Document généré le 3 juil. 2025 22:13

Voix plurielles
Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

Le roman postcolonial francophone et la refondation des imaginaires : les voix / voies féminines

Jonathan Russel Nsangou

Volume 17, numéro 2, 2020

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1074768ar
DOI : https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2604

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Nsangou, J. (2020). Le roman postcolonial francophone et la refondation des imaginaires : les voix / voies féminines. *Voix plurielles*, *17*(2), 109–125. https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2604

Résumé de l'article

À l'instar de Kasereka Kavwahirehi, d'Achille Mbembe et d'Alain Mabanckou, les auteurs postcoloniaux soulignent depuis quelques années la nécessité de déconstruire et de dépasser les crises des sociétés africaines postcoloniales. Au niveau de la critique littéraire francophone, cela se traduit par des travaux qui s'intéressent aux moyens symboliques et /ou aux poétiques de la refonte des imaginaires. Toutefois, le rôle des femmes n'est pas encore suffisamment souligné, même si les personnages féminins sont parfois mis en exergue par les critiques. Dans cet article, je voudrais montrer que les voix féminines fortement au renouveau souhaité des sociétés africaines postcoloniales et que, par leurs paroles contestataires, elles donnent un souffle nouveau au projet réformateur desdites sociétés.

© Jonathan Russel Nsangou, 2020

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le roman postcolonial francophone et la refondation des imaginaires : les voix / voies féminines

Jonathan Russel NSANGOU, Université Laval (Canada)

Depuis la fin des années 1970, on observe dans le champ littéraire de l'Afrique francophone l'éclosion d'une parole féminine grâce à des écrivaines comme Awa Thiam (*La parole aux négresses*, 1978) et Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979). De manière générale, les œuvres écrites par ces pionnières embrassent des problématiques en lien avec l'existence de la femme africaine (mariage forcé, excision, domination et maltraitance de la femme, etc.). Leurs épigones, notamment Werewere Liking, Ken Bugul et Calixthe Beyala, abordent les mêmes problématiques avec un ton différent. Si la figure de la femme asservie reste au centre de leurs préoccupations, cette dernière n'est plus présentée selon une vision conformiste. Ces écrivaines essayent de briser la « représentation conventionnelle de la figure féminine » (Chevrier 94) et s'appuient sur la critique de la société phallocratique, comme on peut le voir dans les premiers romans de Beyala (*C'est le soleil qui m'a brûlée*, 1987 ; *Tu t'appelleras Tanga*, 1988 ; *Seul le diable le savait*, 1990 ; *Assèze l'Africaine*, 1994) où l'auteure africaine s'insurge contre certaines pratiques rétrogrades et entend substituer à la figure de la femme dominée par l'homme et assujettie aux conventions sociales celle d'une combattante qui met désormais à mal les fondements de la société machiste. Ainsi, lorsqu'elles s'élèvent, les voix féminines de la littérature africaine ont tendance à laisser libre cours au féminisme ambiant des années 1970. Attestée par les travaux de certains auteurs dans ce champ littéraire, la prégnance du féminisme fait aussi l'objet du discours critique[1]. La question qui se pose est de savoir si les voix des romancières ou les personnages féminins n'abordent pas autrement les problématiques des sociétés africaines postcoloniales. Mieux encore, au moment où la pensée postcoloniale, à travers des auteurs comme Kasereka Kavwahirehi (*L'Afrique entr*e passé *et futur*, 2009), Alain Mabanckou (*Le sanglot de l'homme noir*, 2012) et Achille Mbembe (*Sortir de la grande nuit*, 2013), souligne l'importance de transformer l'imaginaire africain, quels sont la place et le rôle des voix féminines dans ce projet réformateur ? Dans cette étude, je voudrais mettre en dialogue ces théoriciens de la postcolonie et quelques-unes des voix féminines en raison de leur quête commune d'une sémiologie pour un nouvel imaginaire africain. Les voix de la Grande Royal*e* dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, de

Bugul à travers son narrateur dans *La folie et la mort*, de la reine Johanna et de Jessica, respectivement dans *Les tambours de la mémoire* et *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop sont parmi les plus représentatives de cette quête dans le roman postcolonial. Lorsqu'on utilise l'adjectif « postcolonial » pour qualifier une littérature, un genre littéraire, il peut être aisé, sur la base du préfixe « post », de penser aux textes écrits après la période coloniale. On lui donne alors une signification chronologique et, dans ce cas, il est accompagné d'un tiret. Or, les romans à l'étude ne se situent pas essentiellement dans le contexte de l'après-indépendance. Ils prennent aussi en compte le contexte des luttes impériales et de la colonisation. « Postcolonial » sera alors utilisé sans un tiret et désignera dans ce cas « toute pratique de lecture et d'écriture qui s'intéresse aux stratégies de mise en évidence du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes » (Moura 11). La littérature est ainsi envisagée comme une situation d'écriture et non simplement comme une position dans l'axe du temps. Écrits avant ou après les Indépendances, les romans postcoloniaux ont en commun d'avoir émergé de l'expérience de la colonisation. Le postcolonial va au-delà de la domination impériale et tient aussi compte de ce que Mbembe appelle « la violence du frère à l'égard du frère » (*De la postcolonie*, XII). J'entendrai alors par romans postcoloniaux ceux issus des pays qui ont connu l'expérience coloniale. Ces écrits examinent la question de l'altérité des sujets postcoloniaux. Ils mettent en exergue le désarroi de la perte d'identité, les systèmes de démocrature, une géographie de la violence physique et symbolique avec ses déchets humains, ses errances tragiques, ses morts, etc. Ils s'intéressent surtout au « discours et contre-discours de domination, de réfutation et de résistances aux stratégies (idéologiques, poétiques, narratives, linguistiques) […] de dénonciation de nouveaux modes de domination et de nouvelles hégémonies […] ; de mises en valeur de combats et de résistances contre les oppressions, etc.. » (Maazouzi, « Postcolonialisme »). Comme on le voit, les romans postcoloniaux sont ceux de la résistance et de la dénonciation. Ils questionnent toutes les formes de domination, dans un processus de transformation du monde.

J'emploie ici le terme « voix » dans le sens que lui donne Gérard Genette. Elle implique un rapport avec le sujet ou « instance […] de l'énonciation » (20). Elle ne concerne pas seulement les personnages, mais aussi les narrateurs, voire les auteurs, à partir du moment où ceux-ci participent à l'acte d'énonciation. Ainsi, « ce sujet [la voix] [n'est] pas […] seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative » (220). En

me démarquant d'une part de la négativité et du défaitisme attachés au roman africain en général[2], j'irai plus loin et montrerai d'autre part que les voix fictionnelles féminines participent de manière forte et avérée au « projet global de refondation de l'ordre social, de réinvention de l'humain et de récréation du monde » (Itsieki Putu Bazey 22).

La critique africaine francophone : du défaitisme à la refondation des imaginaires

La problématique de l'échec et du défaitisme est très présente dans le roman postcolonial francophone : *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly-Quenum (1960), *Entre les eaux* de Valentin Yves Mudimbe (1973), *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti (1979), *La mort faite homme* (1986) et *Les étoiles écrasées* (1988) de Puis Ngandu Nkashama, *L'impasse* de Daniel Biyaoula (1996), pour ne citer que ces œuvres, montrent des personnages romanesques à la dérive, butant en permanence sur l'absence d'avenir ; leur parcours est souvent sanctionné par l'échec. Globalement, le discours critique s'est intéressé à cette problématique dans le roman postcolonial francophone, rabâchant parfois comme une ritournelle à tous crins la négativité qui caractériserait ce genre littéraire. Ainsi, Alexie Tcheuyap voit chez le personnage des romans de Pius Ngandu Nkashama de profondes contradictions car « le chaos extérieur ne s'accordant pas avec ses aspirations, il est acculé à la déviance, à la rupture, au néant […] » (207). Jacques Chevrier parle, lui, du « naufrage du personnage romanesque » (82) et aboutit à cette conclusion cinglante :

> La quête du personnage […] est non seulement sanctionnée par l'échec, ce qui, somme toute, en constitue l'une des éventualités, mais comme frappée du sceau de l'impossible parce qu'elle se heurte inéluctablement à l'obstacle formé par un pouvoir, non seulement omniprésent, mais proliférant grâce aux multiples relais dont s'entoure son incarnation suprême, guide providentiel ou grand timonier. (85)

Malgré le pessimisme ambiant qui semble se dégager des analyses, le discours critique ne se limite pas à cette tendance négativiste et au paradigme du « chaos, absurdité et folie »[3] postulé par un dossier de la revue *Présence francophone*. Un renouveau critique se dégage des études africanistes depuis quelques années, animé par l'urgence d'une pensée novatrice fondée sur le pouvoir transformateur de la littérature dont parlait le philosophe et penseur postcolonial Fabien Eboussi Boulaga :

> La littérature est un pouvoir. Par ses images, ses symboles, sa musique, ses rythmes, elle a la puissance d'évoquer pour nous des possibilités d'existence que notre monde ou notre société ne réalise pas. Elle nous fait sentir que nous pourrions être

> autres que nous ne sommes, que les choses pourraient se passer autrement qu'elles ne se passent dans notre milieu, dans notre société, dans notre monde. (109-110)

Empruntant cette voie novatrice, certains critiques, notamment Kavwahirehi, Jean de Dieu Itsieki Putu Basey et Jonathan Russel Nsangou, montrent la nécessité de dépasser l'imaginaire de l'échec et de la crise. Le premier souligne par exemple l'urgence d'aller au-delà de la « crise africaine » (23) ; il indique que la littérature est un « lieu où […] les expériences cruciales et décisives de la destinée d'un peuple […] se cristallisent dans des images, des récits, des symboles qui orientent sa manière de représenter l'avenir » (24). Le second constate que les fictions francophones « […] déploient un véritable pouvoir d'invention ; [et qu'] elles ouvrent les trouées de l'imaginaire » (21). Nsangou, quant à lui, pense que les « scénographies de l'échec, si récurrentes dans les romans francophones d'Afrique subsaharienne, […] [devraient plutôt servir] […] de prétexte pour l'exploration des pistes de dépassement de l'échec » (5). Pour ces auteurs, écrire c'est aller au-delà du défaitisme et rechercher des voix / voies de résolution. Écrire c'est se poser, comme Mbembe, la question « Où allons- nous? » (*Sortir*, 21), préalable pour la naissance de sociétés nouvelles. Écrire c'est chercher à répondre aux questions fondatrices de ces sociétés nouvelles que pose Kavwahirehi avec acuité :

> La situation actuelle du continent ne serait-elle pas à penser comme un temps de passage vers une idée neuve de l'Afrique et de l'homme africain ? La situation actuelle du continent ne serait-elle pas à penser comme un temps de passage vers une idée neuve de l'Afrique et de sa place dans le monde, laquelle commande la reforme de notre cadre de pensée et de notre imaginaire ? (24)

Dans ce projet réformateur, les figures et les voix féminines sont présentes, mais ne sont pas encore suffisamment mises en relief. Elles empruntent parfois la voie de l'ajustement culturel, de la néo- renaissance et de la révolution.

Vers un ajustement culturel : la Grande Royale et l'avant-garde

L'une des problématiques que soulève Kane dans *L'aventure ambiguë* est celle du choix entre la formation spirituelle et la formation professionnelle. Dans un monde où l'homme a besoin de biens matériels pour vivre, lesquels s'obtiennent grâce à sa capacité de maîtriser la nature, faut-il, comme le suggère le pasteur Martial, un personnage du roman, négliger les médecins, les militaires, et rejeter l'apprentissage des métiers pratiques qui permettent à l'homme de créer la richesse, en vue de rester cantonné dans sa seule relation avec Dieu ? Aucun personnage mieux que la Grande Royale n'a su apporter des réponses à cette question. Faut-il rappeler que la Grande

Royale est une égérie dont la voix compte au pays Diallobé ? Consultée en dernier ressort lorsque les solutions n'arrivent pas, elle est écoutée et a le pouvoir de décider dans une société encore dominée par les hommes. Maître Thierno, personnage du roman réticent au changement, confirme ce pouvoir au cours d'une conversation : « Grande Royale, dites-moi que votre choix vaudra mieux que le vertige ; qu'il nous en guérira et ne hâtera pas notre perte, au contraire. Vous êtes forte. Tout ce pays repose sur votre grande ombre » (47). L'envergure de la Grande Royale se traduit par une domination spatiale et discursive au moment où elle convoque les Diallobé pour leur parler de « l'école étrangère » (56). La domination spatiale se déploie sous le signe d'une solennité marquée par l'entrée messianique de celle qui vient porter la bonne nouvelle et offrir des solutions aux problèmes des Diallobé. Le narrateur décrit avec verve la scène :

> La place était déjà pleine de monde […]. Les femmes étaient aussi en grand nombre que les hommes. C'était pour la première fois qu'il [Samba Diallo, le héros] voyait pareille chose. L'assistance formait un grand carré de plusieurs rangs d'épaisseur, les femmes occupant deux des côtés, les hommes les deux autres. Soudain le murmure décrut. Un des côtés du carré s'ouvrit et la Grande Royale pénétra dans l'arène. (55)

La référence à l'arène fait penser à un champ de bataille avec des joutes (verbales) ; mais dans le cas d'espèce, il n'y a ni adversaire ni affrontement. La Grande Royale est la seule à y jouer sa partition ; les Diallobé, hommes et femmes confondus, sont des spectateurs qui attendent la sentence de l'arbitre.

Sur le plan discursif, la domination du personnage se manifeste par une prise de parole qui fait de la Grande Royale un sujet historique. Après avoir rappelé aux Diallobé, quelques jours avant la grande palabre, leur histoire commune de domination occidentale, elle leur suggère la nécessité de passer à une nouvelle ère[4] en allant à « l'école nouvelle » (44) où « ils apprendront toutes les façons de lier le bois au bois » (44). Par cet acte, la Grande Royale montre son désir d'œuvrer pour la transformation de sa société. Sa parole performative, au sens de John Austin[5], devient un acte fondateur du renouveau des Diallobé, car, après les réticentes de maître Thierno, l'homme qui incarne la foi en Dieu, et les hésitations du chef des Diallobé, le représentant de la pérennité du pouvoir traditionnel, c'est finalement elle qui envoie Samba Diallo à l'école. En annonçant des lendemains qui chantent, elle devient aussi le héraut de sa société.

Le *je* qui jalonne son discours tout au long de la palabre africaine contribue à faire d'elle l'instance énonciatrice par excellence de la nouvelle rationalité chez les Diallobé. S'adressant au *vous*, la Grande Royale démet le *nous* communautaire et impose un *je* transcendant. Son discours

a une valeur réformatrice, car elle opte de mener le pays des Diallobé vers l'adoption d'une nouvelle forme de pouvoir basée sur la technologie (l'école) qui supplanterait le pouvoir religieux. En effet, l'accession à l'école ouvre de nouvelles portes aux enfants du pays des Diallobé et leur permet de posséder la connaissance. En permettant que les parents y envoient leurs enfants, la Grande Royale joue une belle partition et engage son pays dans un processus de réforme culturelle. Elle apporte ce que l'auteur postcolonial Daniel Étounga-Manguelle appellera plus tard « ajustement culturel » (*L'Afrique*), cette forme de révolution qui amène les sociétés africaines à comprendre que « le savoir, la science sont à la disposition de tout un chacun, [qu'] il ne coûte que l'effort de vouloir se baisser pour les ramasser et les faire fructifier à son tour » (89). La Grande Royale prône l'urgence d'un nouveau ratio, d'une nouvelle vision du monde, d'un nouveau rapport au monde, et devient par ce fait un nomothète, c'est-à-dire, un héros fondateur, celui qui est à l'origine d'un acte initial de fondation (Bourdieu 108). À travers cette voix féminine, le roman de Kane est à l'avant-garde de la refondation des sociétés africaines postcoloniales prônée depuis les indépendances. La Grande Royale choisit de tendre la main à l'école occidentale et rame à contre-courant de la nouvelle cartographie africaine où le fanatisme religieux impose l'idée que les religiosités seraient à même de régler tous les problèmes existentiels. D'après la position de la Grande Royale, il faudrait cesser de faire du religieux ce que Mbembe appelle « une 'instance de la cure' et de l'espérance » (*Sortir*, 52). Dans une Afrique en crise, les croyances ne devraient plus constituer « le point d'Archimède pour accomplir ses utopies » (Kavwahirehi 183) et ne sauraient être le fondement de la renaissance tant souhaitée des sociétés postcoloniales.

Ken Bugul et la néo-renaissance

Dans *La folie et la mort*, Bugul présente dans un continuum la problématique soulevée par Kane dans *L'aventure ambiguë*. Il y a également dans ce texte un choix à faire, non plus entre la religion et la science, mais de manière plus spécifique entre certaines pratiques traditionnelles et un mode de vie citadin. Ce choix se pose à l'héroïne du roman qui, après avoir connu de multiples déceptions en ville (chômage, prostitution, fausse accusation pour meurtre), décide de renaître par le tatouage des lèvres qui lui permettrait de réintégrer sa communauté qu'elle avait quittée longtemps avant pour poursuivre des études universitaires en ville : « Je voulais faire le tatouage des lèvres pour appartenir à ma société, pour appartenir au village, pour retourner et faire partie du village. Je croyais qu'avec le tatouage des lèvres, j'aurais réintégré mon milieu car la ville m'avait

déçue […] » (122). Cet acte qui devait marquer son retour aux sources échoue et, après moult péripéties, elle est déclarée folle et jetée dans un asile psychiatrique où elle trouve la mort. Du point de vue sémiotique[6], ce parcours déceptif signifie l'échec du personnage ; mais sur le plan symbolique, l'on est en droit de se demander si la mort de l'héroïne Mom Dioum ne traduit pas plutôt l'impossibilité d'un retour aux sources et, donc, l'espoir de définir autrement les valeurs des sociétés africaines. La réflexion que mène le narrateur tout au long du roman montre que Bugul cherche à inscrire son personnage dans une ère où lesdites sociétés se débarrasseront de certains us. « D'où venait cette pratique barbare devenue une pratique socio-culturelle traditionnelle, essentielle chez des peuples depuis si longtemps ? » (43) est une question rhétorique que pose l'auteure dans le but de déconstruire un rite qui a longtemps constitué le socle traditionnel de nombreuses sociétés africaines. Le ratage du tatouage qui disgracie la jeune fille auprès de sa communauté marque sa renaissance manquée et, par ricochet, celle de l'Afrique. Cet échec suggère que, pour se propulser vers l'avant, certaines sociétés africaines devraient considérer les pratiques traditionnelles comme un préalable à la renégociation et non comme une fin en soi. La renaissance dont il est question ici est donc différente de celle défendue par certains afrocentristes à l'instar de Molefi Kete Asante (*The Afrocentric Idea*, 1987 ; *Afrocentricit*y, 1988) qui prône un retour radical aux sources et qui n'entrevoit tout projet de développement que s'il est basé sur un point de vue africain.

La pièce de théâtre radiophonique intégrée à la fin du roman de Bugul permet aussi à la romancière d'exprimer sa position sur la question de la reconstruction des sociétés africaines. Dans un esprit dialogique, elle met en scène plusieurs voix. Celle de Bugul est assumée par un personnage au nom très évocateur de *Deuxième Voix* qui refuse le fait de brandir constamment la notion de « *Continent authentique* » (189) comme gage de développement et d'harmonie, alors qu'une telle notion ne serait qu'une forme de repli identitaire. D'après ce personnage, il n'est plus question de vivre selon une archéologie du passé construite sur les croyances très éloignées des problèmes de l'heure : « *– Ne va pas me chercher des ancêtres. Mes ancêtres ce sont ceux que j'ai connus ici, le Symbole, les symboles, cette pièce dans laquelle je suis née […]* » (189). Il n'est plus indiqué de brandir les concepts d'authenticité, d'origine, de racines, car la vraie authenticité serait celle qui lie l'homme à son environnement immédiat : « *– Moi aussi je cherche en abandonnant complètement le système, le stéréotype. Je cherche dans mes structures propres, ma dimension propre. Je suis née dans cette cour et nulle part ailleurs* » (190). Ce discours intertextuel (le

dialogue théâtral qui s'invite sur la scène romanesque) transforme sous une forme interdiscursive le discours littéraire en discours philosophique. Les propos de la *Deuxième Voix* entraînent le lecteur dans le champ de la réflexion postcoloniale, permettant ainsi à Bugul de donner de la voix sur la question du devenir de l'Afrique. Elle propose de se départir de toutes les mythologies aveuglantes et d'éviter le piège qui consiste à toujours convoquer comme moyens de reconstruction les forces du passé, car une telle attitude empêche de s'intéresser aux problèmes de l'heure. Ainsi, « – *Pour pouvoir crier à la liberté, donc pour être, il est impérieux de se débarrasser des idéologies qui obstruent ton propre système et cloisonnent ta démarche* » (200), soutient son personnage.

On peut donc dire qu'à travers *La folie et la mort*, Bugul se positionne comme l'une des voix féminines fortes de la réinvention des imaginaires dans les sociétés africaines postcoloniales. Elle suggère la nécessité d'envisager une renaissance différente de celle prônée par les africanistes passéistes. Sa position s'inscrit en droite ligne de celle du penseur postcolonial Marcien Towa qui critique le retour au passé en ces termes :

> Tenter de reconstituer le monde ancien, c'est entreprendre de maintenir [la] faille, essayer de sauver l'une ou l'autre épave institutionnelle, idéologique ou spirituelle de ce monde uniquement parce qu'il fut nôtre, c'est courir le risque de sauver précisément ce qui causa notre défaite et qui par conséquent confirmerait cette défaite et nous conduirait à la perte. (40)

Mabanckou, un autre penseur postcolonial, partage le même point de vue lorsqu'il affirme la nécessité de passer à la « *construction* » (13), c'est-à-dire à regarder devant soi et non derrière, à miser sur l'avenir et non continuer à ressusciter le passé. Il s'agit alors de mettre fin à la « *démonstration* » (13), attitude qui consiste à se consacrer à faire le « bilan des valeurs nègres » (Fanon 186) car « l'idée d'une communauté noire fondée sur le passé et non sur *l'expérience* vécue […] serait une chimère soudée par la régression et le repliement » (Mabanckou 19).

La renaissance bugulienne est en réalité une néo-renaissance à travers un regard sur soi qui pousse les sociétés africaines postcoloniales à se tourner résolument vers l'avenir. Le retour aux sources n'étant plus une panacée pour résoudre le problème de ces sociétés, comme semble l'indiquer le parcours d'échec de l'héroïne Mom Dioum, Bugul souhaite plutôt leur autonomisation. Il s'agit en gros de poser un regard sur soi qui permettrait de faire le diagnostic de ses propres faiblesses afin de trouver soi-même les moyens de les contourner. Dans un entretien

accordé à Renée Mendy-Ongoundou, la romancière propose de renaître de nouveau en étant soi-même maître de son destin :

> […] l'Afrique doit mourir pour renaître. Il faut qu'elle [l'Afrique] ferme ses portes pour se retrouver et renaître autrement… Ceux qui survivront de cette mort symbolique repartiront sur des bases nouvelles sur lesquelles nous devons recomposer le monde, fixer nous-mêmes les prix des matières premières. Sinon seuls les autres profiteront de la mondialisation. (42)

Gage de néo-renaissance, cette autonomisation n'est pas culturaliste ; elle évite de s'appuyer uniquement sur les reliques du passé. Elle emprunte plutôt la voie altermondialiste. C'est ainsi que par le jeu de mots, Bugul, à travers le narrateur de *La folie et la mort*, décrédibilise les organisations internationales, selon elle à l'origine du retard des sociétés africaines : les Nations Unies deviennent « Nations mal unies » (80) ou « Nations désunies » (11), la Banque Mondiale, « la Banque Universelle » (40). Les Plans d'ajustement structurel ne seraient qu'« une politique d'ajustement contemporain » (12) prônée par « Le Fonds Argenté » (40). Quant à la francophonie, elle n'est tout simplement qu'une « francocratie » (34). La renaissance bugulienne passe par la remise en cause du discours mondialiste dominant. L'auteure voudrait que les sociétés africaines reprennent en main leur propre destin, qu'elles se pensent elles-mêmes et qu'elles définissent leurs propres règles de fonctionnement. Comme la Grande Royale, Bugul propose l'instauration d'une nouvelle rationalité dans les sociétés africaines ; d'autres voix féminines, notamment dans les romans de Diop, optent pour la voie de la résistance et de la révolution.

Les voix féminines de la révolution

Diop fait partie des écrivains africains qui pensent que cette révolution passe par la résistance au discours dominant. Lydie Moudileno en pose les contours en ces termes :

> L'écrivain africain […] entend donner présence à un ensemble d'événements et de récits jusque-là couverts par l'archive occidental : en brisant la répétition du même ; en mimant la centralité de l'expérience européenne et en en faisant éclater la fixité ; en pointant les distorsions, les silences, les limites du discours dominant ; en proposant une autre interprétation de ce qui constitue l'historicité. (4)

Deux personnages féminins des romans de Diop incarnent remarquablement cette volonté de donner un autre sens à l'histoire africaine : la reine Johanna Simentho dans Les *tambours de la mémoire* (1990) et Jessica dans *Murambi, le livre des ossements* (2000). Qui est Johanna Simentho ? C'est le personnage qui hante Fadel, le héros du roman. Ce dernier quitte tout pour

elle, plus précisément pour reconstituer son histoire. Au fil du récit, plusieurs personnages apparaissent dans l'intrigue, mais tous convergent vers la reine Johanna qui en devient le point focal. Sémiologiquement, on peut déjà observer qu'elle est d'une grande importance hiérarchique (Hamon, « Pour un statut », 150-167) dans le roman, même si c'est Fadel qui en est le héros. Diop lui accorde une place de choix et c'est par et à travers elle que se jouent toutes les intrigues du roman et que convergent tous les programmes narratifs des autres personnages : la mystérieuse disparition de Fadel, les tourments de Ndella, la concubine de Fadel, et du commissaire Niakoly, l'indigène colonial.

Johanna est également une égérie de la révolution ; on peut analyser son statut sur le plan de l'être et du faire. L'être renvoie à l'« étiquette du personnage » (Hamon, *Le personnel*, 107) (nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases, portraits, titres, biographie) ; le faire, quant à lui, renvoie à la fonction et au rôle du personnage. Envisagé du point de vue figuratif, le personnage peut alors jouer un rôle thématique, être porteur de sens et correspondre à certaines catégories psychologiques et sociales (Greimas 66). Dans le texte, l'appellation *déesse* qui se substitue plusieurs fois au nom Johanna l'inscrit dans une dimension divine et la consacre *ipso facto* comme un être salutaire. « Le prédicat social » (Le Huenen et Perron 43) *reine* a aussi pour fonction de montrer une dimension subliminale du personnage, faisant d'elle un être hors du commun, mythique tout simplement, si l'on en croit la définition que donne Mircea Eliade de cette catégorie littéraire. « Les personnages des mythes sont des Êtres surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des 'commencements'. Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la 'sur-naturalité') de leurs œuvres » (17). La naissance de Johanna est placée sous le signe de l'abondance, de la bravoure et de la toute-puissance (« Les Anciens dirent que selon les signes, elle serait une femme féconde et indomptable, qu'elle aurait des enfants et encore des enfants, qu'elle soumettrait des pays et encore des pays » (*Les tambours*, 54), avec les attributs mythiques de la divinité : « La nuit où elle vint au monde, il y eut un violent orage et la nuit tomba jusqu'au matin sur tout le royaume de Wissombo » (54). Au cours de sa vie, elle se démarque aussi par un héroïsme dont les échos se répandent sur toute la contrée. Déjà très jeune, elle gagne le respect des villageois en vainquant avec « la violence, l'agilité et la puissance d'un léopard » (138) Kajimeno, la terreur de son village, et en humiliant publiquement Niakoly, le bras séculier du pouvoir colonial. Afin de découvrir « un autre monde » (137), différent du sien, Johanna décide à l'âge de vingt ans d'effectuer un voyage

initiatique au cours duquel elle brave les « mille dangers » (137) de la forêt : elle quitte son village, marchant près de quarante kilomètres pour rejoindre la ville. Plus tard dans le roman, elle présente les qualités et les actions extraordinaires des grands héros romanesques qui se distinguent d'après Georg Lukács par leur résistance et leur caractère hors du commun en s'élevant « au-dessus de ce qui est purement humain, masse ou instinct » (35) : la reine Johanna sera alors farouche à la présence française et portera le souffle de l'indépendance dans le royaume fictif de Wissombo. Elle devient en cela la Jeanne D'arc de Wissombo et même ses contempteurs, à l'instar du commissaire Niakoly, reconnaissent le caractère avant-gardiste et inédit de ses actes : « Jamais on n'avait vu cela ! » (140). Elle est portée à ouvrir des horizons nouveaux à sa communauté. En étant prophétique des lendemains meilleurs pour son royaume, sa parole traduit une esthétique de la résistance : « Johanna se roulait par terre et prophétisait Abondance et Liberté, Justice, Fraternité, exigeait la suppression des impôts, interdisait la culture des arachides et du riz importé, prônait l'égalité absolue entre l'homme et la femme, instituait une nouvelle semaine de six jours » (140).

La reine Johanna Simentho montre un visage de leader dans la lutte de libération des pays africains. Elle n'échappe pas, certes, à la description classique et négative de la femme que l'on reconnaît au roman africain (conditions d'existence difficiles à travers le travail domestique chez les Madické Sarr), mais son itinéraire change positivement au fil de l'œuvre : elle trônera au sommet de son royaume et deviendra la « Reine du Monde [qui donne] l'impression d'un immense cri d'espoir » (158). C'est à elle que Diop assigne le rôle de faire basculer l'histoire par une lutte acharnée contre les envahisseurs. Son parcours montre un changement mélioratif : de statut de domestique battue et humiliée, Johanna Simentho passe à celui de reine adulée et vénérée. La scène parodique à la fin du roman consacre la toute-puissance de Johanna Simentho. Au cours de cette scène, la joute verbale qui l'oppose à son rival de toujours, le commissaire Niakoly, se solde par la victoire de la reine, et elle est désormais accueillie avec allégresse par son peuple : « Johanna Simentho est notre reine ! Elle donne des ordres et nous obéissions ! […] Johanna Simentho, nous t'attendions et tu es venue ! » (202). Cette victoire représente celle de la justice et de la libération sur le pouvoir oppressif des colons dont Niakoly est l'un des représentants. Johanna, qui avait déjà battu physiquement Niakoly, réussit à le vaincre oralement. L'enfarinement et l'excommunication de ce policier qui a longtemps régné en maître dans le village Wissombo marquent l'échec du pouvoir oppressif et la prise de pouvoir messianique de la reine Johanna Simentho qui annonce elle-même la venue d'une nouvelle ère : « Gens de Wissombo, cela fait

longtemps que vous êtes tristes ! Alors, pour saluer les temps nouveaux, que le chef nous fasse rire un peu. Mettez de la farine sur son visage et chassez-le en poussant des grands cris de joie ! Que Niakoly cependant ne passe pas la nuit à Wissombo […] Place à l'orage ! Que les tambours se souviennent du tonnerre » (198).

La reine Johanna Simentho est à l'image de la Grande Royale, cette autre figure inoubliable du roman africain présentée plus haut. Diop a voulu inscrire dans son étiquette et son parcours social la matrice du miracle et de la rédemption des sociétés postcoloniales. Que Johanna Simentho soit une fiction ou une réalité, le romancier a su, à travers elle, mettre en relief une figure féminine éprise d'indépendance et qui écrit l'histoire à sa manière. Lorsque Diop publie son livre en 1990, le champ littéraire africain a habitué le lecteur aux héros de la résistance comme Banda (*Ville cruelle*), Meka (*Le vieux nègre et la Médaille*), Okonkwo (*Le monde s'effrondre*), etc. Or, avec ce personnage, Diop montre que des figures féminines ont également pu jouer un rôle de premier ordre dans le combat pour une société nouvelle. Certes, des voix féminines ont parfois été évoquées par certains romanciers (par exemple Salimata dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma), mais dans l'œuvre de Diop, celle de Johanna devient le symbole de la résistance postcoloniale. Cette voix, marquée par la centralité de sa position dans *Les tambours de la mémoire*, fait penser à Jessica dans *Murambi, le livre des ossements*, un autre personnage féminin de Diop.

Malgré la pléthore des personnages qui émaillent ce roman, le message de l'auteur est porté par la figure de cette jeune Tutsie qui a abandonné ses études à dix-huit ans afin d'entrer dans le maquis. Elle refuse de se contenter de la victoire amère des Interahamwe et se bat plutôt pour un Rwanda uni. Comme une visionnaire, elle est persuadée que viendra le moment où son ethnie vaincra : « Jessica Kamanzi, c'est moi. Je souris en regardant mes deux doigts triomphalement levés vers le ciel. Ah, ça oui, la victoire est certaine. Je n'en ai jamais douté un seul instant. Elle sera pourtant si amère… » (39). Elle interpelle les jeunes de son pays et les exhorte à prendre le chemin de la résistance : « Depuis 1959, chaque jeune Rwandais doit, à un moment ou un autre de sa vie, répondre à la même question : faut-il attendre les tueurs les bras croisés ou tenter de faire quelque chose pour que notre pays redevienne normal » (4).

Le cheminement de ce personnage montre un engagement dans le combat : elle dit avoir cessé ses études très tôt pour rejoindre la guérilla ; elle convoque de temps en temps des figures de la lutte armée qui l'ont inspirée : « Jonas [le père de la jeune fille tutsie] nous disait avoir vu

Che Guevera quand le Cubain est venu organiser le maquis au Congo. Il connaissait aussi Kabila […]. Je suppose que c'est ça qui m'a décidée à interrompre mes études à dix-huit ans pour rejoindre la guérilla à Mulindi » (44). Cet engagement s'accompagne d'un langage qui affine une idéologie de changement et de victoire : « Nous chantions : '*Si les trois tombent au combat, les deux qui restent libéreront le Rwanda'*. Des mots très simples. Nous n'avions pas de temps pour des finasseries poétiques. Ces mots reviennent comme un écho et me donnent de la force. L'heure de la libération a sonné » (46).

Jessica montre que la résistance et la résilience sont des remèdes qui peuvent lutter efficacement contre le génocide des Tutsis rwandais. Malgré les lourdes pertes enregistrées par sa communauté, elle pense qu'il faut continuer à espérer en refusant de plier face aux horreurs de la guerre. Elle voudrait un avenir plus humain pour le Rwanda. En initiant la visite sur les sites du génocide, Jessica cherche à restituer la vérité des événements, car « ils [les étrangers] pensent que les Hutu tuent les Tutsi et que les Tutsi tuent les Hutu […] » (93) ; elle veut aussi mener une action libératrice. Ce personnage est en fait le pendant littéraire de Diop, car ce dernier fait partie des auteurs africains qui soutiennent qu'il y a eu comme une sorte de démission du continent africain à la suite du génocide des Tutsis rwandais : « Qu'il s'agisse des médias, des leaders d'opinions, on a trop vite accepté ce qui est arrivé au Rwanda, comme s'il s'agissait d'une 'antique malédiction' » (*L'Afrique*, 20). Pour lui, le travail du romancier éveille non seulement les consciences sur une réalité macabre, mais il permet aux proches des victimes de faire leur deuil afin de retrouver une certaine humanité. Diop affirme : « […] La fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes et, si elle ne les ressuscite pas, elle leur restitue au moins leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire. Et sur celle-ci sont écrits des mots très simples, qui pourraient résumer toutes les phrases de nos romans : ci-gît… » (30).

Ainsi, son projet d'écrire sur le génocide rwandais est un acte de résistance qui cherche à donner un nouveau cours à l'histoire africaine par la reconstruction d'une mémoire véridique. Il est ainsi question de donner un autre sens à la perception du génocide des Tutsis rwandais, par un acte d'exorcisme qui les pousse à faire le deuil de leur souffrance pour pouvoir se tourner vers l'avenir.

Tel que je viens de le montrer, des voix féminines fortes du roman francophone vont au-delà du combat, parfois essentialiste, qui consiste à n'aborder que des questions liées au devenir

de la femme africaine, pour embrasser d'autres problématiques, plus globales, de la postcolonie. La voix de la Grande Royale a été la plus forte pour indiquer le choix à faire entre l'école occidentale et la spiritualité africaine ; celle de Bugul, par le biais de son héroïne, s'est positionnée en faveur d'une néo-renaissance des sociétés africaines postcoloniales ; celles de Johanna Simentho et de Jessica, les deux personnages féminins de Diop, ont mis en relief la nécessité de révolutionner l'histoire africaine en lui donnant une autre signification. Ces exemples montrent que la critique francophone pourrait davantage chercher chez les voix féminines des romans les pistes de dépassement des crises postcoloniales. Même si cela a déjà été fait par certains critiques, l'absence de systématisation des études et l'intrusion du féminisme dans les analyses tendent à favoriser une autre lecture des textes[7]. Ainsi, cette critique devrait comprendre que ces voix ne s'élèvent pas uniquement pour traiter de la question de l'émancipation de la femme africaine. Elles se veulent de plus en plus totales. Elles cherchent à transformer le monde en s'appuyant sur des sujets de portée universelle. En dehors des cas étudiés, on peut également citer d'autres voix féminines comme Aminata Sow Fall qui a déjà abordé des thématiques générales liées au pouvoir politique, à la mendicité et au maraboutisme dans son roman *La grève des bàttu* (1979) ; ou encore Fatou Diome dont l'œuvre romanesque montre cette tendance universaliste du roman au féminin, avec une thématique variée et globale : immigration, racisme, problème de l'identité nationale, etc.[8]

Comme on le voit, la critique francophone a du grain à moudre, qui devrait lui éviter de s'arc-bouter dans une analyse féministe, parfois réductrice, de la parole féminine. Je considère alors cette étude comme un premier jet qui pourrait amener cette critique à penser une autre manière de lire le roman francophone au féminin. Elle est une herméneutique pour l'analyse de la place et du rôle des voix féminines dans le processus de transformation des sociétés africaines postcoloniales.

Bibliographie

Affoué Kouassi, Virginie. « Des femmes chez Ahmadou Kourouma ». *Notre Librairie* 155-156 (2004) : 50-54.

Brière, Éloïse. « Mutisme et prise de parole : le personnage féminin chez Mongo Beti ». *Présence francophone* 42 (1993) : 73-87.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

Chevrier, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire.* Aix-en-Provence : Édisud, 2006.

Diop, Boubacar Boris. *Les tambours de la mémoire*. Paris : Harmattan, 1991.

---. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock, 2000.

---. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007.

Eboussi Boulaga, Fabien. *À contretemps. L'enjeu de Dieu en Afrique*. Paris : Karthala, 1991.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1986.

Étounga-Manguelle, Daniel. *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?* Paris : Nouvelles du Sud, 1993.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1995 [1952].

Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983 [1972].

Greimas, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris : Seuil, 1983.

Hamon, Philippe. *Le personnel du roman*. Genève : Droz, 2011 [1983].

---. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Dir. Roland Barthes *et al*. Paris : Seuil, 1977 : 115-180.

Itsieki Putu Basey, Jean de Dieu. *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies. Hubert Aquin, Henry Bauchau, Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi et Ahmadou Kourouma*. Bruxelles : Lang, 2017.

Kane, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961.

Kavwahirehi, Kasereka. *L'Afrique entre le passé et le futur. L'urgence d'un choix public de l'intelligence*. Bruxelles : Lang, 2009.

Ken, Bugul. *La folie et la mort*. Paris / Dakar : Présence africaine, 2000.

Larroux, Guy. *Le mot et la fin. La clôture romanesque en question*. Paris : Nathan, 1995.

Le Huenen, Roland et Paul Perron. « Le signifiant du personnage dans *Eugénie Grandet* ». *Littérature* 14.2 (1974) : 36-48.

Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Paris : Denoël, 1968.

Maazouzi, Djemaa. « Postcolonial(isme) ». *Le lexique socius*. Dir. Anthony Glinoer et Denis Saint-Armand. http://resssources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme.

Mabanckou, Alain. *Le sanglot de l'homme noir*. Paris : Fayard, 2012.

Man, Michel. « La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans *Le baobab fou* et *La folie et la mort* de Ken Bugul ». Thèse, U of Missouri, 2007.

Magnack, Mambi et Jules Michelet. « Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neufs romans francophones et anglophones de la période postindépendance ». Thèse, U de Yaoundé 1 / U Jean Monnet, 2013.

Mbembe, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2000.

---. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte, 2013 [2010].

Mendy-Ongoundou, Renée. « Quand "La folie et la mort" nous guettent ». *Amina* 377 (2001) : 42-42.

Moudileno, Lydie. *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar : Codesria, 2003.

Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.

Nsangou, Jonathan Russel. « Scénographies de l'échec dans quelques romans francophones de l'Afrique subsaharienne ». Thèse, U Laval, 2019.

Kazaro, Tassou. « Étude de la vision tragique dans la littérature africaine francophone ». Thèse, U Cergy-Pontoise, 2004.

Tcheuyap, Alexie. *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Puis Ngandu Nkashama*. Paris : Harmattan, 1998.

Notes

[1] Les titres utilisés par Kembe Milolo (*L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, 1986), Madeleine Borgomano (*Voix et visages des femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, 1989), Odile Cazenave (*Femmes rebelles, naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, 1996) et Moïse Ngolwa (*Disqualification de l'homme et enjeux symboliques dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, 2012) sont suffisamment évocateurs de cette tendance critique.

[2] Je pense à Kazaro Tassou qui déduit que l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop écrit ses romans pour un public intéressé à la « situation catastrophique de l'Afrique » (194) dans l'intention de « dire que l'Afrique se porte mal » (194) ; ou encore à Michel Man qui affirme que les personnages qui connaissent la folie et la mort dans *La folie et la mort* de Ken Bugul représentent l'image de l'Afrique postcoloniale où il n'y a « aucun espoir sauf dans la mort » (100). Je me réfère également au travail de Jules Mambi Magnack qui fait le constat d'une Afrique apocalyptique à travers des textes qui « plongent dans un univers véritablement chaotique, tant dans leur contenu que dans leur esthétique » (V).

[3] Je me réfère au dossier « Chaos, absurdité et folie dans le roman africain et antillais contemporain » dans *Présence francophone* 63 (2004).

[4] « Il y a cent ans, notre grand-père, en même temps que tous les habitants de ce pays, a été réveillé un matin par une clameur qui montait du fleuve. Il a pris son fusil et, suivi, de toute l'élite, s'est précipité sur les nouveaux venus. […] Notre grand-père, ainsi que son élite, ont été défaits […]. Ce que je propose ce que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée » (47-57).

[5] Dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1991), John Austin appelle énoncé performatif tout acte de parole qui a pour effet de réaliser l'acte-même. Ainsi, le discours fait acte. L'énoncé performatif semble réaliser ce dont il parle. Dans le cas d'espèce, les paroles de la Grande Royale qui souhaite la scolarisation des enfants Diallobé consacrent par le fait même la décision d'envoyer Samba Diallo *ipso facto* à l'école du village.

[6] Je prends en compte le fameux schéma quinaire de Paul Larivaille (« l'analyse morpho (logique) du récit », 1974) qui attribue à tout récit, une situation finale. Dans le cas d'espèce, la situation finale correspond à la clôture qui, comme le précise Guy Larroux, « […] correspond ici à la portion finale du texte d'étendue variable, comprise entre d'une part le point final et, d'autre part, un certain point situé en amont de ce texte » (41).

[7] Je pense notamment à Virginie Affoué Kouassi qui s'intéresse dans une perspective féministe à la présence et au rôle des femmes dans l'œuvre du romancier ivoirien Ahmadou Kourouma. Elle montre qu'à travers ses personnages féminins, cet écrivain présente la femme « comme une grande victime, mais aussi comme la source incontournable de salut » (50). Comme on le voit, la critique n'inscrit pas cette condition des personnages dans la tragédie globale du personnage postcolonial, mais plutôt dans les rapports de domination sexiste. Je pense aussi à Éloïse Brière qui soutient que les portraits des mères usées, comme la mère de Banda, héros de *Ville cruelle*, renvoient à la situation politique du Cameroun où la femme restait dans une servitude au profit des civilisateurs. Elle arrive certes à la conclusion que l'œuvre romanesque de Mongo Beti préconise une transformation de l'ordre social par la prise de parole de la femme qui devient la clé de voûte de la société beti. Mais son analyse se limite à montrer la prise de parole de la femme sans véritablement explorer les voies de résolution des crises engendrées par sa société.

[8] On peut se référer aux romans suivants : *Le ventre de l'Atlantique* (2003), *Inassouvies, nos* vies (2008*), Celles qui attentent* (2010).