en silence l'Autre en Afrique du Sud»). Teresa Dovey, de son côté, l'explique par l'absence de la figure paternelle et par le fait que K a été toujours été forcé au silence par sa mère, qu'il a fréquenté l'institution pour les enfants, n'a pas eu de contact avec d'autres enfants, tout cela parce qu'il avait un bec de lièvre.

Ainsi le silence devient pour lui la seule façon d'interagir avec le monde. Il crée son histoire, celle d'un jardinier, qui communique avec la nature et vit dans le silence « *the truth, the truth about me. 'I am a gardener,' he said again, aloud. (...) I am more like a earthworm, he thought. Wich also is a kind of gardener. Or a mole, also a*

⁶⁷² Sam Durrant, *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, New York, State University of New York Press, 2003.

⁶⁷³ Rosemary Jane Jolly, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee*, Ohio, Ohio University Press, 1996.

⁶⁷⁴ Jean Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès- Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Limoges, 2003.

⁶⁷⁵ André Viola, *J. M. Coetzee, romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁶⁷⁶ Hania A. M. Nashef «Politics of Humiliations in JM Coetzee», in: Liliana Sikorska (éd), *A universe of (hi)stories : essays on J.M. Coetzee, op.cit.*, p. 162-163.

⁶⁷⁷ *Ibid*, p. 162.

gardener, that does not tell stories because it lives in silence»⁶⁷⁸ (« la vérité, la vérité sur moi. ‘Je suis un jardinier’, dit-il à nouveau, fort. (...) Je suis plutôt comme un ver de terre, pensa-t-il. Ou une taupe, également un jardinier, qui ne raconte pas d’histoires parce qu’elle vit dans le silence»). Il se compare plutôt à un animal, la taupe, qui fait du jardinage et qui ne raconte pas d’histoires parce qu’elle reste silencieuse. Il ne sait pas raconter sa vie dans les prisons, les camps, avec la police, ou encore les supplices qu’il a dû subir, tout cela sera oublié au nom de la vérité qu’il sait raconter : il est un jardinier.

Dans *Michael K, sa vie, son temps* il existe un enjeu double autour d’un mystère qui entoure le silence. D’un côté, le personnage K garde son histoire, et de l’autre, le narrateur, un second personnage, est là pour rompre ce silence dans l’effort de comprendre la vérité. Pour le médecin/narrateur, le fait de faire parler K, raconter sa vie, est une façon de préserver sa vie et de lui donner de la substance. Dans son étude, Michaël Marais comprend le roman comme « a series of replicated episodes, each of which brings Michael K into a character who attempts to assert himself by negating K’s alterity» («une série d’épisodes qui se répètent, dont chacun fait de Michael K un personnage qui tente de s’affirmer en niant l’altérité de K»).

On peut constater l’existence du même rapport à la vérité et au silence dans *WTB*, quand le Magistrat essaye de savoir ce qui est arrivé à une victime rendue handicapée par les soldats qui voulaient savoir ce que désiraient les barbares. C’est à partir des signaux de torture laissés sur son corps qu’il va esquisser l’histoire. Il va lire dans les cicatrices et se faire représenter la scène afin de connaître la vérité. Il se rend compte seulement plus tard de son rôle de tortionnaire, puisqu’il aurait pu apprendre son langage pour apprendre son histoire. Le silence de la fille barbare est plus qu’une résistance traumatique, puisqu’elle ne domine pas assez bien le langage du Magistrat et cela ne l’intéresse pas de lui raconter son histoire. Le Magistrat, de son côté, veut parler à sa place et la comprendre dans un exercice d’auto-expiation, comme il le reconnaît lui-même. Au moment où il se rend compte, lors de l’expédition de retour, que la fille parle une autre langue et qu’il n’a jamais essayé de l’apprendre ni de trouver un autre moyen de communication, il s’aperçoit qu’il est impliqué dans la logique de l’Empire, où l’autre n’a pas de parole et n’est pas capable de parler ni de se faire entendre.

⁶⁷⁸ J.M. Coetzee, *Life and times of Michael K*, op. cit., p. 181,182.

I am surprised by her fluency, her quickness, her selfpossession. I even catch myself in a flush of pride: she is not the old man's slut, she is a witty, attractive woman! Perhaps if from the beginning I had known how to use this slap-happy joking lingo with her we might have warmed more to each other. But like a fool, instead of giving her a good time, I oppressed her with gloom⁶⁷⁹.

(Je suis surpris par sa fluidité, sa rapidité, son auto-possession. Je me suis même surpris dans un affleurement de fierté : elle n'est pas la salope du vieil homme, elle est spirituelle, une jolie femme ! Peut-être si, dès le début, j'avais su comment utiliser ce plaisant jargon avec elle, nous aurions pu nous réchauffer davantage mutuellement. Mais comme un imbécile, au lieu de lui donner un bon moment, je l'ai accablée de tristesse.)

Dans cette confrontation avec le corps plein de cicatrices, il a préféré s'approprier le silence de la fille barbare pour créer ses propres hypothèses. Il a créé pour elle une histoire inventée par lui, quand sa propre histoire était accessible dans une autre langue. Son silence n'était plus qu'une forme d'imposition de la vérité et des lois de l'Empire. «The Magistrate's treatment of the young barbarian is consequently ambivalent throughout, since his desire for, and control of, her links him, in particular, to the torturers he struggles to understand»⁶⁸⁰ (« Le traitement donné par le magistrat à la jeune barbare est donc ambivalent partout, depuis son désir pour et son contrôle de, elle est reliée à lui, en particulier, aux bourreaux, il a du mal à comprendre»).

« Dans ces trois textes [*En attendant les barbares*, *Michael K*, *sa vie*, *son temps*, *Foe*], la quête obstinée d'une histoire dont le protagoniste garde le silence provoque la déterritorialisation du narrateur et emporte les deux personnages dans un devenir commun »⁶⁸¹. Le silence est pour ces personnages une manière de parler, l'utilisation la plus efficace de la métaphore de la mise en silence des subalternes, de leur absence de parole dans la société. Il y a toujours quelqu'un qui veut parler pour Michael K, la fille Barbare et Vendredi, mais les personnes intéressées par leur histoire ne sont pas en

⁶⁷⁹ J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁸⁰ Dominic Head, *J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 27.

⁶⁸¹ Jean-Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès- Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*. Ed. Pulim, Limoges, 2003, P.56.

mesure d'accéder à leur monde et finissent par recevoir le silence comme signe de leur discours.

Les narrateurs de Coetzee cherchent dans le silence de l'autre « le moyen de libérer la puissance d'un peuple sans voix, mais qui est l'œil (I/eye) qui regarde l'écrivain en même temps que son sujet (I/eye) »⁶⁸². Quand le narrateur-médecin de K et le Magistrat cherchent à imposer les histoires qu'ils ont cru déceler et découvrir, K ou la fille barbare réelle cessent d'exister. C'est dans la logique de l'autorité que tout est écrit ; « its inscription of history of the colonizers from the perspective of the West » (« c'est l'inscription de l'histoire des colonisateurs dans la perspective de l'Occident »), comme l'affirme Bhabha⁶⁸³.

Il y a une autre facette du silence dans *En attendant les barbares*, directement liée aux abus du pouvoir et au devoir de dénoncer ou de réagir. Si l'on se remémore le début du livre, le Magistrat s'attachait à cet empire et, même s'il savait ce qui se passait dans les salles contiguës à son bureau, il choisissait l'option du silence : « I was aware of what might be happening and my ear is even tuned to the pitch of human pain. But the granary is a massive building with heavy doors and tiny windows (...) »⁶⁸⁴ (« J'étais au courant de ce qui pouvait se passer et mon oreille est encore accordée à la hauteur de la douleur humaine. Mais le grenier est un bâtiment massif avec de lourdes portes et fenêtres minuscules (...) »). Le Magistrat emploie le mot *might*, qui est utilisé quand l'on veut signaler qu'un propos a peu de probabilité d'exister. Le choix de ce mot est ironique malgré sa certitude des tortures. L'emploi du terme *might* souligne qu'il a le choix de garder le silence ou encore ne pas s'opposer justement par le silence. Il pense à la barrière physique qui pourrait occulter les sons, ainsi au lieu des cris humains il n'entendrait rien. Son inaction liée à l'acte passif de son silence le mène à une série d'interrogations et par la suite au regret.

La connaissance est pour lui un piège auquel l'on ne peut pas échapper : « from this knowledge, once one has been infected, there seems to be no recovering. I ought never to have taken my lantern to see what was going on in the hut by the granary »⁶⁸⁵

⁶⁸² *Ibid.*, p.66.

⁶⁸³ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994, p. 246.

⁶⁸⁴ J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

(«À partir de cette connaissance, une fois qu'on a été infecté, il semble n'y avoir aucune récupération. Je n'aurais jamais dû prendre ma lanterne pour voir ce qui se passait dans la hutte près du grenier »). Dans ce passage l'expression *ought never* révèle son regret d'avoir atteint le savoir, et donc de ne plus pouvoir cacher de lui-même la vérité.

Atteindre le savoir signifie briser le silence

Dans *Le dernier vol du flamant rose* l'on remarque la présence d'un silence similaire. Lors des explosions des soldats de l'ONU, un Italien est appelé sur place pour participer aux investigations et trouver la vérité. En revanche, personne n'est venu afin de rechercher les raisons de la mort de milliers d'Africains dans des conditions similaires. «Milhares de moçambicanos morreram e nós nunca os vimos cá. Agora cinco estrangeiros desaparecem e é o fim do mundo?»⁶⁸⁶ («Des milliers de Mozambicains sont morts et nous ne vous avons jamais vus ici. Maintenant, cinq étrangers disparaissent et c'est la fin du monde? »). Cette interrogation, émise par la prostituée Ana, ne trouvera pas de réponse. Le pouvoir de la ville et de l'ONU ne sont pas capables d'expliquer la valeur différente des vies. Ce sera à un personnage subalterne, sans voix dans la société, qu'incombera la responsabilité de mettre en question les politiques néocoloniales mises en pratique. Elle échappe à son lieu de secret et silence, parce que l'on a besoin d'elle pour les investigations. Elle profite de ce moment pour prendre la parole et occuper l'espace et, ainsi, sortir de sa position de reléguée au silence.

Le silence joue un rôle différent dans le roman *L'Accordeur de silences*, où la parole écrite est plus importante que l'oral pour le personnage principal. Vitalício empêche l'écriture, le souvenir du passé, le chant et la prière à Jérusalem. Cependant, toutes ces choses ne sont interdites en réalité qu'à Mwanito, également connu comme 'l'accordeur de silences', parce qu'il est le seul qui ne connaît pas le monde extérieur. Il est condamné au « rôle » lié au silence et au monde qu'est Jérusalem. Son identité ne se construit pas par rapport au monde antérieur – hormis son talent inné d'accorder les silences : « Foi meu pai que me explicou : tenho inclinação para não falar, um talento

⁶⁸⁶ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 31.

para apurar silêncios»⁶⁸⁷ («Ce fut mon père qui m’expliqua : j’ai une inclination à ne pas parler, un talent pour accorder les silences»). Ce talent se révèle le jour de la mort de sa maman, quand il s’approche de son père et au lieu de sécher ses larmes, met ses mains sur ses oreilles « Como se quisesse convertê-lo em ilha e o alonjasse de tudo que tivesse voz. Silvestre fechou os olhos nesse recinto sem eco : e viu que Dordalma não tinha morrido»⁶⁸⁸ («Comme s’il voulait le transformer en île et l’éloigner de tout ce qui avait une voix. Silvestre a fermé les yeux dans cet endroit sans écho : et il a vu que Dordalma n’était pas morte»). À cet instant nous percevons que le silence est le lieu d’action des morts et de conversation avec le sacré. La communication se réalise par son intermédiaire. Le silence est la seule façon de calmer le père, le seul moyen de brouiller les pistes et de vivre dans le passé. « Em Jesusalém não havia igreja de pedra ou cruz. Era no meu silêncio que meu pai fazia catedral. Era ali que ele aguardava o regresso de Deus »⁶⁸⁹ (« À Jesusalém il n’y avait pas d’Église en pierre ou de croix. C’était dans mon silence que mon père construisait sa cathédrale. C’était dans cet endroit qu’il attendait le retour de Dieu »).

La découverte du fleuve permet à Mwanito de prendre le chemin pour s’enfuir de Jesusalém et avoir la possibilité de goûter à la vie, de passer de sa condition de mort à celle de vivant, dans un autre au-delà. La nature, dans son silence mystérieux, est le lieu mystique permettant de communiquer avec le silence. Avec les leçons d’écriture et de lecture, activités qui se font la plupart du temps en silence, il a compris ceci : « Quanto mais decifrava as palavras, minha mãe, nos sonhos, ganhava voz e corpo. O rio me fazia ver o outro lado do mundo. A escrita me devolvia o rosto perdido de minha mãe⁶⁹⁰» (« plus je déchiffrais les paroles, plus ma mère, dans les rêves, gagnait de la voix et du corps. Le fleuve me faisait voir l’autre côté du monde. L’écriture me rendait le visage perdu de ma mère »). Plusieurs études ont fait porter leur intérêt sur le rôle du fleuve dans la littérature africaine. C’est un lieu mystique qui permet l’accès à d’autres savoirs, déconnectés du mode de vie quotidien. « Meu pai nunca soube mas foi ali, mais do que

⁶⁸⁷ *Ibid*, p. 5.

⁶⁸⁸ Mia Couto, *Jesusalém, op. cit.*, p. 18.

⁶⁸⁹ *Ibid*, p. 21.

⁶⁹⁰ *Ibid*, p. 46,47.

em outro lugar qualquer, que apurei a arte de afinar silêncios »⁶⁹¹ (« Mon père n'a jamais su, mais c'est là-bas plus que nulle part ailleurs, que j'ai développé l'art d'accorder les silences »). Le silence, dans cet ouvrage, est entouré d'une mystique africaine que Couto aime bien expliquer dans ses conférences. Le silence rend possible le lien entre le monde des morts et celui des vivants.

Or, il est intéressant de remarquer qu'à chaque fois qu'il évoque le silence, un lien avec sa mère se développe. Cela est significatif à plusieurs niveaux. Dans le fleuve il sent l'étreinte de sa mère : « Se houvesse abraço de mãe teria que ter sido assim, nesse desmaio de sentidos »⁶⁹² («S'il y avait l'étreinte d'une mère cela devrait être comme ça, dans cet évanouissement des sens»). Avoir un corps qui est pris en entier, comme sous l'eau, et qui a perdu tous ses sens, c'est ainsi qu'il imagine la sensation d'être serré dans les bras de sa maman. Il explique que demeurer silencieux est un exercice qui nécessite des années de pratique. Il se demande si ce ne serait pas un héritage de sa maman « Talvez fosse legado de minha mãe, Dordalma, quem podia ter a certeza ? De tão calada, ela deixara de existir e nem se notara que já não vivia entre nós, os vigentes viventes»⁶⁹³ («Peut-être était-ce un héritage de ma mère, Dordalma, qui pouvait en être sûr? Elle était si silencieuse qu'elle a cessé d'exister, et personne n'a remarqué qu'elle ne vivait plus parmi nous, les vivants en vigueur»). Dans ce passage, on sort de la mystique du silence et on l'attaque : le silence auquel Dordalma a été reléguée est un symptôme de la maladie de la société qui ne donne pas la parole aux femmes. Vivantes ou mortes, on n'entend pas leur voix. Critique que nous avons également signalée dans *Le dernier vol du flamant rose*. Si la prostituée a réussi à faire entendre sa voix, la mère de Mwanito va faire le choix du suicide pour se libérer, sans adieux préalables. Elle n'écrit rien, elle part en silence, comme elle a toujours vécu. Ainsi, son silence, cette fois-ci, a été révélateur des oppressions subies.

En ce sens, Sony écrit le roman *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* pour critiquer précisément le silence des femmes au sein de la société. Valancia est la seule ville contrôlée par les femmes. Par le passé, les femmes ont commis un suicide collectif pour être entendues. À présent, même si ce sont elles qui contrôlent la société, leur voix est

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 16.

étouffée sous le silence. Lors de l'assassinat d'Estina Benta par son mari, elle crie à plusieurs reprises : « À moi, à l'aide, il me tue »⁶⁹⁴. Tout le monde écoute les bruits de l'assassinat : « Il frappait des coups que tout le quartier pouvait entendre. (...) pendant qu'elle criait à l'aide et que toute la ville se signait 'Mon Dieu, que va-t-il arriver à cette pauvre Estina Benta?' »⁶⁹⁵. Personne n'est venu à son secours, on a laissé ce corps s'éteindre entre les mains d'un assassin. Il s'agit d'un « féminicide » dans une ville contrôlée par les femmes. C'est une situation qui montre la mise en silence de la femme, qui reste sans pouvoir, victime d'un crime prémédité. Estina Benta illustre la femme en général, une voix qui crie au secours sans être entendue. Le silence pendant le crime deviendra l'étendard des femmes. Si dans un premier moment Sony laisse le silence s'installer, ensuite ce sera l'assassinat et son jugement qui seront au cœur du roman. L'on en parlera jusqu'à la fin, il soulèvera plusieurs questions qui sont en relation étroite avec le rôle de la femme dans la société et le discrédit des institutions face au « féminicide ». Ainsi, de même que Martial, qui se refuse à mourir de la mort qui lui était destinée par le Guide, Benta continue à crier matin et soir : « À moi, à l'aide, il m'a tuée ». Ensuite Bronzario reconnaît « -C'est la voix d'Estina Benta, disait Estina Bronzario: il n'aura pas tout tué d'elle »⁶⁹⁶.

Le silence, la soumission, l'exploitation du peuple par le pouvoir des Guides sont au cœur de *La vie et demie*. Dans le silence est conservée la première marque de la violence qui est la peur et la censure comme exercice du pouvoir. Le Guide réduit au silence son opposant, Martial, parce qu'il refuse la tyrannie. Comme punition, le Guide lui inflige un coup dans la gorge pour qu'il ne puisse plus parler, même en tant qu'esprit. Dans *La vie et demie* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, ce sont deux différentes instances qui sont réduites au silence: Martial est celui qui résiste au pouvoir et par ses mots essaye de faire chuter le Guide. Il est une victime politique d'un pouvoir dictatorial et le symbole de tous ceux qui ont un jour essayé d'élever la voix contre les injustices. Même mort, il prouve que le Guide 'n'a pas tout tué de lui', c'est-à-dire que si son corps n'existe plus matériellement, son esprit agit toujours sur les autres détracteurs du régime. Il va poursuivre sa lutte par l'intermédiaire des membres de sa famille. Estina Benta est le

⁶⁹⁴ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op.cit., p. 28.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid*, p. 31.

symbole de la plupart des femmes dans le monde, victimes quotidiennes de violences domestiques causées par la pensée machiste. Sony nous présente une impasse : comment une société contrôlée par les femmes ne réussit-elle pas à transformer cette triste réalité? Qu'est-ce qui fait que ces femmes continuent à ne pas être écoutées face à un crime prémédité? Il est très significatif que la police ne vienne pas suivre l'affaire : «Elle n'est pas venue, la police, parce qu'on n'a tué qu'une pauvre femme, dit Estina Bronzario. »⁶⁹⁷. C'est seulement au bout de quarante ans que le crime finit par être éclairci. Toutefois, Benta annonce qu'il n'a pas tout tué d'elle. L'envie de dénoncer et de se faire entendre perdure.

Avec Martial et Benta, Sony s'intéresse à la dichotomie de l'opprimé. Ils ont des choses à dire, ils résistent en tant qu'esprits pour poursuivre leur combat, même si leur rôle au sein de la société a été effacé par l'opresseur. Comme nous l'avons dit auparavant, Sony n'accepte pas le silence. Ce n'est pas une arme de dénonciation à son avis. Si l'on est forcé au silence, la résistance apparaît comme plus forte. La société de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* finit par assumer sa responsabilité du crime de Lorsa Lopez :

Lorsa Lopez était devenu notre mauvaise conscience à tous: nous l'avions regardé tuer sa pute (...) nous le regardions comme s'il avait été nous tous, comme si nous tous lui avions prêté nos bras pour commettre son crime. Armensah Fandra s'en voulait à mort (...) je craignais d'être celle par qui le scandale arrive. (...) elle pouvait penser que je lui enviais son homme⁶⁹⁸.

La voix de Benta, qui ne cesse de répéter 'ils m'ont tuée', en changeant le discours du début : 'il m'a tuée', fait que la société se remet en question quant à sa part de responsabilité dans l'attentat. L'apparition de Martial vient hanter le Guide. Ses paroles sont écrites avec le noir indélébile de Martial. Murs et cahiers en seront remplis, les corps seront marqués. Cependant, tous ceux qui s'allient au pouvoir de la parole écrite pour combler le silence laissé par la mort de Martial sont condamnés. Laysho est mis en prison pour avoir diffusé les écrits de Chaïdana, ensuite on lui coupe la langue. Chaïdana, elle-

⁶⁹⁷ *Ibid*, p. 39.

⁶⁹⁸ *Ibid*, p. 38.

même, doit partir en exil et lutter avec les mots de la parole écrite, sa voix ne sera entendue que dans la bataille du crayon. L'écriture est l'arme la plus puissante face au silence de la voix des opprimés dans *La vie et demie*.

Les multiples manifestations du silence ne nous permettent pas de définir sa nature, et ce n'était pas non plus notre intention. Le silence devient une matière du langage dans les romans analysés, il est souvent amené à mettre à mal la dualité parole/silence. En ce qui concerne K et la fille barbare, il renforce leur condition de subalternes. Pour les femmes, il s'agit d'un lien devant être brisé: le silence donne un espace à une action. Le silence devient alors une possibilité de langage.

Après avoir discuté de la valeur de la parole et de l'écriture face au pouvoir et de la fonction du silence, il conviendrait d'examiner le langage en lui-même. La stylistique sera mise en valeur dans les prochaines parties et sous-parties pour montrer le pouvoir que le langage a dans le livre et comment les écrivains s'approprient la langue du colonisateur et en font un usage particulier qui leur permet de refaçonner le monde. Le pouvoir du langage prend alors d'autres allures dans les mains de nos auteurs. Ils vont créer des néologismes, transformer les dictons, ou encore travailler des métaphores qui engendreront une toute autre perception de la langue.

Chapitre II - *Briser la langue : le langage sans-frontières*

Pour Frantz Fanon, parler une langue signifie assumer un monde et refléter une culture⁶⁹⁹. Dans la démarche littéraire, l'acte consistant à construire des mots et à réinventer la syntaxe est un double voyage : celui de la découverte d'un monde par d'autres modes de langage et de la connaissance d'une autre logique de concevoir le monde.

Lire dans une langue transformée revient à ouvrir une fenêtre sur de nouveaux horizons. Couto, Coetzee et Sony, créateurs d'un nouveau langage, sont conscients de leur responsabilité. L'acte de ne pas consommer 'cru' la langue de quelqu'un est une manière de découvrir la façon la plus authentique de refléter les multiplicités d'une autre culture.

La dichotomie langue/parole, étudiée par Ferdinand de Saussure, peut expliquer la fonction de la parole de ces écrivains en tant qu' « acte individuel de volonté et d'intelligence »⁷⁰⁰. Les écrivains ont la liberté de choix dans l'univers des possibles de la langue. Leur créativité permet de jouer sur la variation formelle d'un même thème. Sony Labou Tansi et Mia Couto sont créatifs dans leur « manière personnelle d'utiliser le code »⁷⁰¹, ce qui crée leur style par rapport à une certaine norme, asservissant la langue à un besoin esthétique. Sony parle d'une « tropicalisation » du français plutôt que d'une congolisation. Couto évoque la possibilité de « brincriar » la langue, c'est-à-dire, de jouer et créer en même temps qu'on l'utilise. David Attwell⁷⁰² estime que la relation de Coetzee à l'anglais n'est pas celle d'un héritier naturel de la langue, c'est pourquoi sa neutralité est en soi un privilège. Dans son ouvrage *Summer*, quand il écrit le récit de sa tante afrikaner ou d'une étrangère brésilienne, il se montre sensible aux altérations que ces deux personnages font dans la structure du langage. Le fait d'avoir suivi des études de linguistique joue un rôle important dans ces altérations syntaxiques de l'anglais, explique

⁶⁹⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁰⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1980, p. 25.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 359.

⁷⁰² Propos recueillis lors du festival Debalie : Ist this J. M. Coetzee, le 13 mai 2010 à Amsterdam. Leçon d'ouverture par David Attwell et Elleke Boehmer. Traduit en portugais dans la thèse de Fernanda G. M. S. Botner, sur : [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610666_10_cap_02.pdf] (Consulté le 23 janvier 2013).

Attwell, puisque quand il apprend les langues non-indoeuropéennes, il comprend la langue comme un système culturel et il est capable d'en saisir la «grammaire universelle». Même si Coetzee ne travaille pas le langage de la même façon que les deux autres auteurs, il est conscient de cette responsabilité sur la langue. C'est dans le non-dit, plutôt que dans le dit, de K et de la fille barbare que réside son travail linguistique.

L'exercice de renouveau de la langue est décrit par Deleuze et Guattari sous le nom de 'déterritorialisation'. L'on abandonne le territoire de la norme et l'on conçoit un nouveau style qui permet de faire passer de nouvelles intensités. Dans *Le plaisir du texte* Barthes explique :

Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs, de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁷⁰³.

Une fois que la langue ne nous est plus familière, le plaisir du texte est autre. Sachant que la vie pratique efface ce qu'il y a de poétique dans le quotidien, c'est au langage littéraire qu'il appartient de modifier notre perception du monde. Le formaliste russe, Victor Chklovski, croit que la création littéraire est le seul moyen d'annuler les mécanismes d'images apprivoisées dans le tiroir du stéréotype :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception est une fin en soi et doit être prolongé; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art*⁷⁰⁴.

Quand les écrivains s'approprient la langue du colonisateur et exécutent leur travail linguistique, ils proposent une langue peu familière. L'on est capable de reconnaître les mots, mais la structure du texte devient étrangère. De cette étrangeté émerge leur art.

⁷⁰³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 8.

⁷⁰⁴ Victor Chklovski in: Roman Jakobson, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Trad. et préface Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 83.

Mwatha Ngalasso se demande à juste titre : «mais l'écriture, en tant que travail sur les mots et sur la syntaxe, élaboration et 'refaçonnage' des formes du langage, n'est-elle pas aussi une forme de violence sur la langue ? »⁷⁰⁵. Nous répondons affirmativement à cette question. Dans notre travail, l'analyse des stratégies linguistiques et discursives des auteurs permettra de comprendre comment la réaction à une langue donnée peut être signe de contre-violence. La subversion de la syntaxe ou les dictons transformés, par exemple, sont des signes manifestes de cette agression à la norme, comme nous le verrons par la suite. Tout d'abord, nous nous efforcerons de mieux comprendre comment l'écrivain postcolonial se trouve dans une situation de minoration linguistique, d'après le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ensuite, les éléments de la stylistique prendront place comme une façon d'illustrer l'appropriation de la langue majeure et sa transformation en langue mineure.

1. La minoration de la langue

Le débat sur l'usage de la langue par l'auteur postcolonial s'avère assez prolifique. Plusieurs critiques font le lien entre l'écriture postcoloniale et la 'minoration' de la langue. Ce concept de minoration, proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, a servi pour analyser la littérature de Franz Kafka. Par le biais des textes de l'auteur tchèque, qui écrivait en allemand, les philosophes ont tenté de définir les conditions d'autonomie de toute littérature et ont créé le concept de « littérature mineure ».

Selon Deleuze et Guattari, le lieu de la marginalité [par rapport au(x) centre(s)] et la pratique consistant à parler à la fois dans et à la culture dominante (ou langue majeure) dans des termes que la culture dominante ne peut pas assimiler immédiatement est le défi de la littérature mineure, puisque c'est à elle de changer les règles du jeu. La minorité est, selon eux, un devenir ou un processus par lequel un peuple, un groupe ou un individu s'arrache à la loi de la majorité. Par ce processus, la minorité permet au groupe de cesser

⁷⁰⁵ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in : Notre Librairie, *Penser la violence*, *op.cit.*, p. 2.

de former un ensemble définissable par rapport à la « majorité », instaurant un devenir dans lequel la majorité ne se reconnaîtra plus⁷⁰⁶.

Or, les ouvrages de Coetzee, Couto et Sony peuvent, en ce sens, être inscrits dans ce mouvement de création d'une littérature mineure. Il est évident, dans tous les cas, surtout chez Couto et Sony, que l'on a affaire à un usage mineur de la langue. Il ne s'agit pas là d'une situation de créolisation linguistique, mais d'un combat linguistique sur fond de domination politique. Cet usage de la langue marquera une définition intensive du style. « La littérature se définit d'abord par un usage mineur de la langue, et concerne moins l'état de la langue que l'usage que l'on en fait »⁷⁰⁷. Ces auteurs réussiront à élever ce qui à l'origine était mineur – une littérature d'ex-colonie – à une création majeure, « ce qui existe n'est donc pas le majeur en soi, mais le processus d'admiration, de normalisation ou de domination qui élève telle variable à la position de majeur »⁷⁰⁸.

Le processus de minoration de la langue pourrait être considéré comme une violence linguistique, une violence non physique et de lutte idéologique que le colonisé peut infliger à la métropole. Le critique africain Ngalasso explique : « la violence sur la langue comme participation active à son élaboration, à son évolution et à son enrichissement, commence par le refus de la langue classique, excessivement normée, diffusée par l'école au détriment de la langue vivante propre à notre temps et à notre milieu »⁷⁰⁹.

L'écrivain postcolonial est un producteur de minorations, comme l'explique Maria Fernanda Afonso :

[...] la littérature africaine porte nécessairement la marque d'une double appartenance que les écrivains contemporains ont appris à assumer dans une écriture plurielle et multidirectionnelle, sans pour autant renoncer à leur passé. Ils ont conscience que l'écriture littéraire africaine constitue indubitablement un héritage du colonialisme, mais ils savent qu'elle a pris les armes pour s'opposer aux abus coloniaux et que par la transgression littéraire, idéologique et aussi

⁷⁰⁶ Jean Paul Engelibert, *Aux avant-postes du progrès- Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*. Ed. Pulim, Limoges, 2003, p.72.

⁷⁰⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1975, p. 29.

⁷⁰⁸ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 165.

⁷⁰⁹ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français ». In : *Penser la violence, op.cit*, p.74.

linguistique des modèles qui lui avaient été imposés, par la rupture des codes, par sa capacité d'innovation, elle a bâti le statut de son indépendance⁷¹⁰.

En souhaitant faire violence à la langue du dominateur ou la rendre particulière à un certain usage, les écrivains opèrent une sorte d'intrusion, en altérant les mots et leurs sens, en mélangeant la syntaxe d'une langue avec celle d'une autre, enfin, en recréant la langue originelle « majeure ». La plupart des auteurs postcoloniaux utilisent les termes des langues locales pour faire des créations lexicales et même produire des modifications syntaxiques, de sorte que la langue européenne, employée par l'étranger, devient étrangère à ses usagers naturels : « Caliban force la prison qu'est la langue de Prospéro [...] Caliban continuera à comprendre la langue de Próspero. Mais la langue sera désormais propre à Caliban, Prospéro ne la comprendra plus que partiellement »⁷¹¹.

C'est sur ce travail de minoration linguistique que porteront nos prochaines parties et sous-parties. La stylistique sera analysée à partir d'exemples tirés des textes, ainsi nous pourrons vérifier comment se construisent les processus de néologismes, métaphores, d'hyperboles et d'euphémismes dans chaque création littéraire. La culture spécifique à chaque langue sera également reflétée dans la langue du colonisateur : les phrases toutes faites de la sagesse populaire seront transformées ou réappropriées dans différents contextes et ouvriront de nouvelles perspectives linguistiques pour le lecteur. Finalement, notre discussion qui portera sur l'humour, reprendra en quelque sorte tous ces éléments linguistiques, qui seront examinés dans leur contexte afin de permettre d'expliquer les raisons du rire dans cette littérature.

⁷¹⁰ Maria Fernanda Afonso, *De la fortune de la nouvelle dans la littérature mozambicaine. Écritures postcoloniales*. Thèse pour le doctorat de l'Université de Bordeaux III, 2002, pp. 72,73.

⁷¹¹ In: Mwatha Musanji Ngalasso, *op.cit*, p.75.

2. La stylistique et sa puissance rhétorique

“Entre deux mots, il faut choisir le moindre”

Paul Valéry

« A retórica é um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende »⁷¹² (« La rhétorique est un système plus ou moins bien élaboré de formes de pensée et langage, lesquelles peuvent servir à la finalité de celui qui fait un discours pour obtenir, dans une situation donnée, l'effet qu'il souhaite»). Bien que la discipline rhétorique ne soit plus étudiée à l'école et que la stylistique demeure le terrain des spécialistes de la linguistique, dans cette sous-partie on entend traiter les figures de style et les usages particuliers de la langue par les auteurs étudiés afin de comprendre comment ils utilisent la langue du colonisateur pour réaliser une littérature qui violente les apports de la colonisation.

D'après Xavier Garnier⁷¹³, la création littéraire africaine en langue européenne se trouve située entre deux lignes de force. Dans un premier moment, il y a l'imitation d'un modèle proposé. C'est au temps de la colonie durant lequel la première génération veut montrer sa maîtrise de la langue au détriment d'une préoccupation stylistique, qui est mise au second plan. Dans un deuxième temps, les écrivains cheminent vers l'émancipation de ce modèle de production de « copies littéraires » et vont au-delà de la langue employée par les Européens. Par exemple, la langue française commencera à être une langue de combat sur le terrain des idées, un objet artificiel devant être retravaillé. De l'imitation, l'on passe à la prise de distance et finalement l'on renverse les règles proposées par le colonisateur.

C'est à ce moment-là que se produit l'éclosion de ce que l'on a appelé « la rupture » dans la littérature postcoloniale : la naissance d'un contexte qui permet la création de nouveaux intertextes. La langue jouera, dans ce cas, un rôle très important, puisque le style de l'auteur sera donné, selon Garnier, à partir de l'effet produit par son

⁷¹² Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, trad. Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, 292 p., p. 75.

⁷¹³ Xavier Garnier, « La littérature africaine francophone : une affaire de style ? », in : *Les Études Littéraires francophones : États des lieux, op.cit.*, p. 236.

point de vue extérieur sur la langue. « Ce n'est pas seulement un phénomène d'interférence linguistique qui est l'aspect novateur, mais c'est que l'écriture s'origine de cette interférence hors de toute langue »⁷¹⁴.

L'appropriation linguistique, dans cette situation, devient une variante historique et la littérature, finalement, une très riche source de documents. La langue est une entité en perpétuelle mutation, surtout quand on se trouve dans une situation de diglossie et d'hétérolinguisme. János Riesz explique que deux mouvements naissent de la situation de diglossie. Dans un premier moment, le seul fait de connaître la langue du colonisateur et de la pratiquer en tant que créateur est une façon de s'approcher du pouvoir et de partager un peu de sa puissance, c'est-à-dire qu'il s'agit de l'expérience consistant à « se hisser au niveau du maître ». Dans un deuxième moment, pratiquer cette langue signifie la contredire, la mettre en question et élaborer un discours autre⁷¹⁵. Ainsi, selon Riesz, nous avons un mouvement d'appropriation et un autre de négation. Dans cette même perspective d'analyse, Jean Marc Moura⁷¹⁶ va plus loin et décèle non deux, mais quatre degrés d'appropriation linguistique dans le discours littéraire en situation (post)coloniale:

1) Appropriation et exaltation de la langue, où l'on remarque une acceptation sans réserve de la tradition littéraire européenne. L'écrivain croit que la langue du colonisateur est capable d'exprimer, au prix de quelques modifications lexicales et syntaxiques légères, une vision autochtone du monde.

2) Africanisation de la langue européenne : l'écrivain cherche à introduire un lexique africain pour mieux rendre la réalité décrite. Quand les auteurs ont recours à cette formule, ils choisissent quelques moyens textuels pour la marquer :

i. Certains choisissent l'option de l'explication paratextuelle, par exemple, à chaque fois que Sony Labou Tansi mentionne une racine ou une plante utilisée en Afrique, il en fait l'usage pour nous apprendre à quoi elle sert. Par exemple, le « *Vouokani* »⁷¹⁷ est le

⁷¹⁴ Xavier Garnier, *op.cit.*, p. 237.

⁷¹⁵ János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Paris, Karthala, 2007, p. 7.

⁷¹⁶ Jean Marc Moura, « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines », in : Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 72-77.

⁷¹⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1998, p. 33.

produit que Chaïdana mettait dans le champagne ou « *Manakeng* »⁷¹⁸ est le terme utilisé pour le poison de liane.

ii. Une autre option : l'auteur peut mettre textuellement dans le contexte l'expression utilisée.

iii. Une autre alternative est celle de placer un glossaire à la fin du roman, comme le fait Mia Couto dans *Le dernier vol du flamant rose*. Quand il s'agit de mots tels que *machamba*, qui veut dire terrain agricole, ou *txarra*, qui signifie zut ou *xicuembo*, esprit ou sort, cet auteur utilise le recours au glossaire.

iv. Recours à d'autres moyens d'expression, par exemple, la recherche d'autres médias, comme l'a fait Ousmane avec le cinéma, ou encore le choix de Sony de se consacrer plutôt au théâtre. Ces choix sont faits en grande partie pour rendre compte de la réalité diglossique et culturelle.

v. L'auto-traduction est aussi un autre recours linguistique. Coetzee choisit de traduire ce qui vient d'être écrit en afrikaans, comme à la fin du livre *Disgrâce* : « du musst dein Leben ändern : il te faut changer de vie. Eh bien il est trop vieux pour entendre ce message, trop vieux pour changer ». Ou Sony dans : « Onglouenimana chahtana yanka » « J'apporte tous les vœux du clan au pays des tempêtes »⁷¹⁹.

Dans le champ des études anglo-saxonnes, Ashcroft, Griffiths et Tiffin⁷²⁰ reconnaissent la fonction sociale et communautaire que la littérature africaine reçoit de l'oralité. Les critiques nécessitent une analyse textuelle qui rejette une lecture universelle de cette littérature. Ainsi, ils nous proposent d'abord d'analyser la nouveauté qu'est l'écriture dans ce contexte de production littéraire.

Ces critiques mettent en avant que l'écriture n'est pas seulement un instrument de communication, mais également une manière différente et intrusive d'orienter la connaissance et l'interprétation⁷²¹. Selon eux, le langage est un pouvoir et les écrivains postcoloniaux doivent mesurer et replacer la langue dans un discours entièrement adapté à la place du colonisé au moyen de deux processus :

⁷¹⁸ *Ibid*, p. 91.

⁷¹⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op.cit.*, p. 95.

⁷²⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *op. cit.*, p. 122, 123.

⁷²¹ *Ibid*, p. 82.

1- **L'Abrogation ou la négation** des catégories de la culture impériale : la décolonisation de l'écriture passe par le changement de l'esthétique, de la norme et des sens figés de la littérature de la métropole.

2- **L'Appropriation et la reconstruction** du langage de la métropole: il faut capturer et remodeler le langage selon ses nouveaux usages. Le langage est un outil et doit être utilisé de différentes manières pour exprimer les plus diverses expériences coloniales.

Or, les critiques français et australiens reconnaissent le même mouvement d'émancipation linguistique. La littérature postcoloniale est, en ce sens, une expression interculturelle puisqu'elle doit négocier l'écart entre divers « mondes » et écrire la tension entre l'abrogation et l'appropriation, construire les différences, s'éloigner et critiquer les normes de la métropole : « it is in the language that the curious tension of cultural 'revelation' and cultural 'silence' is most evident »⁷²² (« c'est dans le langage que la curieuse tension de la révélation culturelle et du silence culturel est la plus évidente »). La libération de la langue passe donc par son appropriation et son emploi d'une façon différente de celle du discours européen et par l'adaptation et le développement des pratiques littéraires.

Par rapport à Mia Couto, Maria Nazareth Soares Fonseca argumente que les innovations linguistiques proposées par l'auteur dérivent du fait de vouloir restaurer dans la littérature des « ambientes de memória próprios da cultura ancestral »⁷²³ (« des lieux de la mémoire propres à la culture ancestrale »). Dans son écriture il mélange les expressions qu'il entend dans l'espace rural et urbain et construit un espace qui subvertit la langue portugaise.

Ashcroft, Griffiths et Tiffin⁷²⁴ concluent que l'art postcolonial n'est en aucune manière une continuation ou une adaptation des modèles européens. Dans ce même sens, Antonio Candido⁷²⁵, critique et théoricien littéraire brésilien, affirme que l'imitation des modèles européens fait partie d'un stade de développement de la littérature postcoloniale,

⁷²² *Ibid.*, p. 59.

⁷²³ Maria Nazareth Soares Fonseca « Literaturas africanas de língua portuguesa: deslocamentos », in: *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Húmus, 2012, p. 220.

⁷²⁴ Voir la conclusion du livre de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *op. cit.*

⁷²⁵ Voir Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, vol. 1, São Paulo, Edusp, 1975.

mais que dans son affirmation elle démantèle le discours européen en plus de le subvertir et de s'approprier la transformation qu'il lui impose.

La littérature et la culture postcoloniales sont inscrites dans un contre-discours, ce qui justifie leur nécessité de mettre en question et réécrire le discours colonial. Il n'y a pas une culture nécessitant d'être purifiée, tout est hybridation, au sein d'une histoire qui est marquée par l'avant et l'après de l'expérience coloniale. L'écrivain postcolonial devra donc conjuguer son histoire et créer une littérature sous cette tension. Nous allons maintenant analyser comment cette tension se traduit dans le langage.

A) Néologisme

Au niveau morphosyntaxique nous trouverons la création de néologismes faits à partir d'une langue européenne et/ou africaine. Dans sa « Présentation » d'un numéro de la revue *Langages* consacré à la néologie lexicale, Louis Guilbert commence par énoncer les contradictions du néologisme :

[...] entre le nouveau et le figé, entre le processus de production et le processus d'installation, entre le continu de l'énonciation qui lui donne forme et le discontinu de l'ensemble lexical où il s'insère. Il fait partie de la frange où se concentrent et s'accusent tous les traits de la mouvance inhérente au lexique [...] le mouvement de vieillissement et de rajeunissement de la langue en liaison avec la vie des sociétés⁷²⁶.

Dans le contexte de la colonisation, il est courant de dire que la langue du colonisateur n'exprime pas la réalité du pays colonisé. Par exemple, Mia Couto explique dans plusieurs de ses conférences⁷²⁷ que des mots tels qu' 'environnement', 'science' et 'nature' ne sont pas traduisibles dans plusieurs langues du Mozambique, puisqu'il s'agit de concepts étrangers. Mia Couto est connu comme étant un 'néologiste'. Par ce mécanisme de création littéraire, il reflète le besoin de rajeunir le langage par rapport au

⁷²⁶ Louis Guilbert (dir), "La néologie lexicale", *Langages*, n°36, Paris, Didier-Larousse, 1974, p. 3.

⁷²⁷ Mia Couto, *E se Obama fosse africano ? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009.

portugais du Portugal. Fernanda Cavacas⁷²⁸ a réalisé une étude très riche sur les néologismes de Mia Couto. Dans son travail de création de néologismes, dit-elle, il utilise la diversité linguistique et culturelle du Mozambique et ouvre l'espace à des créations lexicales. Perpétua Gonçalves explique que

Para os casos de opção pela escrita em Português, existem diferentes possibilidades. No caso do Moçambique, por exemplo, há escritores que adotam a norma europeia na sua escrita, outros que 'salpicam' um discurso regido pelo modelo europeu de vocabulário em línguas locais, e outros ainda que parecem preferir deixar que as normas do português produzidas por esta comunidade de locutores sejam parte do seu discurso literário⁷²⁹.

(Pour les cas où l'on a choisi d'écrire en Portugais, il existe plusieurs alternatives. Dans le cas du Mozambique, par exemple, il y a des auteurs qui adoptent la norme européenne dans leur écriture, d'autres qui saupoudrent un discours régi par un modèle européen de vocabulaire en langues locales, et d'autres encore qui préfèrent laisser les normes du portugais produites par cette communauté de locuteurs faire partie de leur discours littéraire).

Péron Rios⁷³⁰ explique que les créations lexicales de Mia Couto ne sont pas un facteur d'exotisme, mais que leur fonction est de « desvendar o sentido linguístico de um povo, mas sem se abster de cifrar, como toda obra que escapa ao panfleto, os bens simbólicos da nação » (« Dévoiler le sens linguistique d'un peuple, mais sans s'abstenir de crypter, comme toute œuvre qui échappe au pamphlet, les biens symboliques de la nation »). Mia Couto utilise un procédé explicatif qui implique un vaste public de lecteurs, qui s'étend au-delà du Mozambique (qui a 22 langues officielles) et des lusophones. Comme dans la tradition orale, il prépare et éduque notre regard d'enfant face à la

⁷²⁸Fernanda Cavacas, Rita Chaves et Tânia Celestino de Macedo, *Mia Couto: um convite à diferença*, São Paulo, Humanitas, 2013. Fernanda Cavacas et Rita Chaves, *Mia Couto: acrediteísmos*, Lisboa, Mar Além, 2001. Fernanda Cavacas et Ana Mafalda Leite, *Mia Couto: brinciação vocabular*, Lisboa, Mar Além Instituto Camões, 1999. Fernanda Cavacas, *Mia Couto: pensatempos e improvérios*, Lisboa, Mar Além, 2000.

⁷²⁹Perpétua Gonçalves, "Situação linguística em Moçambique: opções de escrita", *Coloquio/Letras*, número 110/111, Lisboa, Julho/outubro 1989, p.88-93.

⁷³⁰Peron Rios, "Mia Couto : metáfora, mito e tradição", *Revista Sigila*, Paris, outono, inverno 2010, p.138.

littérature. Il instaure, selon Inocência Mata⁷³¹, une nouvelle géographie linguistique, une nouvelle idéologie pour penser et dire le pays par le biais d'une pseudo-oralité, parce que recréée dans le texte écrit.

De la même façon, l'œuvre de Sony est marquée par le signe de la duplicité interculturelle. Selon Nicolas Granel⁷³², l'interférence agit toujours de façon positive, en rééquilibrant le rapport interculturel. Le brassage transculturel apparaît dans une dynamique au sein de laquelle chacun des deux pôles est infecté par la charge virale de l'autre. Il en est de même avec la notion d'hybridation de Homi Bhabha⁷³³ qui permet d'appréhender la pluralité des traits culturels impliqués dans les constructions identitaires, où règne l'ambivalence plutôt qu'une opposition.

En ce sens, à propos du langage, Daniel Delas⁷³⁴ reprend la métaphore du cancer pour parler de la littérature postcoloniale « si tant est d'une part que le cancer n'est pas invasion d'un principe mauvais 'autre', surgi de rien, mais dérèglement du principe de vie par multiplication incontrôlée des cellules vivantes. Et si tant est d'autre part que tout cela se fait par et dans le langage et dans une historicité postcoloniale », ainsi la métaphore de cette maladie s'avère très utile pour décrire l'hybridation dans l'œuvre de Sony. Face au sérieux du langage normatif français, Sony déclare « il fallait chercher le mot qui me fasse rire en tant qu'écrivain pour que j'avance »⁷³⁵.

L'une des techniques majeures de la formation de néologismes est, chez Mia Couto, et un peu moins chez Sony, le recours aux mots-valises. En associant deux lexèmes qui restent reconnaissables, il charge le nouveau mot ainsi constitué de la richesse sémantique de ces deux lexèmes et éventuellement de plusieurs autres dont l'écho est perceptible dans le néologisme ainsi créé.

Djédjé Hilaire Bohui⁷³⁶ décrit le lexique érotico-pornographique et les néologismes de Sony comme un acte de parole, puisqu'il instaure une vision dynamique de la langue

⁷³¹Inocência Mata, "A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto", in: Revista *Scripta*, vol. 1, Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 1998, p. 264.

⁷³²Nicolas Granel, « Une poétique de la contagion ». in: *Sony Labou Tansi à l'œuvre : actes du colloque international*, op.cit., p.143.

⁷³³Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

⁷³⁴Daniel Delas, « Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie à L'État Honteux » in : Papa Diop et Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, op.cit., p.73.

⁷³⁵Boniface Mongo-Mboussa, Ahmadou Kourouma et Sami Tchak, *Désir d'Afrique : essai*, Paris, Gallimard, 2001, p. 210.

⁷³⁶Djédjé Hilaire Bohui in: *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*, op.cit., p. 18.

et de la norme sans cesser de respecter les règles de la lisibilité. Il s'agit par exemple d'expressions telles que « les mots crevaient à fleur de salive »⁷³⁷, pour dire que la personne torturée devrait parler à tout prix ou « fatiguer le chiffre »⁷³⁸ pour signifier la comptabilité frauduleuse des gouvernements corrompus.

L'usage des mots imagés chez Couto et Sony reflète à la fois d'une part, un certain « africanisme », puisqu'ils vont chercher dans la littérature orale certaines façons de rendre le monde plus visible, et d'autre part, les caractéristiques de son monde romanesque, dans lequel l'action s'avère inutile face à la violence et à l'illogisme. « L'inflation du langage », expression créée par Sony, est l'arme que les auteurs en question utilisent pour contester ce qui est tordu dans le monde. Pour finir, Marcel Cressot synthétise le signifié du néologisme en le définissant comme « un moyen qui s'offre à l'usage de la langue pour remédier à l'insuffisance du matériel linguistique ».

a) La formation de verbes à partir de substantifs ou d'adverbes ou par agglutination de deux verbes :

Vocabuliam-se dúvidas, **instantaneavam**-se ordens:

-Alguém que apanhe... a coisa, antes que ela seja atropelada.

-Atropelada ou **atropilada**⁷³⁹ ?

(Vocamuaiem les doutes, instantaneaient les ordres :

-Quelqu'un pour prendre... la chose, avant qu'elle ne soit **déchiquetée** !

-Déchiquetée ou **déchi-queue-tée**?)

Dans cet extrait de la première page du récit figurent déjà trois mots qui obéissent à ce type de formation de néologismes : Vocabulir : vocalizar (vocaliser) + bulir (remuer), qui signifie vocaliser et remuer, les personnages devant le pénis se demandaient de cette façon ce qui s'était passé. Quelqu'un *instantaneaia* un ordre : instante + suffixe du verbe ar, création d'un verbe à partir d'un adverbe pour signifier un ordre donné sur le coup, directement. Le dernier mot, « atropilada », constitue un jeu de mots avec atropelar, le

⁷³⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 35.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁷³⁹ Mia Couto, *op. cit.*, p. 15.

verbe qui précède le néologisme, qui veut dire écraser, plus le mot vulgaire pila qui signifie pénis. On voulait le retirer du milieu de la rue de peur qu'il soit écrasé, c'est pourquoi quelqu'un propose la formule *atropilada*. La traductrice du roman, Elisabeth Monteiro Rodrigues, a bien rendu le néologisme par rapport à la création en relation avec le mot original: de « déchiquetée » à « déchi-queue-tée », qu'elle a dû séparer pour mieux rendre le néologisme pour les lecteurs francophones.

Un autre verbe est créé à partir du mot « varanda » (terrasse) pour exprimer l'activité de la tante qui passe ses journées sur la terrasse pour regarder les gens : «Mas, tia, por que se **varandeia** tanto, de manhã até à noite?»⁷⁴⁰ (« Mais, tante, pourquoi vous vous **terrassez** autant, du matin au soir? »).

Sony crée des mots tels que « **regardoire** »⁷⁴¹, une combinaison du verbe regarder et du substantif observatoire. Il s'agit de la place utilisée pour surveiller la population dans *La vie et demie*.

b) Préfixation ou suffixation pour créer des noms avec un signifié inverse de celui exprimé par le nom :

«E logo-logo a multidão se **irresponsabilizou**. Não valia a pena empernar na confusão. (...) E **desfalavam**. » (« Et bientôt la foule s'irresponsabilisa. Il ne valait pas la peine d'enjamber dans la confusion. (...) Et ils déparlaient. »). Nous avons dans « irresponsabilizar » l'addition du préfixe « i » au mot « responsabilizar » qui crée un signifié à l'inverse de celui du verbe, ainsi que l'ajout de la particule « des » au verbe « falar ».

Un autre néologisme de ce genre, très beau, présente le lit où la mère dort sans la présence de son mari : «leito desconjugal», « le lit déconjugal »⁷⁴². Pour parler de sa vie, la mère dit qu'elle est une «desilusionista», « désillusionniste »⁷⁴³.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁴¹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁴² Mia Couto, *O último voo do flamingo*, *op. cit.*, p.46.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 47

c) Substantifs et adjectifs formés par agglutination et obtention ensuite d'un double sens (les mots-valises) :

« A **gentania** se agitava, bazarinhando. »⁷⁴⁴ («La gentanie s'agitait, en train de se bazarigner. »). « Gentania » est un mot formé par gente et ventania (gens et coup de vent) et qui est suivi par le verbe s'agiter, le tout pour donner l'impression de la foule qui court pour voir ce qui s'est passé.

Un autre cas intéressant fait abonder le signifié : « Não é você que fala **afluentemente** as outras línguas ? »⁷⁴⁵ («Ce n'est pas vous qui parlez affluement d'autres langues? »). Le mélange entre affluente (affluent :se dit d'un cours d'eau qui va se jeter dans un autre) et de la fluidité que quelqu'un peut avoir dans une langue donnée.

Mia Couto prouve qu'il manque de mots précis pour tout exprimer en portugais, voyons le mot « outroísmos », formé par l'agglutination de l'adjectif indéfini « autre » et du substantif « altruisme ». « Era um homem que se entragava aos outros, capaz de **outroísmos** »⁷⁴⁶ (« C'était un homme qui se donnait aux autres, capable d'autruismes »).

L'on constate chez Couto et Sony l'adaptation de la langue africaine aux règles morphologiques et/ou phonologiques de la langue européenne.

O motor **nhenhenhou-se** em tentativas sucessivamente frustradas. O representante do mundo, de janelas fechadas, esperava certamente uma mão generosa para **tchovar** a viatura⁷⁴⁷.

(Le moteur nhenhenhat en des tentatives successivement frustrées. Le représentant du monde, avec les fenêtres fermées, attendait certainement une main généreuse pour tchover la voiture.)

D'après le glossaire que l'on retrouve à la fin du roman, « nhenhenhar-se » signifie étouffer et « tchovar » pousser. En réalité, ce sont des verbes africains auxquels on a ajouté la particule « AR » qui désigne en portugais le premier groupe des verbes. Quant au verbe « quizumbar », il est formé par quizumba qui en langue bantu signifie « hyène »

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁴⁵ Mia Couto, *op. cit.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

et le suffixe AR («dorme com os ouvidos de fora, **quizumbando**, sempre à espreita »⁷⁴⁸). A l'inverse de Couto, Sony quand il emploie un mot africain, le traduit tout de suite, dans le corps même du texte, comme s'il savait que le public qui le lira ne comprendrait pas : « Ils arrivèrent à une clairière. N'ayant pas vu le soleil pendant deux ans, ils donnèrent à la clairière le nom de Boulang-Outana, ce qui signifie "le soleil n'est pas mort" »⁷⁴⁹.

Un autre mot particulier qui apparaît dans *Le dernier vol du flamant rose* est un mélange de l'anglais avec une langue africaine : « masúti », de sweet en anglais. Sony, s'il utilise un mot d'une autre langue ce n'est pas pour en faire une 'corruptelle', comme Mia Couto. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* il fait mention à un personnage brésilien et utilise le mot "saudade".

Chez Sony figurent aussi quelques exemples de mots valises : "Le beau bataillon de **pistolétographes** avait fonctionné à merveille (...) "⁷⁵⁰". Sony utilise ce mot pour décrire les révolutionnaires qui écrivent les phrases de Martial partout dans la ville, il associe, dans ce cas, le mot graphie, écrire, à une puissance guerrière, à une arme, comme le pistolet. Il emploie aussi les termes : "pleureur"⁷⁵¹ et "regardeur", deux verbes qui deviennent des substantifs et il utilise également l'adverbe « infernalement », pour parler de la beauté de Chaïdana. Quant au Guide il le présente comme « Providentiel », « Excellentiel », en ajoutant aux substantifs la particule -TIEL pour créer des adjectifs qui lui permettent de railler le personnage.

Le mot « tropicalités », qui est un concept cher à Sony, apparaît à plusieurs reprises dans ce livre, à chaque fois avec un usage différent : « (...) et au besoin, satisfaire ses tropicalités »⁷⁵². Sénamin Amédégnato conclut à ce propos:

La langue devient un espace habitable, déjà habité, où l'on tente de « faire son trou ». Les emprunts côtoient les calques et autres néologies. L'écriture devient en partie une traduction et l'écrivain évite les explications de bas de page

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 89.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 62, 132, 27.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 119.

(stigmatisées comme pratique ethnographique), inscrivant ainsi dans le texte la culture de la langue maternelle⁷⁵³.

d) Déviation du sens et de signification

Nous avons pris la liberté de créer une nouvelle catégorie de néologismes pour rendre compte des inventions de Sony Labou Tansi. En effet, plutôt que de créer des mots, il s'approprie des mots existants pour en changer le sens. Ainsi, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, figure par exemple le mot « décapitalisation », qui existe en tant que substantif appartenant au registre économique pour signifier ce qui perd sa valeur de capital, c'est-à-dire, en argent. En revanche, dans le texte de Sony, **décapitalisation** veut dire qu'une ville perd son statut de capitale au profit d'une autre. Dans un premier temps, il transforme un substantif en verbe, « capitale », « capitaliser », ensuite il ajoute le préfixe négatif « dé », en créant ainsi un nouveau substantif : « Le notaire du gouvernement qui supervisait la **décapitalisation** fit savoir qu'on ne prendrait rien (...) »⁷⁵⁴.

Il crée également le terme « jaquemartise » à partir du mot jaquemart, qui signifie, d'après le dictionnaire Larousse, « Automate frappeur du timbre ou de la cloche de certaines horloges monumentales »⁷⁵⁵. Il ajoute au terme d'origine le suffixe -ise pour former un nom exprimant une qualité ou un comportement. Selon Jean Pierre Paulhac⁷⁵⁶, le mot « jaquemartise » est dans ce contexte une création pour signifier une bêtise.

Dans *La vie et demie*, par exemple, le verbe « choquer » prend un autre signifié et devient un substantif: « De temps à autre passait un groupe de miliciens qui lui demandaient ses papiers. Ils n'insistaient d'ailleurs que dans ce but de cueillir un choquer sur cette beauté formelle retapée par le fleuve »⁷⁵⁷.

⁷⁵³ Sénamin Amédégno, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francophones », *Cahiers d'études africaines*, vol. 41 / 163-164, janvier 2001, p. 749-770.

⁷⁵⁴ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵⁵ « Définitions : jaquemart - Dictionnaire de français Larousse », [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jaquemart/44731>]. (Consulté le 16 juillet 2014).

⁷⁵⁶ Adrien Huannou (éd), *Francophonie littéraire et identités culturelles: actes du colloque du GRELEF, Cotonou, 18-20 mars 1998*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 134.

⁷⁵⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie, op. cit.*, p. 71,72.

Or, le plus intéressant à propos de l'emploi transfiguré de ces mots est le travail que réalise Sony pour parler du Guide « Providentiel ». Dans son œuvre, les personnages au pouvoir sont constamment saisis de démenances - liées à l'abus du pouvoir. Morphologiquement ils possèdent des malformations physiques, ce qui les rapproche des animaux, et physiologiques, ce qui leur permet d'agir de façon surhumaine. Ce sont des monstres à l'état brut. Le Guide Providentiel, pour se décrire, utilise le mot « carnassier » : « Je suis carnassier, dit-il en tirant le plat de viande vers lui »⁷⁵⁸. « Carnassier » signifie bourreau en provençal, ce qui n'est pas faux quant à la définition du Guide, mais dans le sens commun ce mot est utilisé pour faire référence aux animaux qui dévorent leur proie vivante. Et c'est par cet aspect que l'on peut comprendre l'animalité du Guide.

Sony et Mia Couto s'approprient une langue stable en dehors du contexte africain et par un processus de déstructuration ils obtiennent des effets inusités afin de donner de nouveaux signifiés à des mots déjà existants (Sony) ou juxtaposent des mots afin de créer des signifiés nouveaux (Couto et Sony). De cette façon, ils actualisent la langue pour qu'elle exprime de façon adéquate la réalité qui l'a transformée. Ainsi ils renomment les choses et réinventent l'espace où eux-mêmes et le langage habitent. Ils ne se moquent pas de la langue, mais signalent dans ce jeu esthétique une posture idéologique d'affirmation de différences linguistiques, littéraires et culturelles.

B) Métaphore

Le linguiste George Lakoff, à propos de la guerre du Golfe, a énoncé une phrase lapidaire : « Metaphors can kill »⁷⁵⁹ (« Les métaphores peuvent tuer »). Comprendre l'emploi de métaphores est essentiel pour saisir le fonctionnement réel des relations humaines. « Langage, pensée et action se fondent sur la capacité humaine à métaphoriser.

⁷⁵⁸ *Ibid*, p. 18.

⁷⁵⁹ George Lakoff,

[http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor_1.html]
(Consulté le 22 octobre 2014).

Sans les métaphores, le langage est impossible; nous pensons au moyen de métaphores et agissons sur la base de métaphores fondamentales⁷⁶⁰.

Étymologiquement, « métaphore » veut dire *transport*. Aristote, dans sa *Poétique*, la concevait comme le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre⁷⁶¹. La métaphore est une sorte de transgression de la langue, parce que, comme la définit Paul Ricœur, elle présente le monde sous un aspect nouveau. Sa visée, déclare l'auteur, est esthétique puisqu'elle

(...) crée l'illusion, principalement en présentant le monde sous un aspect nouveau. Or, pour une bonne part, cet effet met en jeu tout un travail de rapprochements insolites, de jonction entre des objets sous un point de vue personnel, bref une création de rapports⁷⁶².

La transgression de la métaphore dans la littérature africaine se manifeste à travers son pouvoir d'établir de nouveaux rapports auxquels l'Occident n'est pas habitué.

George Lakoff et Mark Johnson comprennent la métaphore comme un procédé non seulement lié à l'acte de la parole, mais aussi au sens de l'action :

La métaphore est pour la plupart d'entre nous un procédé de l'imagination poétique et de l'ornement rhétorique, elle concerne les usages extra-ordinaires plutôt qu'ordinaires du langage. De plus, la métaphore est perçue comme caractéristique du langage, comme concernant les mots plutôt que la pensée ou l'action. Pour cette raison, la plupart des gens pensent qu'ils peuvent très bien se passer de métaphores. Nous nous sommes aperçus au contraire que la métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique⁷⁶³.

⁷⁶⁰ José María González García, *Métaphores du pouvoir*, trad. Aurélien Talbot, Paris, Éd. Mix, 2012, 194 p., p. 10.

⁷⁶¹ Serge Botet, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 9.

⁷⁶² Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris, Le Seuil, 1975, p.139.

⁷⁶³ George Lakoff et Mark Johnson, « Les métaphores dans la vie quotidienne », Paris, Minuit, 1985, p.13.

La position théorique de Tzvetan Todorov⁷⁶⁴ est similaire et dépasse l'analyse de ces deux auteurs. Il a insisté sur le principe de l'anomalie sémantique, notamment combinatoire, sur lequel repose la métaphore. L'une des anomalies sémantiques les plus « productives » dans le domaine des métaphores est, selon lui, celle qui repose sur la permutation des traits animés / inanimés. Or, la littérature africaine regorge de ces nouveaux rapports entre l'animé et l'inanimé.

Dans leur dictionnaire *Métissages*, François Laplantine et Alexis Nouss définissent la métaphore comme « des rencontres inhabituelles et de rapprochements insolites »⁷⁶⁵. Elle crée des liens entre éléments hétérogènes, ce que Ricoeur appelle 'une mise en intrigue' : « elle cherche non pas à dire ce que l'on voit à partir des mots préposés à cette tâche et pour ainsi dire prêt-à-porter, mais ce que l'on voit à travers l'écart du comme »⁷⁶⁶.

Voyons les exemples tirés du livre *Le dernier vol du flamant rose*, plus précisément du discours de la mère du narrateur :

A vida é assim : peixe vivo, mas que só vive no correr da água. Quem quer prender esse peixe tem que o matar. Só assim o possui em mão. Falo do tempo, falo da água. Os filhos se parecem com a água, o irrecuperável curso do tempo⁷⁶⁷.

(La vie est comme ça : un poisson vif, mais qui ne vit que dans l'eau qui coule. Celui qui veut arrêter ce poisson doit le tuer. C'est seulement comme ça qu'on l'aura en main. Je parle du temps, je parle de l'eau. Les fils ressemblent aux eaux, l'irrecupérable cours du temps.)

«A ideia lhe poise como uma garça: só com uma perna»⁷⁶⁸.

(Que l'idée t'atterrisse comme une grue : seulement avec une jambe.)

«Não vê que os rios nunca enchem o mar? A vida de cada um também é assim: está sempre toda por viver»⁷⁶⁹.

⁷⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, 118 p.

⁷⁶⁵ François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 234.

⁷⁶⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁶⁷ Mia Couto, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶⁸ Mia Couto, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶⁹ *Ibid*, p. 49.

(Tu ne vois pas que les fleuves ne remplissent jamais la mer? La vie de tout un chacun est comme ça aussi: elle est toujours à vivre.)

La métaphore pour Mia Couto sert à mettre en connexion un élément concret, souvent de la nature, pour illustrer une idée ou une notion abstraite. Le temps et l'eau sont une vieille métaphore reprise par l'auteur. Il travaille la notion de la vie comme quelque chose d'insaisissable, ce n'est qu'une fois mort que l'on peut la sentir. Comme le poisson dans l'eau, une fois attrapée, elle perd sa vie. La relation père-fils est elle aussi impossible à récupérer. Une fois l'eau du fleuve passée, rien ne peut la faire revenir. C'est la même chose pour le fils, qui ne reviendra pas non plus à son état d'enfant. D'autre part, l'idée, qui doit être légère, comme un oiseau est une métaphore qui lie l'abstrait et le concret et est saisissable par tous. La durée de la vie, que l'auteur met en rapport avec l'eau, est aussi très performative. Dans le passage cité, figurent la visualisation des fleuves qui ne remplissent jamais la mer, des vies qui se déroulent sans jamais être accomplies, avec toujours de nouvelles choses à vivre.

Chez Coetzee, on trouve le même exercice par rapport à la métaphore. Par exemple, dans *Michael K, sa vie, son temps* «time flowing slowly like oil...washing over his body, circulating in his armpits and his groin, stirring his eyelids»⁷⁷⁰ (« le temps qui s'écoule lentement, comme l'huile ... laver son corps, en circulant dans ses aisselles et son aine, en remuant ses paupières »). Le temps est semblable à l'huile pour Coetzee, et non comme l'eau. Il laisse des traces sur le corps, on ne peut pas le laisser couler sans le sentir ensuite. La perception de Michael K est toujours liée à celle du temps par rapport à son flux, un autre mot en relation avec un liquide: «all that was moving was time, bearing him onward its flow»⁷⁷¹ («tout ce qui se déplaçait était le temps, lui portant en avant ses flux»). Le jardinage prend lui aussi une valeur métaphorique.

Les métaphores de Coetzee lient un élément abstrait à un élément concret. L'on peut voir le rapport entre les idées et les semences « he watched the thought begin to unfold itself in his head, like a plant growing»⁷⁷² (« il regardait la pensée qui commençait à se déployer dans sa tête comme une plante qui pousse»). La pensée est donc quelque

⁷⁷⁰ J.M. Coetzee, *The life and times of Michael K.*, *op.cit.*, p.115.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.115.

⁷⁷² *Ibid.*, p.117.

chose qui peut grandir si elle est nourrie et traitée, comme une plante. En ce qui concerne le personnage de K, il trouve toujours une métaphore qui décrit sa vie et son environnement. Il réduit le monde de K à la nature et à ses pauvres conditions de vie, ce sont les métaphores qui récupèrent, par des éléments de la nature, des notions abstraites présentes dans la vie de K et qui le différencient de l'animalité.

Une autre utilisation de la métaphore se dessine dans la relation de K avec les courges, qu'il plante et voit grandir. Il se voit comme un père avec ses fils: les ouvrir c'est comme effectuer un sacrifice, «the knife sink in without struggle»⁷⁷³ («le couteau s'enfonce sans lutte»). De la même manière que les fils qui doivent accepter la volonté du père sans la contester, les courges laissent faire le couteau. Pour pousser encore plus cette relation familiale entre K et les courges, Coetzee fait exprès appel aux mots 'skin' (peau) et 'flesh' (chair) pour signaler le caractère humain de l'acte de jardinage: «Beneath the crispy charred skin the flesh was soft and juicy»⁷⁷⁴ («Sous la peau carbonisée et croustillante la chair était tendre et juteuse»).

Les métaphores vont de l'animé à l'inanimé et vice-versa. Le fruit devient personne, la personne devient chose : «He thought himself not as something heavy that left tracks behind it, but if anything as a speck upon the surface of an earth too deeply asleep to notice the scratch of ant-feet, (...)»⁷⁷⁵ («Il ne se croyait pas quelque chose de lourd qui avait laissé des traces derrière elle, mais par contre quelque chose comme un point à la surface d'une terre trop profondément endormie pour remarquer les marques des pieds des fourmis (...)). Par ces métaphores Coetzee illustre la saga du personnage qui donne plus de crédibilité à la vie des courges qu'il fait pousser qu'à sa propre vie, qui ne semble être attaché à rien, perdu comme un insignifiant insecte, comme la fourmi qu'il mentionne. Les courges ont de la chair, de la peau, elles existent et laissent des traces de leur existence, tandis que lui, il ne peut rien laisser derrière lui, sa vie est aussi imperceptible que les pas des fourmis.

Une autre métaphore que nous pouvons citer se trouve dans *En attendant les barbares*. Après avoir constaté qu'il est arrivé trop tard à la vie de la fille barbare, le Magistrat se rend compte qu'elle ne pouvait pas lui prendre comme un père. Il pense

⁷⁷³ *Ibid*, p.126.

⁷⁷⁴ *Ibid*, p.126.

⁷⁷⁵ *Ibid*, p.127.

donc à ce qu'il pourrait bien signifier pour elle : « The protecting wings of a guardian albatross or the black shape of a coward crow afraid to strike while its prey yet breathes »⁷⁷⁶ (« Les ailes protectrices d'un albatros gardien ou le format noir d'un lâche corbeau qui a peur d'attaquer pendant que sa proie respire encore »). Aucune des deux images ne renvoie à quelque chose de positive. Cette métaphore sert comme une allégorie de la relation entre le colonisé et le colonisateur.

Dans *La vie et demie*, les personnages qui s'opposent au pouvoir sont traités de 'loques humaines'. L'humanité des résistants est directement liée à la condition de loque, tissu sans valeur et qui peut être facilement éliminée, comme le fait d'ailleurs le Guide.

En prolongeant cette métaphore du tissu, Sony illustre la façon dont Chaïdana et sa famille ont été traités par le lieutenant : « le lieutenant les avait fait battre comme du linge »⁷⁷⁷ - la violence est déclarée, rien d'humain ne peut exister dans des personnes qui ne sont que des loques. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* Estina Bronzario a reçu l'interdiction d'aller dans la capitale et elle perd son poste au gouvernement, ce à quoi elle réplique « S'ils pensent me débobiner de cette manière, avait ri Estina Bronzario ». Avec le rire et la métaphore, Estina résiste à la position dans laquelle on l'a reléguée. Elle fait l'association entre un objet débobiné et sa soudaine perte de valeur, elle ne fait pas partie de ce groupe et son rire le signale.

La métaphore est aussi utilisée comme un recours pour parler de tout ce qui est en relation avec le sexe. Il est courant dans notre société de parler des sujets dits tabous avec des métaphores. La maladie et le sexe sont traités de cette façon métaphorique pour éviter l'agression et la gravité du sujet. Il s'agit d'un outil qui peut s'avérer trompeur et causer des problèmes, parce qu'on prend à la légère des sujets qui devraient être traités avec une certaine gravité. Le Guide est déjà plus âgé, quand il est confronté à la jeunesse de Chaïdana « il entendait faire des **longs spéciaux entrecoupés de moussants** comme il en faisait dans sa jeunesse. Il ne réussirait plus les salivants à cause de ce désordre que son impuissance temporaire avait laissé dans ses reins. Il ne réussirait plus jamais ses chers **pétaradants, ni ses cataractes, ni ses bouchons**. Il avait pris un rude **coup de vieux par**

⁷⁷⁶ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, op.cit., p. 81.

⁷⁷⁷ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 69.

le bas, ... »⁷⁷⁸. Dans ce passage, parce qu'il s'agit du Guide, et donc de la figure dont on veut se moquer, parce qu'il s'agit du pouvoir que l'on combat, les métaphores sont chargées d'humour. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sony réalise une inversion très humoristique de l'expression française « coureur de jupons », en utilisant une métaphore très efficace « les femmes des gens paisibles allaient avec le premier **séparateur de braguette** venu »⁷⁷⁹. Une autre métaphore liée au sexe et chargée d'humour apparaît dans le passage suivant de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : « on ne fait pas les enfants en baladant son index dans les jambes d'une femme »⁷⁸⁰.

C) Hyperbole et euphémisme

L'hyperbole dérive étymologiquement d'éléments grecs qui signifient 'lancer au-delà'. Elle est donc pour cette raison très connectée avec la métaphore. Tout au long du roman de Sony, métaphores et hyperboles se confondent. Ce processus apparaît dans l'immensité de certains corps, la laideur des êtres, l'emploi d'un langage trivial dans des expressions telles que « vous êtes infernalement belle »⁷⁸¹, « l'éternel stylo à bille »⁷⁸². Même le nom du Guide Providentiel est en quelque sorte révélateur de cette hyperbole moqueuse. Djédé Bohui décrit les hyperboles de Sony dans son article « L'esthétique de la langue par la parole dans Sony Labou Tansi » dans lequel il examine le rôle de la parole dans l'écriture de Sony. Il définit la parole par rapport à Saussure et finit par conclure que la parole chez Sony est un « exercice et paradigme de la promotion de la différence de pensée et de son mode d'expression »⁷⁸³. Afin d'imposer sa vision du monde et de prouver sa maîtrise de la langue en affichant son autonomie, Sony est tributaire de l'expression hyperbolique.

La première marque de cette expression est l'hyperbole en tant que figure de langage qui met en relief une idée par une expression qui va au-delà de la pensée. Par exemple tous les actes et décisions du Guide Providentiel sont désignés par l'hyperbole,

⁷⁷⁸ *Ibid*, p. 68. (le noir est notre)

⁷⁷⁹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 23.

⁷⁸⁰ *Ibid*, p. 121.

⁷⁸¹ *Ibid*, p. 27.

⁷⁸² *Ibid*, p. 28.

⁷⁸³ Djédé Hilaire Bohui, « L'esthétique de la langue par la parole dans Sony Labou Tansi », in : *Sony Labou Tansi Témoin de son temps*, op.cit., p. 17.

dans des expressions telles que « Il avala une bouffée de fumée qui le fit tousser comme un octogénaire »⁷⁸⁴. Il existe également les hyperboles lexicales formées par le déséquilibre sémantique entre deux mots de la phrase, par exemple dans « éclairs de sang », « on l'amena sous une tornade de coup de crosses »⁷⁸⁵, les phénomènes climatiques étant utilisés ici pour amplifier et donner une puissance énonciative au récit.

L'inverse de l'hyperbole est l'euphémisme, qui consiste en une formulation de sens faible qui en suggère une autre de sens fort⁷⁸⁶. Quand l'on parle de l'inceste/du viol souffert par Chaïdana, l'on parle d'une gifle intérieure : « Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure »⁷⁸⁷. Une gifle intérieure, une belle expression pour montrer la brutalité d'avoir subi une agression sexuelle de la part de son père, mais si les mots étaient plus clairs, non affaiblis par l'euphémisme/la métaphore, l'acte de Martial serait tout de suite lié à une barbarie et non à une punition qu'un père inflige à ses enfants : gifler pour enseigner.

Toujours en ce qui concerne la violence, Sony utilise une métaphore très imagée qui relie le cri à l'image de la fibre : « Ses longs cris pendaient comme des fibres, la morve coulait avec les larmes »⁷⁸⁸. Sony exprime la cruauté du monde par des associations hors du commun. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'on décrit une torture pour faire parler la vérité, qui consiste à « lui faire cracher à coups de plomb sa cervelle de chien galeux »⁷⁸⁹.

Quant à *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, le pouvoir de la société matriarcale de Valancia est souligné dans la description de la puissance du personnage d'Estina Bronzario. Sony la compare à la poupe d'un navire : « Estina Bronzario avait assez de poupe pour tenir tête à n'importe quelle marque de mâle(...) »⁷⁹⁰, en même temps l'auteur 'objectifie' l'homme en l'associant au mot *marque*, mot associé à un produit, et il animalise également l'homme quand il emploie le mot mâle.

⁷⁸⁴ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁸⁶ Richard Arcand, *Les figures de style: allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...*, Montréal, les Éd. de l'homme, 2004, 189 p., p. 102.

⁷⁸⁷ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁸⁸ S. L. Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 110.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

Comme l'explique José González Garcia : « Les métaphores ne sont pas innocentes, car elles véhiculent des manières de comprendre le monde et d'agir sur lui »⁷⁹¹. Comme nous l'avons vu, la métaphore permet d'expliquer des événements de la réalité mieux que ne le ferait la concrétude du langage. En même temps qu'elle révèle, la métaphore masque d'autres éléments, comme c'est le cas de la violence sexuelle subie par le personnage et adoucie par l'image de la gifle intérieure.

La métaphore peut, en outre, contribuer à produire de nouvelles formes de connaissances, d'après González Garcia⁷⁹². Raison et imagination sont mises ensemble pour établir de nouvelles images dans un monde symbolique que la littérature ne fait qu'enrichir. La métaphore constitue surtout chez ces trois auteurs un instrument de mise en valeur de la relation entre l'abstrait et le concret. Par son biais Coetzee réussit à donner davantage d'intensité à ses personnages et leur drame. Sony utilise la métaphore pour rendre à la fois le discours encore plus violent ou plus humoristique. Couto l'utilise pour donner au texte un caractère plus onirique, de fable et sagesse ancienne.

D) Locutions sentencieuses et reprise de proverbes

Défigurer la langue est un exercice qui ne se limite pas aux mots et à la syntaxe. La recréation de proverbes et la désarticulation de phrases toutes faites forment une nouvelle alliance entre les choses et leurs noms. Il est vrai, comme l'a remarqué Yves Clavaron, que « le lecteur européen lit les proverbes – à la fois produit d'une idéologie et sa justification – comme l'expression d'une sagesse populaire et ancestrale (...) sans nécessairement distinguer les spécificités culturelles de chaque ethnie⁷⁹³ ». Dans les romans analysés, en plus de reprendre les proverbes, les auteurs les transforment, ainsi l'opération que doit effectuer le lecteur s'avère encore plus difficile et doit aller au-delà du texte. En même temps que le proverbe marque une tradition orale moralisante il sert également à donner une dose d'exotisme au lecteur. Ainsi, la recréation de certains

⁷⁹¹ José María González García, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹³ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op.cit.*, p. 107.

proverbes fonctionnerait aussi comme un contre-discours de ce qu'un public de lecteurs attend.

Quand l'on modifie les proverbes, qui ont, depuis longtemps, véhiculé une pensée savante populaire, l'on modifie un mode de pensée. Cécile Leguy explique l'étymologie du terme :

« parémie », tel qu'il nous vient du grec (*παροιμία*), l'esprit de collecte est inscrit dans la mesure où le mot *παροιμία* renverrait à *παρα τους οίμους*, « le long des routes », en référence à ces expressions de sagesse proverbiales qui étaient gravées sur les bornes des routes de l'Attique afin que chaque promeneur puisse méditer en faisant moisson de bonnes paroles, ainsi que le rapportent certains penseurs de l'Antiquité⁷⁹⁴.

Joseph Russo⁷⁹⁵ affirme que toutes les cultures utilisent le proverbe. Plus l'emprise de la tradition orale est présente dans une société, plus les gens l'emploient pour exprimer des vérités séculaires. Les proverbes sont révélateurs d'une manière de penser, d'agir et de comprendre le monde. Ainsi les proverbes (et d'autres énoncés à structure équivalente), quand ils sont employés dans un discours littéraire, par exemple, constituent l'une des caractéristiques qui peuvent donner une particularité culturelle à ce discours.

Gilberto Matusse⁷⁹⁶ affirme que le proverbe exprime une « vérité absolue » et qu'il est un excellent soutien pour la narration, surtout quand l'on parle des choses abstraites : il généralise certaines idées et concepts et peut expliquer des situations et des attitudes. Jean Claude Blachère explique de plus que le proverbe permet de lier davantage le discours à une culture déterminée :

De fait, c'est une technique fréquemment sollicitée que celle de l'utilisation du proverbe pour négrier le discours [...] Le proverbe inclus dans le récit a pu apparaître comme l'un des critères fiables de l'africanité d'un texte. D'une part, il véhicule une sagesse traditionnelle, il est une parole respectable qui transmet,

⁷⁹⁴ Cécile Leguy, « En quête de proverbes », *Cahiers de littérature orale*, janvier 2008, p. 59-81.

⁷⁹⁵ Anne Balansard, Gilles Dorival et Mireille Loubet (éds), *Les fondements de la tradition classique: en hommage à Didier Pralon*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 163.

⁷⁹⁶ Gilberto Matusse, *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Universidade Eduardo Mondlane, Livraria universitária, 1998, p. 133.

oralement, une expérience. D'autre part, sa forme illustre, par essence, le phénomène de diglossie⁷⁹⁷.

Blachère explique que ce procédé de « négrification » du discours est :

l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France⁷⁹⁸.

Gilberto Matusse⁷⁹⁹ a réalisé une étude portant sur l'utilisation du modèle et de la technique du proverbe par Mia Couto: « a narrativa de Mia Couto explora largamente o modelo e a técnica do provérbio nas passagens de carácter reflexivo, sendo este um dos seus elementos marcantes » (« dans sa narration, Mia Couto utilise largement le modèle et la technique du proverbe, surtout dans les passages à caractère réflexif, et il s'agit de l'un des éléments marquants de son œuvre »). En effet, à travers ses personnages, Mia Couto s'exprime souvent au moyen d'aphorismes, de dictons, de proverbes.

Fernanda Cavacas⁸⁰⁰ présente et classe plusieurs exemples de ce type d'énoncés extraits de toutes les œuvres de Mia Couto publiées jusqu'en 1999. S'intéressant au dialogue de ce type de phrases avec les cultures traditionnelles, l'auteur a fini par retrouver des sentences équivalentes répertoriées dans des sources africaines très diversifiées. L'usage de ce type de structure dans l'œuvre de Couto lui permet de faire entrer dans l'histoire un répertoire de traditions qui n'étaient qu'orales. D'après Tania Macedo et Vera Marquêa l'utilisation des proverbes par Mia Couto est hybride :

Nesse gesto, muitas vezes, essa memória é lida às avessas, noutras é subvertida pela ironia e pelo gosto de brincar com as ideias e com as palavras, e ainda noutras, ela é inventada no espanto de uma ausência que fala daquilo que foi silenciado pela opressão colonial⁸⁰¹.

⁷⁹⁷ Jean Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris, L'Harmattan, 1993, p.148.

⁷⁹⁸ *Ibid*, p. 116.

⁷⁹⁹ Gilberto Matusse, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰⁰ Fernanda Cavacas, *Mia Couto: pensatempos e improvérbios*, Lisboa, Mar Além, 2000, 159 p.

⁸⁰¹ Tânia Macedo et Vera Maquêa, *Moçambique*, São Paulo, Ed. Arte & Ciência, 2007, 227 p., p. 26.

(Dans ce geste, maintes fois, cette mémoire est lue à rebours, dans d'autres, subvertie par l'ironie et par le goût de jouer avec les idées et les mots, et encore, dans d'autres, elle est créée dans l'étonnement d'un manque qui parle de ce qui a été mis en silence par l'oppression coloniale.)

Dans *Le dernier vol du flamant rose*, les proverbes servent à ouvrir les chapitres. Ils annoncent ce qui pourrait se passer. Tantôt ce sont des mots sentencieux des personnages, tantôt ce sont des créations de l'auteur, et d'autres fois encore, de vrais proverbes. Jusqu'au chapitre 8 figurent des proverbes de Tizangara, la ville imaginée par Mia Couto. Ces proverbes sont de caractère réflexif et pourraient bien fonctionner au quotidien. Par exemple, le chapitre qui fournit des explications sur le personnage mystérieux de Temporina s'ouvre avec «Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem, mais que um cego» (« Quelques-uns savent, mais ils n'y croient point. Ceux-ci n'arrivent jamais à voir. D'autres ne savent pas et croient. Ceux-ci ne voient pas plus qu'un aveugle»). Ce proverbe de Tizangara suggère que de toute façon, sachant ou pas, croyant ou pas, on n'arrivera jamais à voir. C'est le cas pour l'Italien, il peut savoir la vérité à propos de l'histoire de cette jeune fille aux traits de vieille dame, qui envahit son rêve et le fait délirer, mais cela ne va jamais être clair pour lui.

À partir du chapitre huit apparaît une sélection de proverbes qui ne sont pas liés à un pays ni à une ville, on ne dit que des proverbes. Par exemple «o macaco ficou maluco de espreitar por trás do espelho»⁸⁰² («Le singe est devenu fou à force de regarder derrière le miroir»). Dans ce chapitre, il s'agit d'une lettre de l'administrateur Estevão Jonas adressée au ministre. Dans cette lettre il fait un examen de conscience depuis son engagement dans la lutte pour l'indépendance jusqu'aux jours présents, il finit par remettre en cause son administration «antes tinha dúvidas, agora tenho dúvidas»⁸⁰³ (« avant j'avais des doutes, maintenant j'ai des dettes»). Il est comme ce singe qui veut regarder derrière le miroir, il ne se retrouve plus. I n'arrive pas à s'identifier à l'image qu'il voit dans le miroir, il cherche donc derrière qui pourrait bien être l'image qu'il voit.

⁸⁰² Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 90.

⁸⁰³ M. Couto, op.cit., p.115.

En ce qui concerne le chapitre onze, consacré à la quête du premier coupable, Mia Couto introduit comme indication qu'il s'agit d'un proverbe africain « as ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão »⁸⁰⁴ (« les ruines d'une nation commencent dans le foyer du petit citoyen »). Dans ce chapitre abondent aussi les locutions sentencieuses. Il y aura une série de dénonciations de la vie privée qui peuvent faire comprendre la ruine de la nation. Au début, quand le traducteur est appelé à comparaître devant l'administrateur sans l'Italien, il comprend que sa mission n'est pas de traduire, mais de surveiller celui-ci : « o morcego faz sombra é no teto »⁸⁰⁵ (« la chauve-souris ne fait d'ombre qu'au plafond »). Ce dicton est une mise en garde adressée au traducteur pour qu'il comprenne que l'Italien n'est pas là pour aider le Mozambique, puisque chacun considère son propre intérêt. Ensuite, l'administrateur dit qu'il craint le traducteur à cause de son père, puisque « Vocês são pai e filho e a barba sempre encosta no cabelo »⁸⁰⁶ (« Vous êtes père et fils et la barbe toujours touche les cheveux »).

Mia Couto n'économise pas les phrases de la sagesse populaire. Le livre est une suite de ces tournures, on peut retrouver les plus variées, par exemple celles qui utilisent les animaux : « Queres saber onde está o gato? Pois procura no canto mais quente » (« Tu veux savoir où est le chat? Cherche dans le coin le plus chaud »); « É o cão vadio que encontra o velho osso » (« C'est le chien errant qui trouve le vieil os »); « Quem veste o hipopótamo é a escuridão » (« Qui habille l'hippopotame est la noirceur »); « O camarão anda na água e não sabe nadar » (« La crevette marche dans l'eau, mais ne sait pas nager »). Joseph Anthony Russo explique que les animaux sont présents dans les proverbes du monde entier et que leur utilisation dépend de l'affection et de la familiarité qu'une culture a envers certains animaux⁸⁰⁷.

Dans le même sens, l'on trouve également dans l'œuvre de Coetzee des sentences qui ont une valeur de proverbes avec la thématique animale : « What bird has the heart to sing in a thicket of thorns ? »⁸⁰⁸ (« Quel oiseau a le cœur à chanter dans un buisson d'épines ? »). Cette phrase est utilisée pour illustrer le moment où le Magistrat voit la fille barbare en contact avec les siens. Si pendant tout le temps qu'ils ont passé ensemble

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.117.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Anne Balansard et al, *op.cit.*, p. 171.

⁸⁰⁸ J. M. Coetzee, *Life and times of Michael K, op. cit.*, p. 40.

en ville elle n'a pas expliqué quoi que ce soit, il comprend qu'à ce moment-là lui-même utilisait un cadre très fermé pour la comprendre.

La nature est elle aussi présente pour créer des phrases ayant un certain impact comme dans *Michael K, sa vie, son temps*: « From one seed a whole handful: that was what it meant to say the bounty of the earth » (« D'une graine une poignée entière: c'était ce que cela voulait dire la générosité de la terre »), à propos de l'émerveillement de Michael devant la terre.

Chez Sony les locutions sentencieuses sont plus nombreuses que les proverbes à proprement parler. Par exemple ce proverbe, « Les grosses crues ne charrient que les souches, dit le proverbe »⁸⁰⁹, sert à illustrer la mort d'une femme après l'accomplissement d'un amour défendu. On peut aussi rencontrer des proverbes très répandus dans plusieurs langues comme « faire d'une pierre deux coups »⁸¹⁰. Certaines sentences qui figurent chez Sony s'apparentent à un enseignement de la Bible comme « Malheur à celui par qui le scandale arrive »⁸¹¹. On trouve également des phrases qui ont la même structure qu'une maxime un dicton ou un proverbe : « la liberté ne se donne pas, on l'invente »⁸¹², à propos de la vérité que les femmes de Valancia connaissent et que celles d'ailleurs ignorent. Ou encore, dans une inversion d'un discours caractéristique des sociétés qui voient les femmes comme des êtres plus fragiles que les hommes « Les larmes d'un homme sont pour une femme plus fortes que tous les vins du monde. Ses sanglots sont comme des coups de canon qui arrachent tout dans notre être fragile »⁸¹³.

Ce sont plutôt les formes « crues », avec des mots ordinaires, vulgaires, qui abondent dans la littérature francophone et dans celle de Sony spécifiquement. Selon Ngalasso ces mots vont de pair avec la laideur, physique et morale, des personnages. Sony Labou Tansi crée ses héros en conformité avec le langage du bas-ventre. Les personnages sont exagérés dans leurs actions et dans leurs êtres, personnages grotesques de la célébration du mot vulgaire et grossier.

⁸⁰⁹ S.L. Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 74.

⁸¹⁰ *Ibid* p. 45.

⁸¹¹ *Ibid*, p. 51.

⁸¹² *Ibid*, p. 77.

⁸¹³ *Ibid*, p. 79.

La vie et demie (1979) c'est une véritable célébration qu'il voue au « *cul essentiel et envoûtant* » de Chaidana-à-la-grosse-viande, l'opposante farouche au « Guide providentiel », capable de subir les assauts de...363 miliciens. Sony demeure le maître incontesté de la dérision dont les victimes désignées sont les maîtres de ce monde (...) Tout cela est porté par un vocabulaire dont l'audace ne connaît aucune limite, aucune censure⁸¹⁴.

Ainsi, Sony crée des phrases humoristiques en rapport avec les instincts et pleines de sagesse populaire: « nous sommes tous dans un monde où la popote est devenue de l'or: chacun trouve sa merde absolument géniale »⁸¹⁵.

Si dans les proverbes et locutions sentencieuses on trouve une inflation du signifié, Sony crée un cas particulier d'inflation du langage. Le recours à l'usage de mots rares, dans un contexte différent de celui auquel on pourrait s'attendre, crée une mystique dans la phrase et lui donne un air de sagesse: «Le rire de Sarngata Nola: une vraie émonction.»⁸¹⁶. Émonction veut dire «Évacuation, à l'extérieur, des déchets de fonctionnement de l'organisme»⁸¹⁷. Dans cet autre passage, nous avons un cas similaire: « Mais nous l'aimons tous, d'un amour de pantographe, le même amour qui nous liait à toute la Côte (...) »⁸¹⁸, que peut bien être un amour de pantographe, sachant qu'il s'agit d'un « appareil qui permet de reproduire un dessin donné à une échelle différente »⁸¹⁹? On trouve plusieurs de ces mots partout dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, comme une envie d'explorer au maximum la langue française, dans des limites jamais croisées par d'autres écrivains. La phrase « Il continua à chercher la place de la malléole » en est un exemple. Il s'agit de quelqu'un qui cherche la place où se trouvent les restes du cadavre d'Estina Benta, pour faire référence à cela il utilise le mot malléole, qui signifie « Apophyse de chacune des deux extrémités inférieures des deux os de la jambe, contribuant à former la mortaise tibio-péronière »⁸²⁰.

⁸¹⁴ M. M. Ngalasso, *op.cit.*, 72.

⁸¹⁵ S.L. Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 72.

⁸¹⁶ *Ibid*, p. 65.

⁸¹⁷ « Définitions : émonction - Dictionnaire de français Larousse », en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9monction/28815>, (Consulté le 16 juillet 2014).

⁸¹⁸ S.L. Tansi, *Ibid*, p. 130.

⁸¹⁹ « Définitions : pantographe - Dictionnaire de français Larousse », [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pantographe/57705>]. (Consulté le 16 juillet 2014).

⁸²⁰ « Définitions : malléole - Dictionnaire de français Larousse », [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mall%C3%A9ole/48923>]. (Consulté le 17 juillet 2014).

Afin de répondre à la critique qui reprochait à son roman de faire trop d'innovations syntactiques et de néologismes qui contaminaient le vieux portugais d'incorrections, José de Alencar affirme « a pátria é nacionalidade do povo, como a língua é nacionalidade do pensamento » (« la patrie est nationalité du peuple, tout comme la langue est nationalité de la pensée»). Comme l'explique Inocência Mata⁸²¹, ce que l'écrivain revendiquait n'était que le droit d'exprimer la pensée brésilienne dans la langue portugaise. C'est sur ce binôme langue et expression que repose la discussion faite auparavant et qui est très riche pour comprendre le contexte d'écriture des écrivains postcoloniaux qui utilisent la langue du colonisateur pour exprimer leur propre culture.

Mia Couto et Sony sont les deux auteurs qui travaillent le plus le lexique de la langue du colonisateur. Mia Couto, dont la langue maternelle est le portugais, base son travail sur les cultures de son pays, où la parole orale et la tradition africaines sont au centre de l'intérêt. La langue portugaise est pour lui davantage qu'un instrument de travail artistique. Par le biais de cette langue il sait réinventer les formes d'expression et adapter la grammaire à différents sentiments, structures mentales et conscience sociale, comme l'explique Inocência Mata⁸²². La langue maternelle de Sony est le kikongo, et l'on voit tout au long de son texte comment la structure de cette langue contamine le français. Le fait le plus intéressant est l'approche par l'écrivain de mots français et leur appropriation pour renouveler ses signifiés. La langue maternelle de Coetzee est l'anglais et il se laisse très peu contaminer par l'afrikaner ou par d'autres langues africaines de son pays. Il est surtout intéressé par l'allégorie, ce qui lui permettra de construire des personnages symboliques. Chez ces écrivains, le travail de la langue n'est pas uniquement un recours de stylistique, mais est allié à une réflexion historique, politico-sociale et idéologique.

En outre, en plus du travail lexical, l'attitude consistant à s'appropriier des idées qui sont cristallisées dans les dictons et proverbes, de les transformer et d'en retravailler les signifiés, ainsi que le fait d'employer les mots dans un sens autre que celui de leur usage

⁸²¹ Inocência Mata, "A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto", in: *Scripta* : revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas Belo Horizonte : PUC Minas, Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, v. 1, n. 2 (jan. 1998), p. 262-268, p. 262.

⁸²² *Ibid.*

courant sont des stratégies discursives intéressantes qui révèlent le pouvoir de l'écrivain postcolonial face à une langue imposée. Mia Couto travaille beaucoup sur les dictons, ainsi comme Sony a souvent recours à des phrases d'effet avec une valeur de sagesse populaire. Coetzee utilise beaucoup la nature pour évoquer les sensations de grandiloquence des connaissances partagées.

Cela relève d'une sorte d'hybridation culturelle, elle ouvre les possibilités d'usage linguistique et offre également un espace de questionnement des idées figées reçues, qui pour la plupart seront transformées par un exercice qui débouchera sur l'humour. C'est sur ce sujet que nous allons clore cette partie, puisque, pour produire l'humour, l'intervention d'une série d'éléments qui sont directement liés au langage s'avère nécessaire. Nous verrons comment l'auteur exerce ses critiques par le biais du langage et de son contexte socio-historique.

Chapitre III - *L'humour, la satire et le grotesque*

Les figures de style sont responsables de la majeure partie de l'humour que l'on retrouve dans les ouvrages. L'humour serait, selon Jonathan Pollock, une « ironie de conciliation, soit de contraires, soit d'ordre moral »⁸²³. Qui plus est, l'humour est aussi un aspect de l'écriture de la violence : « laughter is a central element, humour a key feature, disrespect a vital textual strategy of postcolonial cultural practice »⁸²⁴ (« le rire est un élément central, l'humour une clé et l'irrespect une stratégie textuelle vitale de la pratique culturelle postcoloniale»). Susanne Reichl et Mark Stein évoquent le rire, l'humour et le irrespect dans leur analyse de la littérature postcoloniale. À cela il faudrait ajouter la satire, puisque dans le discours satirique il y a une prise de position claire contre une cible précise : c'est où repose toute la critique des gouvernements de nos auteurs. Il y a un positionnement idéologique et une critique qui y émerge (sans parfois proposer de solution) et qui permet de questionner le pouvoir en vigueur.

Dans ce contexte d'analyse, il nous semble également important d'aborder la question du grotesque. L'étude de Rémi Astruc⁸²⁵ est une référence majeure qui nous permet de comprendre la fonction éthique de l'esthétique du grotesque. La représentation de l'ordre du monde est généralement subvertie par le grotesque et cela génère des effets non seulement esthétiques au sein du texte, mais fonctionne en même temps comme un outil efficace de critique. Ce dernier chapitre sera donc dédié à analyser l'humour, la satire et le grotesque pour comprendre dans quelle mesure ils peuvent être une résonance de la violence et comment ils fonctionnent comme un véhicule de critique, de dénonciation et d'autodérision.

1 – Entre l'humour et le grotesque

⁸²³ Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 91.

⁸²⁴ Susanne Reichl et Mark Stein (éds), *Cheeky fictions : laughter and the postcolonial*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 1.

⁸²⁵ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

L'humour serait, d'après Jean Marc Moura, « n'importe quel message (...) destiné à produire un sourire ou un rire⁸²⁶ ». Il peut être compris comme une stratégie textuelle, une forme de contre-attaque à la violence, c'est le « laugh back » (« rire de retour »): « le rire d'agression directe est souvent, dans ses origines, un rire de revanche lancé par les victimes contre les institutions oppressives ou éprouvées comme telles »⁸²⁷. Le rire n'est pas un élément textuel, mais une réaction que l'on peut avoir face aux stratégies discursives des auteurs. Les causes du rire sont assez distinctes : il peut évoquer un sentiment de supériorité et de dégradation de l'objet du rire, ou bien dériver d'un contraste et d'une perception d'incongruité subite et inattendue d'une absurdité ou d'une contradiction (Kant), ou il peut aussi apparaître lors du passage d'un état psychique intense à un autre moins intense (Spencer) ou encore il peut être le reflet d'un geste social qui sanctionne les raideurs de la morale et des institutions et envisage une vie harmonieuse⁸²⁸ – par le rire nous contrôlons le système social, explique Bergson :

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté. [...] Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fond de méchanceté, ou tout au moins de malice⁸²⁹.

La fonction sociale du rire est dans le double mouvement d'inclure et d'exclure, puisqu'il rapproche dans l'acte même qui retranche : « Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements »⁸³⁰. En littérature le rire est un effet causé par la lecture, et ne peut pas être répertorié, ainsi il nous conviendrait mieux de parler de l'humour.

⁸²⁶ Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 9.

⁸²⁷ Robert Favre, *Le rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 63.

⁸²⁸ Notes prises lors du cours sur l'humour en Francophonie de J.M. Moura à l'université de Paris Ouest-Nanterre en octobre de 2012.

⁸²⁹ Henri Bergson, *Le rire*, eds. Daniel Grojnowski et Henri Scepti, Paris, Flammarion, 2013, p. 132.

⁸³⁰ *Ibid*, p.67.

Toutefois, l'on voulait signaler que l'on ne voudrait pas donner une vision réductrice de revanchisme, d'humiliation ou de dérision de l'humour dans la littérature postcoloniale, parce qu'il peut avoir diverses fonctions, comme l'expliquent Reichl et Stein :

First, laughter is not always used as weapon; it can perform a conciliatory function, constitute an intellectual stimulus, express linguistic finesse, or imply a slightly nostalgic notion (...) Secondly, even if subversiveness is detected in laughter, its targets are varied so that it can be directed at colonisers *or* colonized; it can be self-deprecating or stereotyping; it might be read as an empowering move or a resigned comment on a status quo (...) ⁸³¹.

(Tout d'abord, le rire n'est pas toujours utilisé comme arme; il peut remplir une fonction de conciliation, il peut constituer un stimulant intellectuel, exprimer une finesse linguistique, ou impliquer une notion un peu nostalgique (...) Deuxièmement, même si la subversion est détectée dans le rire, ses objectifs sont modifiés de telle sorte qu'il peut être dirigé tant aux colonisateurs qu'aux colonisés; il peut être un rire d'autodérision ou de stéréotypes; il pourrait être interprété comme un mouvement d'autonomisation ou comme un commentaire résigné sur un statu quo (...))

L'humour a diverses fonctions, de conciliateur à créateur de contre-violence, il peut être punitif ou bien montrer par un autre biais une manière d'agir. Robert Favre affirme que « le rire n'est pas une échappatoire : il est une façon de faire face, de se situer, de s'affirmer prêt à affronter les menaces, les incongruités ou les maussaderies, et tout aussi bien les horreurs de la vie quotidienne » ⁸³². Dans *Cheeky Fictions* ⁸³³, Reichl et Stein jouent avec le titre de l'un des livres fondateurs des études postcoloniales et disent que «The empire laughs back», l'empire rit en retour, puisque «laughter has always been seen as arising out of some kind of incompatibility or some incongruity » ⁸³⁴ («le rire a toujours été considéré comme résultant d'une sorte d'incompatibilité ou d'une incongruité »).

⁸³¹ *Cheeky fictions : laughter and the postcolonial, op. cit.*, p. 13.

⁸³² Robert Favre, *op. cit.*, p. 7.

⁸³³ *Cheeky fictions : laughter and the postcolonial, op. cit.*

⁸³⁴ *Ibid*, p. 8.

L'écriture de Sony est décrite par Abomo-Maurin comme l'« empire de la parole fondée sur la répétition obsessionnelle des mêmes thèmes, des mêmes images, métaphores... »⁸³⁵. À force de répéter, d'énumérer, Sony crée un discours humoristique:

C'est ainsi que Chaïdana avait été Mme Duento-Kansa de Lavampire, Mme Samananta, Mme Moushiesta, Mme Awi-Mourta, Mme Yoani Buenzo, Mme Anamarashi Mousheta, Mme Loupiazana Shio, Mme Augustano Masta, Mme Maria Cabana...⁸³⁶

Par une chaîne de noms, il crée un rythme de discours qui sera brisé par un mot inattendu qui provoquera le rire – c'est presque le rire dont nous parle Kant, celui qui est provoqué par l'inattendu de la situation, par la rupture du rythme.

On avait bien construit la capitale économique, la capitale minière, la capitale du parti, la capitale bananière, la capitale de la bière, la capitale du ballon rond... Mais les prélèvements dont souffraient les finances nationales venaient des quatre coins du gouvernement⁸³⁷.

Sony part d'une gradation : des capitales que l'on pouvait croire sérieuses, comme celle de l'économie ou des mines pour ensuite afficher d'autres noms qui provoquent le rire, puisque c'est le mot inattendu dans la séquence qui crée l'humour de la situation, puisque l'ironie apparaît au moment où l'on qualifie une capitale de bananière ou de la bière. Dans cet humour, crée avec l'ironie, repose la satire. Il cible dans cette séquence humoristique sa critique à la corruption. Le rire provoqué par ce mécanisme de répétition associé à la satire apparaît à plusieurs reprises et est un outil de critique contre le gouvernement. Voyons encore cet exemple :

Ils venaient, ceux d>Yourma, pour ramasser les impôts, deux fois par an, ils demandaient l'impôt du corps, l'impôt de la terre, l'impôt des enfants, l'impôt de

⁸³⁵ Daniel Delas, « Métastases du discours postcolonial de Machin la Hernie à L'État Honteux » in : Papa Diop et Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Vol. 40. Université de Paris XIII, Paris, L'Harmattan, 2007, p.72.

⁸³⁶ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 50.

⁸³⁷ *Ibid*, p. 114.

fidélité au guide, l'impôt pour l'effort de la relance économique, l'impôt des voyages, l'impôt de patriotisme, (...) ⁸³⁸.

L'exagération figure aussi dans la description du guide, qui est appelé par une série de noms : Providentiel, Excellentiel, Multidimensionnel. Ces recours linguistiques s'avèrent essentiels pour donner une dimension moins tragique aux discours narrés. Exagéré par l'hyperbole, nuancé par la métaphore, créatif par les néologismes, le discours de Sony porte une grande charge d'humour.

De l'humour on retiendra qu'il est une modalité de la pensée et une modalité d'énonciation qui s'exprime culturellement et socialement dans des propositions assez distinctes. Au début des années 1900, deux études, l'une de Bergson et l'autre de Pirandello, posent encore la question de savoir ce qu'est l'humour sans pour autant y répondre, ce qui montre la complexité du sujet :

Se volessimo tener conto di tutte le risposte che si son date a questa domanda, di tutte le definizioni che autori e critici han tentato, potremmo riempire parecchie e parecchie pagine, e probabilmente alla fine, confusi tra tanti pareri e dispareri, non riusciremmo ad altro che a ripetere la domanda: - Ma, in somma, che cos'è l'umorismo?

Abbiamo già detto che tutti coloro, i quali, o di proposito o per incidenza, ne han parlato, in una cosa sola si accordano, nel dichiarare che è difficilissimo dire che cosa sia veramente, perché esso ha infinite varietà e tante caratteristiche che a volerlo descrivere in generale, si rischia sempre di dimenticarne qualcuna.

(...) di modo che tante definizioni si vengono infine ad avere dell'umorismo, quante sono le caratteristiche riscontrate, e tutte naturalmente hanno una parte di vero, e nessuna è la vera ⁸³⁹.

(Si nous devons prendre en compte toutes les réponses qui sont données à cette question, toutes les définitions que les auteurs et les critiques ont essayé de donner, nous pourrions remplir nombre et nombre de pages, et probablement à la fin, confus avec autant d'opinions et désaccords, nous ne serions en mesure que de répéter la question: - Mais, en somme, qu'est-ce que l'humour?

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁸³⁹ Luigi Pirandello et Maria Argenziano, *L'umorismo*, Roma, Italie, Tascabili Economici Newton, 1993, p. 17.

Nous avons déjà dit que tous ceux qui, intentionnellement ou accidentellement, en ont parlé, sont d'accord sur une seule chose, c'est pour déclarer qu'il est très difficile de dire ce qu'il est réellement, parce qu'il a une variété infinie et tant de fonctionnalités, ce qui fait que ceux qui veulent le décrire risquent toujours d'oublier quelque chose.

(...) Alors que de nombreuses définitions pensent enfin savoir ce qu'est l'humour, par les caractéristiques rencontrées, il est sûr que toutes renferment une part de vérité, et qu'aucune n'est la vraie.)

Henri Bergson affirme que l'humour et l'ironie sont deux formes de la satire. Quant à l'humour, il serait l'écart par rapport aux normes dont la société est la dépositaire. Par exemple, dans le livre *Le dernier vol du flamant rose* de Couto, l'écart vis-à-vis des normes est lié à des sujets 'tabous' en rapport avec le sexe. Ainsi, tout au long de ce livre, ce seront les références au pénis et à la prostituée qui nous feront le plus rire.

Tout comme la satire et l'ironie, le grotesque en littérature sert à mener une critique. Si les deux premiers sont plutôt d'ordre intellectuel, comme le fait remarquer Pierre Halen, le grotesque repose plutôt sur l'expressivité du corps et produit de l'instabilité⁸⁴⁰. Les exemples que nous allons donner pour montrer l'humour construit par les auteurs sont parfois liés au comique, au sens où nous nous mettons à l'écart des sujets tabous liés au sexe pour ainsi mieux en rire. Cependant, comme les frontières sont floues, il est difficile de dire s'il s'agit, dans l'énumération de mots sur le pénis ou la prostituée, de comique, parce que nous ne pouvons pas non plus prendre nos distances, une fois que, plutôt que de rire de quelque chose, nous rions avec l'auteur parce que nous partageons le tabou. Et qui plus est, pour Mia Couto il s'agit du pénis, pour Sony, du vagin, et tout cela est relié au grotesque comique du corps.

En ce sens, parler de tabous et arriver si près du comique nous fait penser à la difficulté de différencier les catégories du rire qui paraissent si proches du grotesque. Astruc définit le grotesque comme une sorte de « vertige » qui s'empare du lecteur et le déstabilise par l'intervention d'éléments qui bouleversent sa conception usuelle de l'ordre et des règles de la société. Il ajoute que « le grotesque peut se révéler un excellent

⁸⁴⁰ Pierre Halen, "Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines", in: Rémi Astruc et Pierre Halen (org), *Le grotesque en littérature africaine*, Université de Lorraine, Metz, 2010, p. 205.

indicateur de l'état des sociétés »⁸⁴¹, ainsi l'analyser en littérature peut nous offrir des données qui permettent de saisir les problèmes de cette société.

Si Mikhaïl Bakhtine lie le grotesque au carnavalesque, c'est-à-dire à une dynamique festive d'un cycle où tout doit être détruit pour se reconstruire, Wolfgang Kayser le lie plutôt à un élément troublant, qui provoque un doute face à son étrangeté. Astruc pense qu'il faut dépasser cette dichotomie entre rire et larmes et l'idée du cycle pour mieux appréhender ses complexités inhérentes.

Partant donc du constat d'ambiguïté, l'auteur affirme que le grotesque est le lieu de l'impossibilité réalisée, source d'un sentiment de malaise propice à une réflexion sur l'altérité. C'est que « *le grotesque est un autre monde* », une version altérée du monde réel qui, si elle n'implique pas une prise de position auctoriale explicite, engage néanmoins une interrogation morale. Tout en se fondant sur les catégories usuelles de la critique, l'analyse opère ainsi un changement de point de vue en se plaçant du côté de la réception⁸⁴².

Nous présentons une liste non exhaustive de ces références pour illustrer comment Couto crée l'humour. D'abord, en ce qui concerne le pénis, le livre s'ouvre ainsi : « apareceu um pénis decepado (...) sexo avulso e avultado (...) »⁸⁴³ (« Un pénis coupé apparut (...) sexe membré et démembré (...) »). Le ton du roman policier sérieux ne peut pas s'établir au début, puisqu'il s'agit d'un mystère qui tourne autour d'un pénis sans propriétaire. « tudo aquilo chamado por um sexo masculino, ainda para mais jazendo em paz? »⁸⁴⁴ (« Tout cela à cause d'un sexe masculin, et en plus qui repose en paix? »). Dans cette imprécision du roman, entre livre policier et intrusion d'un élément insolite lié à un tabou qui fait (sou)rire, il y a une dimension du grotesque.

Ensuite, c'est le peuple qui commence à en parler et à se référer au membre masculin en ces termes : « a coisa (...) antes que ele seja atropelada ! Atropelada ou atropilada? (...) o gajo ficou manco central (...) »⁸⁴⁵ (« la chose... avant qu'elle ne soit déchiquetée !

⁸⁴¹ Rémi Astruc « Du grotesque dans les littératures africaines », in: *Ibid*, p.6.

⁸⁴² Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, vol. 12, n° 2, Notes de lecture, Février 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6133.php>, (Consulté le 13 mai 2015).

⁸⁴³ Mia Couto, *O último voo do flamingo*, op. cit., p. 5.

⁸⁴⁴ *Ibid*, p. 25.

⁸⁴⁵ *Ibid*, p. 15.

Déchiquetée ou déchi-queue-tée? (...) le pauvre type est devenu boiteux du centre »).
L'on trouve aussi des façons de parler moins vulgaires, mais non moins amusantes :

«à estrada onde jazia o anônimo sexo (...) o facto de o dito apêndice haver resistido
aquele tempo sem ser removido, (...) E se era órgão, assim díspar e ímpar, de quem havia
sido cortado? »⁸⁴⁶

(Sur la route où gisait le *sexe anonyme*. (...) que *ledit appendice* ait résisté tout ce temps
sans avoir été déplacé par les bêtes (...) et si *cet organe* était là *disparate et impair*, de qui
avait-il été coupé?)

«Refiro-me à questão pendente, ..., não fossem os estrangeiros pensar que o martelo não
tinha cabo»⁸⁴⁷ (Je me réfère à la *question pendante* (...) que les étrangers n'allaient pas
penser que *le marteau n'avait pas de manche*).

«aproximou-se do polémico achado, no chão da estrada. Mirou o órgão desfigurado,
tombado como um verme flácido»⁸⁴⁸

(Elle s'approcha de *la trouvaille polémique* sur le sol de la route. Elle examine *l'organe
défiguré*, renversé comme un *ver flasque*).

«Tinha os tomates maiores que os do boi-cavalo. Até a andar se ouviam, os badalões dele
(...) os *mbolos* do estrangeiro»⁸⁴⁹

(Il avait les *tomates* plus grandes que celles du boeuf-cheval. Même quand il marchait on
entendait les bruits à lui, les *mbolos* de l'étranger)

«Só sobram as pichotas dos gajos»⁸⁵⁰

(Il ne reste que les *zizis* des mecs).

En ce sens, Pierre Halen explique que « le grotesque impose la présence persistante d'un
signifiant dont il est difficile de se débarrasser en l'ayant compris : il y a un reste »⁸⁵¹. La

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

dimension dénonciatrice du grotesque permet de comprendre qu'il fait référence à une société donnée et peut annoncer un autre chemin pour la société dans sa « force de recommencement ». C'est par sa force pour déstabiliser le récit, explique Halen, que le grotesque montre que d'autres alternatives sont possibles. Voyons comment il permet de remettre en cause le discours sur la prostituée.

La prostituée est également un tabou qui présente une abondance de synonymes. En plus de la présenter de manière conventionnelle, Mia Couto réélabore le vocabulaire des euphémismes créés par la société pour se référer aux personnes qui se dédient à ce métier. Cette démarche de l'auteur ne fait qu'ajouter de l'humour au texte :

«Ana era uma mulher às mil imperfeições, artista de invariedades, mulher bastante descapotável. (...) perita em medicina ilegal»⁸⁵².

(Cette Ana était une femme aux mille imperfections, une *artiste d'invariétés*, une femme très décapotable (...) *experte en médecine illégale*).

Rien que dans ce passage il s'approprie l'univers de synonymes directement ou indirectement liés à la prostituée. D'abord, il mentionne les artistes du théâtre de variétés, considérés comme des sortes de putes, et déclare que ce que ces femmes font est invariable, ainsi une pute est une artiste d'invariétés. En référence à une voiture, la pute serait une décapotable. Ou encore, profession liée au corps, elle est une experte en médecine illégale, puisque le métier n'est pas réglementé dans cet endroit. L'on parle d'elle comme d'un produit: «Ela é uma má-vidista, mulher de pronto-pagamento, cujo corpo já foi patrocinado pelo público masculino em geral»⁸⁵³ (« Elle est une *mauvaise vidiste*, une *femme de prompt paiement*, dont le *corps a été sponsorisé* par le public masculin en général »).

La prostituée se réfère à elle-même avec humour: «Putá legítima, não uma desmertriz dessas»⁸⁵⁴ (« Pute légitime. Non une de ces déperipatéticiennes »). Ou encore «Faz tempos que virei má-afamada. Espalham por aí que dou donativo de corpo (...) ando

⁸⁵¹ Pierre Halen, *op.cit.*, p. 206.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 27.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

a desbotar coxa com ingratos»⁸⁵⁵ (« Il y a longtemps que je suis devenue mal famée. On dit que je fais donation de corps (...) que j'enlève la couleur des cuisses des ingrats »). En même temps qu'il y a de l'humour, il y a une dénonce dans la façon de se référer à la prostituée : entre la virtualité du comique et l'insupportabilité du tragique existe le grotesque.

La façon d'aborder le rire proposée par Bernard Ekome Ossouma⁸⁵⁶, qui travaille sur la notion de la laideur du rire et son aspect carnavalesque dans la représentation du fait politique, nous paraît appropriée pour décrire Sony : «le rire par le bas exprime le dégoût ». Simédoh quant à lui affirme que

le rire constitue une arme contre l'oppression, l'injustice et une dédramatisation du tragique et aussi un regard sur soi (...) Le rire devient grotesque au sens qu'il sonne sourd et que l'écho résonne et côtoie une forme d'étrangeté. On dénonce sans accuser, on réfute sans s'imposer, on déconstruit sans établir une autre vérité. Le rire devient un moyen de désarticuler la représentation de l'histoire africaine, de la conception intellectuelle et réactionnaire de l'être africain issue de la Négritude⁸⁵⁷.

Grotesque, caricature, rire par le bas, sont des mots souvent associés à l'œuvre de Sony dans sa critique du pouvoir. Ce langage abondant, comme nous venons d'expliquer, aide à créer un effet de rire à partir du grotesque. Sony marque aussi son humour en se référant au bas-ventre et fait appel au sexuel. Il joue également sur les tabous du pénis et du vagin. Le passage suivant nous fait rire par l'usage des mots et par l'absence de honte quant à la nécessité du sexe et la taille du membre masculin :

Heureux aussi Estando Douma de Nsanga-Norda qui avec de la glu et de la mousse de phoque gelée avait fabriqué un vagin portatif, n'étant jamais parvenu à rencontrer une femme qui pût supporter ses "longs métrages" du tonnerre des tonnerres :

⁸⁵⁵ *Ibid*, p. 82.

⁸⁵⁶ Bernard Ekome Ossouma, « Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain », in : *Politique africaine* n°60, décembre 1995, 117-128.

⁸⁵⁷ Vincent Kokou Simédoh, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à une poétique du rire*, New York, P. Lang, 2012, p. 146.

“Il lui fallait toujours deux jours de chahut érotique pour sortir sa bave de paludine”, disaient les gens. Toutes les femmes le fuyaient pour cela⁸⁵⁸.

Lors de la grève du sexe des femmes dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* « Estando Douma avait reçu neuf cent treize mille commandes de sa machine à baiser et embauché sept cent quinze travailleurs »⁸⁵⁹. Il put alors commercialiser une machine qui lui servait à compenser son manque de femmes motivé par leur peur de son pénis et de sa puissance. Xavier Garnier saisit bien la technique utilisée par l’auteur: « Sony Labou Tansi reprend des figures traditionnellement négatives de la femme (...) pour les renverser, leur donner une charge positive et en faire les principes d’une Révolution nouvelle ». Le besoin de sexe devient un motif de commercialisation des machines à baiser et d’enrichissement du producteur :

Comme ses machines à baiser ne résistaient jamais à plus de quinze utilisations, les hommes, de nouveau, vivaient comme des pélobates, dans la honte totale et la pénurie de femelles, lesquelles rechampissaient leur misère⁸⁶⁰.

Ce sera alors dans le sexe de la femme, espace marqué de violence et riche en usages péjoratifs, que le comique épousera l’absurde. Le vagin apparaît comme la seule arme de salut du discours de l’église à celui du proxénète. À ce propos, Sony partage avec Ionesco l’avis selon lequel « le comique étant l’intuition de l’absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n’offre pas d’issue »⁸⁶¹ - et ne serait pas le grotesque au milieu de ce chemin entre comique et tragique, comme nous avons évoqué auparavant?

Non, Estina Bronzario, le vagin n’est pas une canette de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c’est le chemin de la liberté des peuples, dans l’honneur et la dignité. Non, Estina Bronzario, le vagin n’est pas un essuie-flotte, ce n’est pas un chasse

⁸⁵⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 44.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁶¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 61.

mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau. Voilà ce que j'ai appris à mes femmes⁸⁶².

Mia Couto et Sony savent très bien comment élaborer leur humour tout en critiquant certains interdits de la société en nous invitant à recréer une manière d'aborder, par exemple, la situation de la prostituée ou de la grève du sexe qui se transformera en une affaire d'accumulation d'argent. En ce sens, le commentaire de Jérôme Moreau à propos de la définition que fait Bergson de l'humour nous semble important :

L'humour procède en relevant tous les détails de cette situation réelle, pour souligner implicitement l'écart vis-à-vis de la norme, qui est l'idéal. Autrement dit, on comprend bien que l'humour puisse faire rire : il est l'une des armes de la société, l'une des plus élevées peut-être, comme Bergson semblait le suggérer, pour remettre dans le droit chemin un de ses membres qui se serait égaré. Moins cinglant que l'ironie, il est peut-être cependant l'une des plus humiliantes de ses armes, puisqu'il relève détail après détail les errements du coupable⁸⁶³.

L'humour littéraire peut se revêtir de satire ainsi que d'un mot d'esprit, ou d'un mode de discours pas forcément comique, comme l'ironie, ou sinon il peut dériver en sarcasme, ou même servir de véhicule de l'absurde, entre autres possibilités. Nous pensons que le grotesque, dans l'œuvre de nos auteurs, repose surtout sur la présentation de voix et perspectives marginales, et nous revenons à Astruc pour dire que de cette façon le grotesque intègre «la possibilité du nouveau à l'Histoire en train de se faire»⁸⁶⁴. Les personnages construits au centre des romans analysés permettent de remettre en cause leur place et les (im)possibilités de changement. La représentation de leur monde est une ouverture à la présence d'un autre monde possible, qui existe par le discours littéraire dans le partage entre la version officielle de l'Histoire et la subalterne. Si nous avons cité seulement les exemples liés au sexe, tout au long de notre travail il a été question de montrer la place donnée aux personnages marginaux dans les romans.

⁸⁶² S. L. Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 68.

⁸⁶³ Jérôme Moreau, « Humour selon Bergson », Atelier de théorie littéraire Fabula, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_selon_Bergson, (Consulté le 2 novembre 2013).

⁸⁶⁴ Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXème siècle*, Paris, Éditions Garnier, 2010, p. 244.

2- La satire et l'ironie

La satire est une façon de dénoncer les violences postcoloniales dans la dynamique discursive, étant donné qu'il confère « la possibilité de négocier avec la violence »⁸⁶⁵. En Afrique subsaharienne la satire engage « un rire des marges (...) il est une solidarité oppositionnelle des marginaux », elle est une façon de dénoncer les cruautés de la réalité. En ce sens, Vincent Simédoh soutient que le rire fait « face à l'adversité, le sarcasme devient moyen de ruser, car c'est le seul moyen d'affirmation et de négation »⁸⁶⁶ : la société s'unit dans le but de se moquer pour s'affirmer par rapport ou contre la cible de ce rire. Dans la plupart des cas « le rire est collectif (...) satirique de la situation d'un dominé dans un contexte politico-social mouvementé »⁸⁶⁷. Ainsi satire et rire viennent ensemble dans quelques discours littéraires postcoloniaux dans le but de révéler les points négatifs des valeurs 'ennemies'.

Jean Marc Moura, dans son livre *Le sens littéraire de l'humour*⁸⁶⁸, nous propose d'analyser l'ironie, que Cicéron définit comme un « jeu de mots obtenu par inversion verbale ». De son côté Simédoh explique qu'« elle consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas le dire ou encore à appeler les choses par leurs contraires »⁸⁶⁹. Jankélévitch quant à lui fait une gradation par rapport à l'humour et l'ironie, celle-ci serait « une sorte de roserie amère qui exclut l'indulgence », tandis que l'humour « a une nuance de gentillesse et d'affectueuse bonhomie ».

Luigi Pirandello pense que « l'ironie, en tant que figure rhétorique, suppose une feinte qui est absolument contraire à la nature de l'humour authentique. Elle implique, cette figure rhétorique, une contradiction, mais fictive, entre ce qu'on dit et ce qu'on veut faire comprendre. La contradiction de l'humour, en revanche, n'est jamais fictive, mais essentielle (...) »⁸⁷⁰ et il lui ajoute un deuxième sens « l'ironie : à savoir cette force – selon Tieck – qui permet au poète de dominer la matière qu'il traite ; matière qui se réduit

⁸⁶⁵ Rao Sathya, « Humour et postcolonialisme en francophonie, in: [<http://www.arabesques-editions.com/revue/francophonie/article043101.html>], (Consulté le 5 avril 2013).

⁸⁶⁶ Vincent Kokou Simédoh, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à une poétique du rire*, New York, P. Lang, 2012, p. 146.

⁸⁶⁷ *Ibid*, p. 145.

⁸⁶⁸ Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

⁸⁶⁹ Vincent Kokou Simédoh, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁷⁰ Luigi Pirandello, *L'Humour et autres essais*, trad. François Rosso, Paris, M. de Maule, 1988, p. 13.

d'elle-même – selon Schlegel – à une perpétuelle parodie, à une farce transcendantale »⁸⁷¹. C'est par ailleurs en ce sens qu'on peut concevoir le fonctionnement de l'ironie dans l'œuvre de Sony : une parodie infinie d'après une réalité mise en scène comme une farce transcendantale⁸⁷².

L'œuvre de Sony est marquée par cette ironie. La critique Catherine Kéré explique : « dire par une raillerie le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser (...) arme redoutable qui permet de mettre une logique dominante en déroute »⁸⁷³. La satire de Sony est construite aussi par l'ironie et apparaît comme un enjeu cathartique lié aux paradoxes de la culture. Dans *La vie et demie* et dans *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* son entreprise subversive se fait également par le biais de la caricature, à travers ses accumulations, ses traits grossiers, ses exagérations, ses « bestialisations ». Les dictateurs sont l'incarnation de toutes formes de laideur et la caricature participe d'une démythification de l'ordre à travers une représentation dévalorisante du pouvoir. La cruauté des actes et la virilité démesurée font le portrait animalesque de ces personnages « il voulait impressionner son épouse par son *corps* broussailleux comme celui d'un vieux gorille et par son énorme machine de procréation (...) »⁸⁷⁴. Cela fait naître le rire qui est provoqué parce que nous, les lecteurs, nous connaissons son impuissance sexuelle et nous nous rendons alors compte de l'ironie de l'auteur dans la description du guide. « Chaïdana était convaincue que le Guide Providentiel n'était qu'un pauvre guignol d'impuissant qui se limitait à pratiquer l'amour avec l'index et le majeur »⁸⁷⁵.

A ce sujet, Laplantine et Nousss expliquent que l'ironie s'associe au détail, à l'attention que l'on porte au particulier, comme dans une caricature : « Contrairement à l'humour, l'ironie ne vise pas à atténuer la distance entre soi-même et l'autre, mais à l'accroître [...] elle n'est jamais tragique. Elle provoque trois sortes de rires [...] : le rire amer, le rire jaune et le rire sans joie »⁸⁷⁶. Pour finir, les auteurs font une distinction entre l'humour et l'ironie qu'il convient de montrer : « alors que l'ironie, qui éclate en rire victorieux, se défend contre le mal, vécu comme altérité, l'humour est plutôt une réaction

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷² Jankélévitch in: Vincent Kokou Simédoh, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁷³ Catherine Kéré, « L'ironie dans Sony Labou Tansi », in: *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁷⁴ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op.cit.*, p.54.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁷⁶ François Laplantine et Alexis Nousss, *op. cit.*, p. 308.

au mal de vivre, au malaise, à la morosité [...]». L'ironie est la grande arme de Sony. Sur ce point, nous nous reportons à Henri Lefebvre qui a décrit le grand ironiste, personnage que l'on pourrait associer aux écrivains africains en général :

Le grand ironiste apparaît dans des périodes agitées, troublées, incertaines [...] Alors l'ironiste se retire en lui-même, sans d'ailleurs y séjourner. Il s'y reprend et s'y affermit. Revenant vers le dehors et le public, il questionne les acteurs pour savoir s'ils savent très bien pourquoi ils risquent leur vie, leur bonheur ou leur absence de bonheur, sans compter le bonheur des autres ou leur malheur. [...] L'ironiste prend conscience de la distance qui, déjà et devant lui, sépare les points brillants de ces constellations : les actes, les projets, les représentations, les hommes, et remplit d'ombres les intervalles⁸⁷⁷.

Il nous faut également analyser de plus près la fonction de la satire. Simédoh explique qu'elle est constitutive de l'ironie, fonctionnant sur le ridicule et sur une fonction moralisatrice. La définition de la satire proposée par Moura explique qu'elle a une visée correctrice qui présuppose un système de valeurs (telle est la fonction sociale du rire décrite par Bergson).

Selon Moura, la satire porte sur une catégorie d'individus avec lesquels l'auteur et le lecteur prennent leurs distances pour en juger et condamner les mœurs : elle appelle à une correction. La satire serait le rire qui punit⁸⁷⁸. De même Jill Twark décrit la satire comme un instrument d'apprentissage et d'utilité morale, de contrôle social et de punition qui permet d'élever le comportement humain. Dans *Le dernier vol du flamant rose*, nous avons un exemple de satire quand l'auteur reprend d'abord un discours soviétique, le transforme et le montre comme dépassé, devenant une cible pour être jugée. Mia Couto joue sur le nom de l'hôtel dans lequel Massimo Risi loge : *Martelo protelário*. Ce nom fait allusion à l'époque du communisme, avec le symbole du marteau et le mot prolétaire. Mia Couto change le nom en celui d'hôtel *Martelo Jonas*, prolétaire est substitué par le nom de l'administrateur du village, celui qui a été nommé après la chute du socialisme. Estevão Jonas est le responsable de l'administration de la ville et de son hôtel – par ce

⁸⁷⁷ Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité : préludes*, Paris, Ed. de minuit, 1969, p. 15.

⁸⁷⁸ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 92.

fait Mia Couto suggère que pas grand-chose n'a changé : le gouvernement central continue à contrôler les autres sphères de la vie sociale.

La difficulté à distinguer la transition du type de régime et la façon de conduire le pouvoir est illustrée par la parodie des vers de Camões «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» (« Les temps changent, les envies changent »). Afin de renforcer encore davantage le caractère satirique de ce « non-changement » de système de pouvoir, Mia Couto transforme ainsi ces vers : «Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades» (« Les temps changent, les envies se mettent à nu »). En portugais, l'effet de langage est plus subtil qu'en français, mais le signifié demeure le même. A ce sujet Bergson déclare : « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré »⁸⁷⁹.

Les deux procédés satiriques analysés jouent sur des thèmes dépassés, les déforment pour créer un rire qui sera utilisé pour mieux juger et condamner le passé. Nous pouvons encore explorer par ces exemples l'idée que Bergson propose pour créer le comique : « Inversion et interférence, en somme, ne sont que des jeux d'esprit aboutissant à des jeux de mots. Plus profond est le comique de la transposition. La transposition est en effet au langage courant ce que la répétition est à la comédie »⁸⁸⁰.

Comme nous avons pu le remarquer tout au long de l'analyse, le rire est provoqué par une série d'effets textuels. Il peut être un rire de sarcasme, de correction, de moralisation, de décontraction. Le rire postcolonial est cependant très chargé d'un message de rupture et de remise en question de l'histoire. Nous prendrons finalement deux exemples dans lesquels il y aura de la satire, de l'humour et de l'ironie. Il s'agit d'une critique qui passe par le sujet de la religion et touche le problème politique des indépendances.

Dans *La vie et demie*, le quartier des bars de la Katamalanasia s'appelle le Vatican « le quartier du Vatican dont les bars avaient plus de fidèles que l'Église du Seigneur »⁸⁸¹. L'abbé remarque que là-bas il y a

⁸⁷⁹ Henri Bergson et Paul-Antoine Miquel, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 92, 93.

⁸⁸¹ Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 111.

(...) plus de monde que ses messes. Ça se comprenait, on avait demandé l'indépendance avec les prières – c'étaient les seules prières des Noirs que Dieu avait écoutées. (...) Mais ce premier cadeau qu'on recevait de Dieu avait déçu (...) l'Indépendance avait vraiment déçu, et avec elle, Dieu qui l'avait envoyée. On s'était donc fait recruter par la bière, les vins, les danses, le tabac (...) ⁸⁸².

Ce passage de Sony est amusant et porte une critique acide quant à l'église, au stéréotype du noir et à l'indépendance. La victoire de la lutte serait due aux prières, pourtant, même si c'étaient les premières que Dieu avait écoutées, il les a mal comprises. Le résultat de cet appel à Dieu, l'indépendance, a déçu même les plus croyants, et la population a décidé de se tourner vers d'autres plaisirs et d'oublier la mauvaise blague faite par Dieu.

Par la critique de la religion, Couto en vient aussi à critiquer le pouvoir et le désenchantement des indépendances. Tout le monde condamne le père Muhando, parce qu'il est un père de l'église catholique qui n'a pas abandonné totalement les usages des religions africaines. On l'accuse d'avoir utilisé la magie noire pour causer les explosions, ce à quoi il répond qu'il fait des visites en enfer, comme on disait, mais il serait plus convenable de dire que l'enfer venait le visiter – puisque ce sont les démons qui commandent nos destins: « Que ele fazia visitasões ao inferno, sim, era verdade. Mas, no rigor, era o inferno que o vinha visitar a ele. E eram demônios os que comandavam nossos destinos » ⁸⁸³ (« Qui il visitait l'enfer, oui, c'était vrai. Mais, à vrai dire, c'était l'enfer qui lui rendait visite. Et c'étaient les démons qui commandaient nos destins »). Ensuite, il explique que pour chaque cas de corruption, les dirigeants viennent le voir, qu'il est au courant de qui est qui dans l'enjeu politique, c'est pourquoi il dit que ce sont les démons qui commandent nos destins, puisque ce sont les gouverneurs qui causent tout le malheur du peuple.

Mongo Mboussa ⁸⁸⁴ a raison quand il dit que le rire est le reflet de l'insolence des écrivains qui ont lutté contre le pouvoir colonial. Nous n'avons plus aucun doute quant à la valeur de l'humour, du rire, de la satire ou de l'ironie pour faire face aux injustices et violences de l'histoire africaine. À la fois élément cathartique et de remise en question, la

⁸⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁸⁸³ Mia Couto, *op.cit.*, p. 124.

⁸⁸⁴ Boniface Mongo-Mboussa, Ahmadou Kourouma et Sami Tchak, *op. cit.*

satire associée à l'humour et au rire sert également à critiquer et rétablir un nouvel espace pour la discussion. La stratégie discursive de Mia Couto et de Sony est d'instaurer un discours qui crée une unité critique autour d'un principe négatif. Les auteurs se moquent du dirigeant et de ses abus de pouvoir, de l'Eglise et des illusions perdues avec l'indépendance, mais ils ne font pas cela pour oublier, mais pour comprendre autrement les violences subies. Tout cela finalement rappelle à la fonction du grotesque évoquée par Astruc « Survenant particulièrement dans des moments de crise culturelle, le grotesque, grâce à son pouvoir de régénération, consisterait plutôt en une réaction presque cathartique de survie contre le déclin de la société⁸⁸⁵».

⁸⁸⁵ Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, vol. 12, n° 2, Notes de lecture, Février 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6133.php>, (Consultée le 13 mai 2015).

L'appropriation linguistique du portugais, du français et de l'anglais par les pays Africains montre combien les langues coloniales sont importantes dans la vie nationale de la plupart des pays. Ces langues sont renouvelées au sein de la société par l'usage que l'on en fait. La littérature est également un véhicule de ce changement. Les néologismes ou tropicalisations des auteurs sont plus qu'un fait d'innovations linguistiques ou de style littéraire, ils sont le reflet de la 'nativisation' de la langue étrangère. L'écrivain Gabriel Okara se demande «Why shouldn't there be a Nigerian or West African English which we can use to express our own ideas, thinking or philosophy in our own way?»⁸⁸⁶ (« Pourquoi n'y-a-il pas un anglais nigérien ou ouest africain que nous pouvons utiliser pour exprimer nos propres idées, pensées ou philosophies à notre façon? »).

La langue est porteuse d'étrangeté. Elle véhicule le pouvoir de dire et de contredire, de façonner, refaçonner et de détruire. La langue met en scène la condition de celui qui parle, qui écrit et qui reste silencieux. Dans la théorie postcoloniale, comme l'explique Moura, elle instaure au moins deux scénographies, qui ont été révélées par notre analyse:

Une scénographie anthropologique, selon laquelle il faut se décrire pour exister, et rassembler dans cette description tout ce qui crée la cohérence d'un espace périphérique et sa spécificité par rapport à la norme du Centre; et une scénographie de la rupture, essentiellement dans l'écriture, que les théoriciens caractérisent à partir de la définition par Fanon du « style heurté de l'intellectuel colonisé »⁸⁸⁷.

En ce sens, Lieven D'Hulst explique que l'« on peut dès lors comprendre la scénographie de la langue comme un véritable enjeu d'écriture, comme une prise de position idéologique et souvent adversative à l'endroit du modèle langagier assorti à la

⁸⁸⁶ Gabriel Okara, "African Speech ... English Words", in: *Transition*, vol.3, numéro 10, 1963, p.16.

⁸⁸⁷ Charles Bonn, "Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire" in: [<http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>] (Consulté le 23 mai 2015)

situation d'énonciation où se trouve cantonné au départ l'auteur »⁸⁸⁸. Comme nous l'avons fait remarquer, la mise en scène de la langue par les plus diverses figures du langage, surtout les néologismes chez Mia Couto et les métaphores pour Sony, constitue une façon de rompre avec le modèle linguistique européen. Marquer la distance et définir son identité par rapport à un usage linguistique est une caractéristique des romans postcoloniaux (Amadhou Kourouma étant l'un des précurseurs de la francophonie africaine et Luandino Vieira de la lusophonie africaine et Ken Saro Wiwa un novateur avec son anglais cassé de *Sozaboy*).

La langue est un instrument qui permet de rendre compte de l'hybridité qui caractérise les sociétés colonisées. Quand les conditions socio-politiques changent et que les langues coloniales deviennent un moyen d'intégration nationale, elles se désengagent en quelque sorte de leur rôle d'instrument d'oppression culturelle. La créativité, alliée à l'usage et aux connaissances linguistiques autres, crée une situation d'exception pour inaugurer une nouvelle façon d'utiliser la langue. Certains y voient une 'violence linguistique', nous pourrions dire que c'est une contre-attaque productive d'identités qui se façonnent peu à peu par le biais d'une langue exogène qui devient endogène. Ainsi, les créations langagières, en plus de suggérer l'hybridation de cultures, permettent aussi de poser la question de la contre-violence par le langage par le biais de l'humour. Il s'agit d'une forme d'autodérision et de critique constructive qui permet de développer de nouveaux discours par rapport à la société. L'expérience qui consiste à ressentir la différence entre les autres et soi-même ou entre soi et le monde passe par l'alternative du rire, du grotesque, de l'humour, bref, du langage.

⁸⁸⁸ Lieven D'Hulst, "L'interprétation comme vecteur d'étrangeté: du récit colonial français au roman postcolonial africain" in: *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*: colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 17-18 janvier 2008, p. 213.

CONCLUSION

L'un des aspects du projet de *Weltliteratur* (littérature mondiale) de Goethe ne reposait pas sur la simple connaissance et l'échange de diverses formes culturelles nationales, processus qui, selon lui, aurait déjà eu lieu. La nouveauté, selon lui, consisterait dans la confrontation pacifique de peuples qui se connaissent par des conflits, guerres, occupations agressives. Pour Goethe, l'émergence de la *Weltliteratur* se trouverait dans la reconnaissance de la présence de l'autre et de l'émergence de l'altérité dans sa propre conscience de soi⁸⁸⁹ :

On parle depuis un certain temps - et certainement avec raison - d'une "Weltliteratur": en effet, toutes les nations, secouées par les guerres effroyables et puis abandonnées à elles-mêmes, ont pu se rendre compte qu'elles avaient pris conscience de ce qui leur est étranger, qu'elles l'avaient assimilé, et qu'elles avaient ressenti ici et là une soif de connaissances jusque-là inconnue. Il en a résulté une conscience des rapports de bon voisinage, et au lieu de se replier sur lui-même, l'esprit a exprimé le besoin d'être intégré progressivement dans les relations commerciales plus ou moins libres⁸⁹⁰.

Homi Bhabha, dans *The Location of Culture*, souligne que Goethe a développé son idée de littérature mondiale à partir de cette conscience des différences et de la reconnaissance de la présence de l'altérité en soi-même. L'art et la littérature ont, en ce sens, un rôle régénérateur et révélateur et, d'après lui, l'étude de la littérature mondiale pourrait être l'étude de la manière dont les cultures se reconnaissent dans leur projection de l'altérité⁸⁹¹.

La théorie postcoloniale met en scène une pensée de la relation, de connexions et rapports entre des éléments hétérogènes qui sont traités de manière décentralisée par

⁸⁸⁹ Fernanda Gil, "Goethe Revisitado: Tradução e cosmopolitismo", in: *Narrativas da modernidade: a construção do outro*, Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte, Lisboa, Colibri, 2001.

⁸⁹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999, p.364 in: Leo Kreutzer: "Langue et littérature en-deçà et au-delà de la nation. Expériences et positions dans la littérature allemande de l'époque de Goethe". In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 11/2001. <http://www.inst.at/trans/11Nr/kreutzer11.htm>.

⁸⁹¹ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994, p.12.

rapport au modèle euro-péocentré. Le postcolonialisme instaure le dialogue dans cette tension de la coexistence d'éléments hétérogènes, ouvrant une troisième voie pour la compréhension de ce qui est divers. L'écriture de la violence, comme nous avons pu l'examiner tout au long de notre travail, mobilise l'histoire coloniale et postcoloniale dans les deux sens, celui du colonisé et celui du colonisateur, montrant, comme le voulaient Goethe et Bhabha, les résultats d'une situation de contact par l'affirmation et la reconnaissance de l'altérité des deux côtés.

Comme l'a exprimé Edward Saïd dans *Culture and Imperialism* :

one of imperialism's achievements was to bring the world close together, and although in the process the separation between Europeans and natives was an insidious and fundamentally unjust one, most of us should now regard the historical experience of empire as a common one⁸⁹².

(« l'une des réalisations de l'impérialisme était de rapprocher le monde, et bien que dans ce processus la séparation entre Européens et indigènes ait été insidieuse et fondamentalement injuste, la plupart d'entre nous devrait désormais considérer l'expérience historique de l'empire comme une expérience commune »).

Le processus colonial n'a jamais été à voie unique, tant la nation colonisée aussi bien que la colonisatrice ont dû se repenser par rapport au fait de la colonisation.

La colonisation n'a pas seulement changé le monde (du) colonisé, elle a également impliqué une transformation profonde des sociétés colonisatrices. Les conséquences du colonialisme sont au cœur de la question de la modernité en Europe et la théorie postcoloniale, bien que controversée, est un moyen de porter un regard différent sur ce sujet.

En outre, la théorie postcoloniale, dans son essence transdisciplinaire et plurielle, a offert un renouvellement épistémologique qui a permis de repenser certains concepts centraux de l'analyse d'une société et/ou culture, comme le nationalisme, la nation, la mémoire, l'identité et la traduction. Tout cela nous a permis d'articuler une discussion autour de la violence qui prenait en compte la complexité du dialogue entre les

⁸⁹² Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, p. xxi et xxii.

différentes disciplines. La comparaison de trois champs linguistiques et littéraires⁸⁹³ nous a permis d'approfondir la façon dont chaque pays a su produire une connaissance à propos du colonisé et de son propre mode de colonisation et d'accès à l'indépendance. La pensée postcoloniale permet à l'ex-colonisé, ainsi qu'au colonisateur, de restituer la notion de pluralité. Le pluralisme dans le postcolonialisme est un aspect essentiel dans l'articulation d'une pensée de la frontière, attentive à plusieurs contextes et emplacements, comme le souligne António Sousa Ribeiro⁸⁹⁴.

Dans notre analyse, la violence est une chaîne qui relie les discours. Nous pouvons repérer trois types de violence qui ont marqué le parcours de l'étude : la première serait la violence historique, liée à la colonisation et à la décolonisation. La société colonisée cherche à construire son avenir à partir de l'élaboration de réponses aux problèmes générés lors de l'invasion étrangère. La base de cette lutte est associée à l'altérité et aux problèmes de représentation. En instaurant une violence défensive les personnages trouvent une manière de se protéger des malheurs de l'histoire dont les utopies sont l'exemple. Dans cette violence défensive, l'appropriation de la langue du colonisateur devient une arme de contre-violence et d'affirmation d'une identité en construction. Enfin, nous pouvons mentionner la violence cathartique, qui génère des moyens d'expurger une douleur intériorisée. Elle a une valeur réparatrice et permet de proposer une nouvelle lecture de la réalité. C'est par la prise de distance et par le regard critique que la société commence à se rétablir. L'humour, nous l'avons vu, est un élément positif de cette reconstruction⁸⁹⁵.

La violence historique constitue l'arrière-plan des romans. Nous pouvons reconnaître la société qui a souffert de la domination et qui cherche à modifier son

⁸⁹³ David Murphy, « Les études francophones postcoloniales en Grande-Bretagne », in: *Études postcoloniales*, éd. Yves Clavaron, Paris, SFLGC, 2011, p. 29. Dans cet article l'auteur met en avant la nécessité de réélaborer le comparatisme par le concept de transnational de Claudio Guillén. Dans notre travail nous avons essayé de porter un regard transnational, multilingue et postcolonial sur la littérature africaine.

⁸⁹⁴ António Sousa Ribeiro, *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012, p. 42.

⁸⁹⁵ Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 311 p.; John Clement Ball, *Satire & the postcolonial novel: V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*, New York, Etats-Unis d'Amérique, 2003; Rémi Astruc, *Vertiges grotesques: esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, H. Champion, 2012, 211 p.; *Rires africains et afropéens*, éd. Rémi Astruc, Paris, CORHUM, 2014; Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010.

rapport avec la réalité. Ainsi, l'étude des utopies construites par les personnages, comme des dystopies, a permis d'observer l'intime relation entre le désir d'un monde meilleur et l'impossibilité de le réaliser à long terme. Les personnages de Coetzee, Michael K et le Magistrat, ainsi que Silvestre Vitalício et le vieux Sulplício de Mia Couto, tout comme Chaïdana, de Sony, ont essayé de transformer leur monde en s'isolant de la société. Si le changement n'est que provisoire et individuel, il sert à remettre en question quelques idées reçues, comme les préjugés, les stéréotypes et les discriminations. Les préjugés de la colonisation se sont cristallisés dans la société colonisée et cela entraîne, jusqu'à aujourd'hui, une division et une hiérarchisation qui doivent être progressivement éliminées.

Michael K, personnage métis, illustre la dégénérescence de la société sous l'apartheid. De même, la fille 'barbare' et son peuple 'barbare' sont le symbole de l'ennemi à combattre. Sue Kossew explique l'usage de l'allégorie par Coetzee afin d'illustrer le décalage entre l'idée positive de l'apport de la civilisation des colonisateurs et la réalité de cette pratique :

Like Coetzee's novel, Cavafy's poem is a sparse allegorical depiction of the ironic interplay between definitions of civilization and barbarism and a depiction as well of the ironic distance between the ideals of empire and its reality⁸⁹⁶.

(« Comme dans le roman de Coetzee, le poème de Kavafis est une représentation allégorique sommaire de l'interaction ironique entre les définitions de la civilisation et de la barbarie ainsi qu'une représentation de la distance ironique entre les idéaux de l'empire et sa réalité »).

Or, Montaigne n'a pas hésité au XVIème siècle à remettre en question le discours de la barbarie de l'autre. Dans son célèbre essai sur les cannibales du Brésil, il faisait remarquer que l'accusation de barbarie va de pair avec l'ignorance. Ainsi, il dénonce la tendance qu'a l'esprit à se refermer sur ses propres usages: « je trouve [...] qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que

⁸⁹⁶ Sue Kossew, *Pen and power: a post-colonial reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Amsterdam, Rodopi, 1996, 258 p., p. 86.

chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage⁸⁹⁷». Carlo Ginzbourg examine les trois sens que le mot barbarie prend dans l'essai de Montaigne et finit par conclure qu' :

« il y a une merveilleuse distance entre leur forme et la nôtre ». Mais comme on a pu le voir, Montaigne était attiré par la distance et la diversité, du point de vue esthétique comme du point de vue intellectuel. C'est pourquoi il s'efforça de comprendre la vie et les coutumes de ces étranges populations. Puis, à la faveur d'un renversement de perspective impromptu, il porte son regard sur nous, les civilisés, à travers les yeux des indigènes brésiliens qui avaient été conduits devant le roi de France, à Rouen. Ce qu'ils virent, et ce qu'il vit à travers leurs yeux, était privé de sens. Dans la conclusion de son essai, Montaigne note la stupeur des sauvages brésiliens face à notre société. Leurs mots ont été maintes fois cités, mais ils n'ont pas fini de nous blesser (...). »⁸⁹⁸.

Par le biais de cette analyse, nous remarquons le désir de Montaigne de décentrer le monde et de réfléchir sur la rencontre de l'autre dans sa diversité. Dans l'œuvre de Coetzee, le médecin et le Magistrat, deux personnages instruits, incarnent ceux qui essaient de briser la distance entre les êtres humains et cherchent à comprendre l'Autre. Ils sont les témoins d'une histoire qui a effacé la place de l'opprimé. La tentative de faire parler l'opprimé échoue dans les deux cas, puisque les personnages marginaux refusent de se laisser emprisonner par leur discours. Il s'agit d'une question soulevée par les *subaltern studies*, celle de redonner la parole aux exclus de la version officielle de l'histoire et de redonner un sens à l'histoire du point de vue des opprimés. En ce sens, comprendre la relation entre le corps et la violence dans le contexte postcolonial nous a semblé important, dans un premier moment, pour étudier deux types de personnages mises en situation de subalternité, l'orphelin et la femme, et ensuite, afin de traiter la question du trauma et l'impossibilité de dire la violence.

Nous avons mobilisé les études genrées pour comprendre la place de la femme dans la société et la violence exercée sur son corps, ce corps qui est en même temps lieu d'oppression et possibilité d'émancipation. Chaïdana utilise sa beauté 'infernale' pour séduire et tuer les ministres du Guide, Estina Bronzario commande la ville, dicte les

⁸⁹⁷ Michel de Montaigne, "Des cannibales", *Essais*, volume 1, chapitre 31, Paris, Seuil, 1967, p. 99.

⁸⁹⁸ Carlo Ginzburg, "III. Montaigne, les cannibales et les grottes" in: *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2010, p. 116.

règles de la société et devient un mythe avant sa mort. C'est la prostituée Ana Deusqueira, de Mia Couto, qui apparaît comme la plus éclairée en ce qui concerne les problèmes politiques et sociaux, tandis que Dordalma est un personnage qui illustre l'impuissance de la femme dans une relation inégale des genres. Temporina garde le mystère d'une Afrique peu connue, son vieux corps ensorcelé, où habite une jeune fille, représente une Afrique nouvelle dans un paradigme vieilli de civilisation. De son côté, Coetzee rassemble le paradigme de l'Autre et celui de la femme dans son personnage de la barbare pour exemplifier l'une des limites vers lesquelles peut être repoussée la question négative de l'altérité. Ces auteurs ouvrent, en quelque sorte, dans leurs romans, la part d'histoire réservée aux femmes.

L'autre subalterne, l'enfant, ne constitue pas un lien entre le vieux et le neuf et n'évoque pas non plus une période qui remonte vers un temps heureux de l'enfance. L'enfant, en tant qu'orphelin, représente la rupture de l'ordre. Comme nous l'avons évoqué, les romans ayant pour thème les enfants soldats abondent dans la littérature africaine. Ces enfants sont le symbole de la défaite de la société. Contrairement à ces petits abandonnés à leur sort, et qui se voient contraints de lutter dans une bataille sanglante, les personnages des romans analysés ont dans leur condition un moteur de vie. Les orphelins Mwanito, le narrateur du *Le dernier vol du flamant* et Chaïdana sont chargés de l'espoir de reconstruction d'un lieu meilleur. Leur lutte dans ce cas n'est pas armée ni sanguinaire, mais représente plutôt un devoir de mémoire.

Dans un autre sens, Michael K et la fille barbare montrent l'impuissance pour des êtres anéantis par la société à réaliser un changement radical. Quand K est mis dans le camp Jakkalsdrif, il redevient un enfant pour la société : « It's like going back to childhood, he thought ; it's like a nightmare⁸⁹⁹ (...) I am back at Huis Norenius a second time, only now I'm too old to bear it »⁹⁰⁰ (« C'est comme retomber en enfance, pensa-t-il ; c'est comme un cauchemar (...) Je suis de retour à Huis Norenius une seconde fois, mais maintenant je suis trop vieux pour le supporter »). Il est encore une fois opprimé par un système patriarcal, qui est symbolisé par la figure paternelle « my father was Huis

⁸⁹⁹ J.M. Coetzee, *The life and times of Michael K.*, *op.cit.*, p. 105.

⁹⁰⁰ *Ibid*, p. 101.

Norenius. My father was the list of rules on the door of the dormitory»⁹⁰¹ (« mon père était Huis Norenius. Mon père était la liste de règles à la porte du dortoir »). Ils sont encadrés, dans la société, comme des handicapés à cause de leur altérité. Ils ne peuvent échapper à leur situation, ils sont incapables de contester le système, et subissent donc ce que les autres ont choisi pour eux.

Cette oppression atteint son sommet avec la torture et le trauma qui s'inscrivent dans le corps et sont en même temps en relation directe avec le phénomène de la colonisation. Comme l'a signalé Rosemary Jolly : « Colonel Joll's process of divining the truth corresponds to the historical process of colonization, to the relationship between conqueror and conquered : his quest is conquest »⁹⁰² (« Le processus de dévoilement de la vérité du Colonel Joll correspond au processus historique de la colonisation, à la relation entre le conquérant et le conquis: sa quête est la conquête »). C'est par le biais de la torture que le colonel obtient la vérité, or, il s'agit de la vérité de l'Empire, comme le comprend le Magistrat, et elle est relative. Cependant, c'est la seule à être acceptée, dans le même sens que la torture se justifie dans la reconnaissance de l'altérité négative de l'autre :

I'm speaking of a situation in which I am probing for the truth, in which I have to exert pressure to find it. First I get lies, you see – this is what happens – first lies, then pressure, then more lies, then more pressure, then the break, then more pressure, then the truth. That is how you get the truth⁹⁰³.

(Je parle d'une situation dans laquelle je sonde la vérité, dans laquelle je dois exercer une pression pour l'obtenir. D'abord j'ai les mensonges, tu vois – c'est ça qui arrive – d'abord les mensonges, après la pression, après encore des mensonges, et encore plus de pression, ensuite la pause, après encore de la pression, et la vérité arrive. C'est comme ça que tu obtiens la vérité)

La quête de la vérité, poursuivie par plusieurs personnages qui illustrent le pouvoir du colonisateur dans les romans (le Colonel Joll, le Magistrat, le Médecin,

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁰² Rosemary Jane Jolly, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee*, Ohio University Press, Ohio, 1996, 320 p., p. 74.

⁹⁰³ J.M. Coetzee, *Waiting for the barbarians*, *op.cit.*, p.5.

l'Italien), débouche, dans la plupart des cas, sur une situation limite. Le personnage à qui l'on demande de raconter les faits garde encore une fois le silence. En même temps, ce silence peut être retourné et s'exercer comme un moyen expressif du langage. Le silence de K est révélateur de l'absence d'un langage authentique qui puisse révéler son être et ses envies. Toute sorte de droits d'expression lui ont été refusés, de même qu'à la fille barbare, pour laquelle le silence fonctionne aussi comme un bouclier protecteur. Le silence de Dordalma, à son tour, révèle la place de la femme dans la société, en marge des actions et sous domination. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sony présente un suicide collectif de femmes comme le seul moyen de se faire entendre. Ces gestes démesurés et passés sous silence sont une manière de marquer l'histoire de l'oppression.

Cette question de l'appropriation de l'histoire de l'Autre et de l'imposition de coutumes et cultures à des peuples colonisés mène à un élément clé pour les études postcoloniales, la question de la langue et du langage littéraire. Pour Mia Couto et Sony Labou Tansi, s'approprier la langue du colonisateur est une opération qui dépasse le travail esthétique : la langue transformée implique une hybridation de cultures et elle s'adapte aux modes de vie d'un nouvel endroit. Les nombreux néologismes de Mia Couto et les créations langagières de Sony nous ont ouvert un espace pour examiner la perméabilité et la flexibilité de la langue face à l'hybridation des cultures.

« La force des littératures postcoloniales vient du fait que leurs auteurs s'attaquent au vernis de l'Histoire qui se craquelle sous l'effet des langues, des cris et des chants que leurs œuvres permettent d'entendre, mais aussi des guerres, des vents, du sable et de l'écume des lieux qu'elles font traverser », explique Eddy Banaré⁹⁰⁴.

Dans le langage réside un vecteur de contre-pouvoir très puissant : l'humour. Il s'agit d'une manière intelligente de faire face à la violence. Par l'association d'idées incongrues, par l'ironie, par la satire, entre autres, les auteurs réussissent à créer un réseau de significations qui résiste aux idées violentes liées au phénomène de la colonisation. L'humour devient une arme puissante de dénonciation et, en même temps, fait réfléchir aux tabous ou à des questions très peu souvent traitées en société. Il permet de remettre

⁹⁰⁴ Recension du livre de Patrick Sultan, *La scène littéraire postcoloniale*, sur: [<http://www.contretemps.eu/lectures/recension-scène-littéraire-postcoloniale-patrick-sultan-scénographies-mondialité-littéraire>] (Consulté le 19 mai 2015).

en cause des discours aliénés et de construire une critique où la cible est à la fois l'ex-colonisé et/ou l'ex-colonisateur.

Dans un entretien de 1987, J.M. Coetzee a expliqué que :

Dans une société de maîtres et d'esclaves, personne n'est libre. L'esclave n'est pas libre parce qu'il n'est pas son propre maître ; le maître ne l'est pas parce qu'il ne peut se passer de l'esclave ⁹⁰⁵.

Cette ligne de force qui relie les couples dichotomiques maîtres et esclaves, colonisateur et colonisé, centre et périphérie, est au cœur de la question de l'écriture postcoloniale. Face à l'histoire que l'écrivain cherche à re-figurer, les événements entrent en dialogue pour reconquérir un espace usurpé lors de la colonisation. La stratégie de cette écriture est historique et politique, comme nous l'avons observé dans la construction des personnages subalternes. Ils sont les protagonistes des romans et permettent de remettre en question la place des peuples opprimés tout en ouvrant un espace de négociation au sein duquel la réinvention est le mot d'ordre.

Bien que notre travail ne soit pas exhaustif, nous avons essayé de rendre compte d'une « *scène littéraire postcoloniale* » grâce à la *trace* d'un passé chargé de violences qui relie ces pays marqués par l'histoire coloniale. À partir de lieux multiples de construction et d'interprétation historiques, notre analyse a rendu compte de sujets et d'événements - individuels et collectifs – qui ont été mis en relation tout en respectant leur spécificité. Ces histoires plurielles racontent les divergences et les continuités d'événements violents qui dominent les sociétés colonisées.

⁹⁰⁵ Nathalie Crom, "J.M. Coetzee, l'étincelant pessimisme", *Télérama*, le 21 août 2010, disponible sur: [<http://www.telerama.fr/livre/j-m-coetzee-l-etincelant-pessimiste,59205.php>](Consulté le 21 avril 2015).

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

J.M. Coetzee

Waiting for the barbarians, London, Vintage Books, (1980) 2010.

En attendant les barbares, trad. Sophie Mayoux, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

The life and times of Michael K., Vintage, 1983.

Michael K, sa vie, son temps, trad. Sophie Mayoux, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

Mia Couto

O último voo do flamingo, São Paulo, Companhia das Letras, (1995), 2005.

Le dernier vol du flamant, trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Chandeigne, 2009.

Jesusalém, Lisboa, Caminho, 2009.

L'accordeur de silences, trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Métailié, 2013.

Sony Labou Tansi

La vie et demie, Paris, Seuil, (1979), 1998.

Les sept solitudes de Lorsa Lopez, Paris, Points, (1985), 2008.

Afriqueet Études Postcoloniales

ADAM, Ian et TIFFIN, Helen, *Past the last post : theorizing post-colonialism and post-modernism*, Calgary, University of Calgary press, 1990.

AHLUWALIA, D. Pal S. et ZEGEYE, Abebe (éds), *African identities: contemporary political and social challenges*, Aldershot, Ashgate, 2002.

APPIAH, Kwame Anthony, « Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? », *Critical Inquiry*, vol. 17, winter 1991, p. 336-357.

APPIAH, Kwame Anthony, *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

ASHCROFT, Bill, *Literature for our times : postcolonial studies in the twenty-first century*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *Key concepts in post-colonial studies*, London; New York, Routledge, 1998.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The post-colonial studies reader*, London, Routledge, 2005.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Hellen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, Paris, 1989.

AUDE, Nicolas, « Écrire & penser le roman après la décolonisation : pour, contre ou au-delà des nations ? », *Acta Fabula*, janvier 2013, [En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7428.php>].

AYMES, Marc, « The Location of Postcolonial Studies », *Labyrinthe 24*, mis en ligne le 24 juin 2006, p. 39-45, [En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/1188>].

BALL, John Clement, *Satire and the postcolonial novel : V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*, London, Routledge, 2003.

BARDOLPH, Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, H. Champion, 2002.

BARNARD, Rita, « Rewriting the nation », in: David Attwell, Derek Attridge, (éds.), *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, , p. 652-675.

BERGER, Anne, « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en

Amérique », *Labyrinthe* 24, juin 2006, p. 11-37.

BERY, Ashok et MURRAY, Patricia, *Comparing postcolonial literatures : dislocations*, New York, Palgrave, 2000.

BISANSWA, Justin K., « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41 / 2, 2005, [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/011381ar>]

BHABHA, Homi K., "Homi Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse", *Screen* 24.6, November-December 1983.

BHABHA, Homi K., *The location of culture*, London, Routledge, 1994.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

BOEHMER, Elleke, *Colonial and postcolonial literature : migrant metaphors*, Oxford, Oxford university press, 2005.

BORGES COELHO, João Paulo, « Lugares da escrita, lugares da crítica », *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012, pp. 193-201.

BRUGIONI, Helena, PASSOS, Joana, [et al] (éds), *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012.

BRUNSCHWIG, Henri, *Le partage de l'Afrique noire*, Paris, Flammarion, 2009.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004.

CHAVES, Rita et MACEDO, Tania (éds), *Literaturas em movimento : Hibridismo cultural e exercício crítico*, São Paulo, Arte e Ciência, 2003.

CHILDS, Peter et WILLIAMS, R. J. Patrick, *An introduction to post-colonial theory*, Harlow, Longman, 2006.

CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, France,

Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.

CLAVARON, Yves (éd), *Études postcoloniales*, éd. Yves Clavaron, Nîmes, Lucie Editions, 2011.

COLLIGNON, Béatrice, « Note sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo*, mars 2008, [En ligne : <http://echogeo.revues.org/2089>].

COMBE, Dominique, « Le texte postcolonial n'existe pas », *Genesis 33, Manuscrits – Recherche – Invention*, octobre 2011, p. 15-28. [En ligne : <http://genesis.revues.org/597>].

CUILLERAI, Marie "Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?", *Acta Fabula*, Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha, [En ligne: <http://www.fabula.org/revue/document5451.php>].

DANIELS, Patsy J., *The voice of the oppressed in the language of the oppressor : a discussion of selected postcolonial literature from Ireland, Africa, and America*, New York, Routledge, 2001.

DIOP, Papa Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DILI PALAÏ, Clément et PARE, Daouda (éds), *Littératures et déchirures*, Paris, l'Harmattan, 2008.

DIRLIK, Arif, *After the revolution: waking to global capitalism*, Wesleyan, Wesleyan University Press, 1994.

DURRANT, Sam, *Postcolonial narrative and the work of mourning : J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, Albany, State University of New York Press, 2004.

DUFAYS, Jean Louis, « Stéréotype et littérature » in: *Le stéréotype: crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

FANON, Franz, « Pour une révolution africaine », [En ligne : http://www.solidaritenordsud.net/res/site104700/res890095_FANON-pour_une_revolution_africaine.pdf].

FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano. I, Temas gerais : contribuição para uma estética africana : crítica, história, cultura*, Lisboa, Plátano, 1989.

FONKOUA, Romuald, HALEN, Pierre et STADTLER, Katharina (éds), *Les champs littéraires africains*, Paris, Ed. Karthala, 2001.

GAUVIN, Lise, *Écrire, pour qui ? : l'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Éd. Karthala, 2007.

GAUVIN, Lise et PERROT-CORPET, Danielle (éds), *La nation nommée roman: face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

GÉRARD, Albert, *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 1, Budapest, Akadémiai kiadó, 1986.

GÉRARD, Albert, *Afrique plurielle : études de littérature comparée*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

GIKANDI, Simon, « Poststructuralisme et discours postcolonial » in : LAZARUS, Neil, *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Paris, Ed. Amsterdam, 2006.

GILBERT, Helen (éd), *Postcolonial plays : an anthology*, London, Routledge, 2001.

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard, Conférence d'Édouard Glissant dans le cadre du séminaire de l'ITM : "Philosophie du Tout-Monde", Paris, Espace Agnès B., le 30 mai 2008, [En ligne: <http://www.edouardglissant.fr/toutmondeetlitterature.html>].

GUILLON, Hélène (éd.), *Constructions identitaires et représentations des minorités: actes du colloque, EPHE, 25 mai 2005*, Paris, Centre Alberto Benveniste, 2006.

HALEN, Pierre, "Notes pour une topologie ..." in: *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, éd. Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink, Tübingen, G. Narr, 2001, [en ligne sur: <http://www.limag.refer.org/Textes/Halen/Riesz.PDF>].

HAMILTON, Russel G., *Literatura africana, literatura necessária*, 2 vol, Lisboa, Editora 70, 1983.

HEINE, Bernd, « Language policies in Africa », in: R.K. Herbert (ed), *Language and Society in Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1992.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite, *A Africa na sala de aula: visita à história contemporânea*, São Paulo, Selo Negro, 2005.

HUSTI-LABOYE, Carmen, *La diaspora postcoloniale en France: différence et diversité*, Limoges, Pulim, 2009.

IRELE, Abiola (éd), *The Cambridge companion to the African novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

KIBERD, Declan, *Inventing Ireland: the literature of the modern nation*, London, Vintage, 1996.

JACQUEMAIN, Jean Pierre, « Les étendues de la littérature africaine », [En ligne : <http://www.iteco.be/Les-etendues-de-la-litterature>].

JOHNSON, David et LOOMBA, Ania (éd), *Postcolonial literary studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983.

KAZI-TANI, Nora Alexandra, « Pour un nouveau discours africain », in : Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, France, Karthala, 2002.

KEUNEN, Bart et EECKHOUT, Bart, *Literature and Society: The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, Presses Interuniversitaires Européennes, 2001.

LANE, Richard J., *The postcolonial novel*, Cambridge, Polity, 2006.

LAZARUS, Neil, *Penser le postcolonial: une introduction critique*, trad. Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Ed. Amsterdam, 2006.

LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003.

LOOMBA, Ania, *Colonialism-postcolonialism*, London, Routledge, 2005.

MAGNIER, Bernard, *Littératures d'Afrique noire : bibliographie sélective et commentée*, Paris, Club des lecteurs d'expression française, 1991.

MAGNIER, Bernard, *Renaissances africaines : écrire 50 ans d'indépendance*, Bruxelles, Bozar Books, 2010.

MASILELA, Ntongela, « New African modernity and the New African movement », in: David Attwell, Derek Attridge, (éds.). *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 325-338.

MATA, Inocência, « A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? », *O Marrare*, vol. 8, [En ligne : <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/inocencia.pdf>].

MATA, Inocência, « Estudos pós-coloniais Desconstruindo genealogias eurocêntricas », *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, vol. 14, janvier 2014, p.27-42.

MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

MAZRUI, Ali et TIDY, Michael, *Nationalism and the New States in Africa*, London,

Heinemann, 1984.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Gallimard, Paris, 1985.

MEMMI, Albert, *Le racisme: description, définitions, traitement*, Paris, Gallimard, 1994.

MOHAMADOU, Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1982.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, KOUROUMA, Ahmadou et TCHAK, Sami, *Désir d'Afrique : essai*, Paris, Gallimard, 2001.

MOURA, Jean Marc, "Les études post-coloniales" in : D'HULST, Lieven et MOURA, Jean Marc (ed.), *Les Études Littéraires francophones : États de lieux*. Actes du colloque du 2-4 mai 2002, Ed. du Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, Lille 3, 2002.

MOURA, Jean Marc, « Postcolonialisme et comparatisme » IN : Vox Poetica.[En ligne: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>]

MOURALIS, Bernard, « Représentations de la transgression dans les littératures d'Afrique subsaharienne », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, juin 2009, p. 31-47.

MOURALIS, Bernard, *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MUDIMBÉ, Vumbi Yoka, *The idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGANDU, Pius Nkashama, *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

NGANDU, Pius Nkashama, *Les années littéraires en Afrique 1987-1992*, Paris, L'Harmattan, 1994.

OJAIDE, Tanure (éd), *Contemporary African writers*, Detroit, Gale Cengage Learning, 2011.

OKARA, Gabriel, “African Speech... English Words”, in: *Transition*, vol.3, número 10, 1963.

PODDAR, Prem, PATKE, Rajeev Shridhar et JENSEN, Lars, *A Historical Companion to Postcolonial Literatures: Continental Europe and Its Empires*, Edinburgh University Press, 2008.

RANAIVOSON, Dominique, « Les littératures africaines francophones dans le champ littéraire occidental : Changement de destinataires ou accession à un double lectorat ? », *HeLix -Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 6 / 0, février 2014, p. 93-125.

REICHL, Susanne et STEIN, Mark (éds), *Cheeky fictions : laughter and the postcolonial*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

RIBEIRO SANCHEZ, Manuela (org). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa, Edições Cotovia, 2005.

RIBEIRO SANCHEZ, Manuela (org), *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2011.

RIBEIRO SANCHEZ, Manuela, “Viagens da teoria antes do pós-colonial”, in: *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2011.

RIBEIRO, Antonio Souza in: « Vitima do proprio sucesso? Lugares comuns do pos-colonial » *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012.

RICARD, Alain, *Littératures d’Afrique noire: des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.

RIESZ, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet », in: *Le stéréotype: crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994.

SAID, Edward Wadie, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

SAID, Edward Wadie, “Reconsiderando a teoria itinerante”. In: Manuela Ribeiro Sanchez (org). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa, Edições Cotovia, 2005, pp. 25-42.

SAMBA-DIOP, Papa et LÜSEBRINK, Jürgen, *Littératures et sociétés africaines: regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, G. Narr, 2001.

SAMBA-DIOP, Papa (éd), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, l'Harmattan, 2002.

SLIGH, Jim, *Tigritude*, publié le 5 août 2013, [En ligne: <https://jimsligh.wordpress.com/2013/08/05/tigritude/>].

SPIVAK, Gayatri, *Can the subaltern speak? : reflections on the history of an idea*, New York, Columbia University Press, 2010.

SULTAN, Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2011.

TAOUA, Phyllis, « The postcolonial condition », in: *The Cambridge companion to the African novel*, éd. Abiola Irele, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

THIEME, John, *Post-colonial studies: the essential glossary*, London, Arnold, 2003.

YOUNG, Robert James Craig, *Colonial desire: hybridity in theory, culture and race*, London, Routledge, 1995.

YOUNG, Robert James Craig, *Post-colonialism: a very short introduction*, Oxford, Oxford Press, 2003.

AFRIQUE – POSTCOLONIALISME – LUSOPHONIE

ABDALA JUNIOR, Benjamin et PASCHOALIN, Maria Aparecida, *História social da literatura portuguesa*, São Paulo, Atica, 1982.

AFOLABI, Niyi, « Uma gaiola de ouro: a problemática da regeneração na literatura africana de língua portuguesa », *Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*, vol. 20/21, 1998, p. 27-41.

AFONSO, Maria Fernand, *De la fortune de la nouvelle dans la littérature mozambicaine. Écritures postcoloniales*. Thèse pour le doctorat de l'Université de Bordeaux III, 2002.

ALBUQUERQUE, Orlando de et MOTTA, José Ferraz, « Esboço de uma história da literatura em Moçambique no século XX », *Luso Brazilian Review*, vol. 33 / 2, winter 1996.

ALMEIDA, Miguel, BASTOS, Cristiana et FELDMAN-BIANCO, Bela *Trânsitos Coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Ed. UNICAMP, 2007. [En ligne : <http://miguelvaledalmeida.net/livros/transitos-coloniais-br/>].

BAGNO, Marcos, *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Ed. Parábola, 2003.

BASTO, Benedita, *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*, Vendaval, Lisboa, 2006.

BASTOS, Cristiana, ALMEIDA, Miguel Vale de et BIANCO, Bela Feldman, *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Editora UNICAMP, 2007.

BETHENCOURT, Francisco, *Arquivos do Centro cultural português: Lusophonie et multiculturalisme*, Lisboa, éd. Fondation Calouste Gulbenkian, Délégation en France, 2003.

BOMBA, Daniel, « Les chemins de la fiction narrative » in: *Littérature du Mozambique*, Michel Laban et Bernard Magnier (orgs), No.113, Notre Librairie, avril-juin 1993, pp. 59-68.

CABAÇO, José Luis, “A questão da diferença na literatura moçambicana”, *Via Atlântica*. São Paulo. n. 7, 2005, p. 61-69.

CABRAL, Amílcar, «Libertação nacional e cultura», in : *Malhas que os impérios tecem, textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Manuela Ribeiro Sanches (org), Lisboa, Edições 70, 2011, pp.355-375.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida et MENEZES, Maria Paula, *Moçambique das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008.

CASTELO, Cláudia, « Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre », *Blogue de Historia Lusofona*, Setembro de 2011, [En ligne : http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL_Ano_VI_16_Claudia_Castelo__Uma_incursao_no_lusotropicalismo.pdf].

CHABAL, Patrick, *The post-colonial literature of lusophone Africa*, Johannesburg, Northwestern University Press, 1996.

CHABAL, Patrick. “What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity”. In: *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1998.

CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita et MACEDO, Tania (éds), *Literaturas em movimento: Hibridismo cultural e exercício crítico*, São Paulo, Arte e Ciência, 2003.

BURNESS, Donald (éd), *Critical perspectives on Lusophone literature from Africa*, Washington, D.C., Three continents press, 1981.

- ENDERS, Armelle, *Histoire de l'Afrique lusophone*, Paris, Chandeigne, 1994.
- FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 1 et 2, Lisboa, Instituto de cultura e língua portuguesa, Ministério da educação e cultura, 1986.
- FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano. I, Temas gerais : contribuição para uma estética africana : crítica, história, cultura*, Lisboa, Plátano, 1989.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, « Literaturas africanas de língua portuguesa: deslocamentos » *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012.
- GONÇALVES, Perpétua, « Parler portugais au Mozambique », in *Littérature du Mozambique*, vol. 113, Notre Librairie, Paris, 1993, p. 15-20.
- GONÇALVES, Perpétua, *Situação linguística em Moçambique : opções de escrita*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 110/111](#), Jul. 1989, p. 88-93.
- GRANEL, Nicolas Martin, *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, Paris, Revue APELA, 2008.
- HALL, Margaret Ann et YOUNG, Tom, *Confronting Leviathan : Mozambique since independence*, London, Hurst & company, 1997.
- HAMILTON, Russel G., *Literatura africana, literatura necessária*, 2 vol, Lisboa, Editora 70, 1983.
- HAMILTON, Russell G., « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », *Via Atlantica*, vol. 3 / dezembro de 1999, [En ligne : <http://www.casadasafricas.org.br/img/upload/665414.pdf>].
- HAMILTON, Russell George, « Existe-t-il encore une littérature africaine d'expression portugaise ? », in *Littérature du Mozambique*, vol. No.113, Notre Librairie, Paris, 1993.
- JENSEN, Lars, « Lusophone postcolonial studies in an emerging postcolonial european epistemology » *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, Vila Nova Famalicão, Portugal, Húmus, 2012.

LABAN, Michel, *Moçambique: encontro com escritores*, Porto, Portugal, Fundação eng. António de Almeida, 1998.

LANÇA, Marta, « A lusofonia é uma bolha », *BUALA*, 2010, [En ligne : <http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha>].

LARANJEIRA, Pires, *Ensaaios afro-literários*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2001.

LARANJEIRA, Pires, *De letra em riste: Identidade, Autonomia e Outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Afrontamento, Porto, 1992.

LEGUY, Cécile, « En quête de proverbes », *Cahiers de littérature orale*, janvier 2008, p. 59-81.

LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades & escrituras nas literaturas africanas*, Lisboa, Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003.

LEITE, Ana Mafalda, « Modelos críticos e representações da oralidade africana », *Revista Via Atlântica*, vol. 8 / Edusp, dezembro 2005, p. 147-162.

LEITE, Ana Mafalda, « Tópicos para uma história da literatura moçambicana », in *Moçambique das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008.

LEPECKI, Maria Lúcia, *Sobreimpressões : estudos de literatura portuguesa e africana*, Lisboa, Caminho, 1988.

Les littératures africaines de langue portugaise : actes du colloque international, Paris, 28-30 novembre, 1 décembre 1984, éd. Centre culturel portugais, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais, 1989.

MACEDO, Tania, *Angola e Brasil : estudos comparados*, São Paulo, Arte e Ciência, 2002.

MAGNIER, Bernard et LABAN, Michel, *Littérature du Mozambique*, vol. 113, Notre Librairie, Paris, 1993.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de lingua portuguesa*, Lisboa, A regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência et PADILHA, Laura Cavalcante, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Portugal, Edições Colibri, 2007.

M'BOKOLO, Elikia, SAINTENY, Philippe, FERRARI, Alain et PERETIE, Jean-Baptiste, *AFRIQUE(S), Une autre histoire du XX^e siècle*, série DVD.

MOSER, Gerard, *Essays in Portuguese-African literature*, Pennsylvania, University Park : Pennsylvania state university, 1969.

NOA, Francisco, *A escrita infinita : ensaios sobre literatura moçambicana*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

NOA, Francisco, *Império, mito e miopia : Moçambique como invenção literária*, Lisboa, Caminho, 2002.

NOA, Francisco, « Literatura moçambicana: trilhos e margens », in: *Moçambique das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008.

PERES, Phyllis, *Transculturation and resistance in Lusophone African narrative*, Gainesville, University press of Florida, 1997.

« Revista de Antropofagia, ano 1, n. 02, jun. 1928 » [En ligne : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-02#page/1/mode/1up>]. Consulté le 10 octobre 2012.

ROCHA, André, « Brève histoire », in *Littérature du Mozambique*, vol. 113, Notre Librairie, Paris, 1993, p. 10-14.

SALINAS PORTUGAL, Francisco, *Entre Próspero e Caliban : literaturas africanas de língua portuguesa*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.

SALINAS PORTUGAL, Francisco, *Rosto negro : o contexto das literaturas africanas*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1994.

SANTILLI, Maria Aparecida, *Paralelas e tangentes : entre literaturas de lingua portuguesa*, São Paulo, Arte e Ciência, 2003.

Scripta, vol. 1, éd. CESPUC-MG Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros, Belo Horizonte, Brésil, Ed. PUC Minas, 1998.

SECCO, Carmen, SALGADO, Maria Teresa et JORGE, Silvio, *África, escritas literárias : Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/UEA, 2010.

THOMAZ, Omar Ribeiro, « Uma retórica luso-tropical », Folha de São Paulo, 3 décembre 2000, [En ligne: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1203200011.htm].

THOMAZ, Omar Ribeiro, “Tigres de Papel”, in: *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

THOMAZ, Omar Ribeiro et PASSADOR, Luiz Henrique, « Race, sexuality and illness in Mozambique », *Revista Estudos Feministas*, vol. 14 / 1, avril 2006, p. 263-286.

THOMAZ, Omar Ribeiro, « Entrevista com Omar Ribeiro Thomaz », 2008, [En ligne : <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=34&tipo=entrevista>].

Autres ouvrages cites de Mia Couto:

A confissão da leoa, Lisboa, Portugal, Caminho, 2012.

E se Obama fosse africano ? : e outras interinvenções, Lisboa, Portugal, Caminho, 2009.

Vinte e zinco, Lisboa, Portugal, Editorial Caminho, 1999.

Terra sonâmbula: romance, Lisboa, Portugal, Caminho, (1992) 2000.

Terre somnambule, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris, France, A. Michel, 1994.

Ouvrages critiques sur Mia Couto

BIDAULT, Marie Françoise, « Mia Couto : La vie avant tout », in *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, vol. 25, APELA, Paris, 2008, p. 122.

CAVACAS, Fernanda, *Mia Couto: pensatempos e improvérios*, Lisboa, Portugal, Mar Além, 2000, 159 p.

CAVACAS, Fernanda et CHAVES, Rita, *Mia Couto: acrediteísmos*, Lisboa, Mar Além, 2001, (« Mar Profundo », 4).

CAVACAS, Fernanda, CHAVES, Rita et MACEDO, Tânia Celestino de, *Mia Couto: um convite à diferença*, São Paulo, Humanitas, 2013.

CAVACAS, Fernanda, CHAVES, Rita et MACEDO, Tânia Celestino de (éds), *Mia Couto: o desejo de contar e de inventar*, Maputo, Mozambique, Ndjira, 2010, 486 p

CAVACAS, Fernanda et LEITE, Ana Mafalda, *Mia Couto: brinciação vocabular*, Lisboa, Mar Além Instituto Camões, 1999.

FIRMINO, Gregório, « O moldar da história em Moçambique: A nativização do português em Moçambique », in: *A persistência da história: passado e contemporaneidade em África*, Coordenadores: Clara Carvalho e João de Pina Cabra, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

FONSECA, Ana Margarida, « O lugar do outro: representações da indetidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa », in: *Diacrítica*, éd. Centro de estudos humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal, Universidade do Minho, 2010.

GASPAR, Ana Blaser, SANTOS, Ana Lúcia et DIOGO, Carla Ivone, “Inovação lexical nos textos de Mia Couto”, in: *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. - nº 12 (Dez. 1994), p. 58-63.

GRANEL, Nicolas Martin, *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, APELA, Paris, 2008.

JOSÉ, André Cristiano, « Revolução e identidades nacionais em Moçambique » in:

Margarida Calafate Ribeiro et Maria Paula Menezes, *Moçambique das palavras escritas*, Afrontamento, Porto, 2008.

KA KHOSA, Ungulani BA, « A viagem interior de Mia Couto », [En ligne : http://maosdemocambique.blogspot.fr/2009_07_12_archive.html].

LARANJEIRA, Pires, *Luandino Vieira e Mia Couto: renovadores linguísticos*.

LANÇA, Marta, « A lusofonia é uma bolha », *BUALA*, 2010, [En ligne : <http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha>]

MAGAIA, Albino, « Língua : vida de um povo, espelho de sua história », in: Revista *Tempo*, número 477.

MAGNIER, Bernard, « Mia Couto ou la fable du chaos », [En ligne : <http://www.afribd.com/article.php?no=1252>].

MARTINS, Celina, *O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Estoril, Portugal, Principia, 2006, 431 p.

MATA, Inocência, *A Alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto*, in: Scripta : revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas Belo Horizonte : PUC Minas, Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, v. 1, n. 2 (jan. 1998), p. 262-268.

MATUSSE, Gilberto, *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa / Gilberto Matusse*, Universidade Eduardo Mondlane, Livraria universitária, 1998.

RIOS, Peron, “Mia Couto : metáfora, mito e tradição”, in: Sigila, n°26, automne-hiver 2010.

ROTHWELL, Phillip, *A postmodern nationalist : truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.

VILNET, Geneviève, « Paulina Chiziane et Mia Couto, deux voix singulières de la mozambicanité », [En ligne : http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=243:Paulina-chiziane-et-mia-couto-deux-voix-singulieres-de-la-mozambicanite&catid=75:nd-6-litteratures-africaines-de-langue-portugaise&Itemid=55].

Entretiens avec Mia Couto

BRASIL, Ubiratan, *Inegável valor do silêncio*, O Estado de S.Paulo, 07.08.2009. [En ligne : <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,inegavel-valor-do-silencio-imp-755121>]

COUTO, Mia, *Onze perguntas para Mia Couto, uma entrevista inspiradora*. Février 2012, [En ligne : <http://www.esquerda.net/artigo/onze-perguntas-para-mia-couto-uma-entrevista-inspiradora>]

LONGMAN, Gabriela, *Entrevista "Criamos uma rede que não tem cheiro"*. Ilustrada, Folha de São Paulo, 06.08.2009, [En ligne : <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0608201119.htm>]

LUZ, Natália da, *Mia Couto: "A África que existe na cabeça das pessoas é folclorizada"*, 18 aout 2013, [En ligne <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1207946-7084,00-A+AFRICA+QUE+EXISTE+NA+CABECA+DAS+PESSOAS+E+FOLCLORIZADA+DIZ+MIA+COUTO.html>]

MARIN LA MESLEE, Valérie, « Mia Couto: oublier la guerre? », 2012, [En ligne : <http://www.slateafrique.com/65139/mia-couto-oublier-guerre>].

MONTEIRO RODRIGUES, Elisabeth, « Visions d'ailleurs, visions intérieures », 1998, [En ligne : <http://www.afribd.com/article.php?no=944>].

MONTEIRO RODRIGUES, Elisabeth, « Une vision circulaire », 2003, [En ligne :

<http://www.afribd.com/article.php?no=3246>].

AFRIQUE – POSTCOLONIALISME –FRANCOPHONIE

ALBERT, Christiane, ABOMO-MAURIN, Rose-Marie, GRANIER Xavier et PRIGNITZ, Gisèle, *Littératures africaines et territoires*, Paris, édition Karthala, 2011.

AMEDEGNATO, Sénamin, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes », *Cahiers d'études africaines*, vol. 41 / 163-164, janvier 2001, p. 749-770.

ANYINEFA, Koffi, « Scandales », *Cahiers d'études africaines*, 191,2008, mis en ligne le 20 septembre 2011, [En ligne: <http://etudesafricaines.revues.org/11912>].

BA, Mamadou Kalidou, *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain, 1990-2010: de la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, France, l'Harmattan, 2012.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire: essai pour une théorie*, Paris, l'Harmattan, 1999.

BESSIERE, Jean, *Littératures francophones et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BLACHERE, Jean Claude, *Négritures, les écrivains de l'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

BRÉZAULT, Alain et CLAVREUIL, Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989.

BONN, Charles, "Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire" [En ligne : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>]

BURNAUTZKI ,Sarah et HARINEN, Kaiju, « Introduction : Littératures 'africaines francophones' – Repenser les dominations littéraires », *HeLix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 6 / 0, février 2014, p. 1-11.

CHAULET ACHOUR, Christiane, « Francophonie, francophonies, francophones », Paris, Université de Cergy-Pontoise, [En ligne: <http://www.christianeachour.net>].

CHEMAIN, Roger, CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979.

CHEMAIN, Arlette, CAMBO, Valérie et GASTADI, Marc (éds), « *Littérature-monde* » *francophone, Ecriture en dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2009.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

DABLA, Sewanou, *Nouvelles Ecritures africaines: Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DAHOUDA, Kanaté, GBANOU Sélom K., *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DEHON, Claire L., *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DELAS, Daniel, DELTEL, D., *Voix nouvelles du roman africain*, Nanterre, Université Paris X, 1994.

DIOP Cheikh Mouhamadou, *Fondements et représentations identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2008.

D'HULST, Lieven et MOURA, Jean Marc (ed.), *Les Études Littéraires francophones : États de lieux*. Actes du colloque du 2-4 mai 2002, Ed. du Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, Lille 3, 2002.

FEZE, Yves-Abel, « Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone », 2006 [En ligne: <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/108.html>].

FONKOUA, Romuald, « Roman et poésie d'Afrique francophone », in : *Revue de Littérature Comparée*, n°1, Didier Littérature, Paris, 1993.

GARNIER, Xavier, « La littérature africaine francophone : une affaire de style ? ». in : *Les Études Littéraires francophones : États des lieux*. Actes du colloque du 2-4 mai 2002, D'Hulst, Lieven et Moura, Jean Marc (ed), Ed. du Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, Lille 3, 2002.

GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Le Seuil, 2004.

GBOUABLE, Edwig, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Thèse soutenue en février 2007 à l'Université de Rennes 2, Haute Bretagne, sous la direction de Sylvie Chalaye.

HUANNOU, Adrien (éd), *Francophonie littéraire et identités culturelles: actes du colloque du GRELEF, Cotonou, 18-20 mars 1998*, Groupe de recherches sur les littératures de l'espace francophone, Paris, 2000.

KAZADI WA KABWE, Désiré, « Réparation, récupération et dette coloniale dans les romans congolais récents », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44 / 173-174, éd. Bogumil Jewsiewicki, juin 2004, p. 141-150.

LAWSON-ANANSSOH, Laté E., *Le roman nouveau en Afrique francophone*, Septentrion, thèse, Paris III, 1992.

Littérature congolaise, Revue *Equateur* n°1, Paris, octobre-novembre, 1986.

La littérature congolaise, Paris, *Notre librairie*, N°92-93, mars-mai 1998.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires noirs : Anthropologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, SEPIA, 1991.

MONDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

MAGNIER, Bernard (éd), *Littératures africaines d'expression française: bibliographie sélective, cent titres, 1921-1981*, Paris, Club des lecteurs d'expression française, 1982.

MAGNIER, Bernard, *Littératures d'Afrique noire : bibliographie sélective et commentée*, Paris, Club des lecteurs d'expression française, 1991.

MBEMBE, Achille, «Notes provisoires sur la postcolonie», [En ligne: <http://www.politique-africaine.com/numéros/pdf/060076.pdf>]

MBEMBE, Achille, « Francophonie et politique du monde », [En ligne: <http://congopage.com/article4594.html>]

MFOUTOU, Jean-Alexis, *La langue française au Congo-Brazzaville: Manifestation de l'activité langagière des sujets parlants*, L'Harmattan, Paris, 2007.

MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.

MOURA, Jean Marc, « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines ». In : Samba Diop, (direction). *Fictions africaines et postcolonialisme*. L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 72-77.

MOURALIS, Bernard, « Pays réels, pays d'utopie », in *Notre librairie*, n° 84, juillet-septembre 1986, pp. 49-52.

NDINDA, Joseph, *Révolution et femmes en révolutions dans le roman africain francophone au Sud de Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGAL, Georges, *Littératures congolaises de la RDC, 1482-2007, Histoire et Anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2008.

NGALASSO, Mwatha Musanji, «Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Littérature africaine- De 1930 à nos jours*, Paris, Silex, 1984.

NGANDU-NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence : étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.

NGANDU-NKASHAMA, Pius, *Etudes et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

NINGBINNIN, Bani, *Littératures africaines et conquête du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.

SATHYA, Rao, « Humour et postcolonialisme en francophonie » [En ligne : <http://www.arabesques-editions.com/revue/francophonie/article043101.html>].

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté I, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1964.

Ouvrages critiques sur Sony Labou Tansi

ABOMO-MAURIN, Marie-Rose « La vie et demie et L'état honteux: œuvres polémiques et d'engagement politique ». In : *Sony Labou Tansi à l'oeuvre, op. cit.*, p.58.

BLACHERE Jean Claude, *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993.

BEDE, Damien, « Le réel et la fiction dans La Vie et demie » *Sony Labou Tansi: témoin de son temps, op. cit.*

BOUCHARD, Marie-Pierre, « L'Ordre, la Justice, la Vérité et le murmure anonyme de la rumeur : petite histoire d'une déraison à la mode africaine », *Écrire (sur) la marge : folie et littérature, Postures*, no 11, 2009, pp. 89-108.

CABAKULU, Mwamba, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, St-Louis Dakar, Kham, 1995.

CHAUME, Delphine, « Les absences et les creux dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi » in: *Sony Labou Tansi à l'œuvre: actes du colloque international les 15 et 16 mars 2007*, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne et Université de Paris-Nord, Paris, l'Harmattan, 2007.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Sony Labou Tansi : Affabulation, critique sociale et ressourcement », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai, 1988.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Entretien avec Sony Labou Tansi, écrivain, homme de théâtre, Poésie-théâtre-Roman, L'Espérance francophone, propos recueillis », *Revue Ecrire l'Ecole à L'Université*, Nice, 1990.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Le roman de 1977-1987 » in : MAGNIER, Bernard *op.cit.*, p.120.

DEVESA, Jean Michel, *La magie dans la littérature congolaise*, Paris, L'Harmattan, 1994.

DEVESA, Jean Michel (dir.), *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du fleuve Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

DEVESA, Jean Michel, « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'hommes », in *Notre Librairie*, n° 125, janvier-mars 1996, p. 123-129.

DEVESA, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi: écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, France, l'Harmattan, 1996.

DIA TOURÉ, Thierno, *Modernité et postmodernité dans les écritures de violence, le cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université de Lumière, Lyon II, 2010.

DIOP, Papa Samba et GARNIER Xavier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FEZE, Yves-Abel, « L'écrivain engageant et l'homme politique » in : *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op.cit.*, p. 32-34.

GRANEL, Nicolas, « Une poétique de la contagion ». In : *Sony Labou Tansi à l'oeuvre: actes du colloque international... les 15 et 16 mars 2007, op. cit.*, p. 145.

HENRY, Alain-Kamal, *Mythes et violence dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi*, l'Université de Cergy-Pontoise, Thèse soutenue en 2012.

« L'écrivain congolais Sony Labou Tansi a-t-il eu des « nègres » ? » [En ligne : <http://www.rue89.com/2008/11/22/lecrivain-congolais-sony-labou-tansi-a-t-il-eu-des-negres>].

KADIMA-NZVJI, Mukala, KOUVOUAMA, Abel, KIBANGOU, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, (Actes de colloque international, 13, 14 et 15 juin 1996, Brazzaville), Paris, L'Harmattan, 1997.

KOUAKOU, Jean Marie, *La pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003.

KOUNZALAT, Alain et MALANDA, Ange-Severin, *Colloque sur Sony Labou Tansi et Sylvain N'tari Bemba*, Michigan, éd. ICES, 1996.

LEZOU, D. Gérard, NDA, Pierre, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, PULIM, Collections francophonies, 2003.

MAR, Daouda, « L'efflorescence baroque dans la littérature africaine. Un exemple: La vie et demie de Sony Labou Tansi », *Ethiopiennes*, vol. 70, 1er semestre 2003, [En ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article61>].

MARTIN-GRANEL, Nicolas et RODRIGUEZ-ANTONIOTTI, Greta (éd), *SONY LABOU TANSI: l'atelier de Sony Labou Tansi*, Paris, « Revue noire », 2005.

MBANGA, Anatole, *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : système d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996.

MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales: la fabrication des identités dans le roman congolais Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes*, Paris, Karthala, 2006.

MOURALIS, Bernard, «La parole des damnés. D’Aoua Keita à Marie N’Diaye», in: *L’illusion de l’altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MWISHA RWANIKA, Dorcella, YA RUBANGO, Nyunda, *Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Rome, Silex, Nouvelles du Sud, 1999.

NOVIVOR, Aleyevi, «L’apologie du verbe comme réponse au désenchantement ». in: *Sony Labou Tansi à l’œuvre, op.cit.*, , p. 189.

NSHIMIYIMANA, Eugène, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et « mnémotopie » », *Études françaises*, vol. 41 / 2, 2005, [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/011380ar>].

REVUE NOIRE, «L’atelier de Sony Labou Tansi», vol. 1 : Correspondance, Paris : Revue noire 2005.

TAOUA, Phyllis. « La réussite de Sony Labou Tansi » in: *Sony Labou Tansi à l’œuvre, op.cit.*

TATI-LOUTARD, Jean Baptiste, « Itinéraire (Survol de la littérature congolaise) » in : Bernard Magnier, *op.cit.*, pp. 4-7.

TOURE, Thierno Dia, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, Thèse soutenue à l’Université de Lyon 2, 2010. [En ligne : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/toure_td#p=0&a=top].

Entretiens avec Sony Labou Tansi

MAGNIER, Bernard, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser. Entretien avec Sony Labou Tansi », in revue *Notre Librairie*, Paris, n° 79, juillet-septembre 1986, p. 5-7.

ZALESSKY, Michèle, « Locataires de la même maison: entretien avec Sony Labou

Tansi», *Diagonales*, n° 9, janvier, 1989, p. 3-4.

MBANGA, Anatole, *Les procédés de création dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi: systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, l'Harmattan, 1996.

AFRIQUE – POSTCOLONIALISME – ANGLOPHONIE

ACHEBE, Chinua, « Chinua Achebe in his own words », *Afroleghends*, 2013. [En ligne: <http://afroleghends.com/2013/03/22/chinua-achebe-in-his-own-words/>]

ATTRIDGE, Derek et JOLLY, Rosemary, *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ATWELL, David et ATTRIDGE, Derek (éds.), *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

BARNARD, Rita, « Rewriting the nation », in: David Attwell, Derek Attridge, (éds.). *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 652-675.

BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony et LASH, Scott, *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, trad. Mark A. Ritter, Cambridge, Royaume-Uni, Polity Press, 1994.

CLINGMAN, Stephen, « Writing the interregnum: literature and the demise of apartheid », in: David Attwell, Derek Attridge, (éds.). *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 633-651.

COLLER, H., « The beginnings of Afrikaans literature », in: David Attwell, Derek Attridge, *op.cit.*, p. 262-286.

GRAY, Stephen, *Southern African literature: an introduction*, Cape Town, David Philip, 1979.

LASS, Roger, «South African English», in Rajend Mesthrie, *Language in South Africa*,

Cambridge University Press, 2002.

OLIVIER, Gerrit, « The Dertigers and the plaasroman: two brief perspectives on Afrikaans literature », in: David Attwell, Derek Attridge, *op.cit.*, p. 308-324

PETERSON, Bhekizizwe, « Black writers and the historical novel: 1907–1948 », in: David Attwell, Derek Attridge, *op.cit.*, p. 287-307

SÉVRY, Jean, *Littératures d’Afrique du Sud*, Karthala, Paris, 2007.

SMITH, Malvern, « Shades of Adamastor: the legacy of The Lusiads », in David Attwell, Derek Attridge, *op.cit.*, p. 113-137.

VALKHOFF, Marius F, *Studies in Portuguese & Creole, with special reference to South Africa*, Witwatersrand university press, Johannesburg, 1966.

VLIES, Andrew, « South Africa in the global imaginary », in David Attwell, Derek Attridge, *op.cit.*, p. 695-716.

Ouvrages critiques sur Coetzee

“Actes du colloque international J.M. Coetzee et les classiques”, Université de Limoges, les 17 et 18 juin 2005 », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

ADIOUANI, Hicham, *J. M. Coetzee : vers une poétique de la complexité*, Thèse de doctorat, 2007.

ATTRIDGE, Derek, *J. M. Coetzee & the ethics of reading: literature in the event*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

ATTWELL, David, *J. M. Coetzee : South Africa and the politics of writing*, Berkeley University of California press, 1993.

CAMPOS, Lucie, *Fictions de l’après : Coetzee, Kertész, Sebald : temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

CANEPARI-LABIB, Michela, *Old myths-modern empires : power, language, and identity in J.M. Coetzee's work*, Oxford ; Bern ; Berlin, P. Lang, 2005.

COETZEE, John Maxwell, *White writing : on the culture of letters in South Africa*, New Haven; London, Yale university press, 1988.

DURRANT, Sam, *Postcolonial narrative and the work of mourning : J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, Albany, State University of New York Press, 2004.

ENGELIBERT, Jean Paul, *Aux avant-postes du progrès- Essai sur l'œuvre de J. M Coetzee*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Limoges, 2003.

ENGELIBERT, Jean-Paul, *J. M. Coetzee et la littérature européenne : écrire contre la barbarie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

FIGURELLA, Lucia, *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, Pisa, ETS, 2006.

GALLAGHER, Susan VanZanten, *A story of South Africa : J.M. Coetzee's fiction in context*, Cambridge, London, Harvard university press, 1999.

GREEN, Michael Cawood, «Michael K and the use of the future as Utopian Strategy» in: *J. M. Coetzee*, éd. Liliane Louvel, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, 1994.

HAYES, Patrick, *J. M. Coetzee and the novel : writing and politics after Beckett*, Oxford ,Oxford University Press, 2010.

HEAD, Dominic, *J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press 1997.

JOLLY, Rosemary Jane, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee*, Ohio, Ohio University Press,1996.

KOSSEW, Sue, *Pen and power : a post-colonial reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

LOUVEL, Liliane (éd), *J. M. Coetzee*, Poitiers, Université de Poitiers, 1994

MARSHALL, Brenda K., *Teaching the postmodern : fiction and theory*, New York ; London, Routledge, 1992.

NASHEF, Hania A. M. «Politics of Humiliations in JM Coetzee» in: *A universe of (hi)stories : essays on J.M. Coetzee*, vol. 15, éd. Liliana Sikorska, Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern, P. Lang, 2006.

NEIMNEH, Shadi, *J. M. Coetzee's « postmodern » corpus : bodies-texts, history, and politics in the apartheid novels, 1974-1990*, Ann Arbor, UMI dissertation publishing, Oklahoma, 2011.

PENNER, Allen Richard, *Countries of the mind : the fiction of J. M. Coetzee*, New York, Greenwood press, 1989.

POYNER, Jane, *J.M. Coetzee and the paradox of postcolonial authorship*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2009.

SÉVRY, Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Karthala, Paris, 2007.

SÉVRY, Jean, «(More) variations on the works of J.M. Coetzee» in: *J. M. Coetzee*, éd. Liliane Louvel, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, 1994.

SIKORSKA, Liliana (éd), *A universe of (hi)stories : essays on J.M. Coetzee*, vol.15, Frankfurt am Main ; Berlin, P. Lang, 2006.

VIOLA, André, *J. M. Coetzee, romancier sud-africain*, L'Harmattan, Paris, 2000.

VRANA, Catherine, «Apories Morales et apories énonciatives dans l'oeuvre de J.M. Coetzee» , in: *J. M. Coetzee*, éd. Liliane Louvel, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, 1994.

Entretiens avec J.M. Coetzee

"Two Interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987", in *TriQuarterly*, No. 69, Spring-Summer, 1987, pp. 454-64.

MORPHET, Tony, "An interview with J.M. Coetzee" IN: *Social Dynamics*, vol.10.1, 1984, p.63.

ÉTUDES SUR LA VIOLENCE

ARENDDT, Hannah, *Du mensonge à la violence: essais de politique contemporaine*, trad. Guy Durand, Paris, Presses Pocket, 2003.

ARENDDT, Hannah, *Da Violência*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1985.

ARMSTRONG, Nancy et TENNENHOUSE, Leonard (éds), *The violence of representation : literature and the history of violence*, London, Routledge, 1989.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

BAZIÉ, Isaac et LUSEBRINK, Hans-Jürgen, *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit, 2010.

BAZILE, Sandrine et PAYLET, Gérard, (éds), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture : communications du colloque organisé les 7, 8 et 9 décembre 2006*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

BÉGIN, Richard, PERRON, Bernard et ROY, Lucie, *Figures de violence*, Paris, l'Harmattan, 2012.

BENJAMIN, Walter, *L'Homme, le langage et la culture : essais*, Paris, Denoel, 1974.

BIGEARD, Jean Marie, *La Violence*, Paris, Larousse, 1974.

BOIX, Chantal et GAUTHIER, Robert (éds), *Violence et langage - actes du 19e colloque d'Albi Langages et significations*, Toulouse, C.A.L.S, 1998.

BONNET, Véronique, « Villes africaines et écritures de la violence ». In : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002.

BRANCHE, Raphaëlle, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie: 1954-1962*, Paris, le Grand livre du mois, 2001.

BRINK, André, *An act of violence : thoughts on the functioning of literature*, Capetown, University of Capetown, 1991.

CARUTH, Cathy, *Trauma: explorations in memory*, Baltimore, The Johns Hopkins university press, 1995.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, New York, Johns Hopkins University Press, 1996.

CELERIER, Patricia, « Engagement et esthétique du cri », in: *Penser la Violence*, vol. 148, Notre Librairie, Paris, juillet-septembre 2002.

CHANDRA, Giti, *Narrating violence, constructing collective identities : « to witness these wrongs unspeakable »*, Palgrave Macmillian, 2009.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *États et effets de la violence*, Paris, Université de Cergy-Pontoise, 2005.

CHAUNU, Pierre, *La Violence de Dieu*, Paris, R. Laffont, 1978.

CLANCY, Geneviève, *De l'esthétique de la violence*, Paris, Ed. Comp'Act, 2004.

CRETTEZ, Xavier, *Les formes de la violence*, Paris, la Découverte, 2008.

FALZONI Franca Marcato et FRATTA, Carla (éds), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Acte de Colloque, Bologna, 1991.

GAUTHIER, Robert, *L'image, représentations et réalités*, Toulouse: Colloque d'Albi Langages et signification, 1997.

GARNIER, Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat ». In : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002.

GIRONDE, Michel et DAROS, Philippe, *Les mémoires de la violence : littérature, peinture, photographie, cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2009.

GONTARD, Marc, *La violence du texte: études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, France, Éd. L'Harmattan, 1981.

HASSNER, Pierre, *La violence et la paix: De la bombe atomique au nettoyage ethnique*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

JOLLY, Rosemary Jane, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee*, Ohio, Ohio University Press, 1996.

LASHGARI, Deirdre, *Violence, silence, and anger : women's writing as transgression*, Virginia, University of Virginia Press, 1995.

LINS, Ronaldo Lima, *Violência e literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

MAFFESOLI, Michel, « La violence et sa ritualisation » in: *La violence: représentations et ritualisations*, Myriam Watthée-Delmotte (éd), Paris, l'Harmattan, 2002.

MARCATO FALZONI, Franca et FRATTA, Carla, *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Bologna, CLUEB, 1991.

MATHET, Marie-Thérèse, *Brutalité et représentation*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2006.

MICHAUD, Yves et MONGIN, Olivier, *La violence apprivoisée*, Paris, Fayard, 2012.

MILNE, Lorna, *Postcolonial violence: culture and identity in Francophone Africa and the Antilles*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

MILON, Alain, *La fêlure du cri, violence et écriture*, Paris, Encre marine, 2010.

NGANDU, Pius Nkashama, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, l'Harmattan, 1997.

OBIANG, Ludovic Emame, « Sans père mais non sans espoir: figure de l'orphelin dans les écritures de la guerre », in : *Penser la violence*. Notre Librairie, n.148, juillet-septembre 2002.

OBIANG, Ludovic Emame, « Sans père mais non sans espoir. La figure de l'orphelin dans le roman francophone subsaharien » *Francofonía*, 2002. [En ligne : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29501115>].

Penser la Violence, vol. 148, Notre Librairie, Paris, juillet-septembre 2002.

RAVET, Roge, « Torture, meurtre, cannibalisme et viol incestueux », in: [En ligne: <http://www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/04Torture.pdf>]

TILLY, Charles, TILLY, Louise A. et TILLY, Richard, *El siglo rebelde: 1830-1930*, trad. Porfirio Sanz Camañes, Zaragoza, Espagne, Prensas universitarias de Zaragoza, 1997.

VICKROY, Laurie, *Trauma and survival in contemporary fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (éd), *La violence: représentations et ritualisations*, Paris, l'Harmattan, 2002.

WIEVIORKA, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 1) », *Cultures & Conflits*, mars 2006, [En ligne : <http://conflits.revues.org/index724.html>].

WIEVIORKA, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits*, mars 2006, [En ligne : <http://conflits.revues.org/index726.html>].

WIEVIORKA, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 3) », *Cultures &*

Conflits, mars 2006, [En ligne : <http://conflits.revues.org/index728.html>].

WHITEHEAD, Anne, *Trauma fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

AUTRES SOURCES THEORIQUES ET CRITIQUES

ARCAND, Richard, *Les figures de style: allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...*, Montréal, les Éd. de l'homme, 2004.

ASTRUC, Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*, Paris, France, Éd. Classiques Garnier, 2010.

ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques: esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, France, H. Champion, 2012.

ASTRUC, Rémi (éd), *Humoresques. Rires africains et afropéens*, Paris, CORHUM, 2014.

BAKHTINE, Mikhail Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

BAGNO, Marcos, *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Ed. Parábola, 2003.

BEAUVOIR, Simone de, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornellas (éd), *Morus : Utopia e Renascimento*, vol. 1, Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971.

BERGSON, Henri, *Le rire*, éds. Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Paris, Flammarion, 2013.

BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

CALVET, Louis-Jean, *La sociolinguistique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, vol. 1, Edusp, São Paulo, 1975.

CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Nathan, Dunod, 2000.

CLAEYS, Gregory, *Searching for Utopia: the history of an idea*, London, Thames & Hudson, 2011.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIFGARELLO, Georges, *Histoire du corps*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*, Paris, les Éditions de Minuit, 2007.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, les Ed. de minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

EAGLETON, Terry, *The illusions of postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

FAVRE, Robert *Le rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

GIL, Fernanda, "Goethe Revisitado: Tradução e cosmopolitismo", in: *Narrativas da modernidade: a construção do outro*, Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte, Lisboa, Colibri, 2001.

GINZBURG, Carlo, "III. Montaigne, les cannibales et les grottes" in: *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*, Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999, p.364 in: Leo Kreutzer: "Langue et littérature en-deçà et au-delà de la nation. Expériences et positions dans la littérature allemande de l'époque de Goethe". In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 11/2001. [En ligne: <http://www.inst.at/trans/11Nr/kreutzer11.htm>.]

GONZALEZ GARCIA, José María, *Métaphores du pouvoir*, trad. Aurélien Talbot, Paris, Éd. Mix, 2012.

HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

JAKOBSON, Roman, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Trad. et préface Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1966.

LAKOFF, George, « Metaphors can kill », [En ligne: http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor_1.html].

LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, « Les métaphores dans la vie quotidienne » Paris, Minuit, 1985.

LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

LEFEBVRE, Henri, *Introduction à la modernité : préludes*, Paris, Ed. de minuit, 1969.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Le livre de Poche, 1979.

MÉRET, Géraldine, «Le nom propre et la propriété. Quelques problèmes posés par la nomination en situation coloniale et missionnaire : le cas des Capucins français de Maragnan », Glottopol, numéro 20, juillet 2012, [En ligne: http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_20.html]

MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme*, Paris, Verdier, 1995.

MONTAIGNE, Michel de, “Des cannibales”, *Essais*, volume 1, chapitre 31, Paris, Seuil, 1967.

MORE, Thomas, *L’Utopie de Thomas More*, Paris, éd. André Prévost, 1978.

MORRISON, Toni *Discours de Stockholm*, Paris, C. Bourgeois, 1994.

MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l’humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo, wie man wird, was man ist*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 2012.

NUNES, Benedito, *O dorso do tigre: Ensaios*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.

PEIXOTO, Fernanda, *Diálogos brasileiros: Uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo, Edusp, 2000.

PIRANDELLO, Luigi, *L’Humour et autres essais*, trad. François Rosso, Paris, M. de Maule, 1988.

POLLOCK, Jonathan, *Qu’est-ce que l’humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001.

RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*, Paris, Ed. du Seuil, Grasset, 1988.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit Tome 3, Le Temps Raconté*, Paris, Éd. Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*. Paris, Le Seuil, 1975.

ROUSSEAU, Jean-Jacques *Émile ou De l'éducation*, Paris, Garnier, 1961.

ROUX, Paul de, *Le nouveau dictionnaire des auteurs: de tous les temps et de tous les pays*, Paris, R. Laffont, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1980.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.

SIBONI, Julia, *Le silence constructeur dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Thèse doctorale, Paris IV - Sorbonne, 2010.

SICCARDI, Julia, *Guerre des Langues et Politique de l'écriture dans 'Half of a Yellow Sun' de Chimamanda Ngozi Adichie*, Mémoire de Master 2, Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2013.

SIMEDOH, Vincent Kokou, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à une poétique du rire*, New York, P. Lang, 2012.

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Collection les œuvres de Stendhal, disponible en ligne sur Wikisource [En ligne: [http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Le Rouge et le Noir.djvu/364](http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Le_Rouge_et_le_Noir.djvu/364)].

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

WEBER, Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, éd. Jorge Navarro Pérez, 1998.

D'AUTRES SOURCES LITTÉRAIRES CITEES

ACHEBE, Chinua, *Things fall apart: authoritative text, contexts and criticism* (1958), éd. Abiola Irele, New York, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Half of a yellow sun*, London, Fourth Estate, 2014.

AGUALUSA, José Eduardo, *A rainha Ginga*, Lisboa, Quetzal, 2014.

ALMEIDA BARBOSA, Eileen, *Eileenístico*, Cap-Vert, ENAPOR, 2007.

ALVES, Castro, *Navio Negreiro: tragédia no mar* (1869), trad. Hypolitte Pujol et Luiz Angélico da Costa, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1979.

ANGELOU, Maya, *All god's children need travelling shoes*, London, Royaume-Uni, Virago, 2008.

BEHN, Aphra, *Oroonoko; or, the Royal Slave* (1688), éd. Catherine Gallagher et Simon Stern, Boston, 1997.

BENARON, Naomi, *Courir sur la faille*, trad. Pascale Haas, 2013.

BEYALA, Calixthe, *Le roman de Pauline*, Paris, A. Michel, 2009.

BRINK, André, *The first life of Adamastor*, London, Secker & Warburg, 1993.

CAMARA, Laye, *L'enfant noir* (1953), Cergy-Pontoise, À vue d'oeil, 2006.

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas: Poema épico* (1572), éd. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro et José Veríssimo, Rio de Janeiro, 1899.

DIALLO, Bakary, *Force-Bonté*, Paris, Les nouvelles éditions africaines, 1985.

DIAS, João, *Godido: e outros contos*, Maputo, Mozambique, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

DIOME, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, J'ai lu, 2013.

DIOP, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango*, Monaco, Motifs, 2010.

EFOUI, Yosuah Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

EKWENSI, Cyprian, *People of the city*, Trenton, Africa World Press, 2004.

GALEANO, Eduardo, *El viaje*, Madrid, H. Kliczkowski : Onlybook, 2006.

GALEANO, Eduardo, *Las palabras andantes*, Madrid, Onlybook , 1993.

GONÇALVES, António Carneiro, *Contos e lendas*, Lisboa, Ed. 70, 1980.

HONWANA, Luís Bernardo, *Nós matámos o Cão Tinhoso* (1969), Porto, Edições Afrontamento, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Corps 16, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1976, 195 p.

LOPES, Henri, *Tribaliques*, Paris, Pocket, 1983.

LOVELACE, Earl, *A brief conversion and other stories*, Oxford, Heinemann, 1988.

MABANCKOU, Alain, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Éd. Points.

MARAN, René, *Batouala: véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1969.

MENDES, Orlando, *Portagem*, Lisboa, Ed. 70, 1981.

MONÉNEMBO, Tierno, *L'aîné des orphelins* (2000), Paris, Éd. du Seuil, 2005.

ONDJAKI, *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, Lisboa, Caminho, 2009.

PEPETELA, *A geração da utopia: romance*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

PEPETELA, *Lueji: o nascimento dum império*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989.

TCHAK, Sami, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

UNGULANI BA KA KHOSA, *Ualalapi* (1987), Lisboa, Caminho, 1991.

WABERI, Abdourahman Ali, *Aux États-Unis d'Afrique*, Arles, Actes Sud, 2008.

Index

A

Abomo-Maurin, M.R., 31, 326, 375
Achebe, C., 9, 15, 65, 345, 353, 379
Afonso, M.F., 171, 263, 292, 293
Aqualusa, J.E., 9, 203, 368
Alceny, B.S., 102
Alves, Castro, 8
Amédégnato, S., 304, 305, 371
Amfreville, M., 232
Ann Hall, M., 49
Anyinefa, K., 101, 371
Apa, L., 82
Appiah, K.A., 57, 68, 353
Arcand, R., 313
Arendt, H., 96
Armstrong, N., 87, 92
Astruc, R., 323, 328, 329, 334, 340, 345
Audoin-Rougeau, S., 242

B

Ba Ka Khosa, U., 10, 50, 315, 369
Bagno, M., 257
Bakhtine, M.M., 64, 102, 329, 387
Balansard, A., 315, 318
Bardolph, J., 65
Barthes, R., 196, 290
Bastide, R., 179, 390
Basto, M.B., 42, 77, 80
Bazié, I., 85, 92, 93
Bazile, S., 87, 90
Beauvoir, S. de, 220, 260, 387
Beck, U., 154
Bédé, D., 34, 375
Behn, A., 14
Beniamino, M., 71
Benveniste, E., 259, 356, 387
Bergson, H., 324, 327, 328, 334, 337, 338

Berriél, C.E.O., 112
Béti, M., 26
Beyala, C., 110
Bhabha, H.K., 56, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70,
179, 197, 203, 207, 282, 300, 343, 344, 354, 355
Bidault, M.F., 45
Bigéard, J.M., 90
Bijon, B., 152, 180, 208
Blachère, C., 72, 73, 315, 316
Bohui, D.H., 300, 312
Boix, C., 86
Bonn, C., 341, 371
Borges Coelho, J.P., 43, 83, 354
Boris Diop, B., 26
Botet, S., 307
Bouchard M.P., 375
Bourdieu, P., 96
Branche, R., 242
Brannigan, J., 250
Braudel, F., 179
Breyner Andresen, S.M., 256
Brink, A., 14, 17, 267, 279, 346, 349, 381, 385
Brochard, C., 329, 340
Brunschwig, H., 109, 354
Burnautzki, S., 75, 371

C

Cabral, A., 155, 180
Calafate Ribeiro, M., 77, 78, 178, 369
Calvet, L.J., 260, 388
Camões, L. de, 14
Campos, L., 59, 60, 128, 129
Candido, A., 101, 297, 388
Canepari-Labib, M., 191, 266, 275
Carneiro Gonçalves, A., 43
Caruth, C., 228, 229, 238, 250, 251
Casanova, P., 74, 75, 388
Cavacas, F., 299, 316
Cawood Green, M., 123

Célérier, P., 35, 384
Césaire, A., 26, 75, 94, 95, 103, 104, 154
Chabal, P., 41, 42, 43, 77, 78
Chartier, P., 102, 388
Chaulet Achour, C., 72, 372
Chaume, D., 221, 376
Chaves, R., 77, 78, 299
Chemain, R., 28, 29
Chevrier, J., 26
Childs, P., 58
Chiziane, P., 43, 47, 370
Chklovski, V., 290
Claeys, G., 142, 388
Clavaron, Y., 10, 65, 69, 70, 72, 76, 152, 180, 182,
208, 314, 345, 355
Coetzee, J.M., 2, 3, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 34, 60, 64, 67, 89, 90, 91, 107, 122, 123, 124,
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 139, 140, 142,
186, 187, 190, 191, 204, 207, 209, 211, 217, 219,
220, 225, 226, 227, 229, 233, 239, 240, 242, 243,
245, 264, 265, 266, 267, 275, 278, 279, 280, 281,
282, 289, 290, 292, 296, 309, 310, 311, 314, 318,
321, 322, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 355, 380,
381, 382, 383, 385
Collignon, B., 69
Combe, D., 53, 54, 71, 73, 74
Conrad, J., 65, 66, 67
Corbin, A., 177, 237, 242, 388
Courtine, J.J., 177, 388
Coussy, D., 15
Couto, M., 2, 3, 9, 10, 12, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50,
77, 91, 107, 115, 116, 117, 118, 122, 126, 127,
128, 140, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 152,
156, 157, 158, 162, 165, 173, 184, 185, 186, 189,
194, 195, 197, 198, 200, 201, 203, 209, 213, 214,
215, 220, 221, 223, 224, 228, 233, 240, 261, 262,
267, 269, 271, 272, 283, 284, 289, 296, 297, 298,
299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 315,
316, 317, 318, 319, 321, 322, 328, 329, 331, 334,
337, 338, 340, 342, 346, 348, 350, 352, 364, 367,
368, 369, 370

Crettiez, X., 85
Cristiano José, A., 178
Crom, N., 351

D

D'Hulst, L., 57, 71, 341, 342, 359, 372, 373
Daniels, P.J., 65, 66, 67
Delas, D., 300, 326
Deleuze, G., 52, 63, 68, 278, 290, 291, 292, 388, 391
Derrida, J., 63, 64, 68, 70, 203, 268, 388
Devésa, J.M., 29, 102
Dia Toure, T., 107
Diallo, B., 25
Dias, J., 42
Diderot, D., 102
Dili Palaï, C., 254, 355
Diop, S., 28, 30, 31, 33, 55, 71, 84, 144, 295, 300,
326, 357, 374
Dirlik, A., 68, 355
Du Bellay, J., 75
Dufays, J.L., 196, 355
Durrant, S., 20, 21, 24, 187, 279

E

Eagleton, T., 58, 388
Engelibert, J. P., 19, 24, 227, 279, 281, 292
Escola, M., 64, 65

F

Fanon, F., 64, 68, 70, 93, 155, 180, 191, 197, 220,
221, 253, 278, 289, 341
Fèze, Y.A., 30, 33, 36, 376
Fiorella, L., 23, 24, 240, 243, 244
Firmino, G., 258, 368
Fonkoua, R., 104, 372
Fonseca, A.M., 203
Foucault, M., 62, 63, 64, 68, 70, 178, 389
Fratta, C., 106, 384
Freyre, G., 78, 179, 182, 363

G

Galeano, E., 175, 177
Garnier, X., 14, 30, 31, 33, 36, 60, 71, 76, 83, 105,
129, 183, 294, 295, 300, 323, 326, 333, 334, 345,
356, 380, 385, 387, 391
Gauthier, R., 86
Gauvin, L., 83
Gbouable, E., 144, 146, 373
Giddens, A., 154
Gil, F., 343
Gilbert, H., 54, 68
Ginzburg, C., 347, 389
Glissant, E., 72, 74, 150, 200, 356
Goethe, J.W., 343, 344, 389
Gonçalves, P., 64, 182, 299, 357
Gontard, M., 33
González García, J.M., 307, 314, 389
Granel, N., 31, 300, 377
Gray, S., 14
Guattari, F., 52, 290, 291, 292, 388
Guilbert, L., 58, 298

H

Halen, P., 83, 84, 328, 330, 331, 357
Hall, S., 49, 56, 68
Hamilton, R.G., 62, 77
Harinen, K., 75, 371
Hartman, G., 237, 238
Hartog, F., 259, 389
Hassner, P., 96
Head, D., 22, 24, 128, 281
Heine, B., 256, 357
Héritier, F., 94
Honwana, L.B., 42
Huannou, A., 305
Husti-Laboye, C., 109, 357

I

Ionesco, E., 333

Irele, A., 15, 16, 17, 25, 61, 361, 392

J

Jacquemain, J.P., 106, 107
Jakobson, R., 290, 389
Jensen, L., 56, 364
Johnson, D., 54, 307, 357
Jolly, R., 21, 267, 279, 349
Jouanny, R., 71
Joyce, ., 65, 66, 67

K

Kadima-Nzuji, M., 101, 102
Kalidou Ba, M., 13, 371
Kazi-Tani, N. A., 144, 357
Kéré, C., 336
Kesteloot, L., 27, 34, 37, 67, 71, 134
Kibangou, P., 101, 102
Kourouma, A., 30, 109, 164, 220, 300, 339, 342
Kouvouama, A., 101, 102

L

La Boétie, 96
Laban, M., 42, 363
Lakoff, G., 306, 307, 389
Lança, M., 79, 82
Laplanche, 252
Laplantine, F., 308, 336, 389
Lash, S., 154
Lass, R., 258
Lausberg, H., 294
Lazarus, N., 53, 55, 60, 68, 71, 356, 358
Lefebvre, H., 337, 390
Leguy, C., 315
Leite, A.M., 44, 59, 77, 78, 182, 299, 357
Lezou, G., 33
Lima Lins, R., 89
Loomba, A., 54, 58, 68, 357
Lopes, H., 28, 377

Louvel, L., 24, 122, 123, 381, 382
Lüsenbrink, H.J., 85, 92, 93

M

Mabanckou, A., 110
Macedo, T., 78, 299, 316
Maffesoli, M., 85, 385
Magaia, A., 43, 258, 369
Magnier, B., 28, 29, 30, 42, 45, 46, 363, 378
Maquêa, V., 316
Maran, R., 25, 109
Marcato Falzoni, F., 106
Margarido, A., 82
Martial Henry, A.K., 33
Martins, C., 197
Mata, I., 77, 83, 300, 321
Matusse, G., 315, 316, 369
Maupassant, G. de, 100, 390
Mazrui, A., 256, 358
Mbanga, A., 33
Memmi, A., 10, 68, 143, 144, 145, 179, 220, 359
Mendes, O., 42
Méret, G., 259, 260
Meschonnic, H., 57, 390
Mfoutou, J.A., 258, 374
Michaud, Y., 96, 385
Milne, L., 93
Milon, A., 86, 88, 89
Mondlane, E., 155, 179, 180, 315, 366, 369
Monémbo, T., 110
Mongo-Mboussa, B., 30, 31, 300, 339
Montaigne, M. de, 346, 347, 389, 390
More, T., 112, 123, 142, 382, 390
Moreau, J., 334
Morphet, T., 130, 383
Morrison, T., 20, 24, 260, 279, 355, 381, 390
Moura, J.M., 1, 4, 27, 57, 58, 61, 71, 72, 76, 295,
324, 335, 337, 341, 345, 359, 372, 373
Mouralis, B., 109, 221, 378
Murphy, D., 345

Musanji Ngalasso, M., 105, 291, 292, 293

N

N'da, P., 33
Neimneh, S., 226
Ngal, G., 10, 102, 103, 104
Nietzsche, F., 177, 390
Nkashama, P.N., 102, 103, 209, 359, 386
Nouss, A., 308, 336, 389
Novivor, A., 34, 378
Nunes, B., 116, 118, 390

O

Obiang, L.E., 209, 216, 217, 218, 386
Okara, G., 341
Oussuma, B.E., 332

P

Pangop Kameni, A.C., 254
Pare, D., 254, 355
Passador, L.H., 183, 367
Paylet, G., 90
Peixoto, F., 179
Penner, A., 22
Pepetela, 9, 44, 110
Peylet, G., 87, 90
Pirandello, L., 327, 335, 390
Pires Laranjeira, 39, 77
Pollock, J., 323

R

Ranaivoson, D., 84, 360
Ravet, R., 251
Reichl, S., 323, 325
Ribeiro Sanches, M., 154, 180, 363
Ribeiro Thomaz, O., 79, 178, 183, 367
Ricard, A., 71, 76
Ricœur, P., 155, 271, 274, 276, 307, 308, 391

Riesz, J., 29, 84, 295, 357, 361
Rieusset-Lemarié, I., 196, 361
Rios, P., 299
Robert, M., 15, 55, 68, 71, 85, 86, 100, 203, 220,
324, 325, 361, 383, 384, 388
Rothwell, P., 77, 195
Rousseau, J.J., 183, 391
Russel, B., 62, 77, 357, 364

S

Saïd, E., 61, 62, 63, 68, 70, 344
Said, E.W., 62, 268
Sapiro, G., 83
Sartre, J.P., 70, 88, 89, 145, 220, 391
Sathya, R., 335
Saussure, F., 289, 312, 391
Sévry, J., 14, 123, 125, 126, 127
Siboni, J., 278
Siccardi, J., 4, 271
Sikorska, L., 128, 279, 382
Simédoh, V.K., 332, 335, 336, 337, 391
Slemon, S., 55
Soares Fonseca, M.N., 77, 297
Sony Labou Tansi, 2, 3, 10, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
38, 52, 90, 101, 102, 107, 132, 134, 135, 137,
146, 147, 161, 164, 167, 169, 172, 173, 192, 198,
221, 225, 249, 252, 263, 275, 286, 289, 295, 296,
300, 301, 302, 304, 305, 311, 312, 313, 319, 326,
333, 336, 338, 350, 352, 375, 376, 377, 378, 379
Sousa Ribeiro, A., 345
Soyinka, W., 15
Spivak, G., 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70,
223, 239

Stein, M., 323, 325
Stendhal, 107, 391
Sultan, P., 254, 350

T

Taoua, P., 30, 32, 61, 361, 378
Tati-Loutard, J.B., 28, 378
Tennenhouse, L., 87, 92
Teotónio Almeida, O., 82
Thieme, J., 54, 61, 68, 361
Tilly, C., 96, 386
Tindó Secco, C., 77
Todorov, T., 290, 308, 389

V

Vale de Almeida, M., 58, 78, 79, 80
Vickroy, L., 237, 238, 240, 245
Vilnet, G., 47
Vrana, C., 122, 382

W

Waberi, A., 110, 193
Wathée-Delmotte, M., 85, 86, 385
Weber, M., 95, 98, 392
Whitehead, A., 229, 236, 238, 245, 250, 387
Wieviorka, M., 96, 97, 98, 99

Y

Yeats, W.B., 65, 66, 67
Young, T., 49, 55, 203, 220