



HAL
open science

La problématique du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah

Kouamé Adou

► **To cite this version:**

Kouamé Adou. La problématique du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah. Littératures. Université Nancy 2, 2006. Français. NNT : 2006NAN21025 . tel-01775377

HAL Id: tel-01775377

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775377>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE NANCY 2
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, TEMPS, SOCIETES »
UFR LANGUES ET CULTURES ETRANGERES

DEPARTEMENT D'ANGLAIS
INTERDISCIPLINARITE **D**ANS LES **E**TUDES **A**NGLOPHONES

THESE

En vue de l'obtention du grade de
DOCTEUR EN LANGUES, LITTERATURES ET CIVILISATIONS ANGLOPHONES

Présentée et soutenue publiquement par

Kouamé ADOU

Décembre 2006

LA PROBLEMATIQUE DU GENRE DANS LES ROMANS D'AYI KWEI ARMAH

Directeur de thèse

Monsieur le Professeur Richard SAMIN

Membres du Jury

- M. André KAENEL, Professeur, Université Nancy 2**
- M. Gilles TEULIE, Professeur, Université Aix-Marseille 1**
- M. Philip WHYTE, Maître de Conférences Habilité à Diriger des
Recherches, Université de Tours**
- M. Richard SAMIN, Professeur, Université Nancy 2.**

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas pu être menée à terme sans le concours et le soutien d'un certain nombre de personnes. A défaut de pouvoir nommer chacune individuellement, je voudrais qu'elles trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de thèse, M. Richard Samin pour l'intérêt qu'il a porté à mon projet de recherche, pour ses précieux conseils et ses encouragements. Je voudrais lui exprimer ma profonde gratitude pour le temps qu'il m'a accordé et pour l'efficacité avec laquelle j'ai été encadré.

Ma reconnaissance va également à l'endroit du Professeur Gilles Teulié et de M. Philip Whyte qui ont accepté d'être rapporteurs ainsi qu'aux membres du jury qui ont bien voulu accepter d'examiner ce travail.

Je voudrais adresser ma reconnaissance à tous les membres et membres associés du groupe de recherche « Interdisciplinarité Dans les Etudes Anglophones » (IDEA) pour les rencontres enrichissantes et les échanges auxquels j'ai pu participer. Je remercie particulièrement Richard Somerset pour ses conseils.

Ma gratitude va également à l'endroit du Docteur Hilary Deneufchâtel pour son minutieux travail de relecture, ses remarques enrichissantes et son soutien moral.

Mes remerciements vont également à tous les membres de l'Eglise Evangélique de Villers-lès-Nancy pour le soutien moral et spirituel qu'ils m'ont offert pendant cinq ans. Que le Seigneur leur rende au centuple ce témoignage d'amour et de fraternité.

Je voudrais manifester ma gratitude à l'égard d'Anne Trevarthen pour ses encouragements et son soutien moral pendant la crise sociopolitique ivoirienne. Les fructueux échanges que nous avons eu m'ont permis de me surpasser.

Enfin, je remercie mes amis pour leur sollicitude et le soutien qu'ils m'ont apporté pendant la préparation de cette thèse : Albarin et Patricia Gbogouri, Albert et Simone Djé, Mamadou Traoré, Arsène Kouachi, Mariam Colin, Hamy Bakayoko, Marine Freslon, Antoine Tatin, Guy-Fontaine Atcho, Sarah Deville et Guise Gballet.

*A Kossia Boua, ma mère,
A la mémoire de mon père,
A ma famille.*

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	7
PREMIERE PARTIE : GENRE ET IDENTITE CULTURELLE	24
INTRODUCTION	25
CHAPITRE I. ORALITE, RELIGION ET AUTORITE SPIRITUELLE	29
1. Prophéties et visions spirituelles : la femme africaine idolâtrée	30
2. Religions et divisions : le discours patriarcal	44
CHAPITRE II. L'AFRIQUE FACE A LA CRISE D'IDENTITE	61
1. Colonialisme, culture et dévirilisation masculine	62
2. La femme africaine et les avatars de la modernité	78
CHAPITRE III. LA FEMME, SYMBOLE DE LA QUÊTE D'IDENTITE	99
1. Les femmes et le plaidoyer de la tradition	100
1.1. La femme, métaphore de l'Afrique éternelle	100
1.2. Naana : une prédicatrice à la croisée des chemins	105
1.3. La femme, la tradition et l'avenir	116
2. Savoir et être : la diaspora noire et les signes de l'identité culturelle	120
2.1. L'écrivain, la diaspora et les signes de l'identité culturelle	121
2.2. Les personnages masculins et la double aliénation	126
2.3. Les personnages féminins, symboles du dialogue entre l'Afrique et l'Amérique	134
3. De Diop à Armah : Les limites de l'approche afrocentriste	139
CONCLUSION	146

DEUXIEME PARTIE : SEXE, GENRE ET SOCIETES	149
INTRODUCTION	150
CHAPITRE IV. RACE, SEXUALITE ET VICTIMISATION	154
1. L'image de la femme fatale dans <i>Why Are We So Blest ?</i>	155
1.1. Le mâle africain, objet sexuel de la femme occidentale	156
1.2. De l'allégorie sexuelle au symbolisme social : la femme blanche, symbole de la perte	167
2. De la sociologie à la littérature : Armah, Fanon et la femme blanche	175
CHAPITRE V. LE MALAISE SOCIAL ET L'ESTHETIQUE DE LA MALADIE	184
1. L'expression du désenchantement et du malaise social	185
1.1. De la nouvelle au roman : victimes féminines vs bourreaux masculins	185
1.2. Sexe et subversion dans la société postcoloniale africaine	199
2. L'esthétique de la maladie dans l'écriture d'Armah	211
2.1. Genre, art et folie dans l'univers romanesque armahien	212
2.2. Le corps féminin, l'Afrique et la maladie : une métaphorisation des problèmes sociaux	227
CHAPITRE VI. POUVOIR FEMININ ET CRISE SOCIO-ECONOMIQUE	236
1. Langue et représentation féminine dans <i>The Beautiful Ones</i>	237
2. La femme dans la crise socio-économique : une image contrastée	246
CONCLUSION	264

TROISIEME PARTIE : GENRE, MYTHE ET LIBERATION	267
INTRODUCTION	268
CHAPITRE VII. GENRE, LITTERATURE ET TRADITION ORALE	272
1. Mythe, légende et épopée dans le roman africain	273
1.1. Mythe, légende et épopée : définitions et fonctions	273
1.2. La tradition littéraire et la représentation des rapports sociaux entre les sexes	279
2. La dialectique du mythe de Mamy Watta dans <i>Fragments</i>	291
2.1. La signification du mythe « originel »: Mamy Watta, source de libération	292
2.2. Le mythe perverti : Mamy Watta, symbole du néocolonialisme ?.....	298
2.3. Mamy Watta et la société contemporaine	301
CHAPITRE VIII. GENRE ET HIERARCHIE : LA PERSPECTIVE HISTORIQUE 307	
1. La question de la suprématie masculine : approche socio-historique	308
1. 1. La domination masculine : position théorique et sociologique	308
1. 2. Représentation et démythification de la suprématie masculine	312
1.2. 1. Les procédés rhétoriques dans <i>Two Thousand Seasons</i>	313
1.2. 2. Le pouvoir politique traditionnel dans la résistance au colonialisme	319
2. Libération et conscience politique : la perspective féministe	329
2. 1. La révolte contre l'oppression : du discours anticolonial au discours féministe libéral ?	330
2. 2. Les reines mères : pouvoir, contre-pouvoir ou illusion de pouvoir ?..	346
CHAPITRE IX. LA CRITIQUE FEMININE FACE A LA REPRESENTATION DE LA FEMME	359
1. Ecriture et libération : Armah au regard de la critique féminine africaine	360
1.1. De l'énigme féminine aux tropes : la question de la libération de la femme moderne	361
1.2. Le rôle de l'écrivain féminin africain.....	375
2. L'altérité féminine et son énonciation dans l'œuvre d'Armah	382
2.1. De l'identité masculine à l'altérité féminine	383
2.2. La parole aux femmes ou l'énonciation de l'intériorité féminine	387
CONCLUSION	408
CONCLUSION GENERALE	411
ANNEXES : BIOGRAPHIE D'ARMAH ET RESUMES DE SES ROMANS	419
BIBLIOGRAPHIE	429
INDEX	464

INTRODUCTION GENERALE

L'intitulé de cette thèse, « La Problématique du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah », mérite d'être explicité afin de réduire dans la mesure du possible les ambiguïtés qui pourraient restreindre la compréhension et la portée de notre analyse. En effet, le mot « genre » qu'il contient couvre dans la langue française un vaste champ sémantique et disciplinaire qui s'étend des sciences sociales à la littérature en passant par la médecine, la linguistique et la biologie. Cependant, pris dans son ensemble, cet énoncé peut avoir deux sens distincts qu'il convient de faire ressortir pour ne retenir en fin de compte que celui qu'il faudra appliquer à notre étude.

Dans un premier temps, l'association du mot « genre » au groupe de mots « dans les romans d'Ayi Kwei Armah » pourrait faire penser que notre étude a pour objet premier l'analyse des genres littéraires dont pourrait relever l'écriture d'Armah. S'agit-il d'une écriture qui met en relief les techniques du théâtre, de la poésie, du roman (tout court) ou du roman africain ? Et, peut-on lui appliquer le terme ambigu de « littérature orale africaine » ou celui d'une écriture qui a recours aux procédés d'autres arts comme le cinéma ?¹ Le contexte de la naissance de la littérature africaine et la particularité d'Armah donnent une certaine pertinence à cette acception du terme. En effet, en marge de la définition des caractéristiques générales du roman contemporain, il y a la nécessité de la recherche des spécificités des romans écrits en Afrique ou par des Africains. Les thèmes abordés par ces écrivains, certains fondements théoriques de leur écriture et les conditions générales de la naissance de la littérature africaine sont particuliers en ce sens qu'ils sont intimement liés à l'histoire du continent africain. C'est ce que rappelle Lewis Nkosi quand il écrit dans *Tasks and Masks* :

Though some writing by Africans, chiefly memoirs and of ex-slaves, dates as far back as the eighteenth century; and though there is some evidence of literary production by African 'exiles' in Renaissance Europe, modern African literature as such can be said to have achieved its present status concomitantly with the maturation of the long struggle for political independence and the achievement of the modern state in Africa.

¹ Certains critiques se sont intéressés aux procédés cinématographiques utilisés par Armah dans ses romans. A ce propos, Robert Fraser fait le commentaire suivant sur *Fragments*, le deuxième roman d'Armah : « The cinematic metaphor seems appropriate here since Armah's technique is so often reminiscent of that of the film director ». Voir Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in a Polemical Fiction* (London : Heinemann, 1980), p. 38. Cette question est reprise par Philip Whyte dans un article intitulé « The Thematic and formal importance of the Cinema in Ayi Kwei Armah's Writing », Kofi Anyidoho et J. Gibbs (Eds), *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theatre and Film* (Amsterdam- Atlanta: Editions Ropobi, 2000), pp. 189 - 195.

The point needs emphasising because modern African writing has its origins in the politics of anti-colonial struggle and still bears the marks of that struggle.²

Ainsi, s'il n'y a pas lieu de se référer à l'historique de la littérature africaine, ce contexte de l'émergence de l'écriture africaine doit être pris en compte dans l'analyse des œuvres produites à l'intérieur des anciennes colonies britanniques et françaises du continent africain. En effet, si on considère que l'un des objectifs majeurs des littératures postcoloniales – ces littératures qui se sont définies et affirmées à la fois par rapport à la métropole tout en se distinguant d'elle³ – est de provoquer un décentrement de l'eurocentrisme, on pourra comprendre la complexité et l'enjeu de la redéfinition des genres littéraires qui sont pratiqués par les écrivains d'Afrique, du Canada, d'Australie ou de l'Inde. Dans cette perspective, on peut affirmer que l'écriture d'Armah se prête particulièrement à une telle analyse dans la mesure où il fait partie des écrivains africains qui ont envisagé avec le plus de persuasion la subversion des normes du roman occidental. Cet aspect de son œuvre est si bien perçu qu'il est succinctement présenté comme suit : « Ghanaian novelist and poet, known for his visionary symbolism, poetic energy, and extremely high moral integrity of his political vision. Armah's first three novels were hailed as modernistic prose, while his next two challenged the Euro-centric notions of history⁴ ».

S'il est ainsi présenté dès le début de sa carrière littéraire, on peut en déduire qu'il a su faire comprendre que dans la définition du roman africain et dans l'interprétation de l'histoire du continent de l'Afrique, ce renversement des valeurs établies par la tradition littéraire occidentale devrait être pris en compte. Cette première interprétation de l'énoncé présente un intérêt considérable et il est souhaitable que des projets de recherche s'y intéressent en cernant ses contours de façon approfondie. Cependant, cette question, quoique n'étant pas complètement occultée dans notre analyse, n'est pas notre objectif principal. Car il est un autre champ d'analyse auquel renvoient notre sujet et le terme « genre ».

² Lewis Nkosi, *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature* (London : Longman, 1969), p. 1.

³ Cette définition est parallèle à celle donnée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (London and New York : Routledge, 1989). Ils écrivent : "We use the term post-colonial, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonisation to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression." (p. 2).

⁴ Voir « Books and writers : Ayi Kwei Armah » : <<http://www.kirjasto.sci.fi/armah.htm>> (01.2.2006)

En effet, en sciences sociales, le terme « genre » est souvent utilisé pour faire référence aux différences non biologiques (psychologiques, mentales, sociales, économiques ou politiques) distinguant les hommes et les femmes. Servant de plus en plus d'outil linguistique et conceptuel dans la recherche francophone ce terme traduit le concept anglo-saxon de « gender ». Mais il convient de préciser qu'aucune traduction de ce concept ne fait l'unanimité dans le monde francophone. Cependant, malgré leurs imperfections respectives, il est généralement admis que les expressions telles que « différence sexuelle », « rapports sociaux de sexe », « rapports sociaux entre les sexes », « études du genre », « études sur le genre » ou « relations entre hommes et femmes » relèvent des « Gender Studies », ce vaste domaine d'étude qui se développe aux Etats-Unis depuis les années 70. Ce domaine d'étude veut montrer comment les inégalités dont sont victimes les femmes s'appuient d'une part sur une idéologie légitimant, de fait, l'oppression des femmes et d'autre part sur un ensemble de mécanismes sociaux qui tendent à présenter comme naturelle une division inégalitaire des rôles sociaux entre les hommes et les femmes.

Dans le double objectif de lever l'opacité ou les équivoques qui entourent le concept de genre et de mieux cerner les enjeux épistémologiques, politiques et sociaux de son utilisation, plusieurs théoriciens ont essayé de le définir. Ainsi, l'une des définitions les plus complètes et les plus convaincantes est sans doute celle donnée par la sociologue américaine Joan W. Scott en 1986 :

The core of the definition rests on an integral connection between two propositions: gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. Changes in the organization of social relationships always correspond to changes in representations of power, but the direction of change is not necessarily one way.⁵

Cette définition suscite quelques observations. En effet, il est clair que la question du genre repose sur la question essentielle de la différence qui existe entre l'identité sexuelle des individus en tant que fait biologique et leur identité sociale en tant que genre, c'est-à-dire la place qui leur est attribuée par le groupe en fonction de leur sexualité. Or il y a là un paradoxe essentiel, c'est que si du point général, l'homme est identique à la femme comme individu, elle est jugée différente par sa sexualité. D'où il ressort que la question du genre revient à considérer le rapport du

5 Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, N° 5, décembre 1986, p. 1067.

même à l'autre, de l'identité à l'altérité. L'on s'aperçoit ainsi, comme le souligne Joan Scott, que la question du genre est inséparable de la question du pouvoir que l'un et l'autre sexe exercent. Incidemment, cette perception du genre permet d'envisager le féminin (et éventuellement le masculin), comme l'écrit Frédéric Regard, « non plus comme un héritage historique ou une fatalité biologique⁶ » mais plutôt comme une véritable construction sociale et discursive.

Par ailleurs, il y a lieu de lever de façon plus explicite l'équivoque sur l'ambiguïté longtemps entretenue entre « sexe » et « genre », car si le sexe est une donnée biologique stable le genre, par contre, est une construction socioculturelle flexible et dynamique qui recouvre les rôles masculin et féminin. Cette distinction claire et nette se perçoit à travers cette définition de Joshua S. Goldstein :

« Sex » refers to what is biological, and « gender » to what is cultural. We *are* a certain sex but we *learn* or *perform* certain gender roles which are not predetermined or tied rigidly to biological sex. Thus, sex is fixed and based in nature; gender is arbitrary, flexible, and based in culture.⁷

Cette distinction ne doit pas être perçue comme un obstacle à l'élaboration de la réflexion du rapport entre la différence biologique et la hiérarchie entre les sexes⁸. Dans le même ordre d'idées, il nous semble opportun de rappeler que le flou notionnel du concept de genre qui consiste à substituer « femme » par « genre » et vice versa est à éviter. A notre avis, il ne permet pas de prendre en compte le questionnement théorique qui enveloppe les relations entre hommes et femmes. En effet, s'il n'y a pas de dichotomie entre « Gender Studies » et « Women Studies », il y a lieu de faire la nuance entre les deux termes. Alors que les études féminines ont tendance à se focaliser sur la condition de la femme et son statut de victime dans les sociétés « patriarcales », les études sur le genre abordent de façon plus pertinente la problématique du rapport de pouvoir, de domination entre hommes et femmes. De fait, on ne peut espérer améliorer la situation des femmes et promouvoir l'égalité entre les sexes que si l'on remet en cause les rapports de pouvoir historiquement et socialement valorisés entre hommes et femmes.

⁶ Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 2000), p. 13.

⁷ Joshua S. Goldstein, *Gender and War. How War Shapes the War System and Vice Versa* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 2.

⁸ Voir par exemple l'analyse de Françoise Héritier, *Masculin / Féminin II. Dissoudre la hiérarchie* (Paris : Editions Odile Jacob, 2002). L'auteur pose la question de savoir si la différence biologique entre l'homme et la femme peut être perçue comme le fondement de la domination masculine.

Mais, il s'avère que dans la plupart des sociétés, la remise en question des pouvoirs masculins et féminins est délicate et difficile. Et pour cause, elle suppose un changement des habitudes, des comportements et du regard que chaque catégorie sexuelle projette sur l'autre. Néanmoins, il y a une problématique commune à toutes les disciplines que recouvrent les « Gender Studies ». Ainsi, aussi bien en sciences sociales que dans les analyses littéraires et philosophiques, s'aperçoit-on qu'il y a un effort heuristique pour analyser, comprendre, théoriser et éventuellement « déconstruire » les fondements de la hiérarchie entre les sexes masculin et féminin. Cependant, par rapport à cette uniformisation, la question principale qu'on peut se poser est de savoir s'il n'y a pas lieu de contextualiser les notions et les concepts qui sont utilisés dans ces disciplines en fonction de la société à laquelle on se réfère. Les termes tels que « condition féminine », « oppression de la femme », « domination masculine » ou « patriarcat » ont-ils les mêmes connotations dans les sociétés occidentales, asiatiques et africaines, et peuvent-ils renvoyer aux mêmes réalités ? Autrement dit, y a-t-il une universalité de la féminité et de la masculinité ou faut-il considérer chacune de ces deux modalités comme la résultante d'un certain nombre de mythes et d'opinions spécifiques à chaque société ? A titre d'exemple, analysons ces choix terminologiques que J. S. Goldstein fait à travers l'utilisation de « patriarcat », « masculinisme » et de « féminisme » :

By *patriarchy* (literally, rule by fathers), I mean social organization based on men's control of power. *Masculinism* (ist) refers to an ideology justifying, promoting, or advocating male domination. *Feminism* – my own ideological preference – opposes male superiority, and promotes women's interests and gender equality⁹.

Comme on peut le constater, cet auteur a pris le soin de préciser que ces acceptions sont les siennes. Mais, en réalité, elles ne diffèrent pas fondamentalement de celles usitées par la plupart des théoriciens euro-américains dans leurs analyses sur les relations entre hommes et femmes. Cette tendance à globaliser le rapport entre le féminin et le masculin comporte quelques inconvénients dans la mesure où elle génère des amalgames qui rendent illisibles les problèmes spécifiques à chaque société. En effet, certains analystes semblent ignorer que ces termes peuvent se rapporter à des situations différentes selon qu'on soit en Afrique ou en Occident, qu'ils peuvent se référer à des organisations socioculturelles plus

⁹ Joshua S. Goldstein, *Gender and War. How War Shapes the War System and Vice Versa*, p. 2.

complexes selon qu'on soit dans telle organisation sociale ou dans telle autre. L'Afrique, elle-même trop souvent réduite à une catégorie monolithique dévastatrice, se distingue par ses disparités. Quelques exemples peuvent illustrer ce point de vue. En premier lieu, on pourrait citer le modèle de la société zimbabwéenne décrite par la romancière Tsitsi Dangarembga dans *Nervous Condition*. L'ensemble du roman, narré du point de vue d'une jeune fille, Tambu, est une dénonciation des a priori de la société Shona, en particulier des prérogatives attribuées aux hommes dans l'éducation et à divers niveaux socioculturels. Cependant, dans une des séquences, la narratrice décrit une situation qui peut paraître singulière pour toute personne qui n'est pas au fait des us et coutumes de ce pays de l'Afrique australe :

Twenty-four people's laundry to wash as often as possible, and Tete's youngest was still in napkins. Now, this kind of work was women's work, and of the thirteen women there, my mother and Lucia were incapacitated a little, nevertheless to some extent, by pregnancy. Tete, having patriarchal status, was not expected to do much and four of us were only ten years old or younger.¹⁰

Ce cas montre la division sociale du travail en fonction de la catégorie sexuelle à laquelle appartient chaque membre de la communauté. Mais, mis en rapport avec la terminologie usuelle des études sur le genre, ce passage dans lequel la narratrice souligne les privilèges du « statut patriarcal » pose quelques problèmes. Tete, nous dit-elle, quoique étant une femme, jouit du statut patriarcal et ne peut donc pas effectuer de travail réservé aux femmes. La question que l'on peut se poser est de savoir, d'une part, si cette femme appartient à la catégorie sociale « femme » ou « homme » et, d'autre part, la manière dont se construisent ces deux catégories dans la société Shona. En d'autres termes, est-il possible d'être du genre masculin tout en étant du sexe féminin et inversement ?

Cette question est d'autant plus intéressante que la société Shona décrite par T. Dangarembga n'est pas un cas isolé en Afrique. De fait, contrairement aux apparences, dans certaines sociétés africaines, la causalité entre le sexe biologique et le rôle attribué à l'individu, c'est-à-dire le genre, n'est pas aussi facile à deviner. En effet, autant on peut noter l'ambivalence du statut patriarcal au Zimbabwe autant des études portant sur certaines sociétés africaines révèlent la relativité de la catégorie sociale « femme ». Le linguiste ghanéen Kwesi Yankah rapporte l'exemple du

¹⁰ Tsitsi Dangarembga, *Nervous Condition. A Novel* (London: Ayebia Clark Publishing Ltd, 1988), pp. 135 – 136.

rapport entre les chefs traditionnels akans et leurs porte-paroles, qui en langue akan sont appelés « okyeame ». On se réfère à tout okyeame comme étant un « ohene yere », c'est-à-dire la femme du chef et, incidemment, au chef traditionnel comme étant l'époux de son porte-parole¹¹. Comme on le voit, l'identité sexuelle biologique du porte-parole perd son sens premier au bénéfice de l'identité sociale, celle que la communauté lui attribue. On pourrait approfondir l'analyse de ces spécificités en évoquant d'autres paramètres inhérents aux sociétés africaines : par exemple la priorité d'âge, le caractère non sexué de l'exercice du rôle de chef de famille (le cas des Yorubas du Nigeria), la différence entre la famille africaine élargie et la famille occidentale de type nucléaire etc. Ces cas spécifiques montrent non seulement qu'on ne peut pas universaliser le discours sur l'analyse du genre mais aussi qu'il serait difficile d'étudier la réalité sociologique des rapports entre hommes et femmes en Afrique en utilisant les théories occidentales telles que celles issues de la psychanalyse (Lacan, Julia Kristeva) ou des analyses de Michel Foucault sans prendre le soin de les contextualiser.

En fin de compte, s'il faut admettre qu'il est difficile de faire une analyse sur la question du genre sans se référer aux écrits théoriques récents, il faut néanmoins insister sur la nécessité de prendre en compte la coloration locale et culturelle du contexte dans lequel cette question est abordée. Nous conviendrons donc avec Oyeronke Oyewumi lorsqu'elle soutient : « Analysis and interpretations of Africa must start with Africa. Meanings and interpretation should derive from social organization and social relations paying close attention to specific cultural and local contexts¹² ». Sans tomber dans un relativisme culturel qui rendrait d'emblée stérile toute démarche comparative entre sociétés africaines et occidentales, il est nécessaire d'insister sur la contextualisation des analyses (disciplinaires, pluridisciplinaires ou interdisciplinaires) dans l'analyse des rapports sociaux entre les sexes en s'intéressant de près à la réalité sociologique des rapports humains de la société africaine.

Le thème d'étude étant ainsi défini dans une perspective globale, nous pouvons maintenant circonscrire notre champ de recherche en fournissant quelques

¹¹ Kwesi Yankah, *Speaking for the Chief : Okyeame and the Politics of Akan Oratory* (Bloomington / Indianapolis : Indianapolis University Press, 1995), p. 89.

¹² Oyeronke Oyewumi, « Conceptualizing Gender : the Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the Challenge of African Epistemologies », *JENDA: A Journal of Culture and African Women Studies* (Volume 2, N° 1, 2002) : <<http://www.jendajournal.com/vol2.1/oyewumi.html>> (05-5-2005).

indices biographiques et bibliographiques sur l'œuvre d'Armah avant de faire l'état des lieux de la critique de ses romans. La plupart des ouvrages portant sur son œuvre commencent par sa biographie si bien qu'en la matière on ne peut prétendre faire œuvre originale. Nous nous contenterons donc de fournir succinctement quelques indications sur le parcours de celui qu'un critique a perçu comme l' « enfant terrible »¹³ de la littérature africaine. En effet, né en 1939 au Ghana (à Takoradi) à une période où son pays était encore sous la domination coloniale de la Grande Bretagne, Armah est un écrivain dont la création traverse tous les genres de la littérature, excepté le théâtre. Il est l'auteur de quatre poèmes, d'une vingtaine d'essais et d'une dizaine de nouvelles dont « Contact » (1965), « Asemka » (1966), « Yaw Manu's Charms » (1968), « An African Fable » (1968), « The Offal Kind » (1969), « Halfway to Nirvana » (1984).

Mais, c'est surtout en tant que romancier qu'il est connu. Son itinéraire peut aider à comprendre les idéaux (par exemple sa vision panafricaine) qu'il défend dans ses romans. En effet, Armah quitte son pays natal dès la fin de ses études secondaires au moment où la colonie de la Gold Coast disparaissait pour faire place à un état indépendant qui prend le nom évocateur d'un ancien empire africain, le Ghana. Pour des raisons universitaires et professionnelles, il séjourne à deux reprises aux Etats-Unis (où il fait ses études supérieures en littérature et en sciences sociales) et en France où il travaille comme traducteur à *Jeune Afrique* entre 1967 et 1968. De même, son expérience de l'Afrique est riche et variée, car il a travaillé dans presque toutes les régions du continent. Journaliste au Ghana (1964), traducteur en Algérie pour le magazine *Révolution Africaine* (1967 – 1968), enseignant pendant les années 70 à Dar es Salaam (Tanzanie), au Lesotho et enfin au Sénégal, Armah a acquis une expérience professionnelle enrichissante qui le situe entre les mondes anglophone et francophone¹⁴. Combinant ces différents métiers à son activité principale, l'écriture, il vit depuis le début des années 80 au Sénégal où il a créé avec des amis et connaissances la maison d'éditions Per Ankh qui a la particularité de publier des œuvres littéraires s'inspirant de l'histoire africaine.

¹³ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah. A Study in Polemical Fiction* (London: Heinemann, 1980), p. IX.

¹⁴ Plusieurs ouvrages fournissent des exemples détaillés de l'itinéraire d'Armah. Mais certaines explications étant erronées et contradictoires, Armah a fait une mise au point sur son parcours dans un article. Voir Ayi Kwei Armah, « One Writer's Education » (*West Africa*, 26 August 1985), pp. 1752 – 1753.

L'ensemble de ses écrits tend à prouver qu'Armah consacre son parcours littéraire aussi bien à l'Afrique et qu'à sa diaspora ou, comme l'écrit Aimé Césaire, à « ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements, ceux qui se sont assouplis aux agenouillements, ceux qu'on domestiqua et christianisa, ceux qu'on inocula d'abattardissement ¹⁵ ». Une approche biographique ne peut suffire à comprendre la totalité des schémas symboliques de ses romans. Cependant, la tentation de lier l'expérience personnelle d'Armah à son œuvre est grande et on ne peut s'empêcher de penser que ses nombreux voyages à travers l'Afrique, les Etats-Unis et l'Europe constituent la source première de son inspiration. De fait, la thématique du voyage est au cœur de chacun des romans qu'il a écrits entre 1968 et 2002, soit un total de sept. En effet, depuis la publication de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (en 1968)¹⁶, le roman qui l'a propulsé sur la scène littéraire africaine et internationale, Armah n'a cessé de créer des personnages dont la relation avec l'univers spatio-temporel est de plus en plus conflictuelle. Le personnage principal de ce premier roman, l'Homme, qui ne peut jouir de paix intérieure ni chez lui (où il est incompris par son épouse) ni sur son lieu de travail (où sa probité morale est mal perçue), éprouve une angoisse qui ne diffère pas radicalement de celle de Baako Onipa. Ce dernier, anti-héro de *Fragments*¹⁷, a un itinéraire proche de celui d'Armah et c'est à juste titre que les critiques ont évoqué son ton autobiographique.

La problématique à laquelle répond ce roman n'est pourtant pas fondamentalement différente de celle du premier. Pour Armah, il s'agit de problématiser les difficultés rencontrées par un certain nombre de personnages « atypiques » de la société ghanéenne à défendre les valeurs morales dans un monde où le matérialisme a conquis les esprits. D'où la question qu'on peut se poser : le rêve et l'espérance sont-ils permis (et possibles) dans des sociétés aussi désintégrées que celles décrites dans *The Beautiful Ones* et *Fragments* ? A travers ces deux récits, Armah et ses narrateurs critiquent non seulement la gestion du régime de Kwame Nkrumah et de ses successeurs mais aussi montrent que très peu

¹⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris: Présence Africaine, 1983), p. 44. Première publication: 1939.

¹⁶ Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (London : Heinemann African Writers Series, 1969). Nous utiliserons désormais *The Beautiful Ones* pour nous référer à ce premier roman d'Armah.

¹⁷ Ayi Kwei Armah, *Fragments* (London : Heinemann AWS, 1974). Première publication : Boston, Houghton Mifflin, 1970.

de personnes sont en réalité capables de vivre pour leurs idéaux personnels sans en subir les conséquences fâcheuses (la folie, la marginalisation ou l'aliénation).

Vu l'évolution de l'écriture d'Armah, ce déchirement de l'individu entre le désir de se conformer à l'opinion commune et l'esprit messianique qui pousse certains personnages à naviguer à contre-courant inspire de l'intérêt car le message véhiculé n'a pas de sens uniquement pour les populations de l'espace référentiel des deux romans. Ce point de vue est défendu par Taban Lo Liyong : « *The Beautiful Ones*, I dare disagree, is not about Ghana under Nkrumah. It is simply an indictment of the first African governments at independence¹⁸ ». Il semble en effet que la situation représentée ne soit pas spécifique au Ghana et les romans qu'Armah va publier après ses deux premiers montrent que l'ensemble du continent africain reste sa préoccupation première. Dans cette perspective, s'il est vrai que l'angoisse de l'Africain touche à son comble avec la violente mort de Solo, cet autre anti-héro dépeint dans *Why Are We So Blest ?*¹⁹, ses autres romans lui permettent de donner un ton plus optimiste voire pédagogique à sa vision du passé et du devenir des sociétés africaines. La valeur thérapeutique de l'écriture d'Armah dont parle Robert Fraser dans *The Novels of Ayi Kwei Armah*²⁰ trouve ici tout son sens. En effet, alors qu'il revisite l'histoire africaine dans *Two Thousand Seasons*²¹ et *The Healers*²² en la réinterprétant du point de vue africain, il revendique l'africanité de la culture antique égyptienne (en particulier ses mythes et les hiéroglyphes) dans *Osiris Rising*²³ et dans son dernier roman *KMT : In the House of Life*²⁴.

Dans ces romans de type historique dans lesquels on note une reconstruction fictive de la réalité historique, le lien est fait entre le passé, le présent et ce qu'Armah entrevoit comme le devenir du continent africain et on comprend de ce fait la précision qui accompagne le titre d'*Osiris Rising* : « a novel about Africa past,

¹⁸ Taban Lo Liyong, « Ayi Kwei Armah in Two Moods », in G. Davis and H. Maes-Jelinek (Eds), *Crisis and Creativity in the New Literatures in English* (Amsterdam – Atlanta: Robobi, 1990), p. 179.

¹⁹ Ayi Kwei Armah, *Why Are We So Blest ?* (London: Heinemann AWS, 1974). Première publication : Doubleday, 1972. L'abréviation WAWSB sera utilisée pour les citations se référant à ce roman.

²⁰ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah. A Study in Polemical Fiction* (London: Heinemann, 1980), p. 2.

²¹ Ayi Kwei Armah, *Two Thousand Seasons* (London: Heinemann AWS, 1979). Première publication: Nairobi, East African Publishing House, 1973. L'abréviation TTS sera utilisée dans les citations.

²² Ayi Kwei Armah, *The Healers. An Historical Novel* (London: Heinemann AWS, 1979). Première publication: Nairobi, East African Publishing House, 1978. Notons que *Two Thousand Seasons* et *The Healers* ont été réédités par Per Ankh en 2000.

²³ Ayi Kwei Armah, *Osiris Rising. A Novel of Africa Past, Present and Future* (Popenguine – Sénégal : Per Ankh, 1995).

²⁴ Ayi Kwei Armah, *KMT: In the House of Life. An Epistemic Novel* (Popenguine - Sénégal : Per Ankh, 2002).

present and future ». Le voyage dans l'espace est donc doublé d'un voyage dans le temps donnant en conséquence une harmonie d'ensemble à une production romanesque que Derek Wright répartit en cinq différentes catégories : l'allégorie classique, la semi-autobiographie, la polémique politique, le roman épique et historique²⁵. C'est l'ensemble de ces romans, à l'exception de *KMT : In the House of life*, qui constitue notre domaine de recherche. En effet, ce dernier roman a été publié au moment où nous entamions nos recherches. Mais, à cette époque, *Per Ankh*, la maison d'édition d'Armah qui est située à Popenguine dans la banlieue de Dakar a eu du mal non seulement à informer le lectorat africain et international de cette publication mais, bien plus, à la distribuer convenablement. Evidemment, ces difficultés n'enlèvent en rien le mérite des initiateurs de cette maison d'édition africaine et il faut espérer qu'elle acquière rapidement ses lettres de noblesse. Par ailleurs, les poèmes et les nouvelles d'Armah ne seront pas analysés dans leur totalité. Seuls « An African Fable », la plus connue de ses nouvelles, et « The Offal Kind » seront brièvement étudiées pour montrer la dynamique globale de l'écriture armahienne et le lien thématique entre ses nouvelles et ses romans.

Mais analyser l'écriture d'un auteur comme Armah n'est pas chose aisée. En effet, vu le volume de critiques déjà publiées sur ses romans et nouvelles, l'exercice se révèle à la fois fascinant et délicat. Ce double sentiment s'explique d'une part par la profondeur et la complexité des idées qu'il défend et d'autre part par le révisionnisme certain qui caractérise la critique de son œuvre. En effet, de Robert Fraser, qui a publié le premier ouvrage critique sur Armah en 1980, à Philip Whyte (2006) en passant par Kofi Yankson (1994) ou Ode Ogede (2000), la seule constante des critiques est qu'Armah est, comme l'écrit Fraser, l'un des écrivains les plus controversés que l'Afrique ait produit²⁶. A cet effet, il n'y a qu'à analyser les raisons qui motivent les analyses de ces universitaires africains, européens, américains ou australiens et les nouveaux éclairages qu'ils apportent pour comprendre la polysémie de son écriture. Derek Wright, par exemple, affirme dans la préface de son ouvrage avoir mieux compris les romans d'Armah que Fraser qui fait office de pionnier dans ce domaine : « I have also assumed a greater familiarity with the texts than is

²⁵ Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction* (London : Hanz Zell Publishers, 1989), p. 12.

²⁶ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah : A Study in Polemical Fiction* (London : Heinemann, 1980), p. 1.

assumed by Fraser's book²⁷ ». Or, malgré cette importante contribution et la pertinence des analyses ultérieures, une dizaine d'années plus tard, Ogede Ode évoque la nécessité de la « réévaluation » de l'écriture de l'écrivain ghanéen :

Though Armah is one of Africa's most written about writers, most of the criticism has failed to come to terms with the basic fact about his writing, hence the need of re-evaluation like this one I am attempting²⁸.

Si ces différences de perception montrent l'ambivalence des symboles utilisés dans l'ensemble des romans, elles démontrent également que l'œuvre d'Armah, à l'image de celles d'autres écrivains africains comme Soyinka, Ngugi et Achebe, recouvre une thématique large et diversifiée dont il faut probablement chercher l'origine dans l'entrecroisement entre sa formation universitaire occidentale et son enracinement dans la culture africaine. Cependant, vu la diversité des approches utilisées pour tenter de comprendre cette écriture, on ne peut s'étonner que les conclusions auxquelles elles aboutissent soient caractérisées par leur disparité.

De ce constat découle la nécessité de circonscrire le cadre théorique et l'approche que nous comptons utiliser dans notre analyse. En effet, en un sens, on admettrait difficilement que cette écriture soit analysée sans que le double phénomène d'attraction et de répulsion envers l'Occident ne soit pris en compte, car c'est cette ambivalence qui permet de comprendre, comme le perçoit Philip Whyte, la « série de ruptures aussi bien formelles que sémantique²⁹ » qui caractérise l'ensemble de l'œuvre d'Armah. C'est également cette caractéristique de ses romans qui nous amène à les classer dans la catégorie des œuvres littéraires postcoloniales, des œuvres qui s'inscrivent non seulement dans une stratégie de réappropriation culturelle mais aussi, comme le montrent B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, dans une littérature résolument subversive et contre-discursive par rapport au discours impérial colonial³⁰.

En ce qui nous concerne, il convient d'affirmer que si la question principale que nous analyserons emprunte certains de ses concepts aux sciences sociales, elle

²⁷ Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction* (London : Hanz Zell Publishers, 1989) , p. VII.

²⁸ Ogede Ode, *Ayi Kwei Armah, Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds Against the Actual* (Ohio – Athens : Ohio University Press, 2000), p. 9.

²⁹ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme. Volume 1: A la recherche d'une forme* (Paris : L'Harmattan, 2003), p. 19.

³⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, *The Empire Writes Back* (London and New York : Routledge, 1989), p. 20.

a pour matériau principal la littérature, en particulier le roman. Elle s'offre comme une réflexion sur la construction du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah. Notre analyse vise à dégager un ensemble de questions et d'aporées qui sous-tendent la construction des personnages masculins et féminins dans l'univers des romans d'Armah et le rapport de pouvoir qu'ils entretiennent aussi bien entre eux qu'avec le monde qui les entoure. En effet, il nous est apparu qu'à travers l'écriture d'Armah, on pouvait s'apercevoir de l'élaboration d'un discours sur la différenciation qu'implique le genre. L'univers fictif qu'il fait découvrir permet ainsi de saisir le genre dans un double sens : le genre comme un pouvoir normatif, c'est-à-dire imposé par l'homme ou la tradition et le genre comme un contre-pouvoir, c'est-à-dire une impulsion qui s'inscrit dans une dynamique de transgression de la norme. Cette double dimension engendre une question essentielle, à savoir, d'une part, si ses romans parviennent à articuler la dialectique identité-altérité où l'altérité est définie par une instance de pouvoir et, d'autre part, s'ils peuvent permettre l'expression d'une révolte féminine pour échapper à cette altérité imposée.

Ainsi circonscrite, la problématique sera envisagée sous un triple aspect en ce sens qu'elle analysera successivement l'ensemble des questions abordées sous les angles culturel, socio-économique et politique. Par ailleurs, parallèlement à cette question principale de la construction des rapports sociaux entre les sexes, une attention particulière sera accordée à la spécificité de l'écriture d'Armah. Nous analyserons la manière dont l'auteur ghanéen intègre au plan narratologique l'histoire et la culture africaines dans la construction de ses personnages féminins et masculins. Pour ce faire, en nous fondant sur la connaissance du contexte culturel africain, nous nous intéresserons de près à la réalité sociologique des rapports humains des sociétés africaines que connaît Armah, et en particulier, à la manière dont les rapports hommes-femmes sont institutionnalisés par la tradition ou transformés par le processus de modernisation enclenché par la colonisation. De ce fait, la différence ethnologique entre l'organisation sociopolitique des Akan, groupe culturel dont est issu Armah, et celle d'autres sociétés (africaines ou occidentales) sera mise en exergue dans l'identification du discours anthropologique sur la différence sexuelle.

Dans le même ordre d'idées, nous essayerons de comprendre comment, sur le plan littéraire, Armah s'approprie, transforme et fait circuler les idées des théoriciens tels que Frantz Fanon et Cheikh Anta Diop. Ce rapprochement entre

fiction et écrits sociologiques se justifie non seulement par la rencontre théorique entre Armah et ces deux auteurs mais surtout par la finesse des analyses de ces derniers sur la condition du Noir et les relations interraciales. Dans le contexte postcolonial, Fanon, en particulier, exerce jusqu'à présent une influence considérable sur les écrivains africains. Comme l'affirment B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, il a développé l'une des analyses les plus approfondies sur les conséquences psychologiques et sociologiques de la colonisation sur le comportement du colonisé³¹. Cette analyse, notamment la vision sur les relations entre l'homme noir et la femme blanche, nous servira d'assise théorique dans la compréhension des romans d'Armah. Enfin, il convient de souligner que notre approche analytique se distinguera par deux autres particularités. D'une part, tout en se prévalant d'une approche littéraire et interdisciplinaire, elle placera la problématique et les textes étudiés dans le contexte culturel, mythologique et idéologique de la société africaine. D'autre part, contrairement à l'analyse chronologique adoptée par la plupart des critiques (par exemple Robert Fraser), elle optera pour une analyse globale thématique qui insistera sur les affinités et les divergences stylistiques des six romans qui constituent notre corpus. Cette approche ne sera cependant pas un obstacle à l'identification de la « relative autonomie du schéma symbolique dominant de chaque roman³² » dont parle D. Wright dans son analyse sur les romans d'Armah.

En se fondant sur l'ensemble des caractéristiques ci-dessus mentionnées, l'analyse sera envisagée dans une perspective tripartite. On sait que la différence entre les hommes et les femmes est d'abord biologique et qu'elle peut s'accroître par la construction sociale. Or, si les univers romanesques présentés par Armah mettent en évidence les profondes mutations apportées par les temps nouveaux, il n'en demeure pas moins que les sociétés qu'il représente restent attachées à leurs us et coutumes, à de solides préconceptions des rapports sociaux entre les sexes. Ainsi, entre les sociétés dans lesquelles l'histoire rappelle l'influence considérable des femmes sur les hommes à des périodes spécifiques³³ et celles dans lesquelles la femme est continuellement perçue depuis la colonisation comme la victime d'un

³¹ B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, *The Empire Writes Back* (London and New York : Routledge, 1989), p. 124.

³² Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction*, p. 14.

³³ Voir par exemple le cas d'Eva Krotoa chez les Khoikhoi en Afrique du Sud. Son intelligence, son habileté politique et son influence sont relatées par Julia C. Wells dans « Eva's Men : Gender and Power in the Establishment of the Cape of Good Hope », *The Journal of African History*, N° 39, 1998, pp. 417 – 437.

discours patriarcal dominant, il est souvent difficile d'affirmer avec exactitude la place de chaque catégorie sexuelle dans l'organisation sociale africaine. C'est pour cette raison que la première partie de notre analyse, « Genre et identité culturelle », se consacrera à l'aspect culturel des rapports hommes femmes dans les sociétés africaines, en particulier chez les Akan du Ghana. Elle optera pour une approche essentialiste du genre et cherchera à déterminer la nature du discours du genre véhiculé par les romans d'Armah. En d'autres termes, elle permettra de s'interroger sur la manière dont Armah met en corrélation la différence biologique entre hommes et femmes avec les rôles socio-culturels qui leur sont attribués dans la société qu'il se représente. Est-il possible d'affirmer que ses romans montrent une vision sexiste des rapports de genre ? Si oui, quelles sont les images littéraires qui permettent de l'affirmer ?

Quant à la deuxième partie de notre analyse, « Sexe, genre et sociétés », elle se situera dans la continuité de la première. L'objectif qu'elle vise est d'examiner la manière dont Armah utilise la symbolique de la sexualité pour souligner les problèmes socio-culturels et politiques du continent africain. En effet, aussi bien dans ses romans historiques que dans ceux qui décrivent le monde contemporain africain, il est remarquable que l'auteur ghanéen utilise un nombre impressionnant de scènes érotiques. Cependant, pour paraphraser Jean Chevalier, nous affirmerons que ce n'est point la réalité physique du sexe qui nous intéressera dans cette partie, c'est plutôt « la signification dont le sexe est affecté dans l'imagination³⁴ » de l'écrivain qu'il nous faudra dégager. En effet, il nous semble qu'à travers les différentes descriptions dans lesquelles les sexualités féminine et masculine sont omniprésentes, Armah évoque la réalité sociale africaine et les rapports interraciaux par analogie ou par similitude.

Il en est de même de la symbolique de la maladie qui occupe une place centrale dans la compréhension de l'ensemble des romans étudiés. Nous porterons une attention particulière à la représentation des problèmes psychologiques, mentaux et aux maladies qui affectent les personnages masculins et féminins. Quel discours social peut-on en dégager et quelles conséquences peut-on en tirer par rapport au discours global sur le genre que tient l'auteur ?

³⁴ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs* (Paris : R. Lafont – Jupiter, 1996), p. 703.

Enfin, tout comme les deux premières parties, la troisième partie, « Genre, mythes et libération », analysera un certain nombre de symboles et de métaphores dont la signification est pertinente dans la représentation de la différence sexuelle dans les romans d'Armah. Mais la particularité de cette partie est qu'elle se fondera sur le réemploi des mythes, légendes et épopées dans les romans d'Armah. Pour Mineke Schipper, les mythes sont souvent l'objet d'une manipulation :

Myths are supposed to contain the truth, and the dogmas and utterances in them are not to be doubted in the community. Of course they have, in fact, very often been manipulated and adapted according to the interests of the people in power. Myths explain and justify how man created order from chaos and how, by way of culture, he imposed his will on nature. In myth, woman has been associated (by man?) with nature in two main senses, one positive and the other negative: as the life-giving mother figure and as the frightening, dangerous witch who has to be dominated or at least restricted by codes and norms³⁵.

Dans cette définition qui souligne les caractéristiques des mythes, Schipper relève l'ambivalence qui entoure l'image de la femme. La principale question à laquelle nous tenterons de répondre sera de savoir comment Armah utilise les récits issus de la tradition orale africaine pour représenter les rapports hommes-femmes dans ses romans. Cherche-t-il à préserver une vision issue du passé ou tente-t-il de promouvoir de nouvelles relations entre hommes et femmes dans la société africaine ? Par ces questions qui s'entremêlent, nous chercherons à comprendre la nature du discours du genre qui émerge de ses romans.

³⁵ Mineke Schipper, « Mother Africa on a Pedestal: The Male Heritage in African Literature and Criticism », *African Literature Today*, N° 15, 1987, p. 37.

PREMIERE PARTIE

GENRE ET IDENTITE CULTURELLE

What we need to do is to look back and try and find out where we went wrong, where the rain began to beat us.

Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day*.

INTRODUCTION

Cette première partie se consacre au rapport entre le genre et l'identité culturelle dans les romans d'Armah. On peut aisément penser qu'au vu du développement prodigieux des médias, des moyens de communication et de locomotion à l'échelle planétaire, la globalisation culturelle n'apparaît plus à l'heure actuelle comme un vœu pieux. En effet, pour certains intellectuels et hommes de culture africaine, la recherche des spécificités culturelles peut s'appréhender aujourd'hui non seulement comme une nostalgie anté-coloniale mais surtout comme une ambition rétrograde. Cependant, il suffit de chercher à comprendre ce qu'est la culture, ce qu'elle implique dans une société donnée pour se rendre compte que la question de la distinction culturelle demeure un débat contemporain. Ainsi, dans un article intitulé « Rethinking the War on American Culture », Salman Rushdie souligne le spectre que provoque la globalisation culturelle en écrivant : « To some, globalisation is an equivalent social catastrophe, with equally alarming implications for the survival of true cultural diversity, of the world's precious localness: the Indianness of India, the Frenchness of France³⁶ ».

Cette remarque montre que la volonté de s'identifier au plan culturel est réelle dans de nombreuses sociétés du monde. Toutefois, si certains pays développés comme la France peuvent se sentir menacés par l'envahissement des cultures étrangères, notamment celle des Etats-Unis, le cas des sociétés africaines qui ont subi successivement la traite négrière, la colonisation et le néo-colonialisme est beaucoup plus dramatique. Comme l'écrit Monique Curcuru « l'identité s'affirme en référence au passé et un groupe constitue donc son identité en assimilant son histoire³⁷ ». Mais comment peut-on se repérer dans la société moderne lorsqu'on a le sentiment d'avoir perdu une partie importante de son histoire ? Aussi, se poser la question de savoir ce que représente l'identité culturelle africaine aujourd'hui revient-il en réalité à s'interroger sur ce qui reste de la tradition africaine. Si elle s'est altérée, cette altération peut-elle être simplement le signe d'une évolution historique, d'un désintérêt ou est-elle exclusivement due à des facteurs extérieurs ? Cette interrogation sur le rapport entre la tradition, la culture et le temps nous paraît

³⁶ Salman Rushdie, « Rethinking the War on American Culture », *The New York Times*, 5 mars 1999. <<http://www.uwm.edu/~wash/rushdie.htm>> (10/3/2004)

³⁷ Monique Curcuru, dans l'introduction d'*Idéologies dans le monde anglo-saxon*, N° 13, 2002, p. 3.

nécessaire dans le cadre de la compréhension des œuvres d'Armah. Elle nous permet d'étudier la notion d'identité dont l'attrait provient justement de la déstabilisation actuelle des individus et des cultures collectives.

En effet, du fait qu'elle est le point de rencontre de divers éléments (dont l'histoire, l'économie et la politique) qui se mêlent et se confondent, si l'importance de la culture s'avère capitale pour toute société, son rôle dans les sociétés qui ont subi l'hégémonie occidentale nous semble particulier et de ce fait mérite d'être analysé en profondeur. L'écriture d'Armah s'inscrivant clairement dans le cadre d'un discours anti-colonial, elle est foncièrement un discours de dénonciation et de protestation qui s'articule autour de la protection et de la valorisation de la culture du peuple africain. Armah emboîte ainsi le pas aux chantres de la négritude que sont Senghor et Césaire. La tendance de l'auteur à faire le lien entre les problèmes qui vont de l'Afrique coloniale à l'Afrique indépendante et l'historicisme dont il fait preuve sont frappants. On peut déduire de sa représentation de l'Afrique que la disparition progressive des valeurs qui lui sont propres et qui constituent l'identité de l'Africain n'est pas le fait du hasard. A ce propos, sa vision n'est pas différente de celle de Frantz Fanon en ce sens qu'elle dénonce les méfaits de la colonisation. En effet, dans *Les Damnés de la terre*, l'auteur martiniquais affirme :

Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. Cette entreprise de dévalorisation de l'histoire d'avant la colonisation prend aujourd'hui sa signification dialectique³⁸.

A travers l'évocation des affres du colonialisme, Fanon dénonce la réduction et l'étouffement des caractéristiques culturelles des peuples colonisés par les cultures dominantes. Comme on peut facilement le deviner, ce processus de déperdition développe un sentiment d'aliénation culturelle. D'où la nécessité de la mise en œuvre d'un processus de défense de la mémoire historique et culturelle qui puisse aboutir, comme l'écrit Albert Memmi, à « la guérison *complète* du colonisé³⁹ ». L'écriture d'Armah participe à cette volonté d'éviter « le décollage

³⁸ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris : Gallimard, 1991), p.256.

³⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* (Paris : Editions Gallimard, 1985), p. 154. Première publication : 1957.

d'avec soi⁴⁰ ». En effet, pour éviter le drame d'un abîme entre le passé et le présent Armah tente dans ses romans historiques (notamment *Two Thousand Seasons* et *The Healers*) de reconstruire le passé du continent africain afin que ses contemporains puissent s'en inspirer pour mieux envisager l'avenir. Un tel objectif ne peut être atteint que si son écriture a un rapport étroit avec la réalité sociologique africaine. Or, s'il est vrai que cette réalité sociologique, du fait de sa complexité est difficile à cerner, elle peut être représentée en tenant compte d'un certain nombre de repères dont la situation géographique, les différences raciales ou ethniques ou simplement les spécificités historiques et modernes de chaque peuple.

L'analyse de ces différents éléments permet de constater que l'écriture d'Armah dégage un ensemble homogène dans lequel s'inscrit un discours anthropologique qui souligne avec force les spécificités de la culture négro-africaine. Parmi celles-ci, on note une insistance sur la différenciation entre l'homme et la femme. Il semble que l'un des aspects de cette différenciation transcende l'aspect biologique et s'exprime mieux au niveau des comportements sociaux. C'est pour cette raison majeure que, dans une approche essentialiste du genre, cette première partie sera dévolue à la manière dont la tradition distribue les rôles sexués sur le plan culturel. Pour ce faire, et afin de s'inscrire dans la logique armahienne, les réalités des sociétés traditionnelles et modernes africaines seront prises en compte. L'enjeu de cette démarche va consister à se demander si dans un tel contexte social, un rôle donné attribué ou qui est l'apanage d'un sexe peut s'appréhender en termes de pouvoir, et donc de domination de ce sexe sur le sexe opposé. En effet, contrairement à une idée assez répandue, l'évaluation du rapport de force entre hommes et femmes ne peut se réduire à quelques domaines d'activité. Ainsi, note-t-on que, par rapport au domaine politique et à l'espace familial, le domaine culturel est souvent occulté. Or, l'évaluation socio-culturelle, qui repose sur un ensemble de signes et des stéréotypes façonnés par l'éducation, est indispensable dans l'analyse des rôles attribués à chaque catégorie sexuelle. Pour s'en rendre compte, on peut faire le rapprochement entre les notions de pouvoir et de culture en s'inspirant de cette définition qu'Edward Said donne dans *The Word, The Text and the Critic* :

⁴⁰ Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, p. 154.

Culture is used to designate not merely something to which one belongs but something one possesses and, along with that proprietary process, culture also designates a boundary by which the concept of what is extrinsic or intrinsic to the culture comes into forceful play⁴¹.

Comme le suggère cette définition, si le concept de culture implique l'idée de possession, on peut insinuer qu'il est également concomitant à l'idée de pouvoir et de domination. Ainsi, à l'échelle internationale, l'hégémonie d'une nation sur une autre – quoique ayant d'abord et avant tout un enjeu économique – commence généralement par l'imposition d'un mode de vie et de la culture de la société dominante ; celle des pays occidentaux sur l'Afrique s'est faite naturellement par l'imposition de la langue, de la religion, du système éducatif ou judiciaire du colonisateur. Pareillement, à l'échelle humaine, au niveau des relations sociales entre hommes et femmes au sein de la même communauté, l'exercice de l'autorité spirituelle peut être sous-jacent à l'exercice d'un pouvoir. De même, la perte de cette fonction au sein de la société peut être raisonnablement synonyme d'une disgrâce ou d'une rétrogradation. Or, pour bien évaluer le rapport entre le gain et la perte de pouvoir entre hommes et femmes dans les sociétés africaines, il est difficile de contester le rôle de la colonisation.

L'analyse des romans d'Armah montre qu'il tente de restituer au continent africain son identité culturelle. Parallèlement à cette recherche globale, on note une tentative de redéfinition des normes qui caractérisent chaque catégorie sexuelle. Ainsi remarque-t-on dans la représentation des réalités sociologiques africaines de la variation des rôles que la société attribue à chaque sexe. Dans la perspective des romans d'Armah, il y a un déséquilibre des pouvoirs qui est essentiellement dû aux mutations profondes qu'a subies la société africaine et à l'influence considérable de la culture occidentale. On y remarque l'omniprésence de ce qu'Albert Memmi décrivait déjà lorsqu'il faisait le portrait du colonisé, c'est-à-dire l'élaboration d'une « contre-mythologie » qui valoriserait la culture du colonisé : « Au mythe négatif imposé par le colonisateur succède un *mythe positif* de lui-même proposé par le colonisé⁴² ». Dans son univers romanesque, qu'il s'agisse de la diaspora noire en pleine déconfiture identitaire ou de l'Afrique elle-même, qui assume difficilement la modernité post-coloniale, la femme est perçue comme le symbole de l'identité

⁴¹ Edward Saïd, *The Word, The Text and the Critic* (Cambridge : Harvard University Press, 1983), p 9.

⁴² Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, pp. 152 – 153.

culturelle africaine. C'est à travers elle et les symboles liées à la féminité que l'écrivain ghanéen postule la légitimité d'une renaissance culturelle.

CHAPITRE I

ORALITE, RELIGION ET AUTORITE SPIRITUELLE

Dans la littérature africaine, le discours porte les germes d'une révolution esthétique. En effet, rejetant le didactisme occidental, qui ne considère comme vérité historique que tout fait considéré comme tel par l'historiographie traditionnelle (textes, archives), les auteurs africains tentent de réinterpréter le passé en s'attachant aux valeurs de la tradition orale, c'est-à-dire à l'ensemble des valeurs morales, sociales ou esthétiques transmises par la voix (par opposition à l'écriture). Cette méthode adoptée par le roman historique africain a la particularité de valoriser la mémoire ancestrale jusque-là considérée peu crédible par la critique occidentale. Armah fait partie des innovateurs de cette tendance littéraire dont les implications narratives sont nombreuses. En effet, dans ses romans, la tradition occupe une place de choix ; les particularités occultées par l'histoire – conséquences d'une interprétation à partir d'un point de vue occidental – sont mises en exergue. On remarque ainsi, à travers l'oralité, qu'au sein de la société traditionnelle africaine l'autorité spirituelle était conjointement exercée par les hommes et les femmes. Cependant ces dernières excellaient à travers des visions et prophéties alors que le pouvoir spirituel exercé par les hommes, dont l'influence s'est accrue avec l'arrivée des religions occidentales et musulmanes, est dénué de toute trace d'identité culturelle véritablement propre à l'Afrique.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'analyser les caractéristiques de cette autorité spirituelle selon qu'elle est exercée par les hommes ou par les femmes aussi bien dans la société traditionnelle et coloniale africaine que dans la société post-coloniale telles que se les représente Armah. Nous essaierons de comprendre, en premier lieu, si les prophéties peuvent être l'expression d'un discours féministe et ensuite si l'exercice du pouvoir spirituel qui, du fait des profondes mutations sociales liées à la colonisation, est devenu l'apanage des hommes dans la société moderne n'est pas la manifestation d'un discours patriarcal.

1. PROPHETIES ET VISIONS : LA FEMME AFRICAINE IDOLÂTREE

L'impact des religions colonisatrices sur les rôles masculins et féminins dans la spiritualité africaine est remarquable. Tout en montrant que ces religions ont contribué à affaiblir le pouvoir féminin dans les sociétés africaines, Armah montre, à travers les rôles qu'il attribue à ses personnages féminins, un profond respect de la femme négro-africaine. Dans la plupart des cas, ce respect frise l'idôlatry en ce sens que dans le manichéisme qui caractérise ses romans, les personnages féminins sont décrits avec des traits de caractère positifs assez prononcés. Ces personnages féminins, qui nous ramènent à la perception qu'Armah se fait de la femme africaine, défendent les spécificités culturelles des sociétés qu'il se représente. Ils sont dépeints avec des qualités morales et spirituelles qui surpassent celles des hommes et rappellent les valeurs qui sont rattachées à la femme dans la tradition de la société akan. En effet, il nous semble que l'usage esthétique du langage non écrit et l'ensemble des connaissances qui s'y rapportent, c'est-à-dire l'oralité, rehausse l'image de la femme dans les romans d'Armah. Il n'y a qu'à analyser les diverses fonctions spirituelles qu'il attribue aux personnages féminins pour comprendre ce trait saillant de la civilisation africaine qu'il tente de montrer. Pour s'en convaincre, il est possible d'analyser l'ensemble de ses romans en ayant recours uniquement à l'homologie. Mais il est aussi possible d'utiliser une approche qui fait sortir les aspects dialogiques et antagoniques des six romans étudiés dans lesquels on devra prêter une attention particulière aux considérations formelles telles que celle de l'oralité.

De tous les romans d'Armah, *Two Thousand Seasons* est celui qui se fait le plus l'écho de l'omniprésence de la tradition orale dans la littérature africaine. Ce roman historique retrace l'histoire de la migration du peuple akan suite à la conquête des Arabes et des Européens à travers une longue période que l'auteur estime à deux mille saisons (mille années) jalonnées par l'esclavage, la souffrance et la trahison. L'œuvre se penche sur l'origine du drame multiforme que vit l'Afrique. Quoique s'inspirant du passé, elle vise à éclairer le présent sur le caractère cyclique

des problèmes qui empêchent encore la libération effective du peuple africain. Dès la première page du prologue, on constate que, contrairement à la troisième personne du singulier utilisée dans les précédents romans, le narrateur s'exprime à la première personne du pluriel « we ». Il se signale fortement par sa mission didactique, un rôle traditionnellement associé à la fonction de griot ou de conteur dans la société africaine, en interpellant le lecteur :

You hearers, seers, imaginers, thinkers, rememberers, you prophets called to communicate truth of the living way to a people fascinated into death, you called to link memory with forelistening, to join the uncountable seasons of our flowing to unknown tomorrows even more numerous, communicators doomed to pass on truths of our origins to a people rushing deathward, grown contemptuous in our ignorance of our source, prejudiced against our own survival, how shall your vocation's utterance be heard?
(*TTS*, p. xi)

Dans ce contact entre le lecteur et le narrateur, qui remplace le rapport plus vivant entre le conteur et l'audience dans la tradition orale africaine, la fonction de l'artiste est définie de façon remarquable. Si l'artiste est un éveilleur de conscience dont le rôle est de veiller à la sauvegarde des valeurs du peuple africain, il exerce également une mission prophétique dont l'importance se révèle au fur et à mesure qu'on progresse dans la lecture de l'oeuvre. L'univers romanesque armahien décrit sans cesse un monde dont le caractère dualiste est assez prononcé. Ainsi, dans *The Beautiful Ones*, le premier roman d'Armah, il présente un monde où la nouvelle bourgeoisie africaine représentée par Koomson – ministre faussement qualifié de socialiste – écrase le petit peuple, les laissés-pour-compte qui sont représentés par l'Homme et sa femme.

De même, dans *Fragments*, le matérialisme effréné, érigé en style de vie dont la peinture avait commencé dans le premier roman d'Armah se double d'une bureaucratie galopante annihilant ainsi l'ambition prometteuse des jeunes intellectuels qui font du développement social leur principal objectif. Baako Onipa, jeune ghanéen qui achève sa formation universitaire aux Etats-Unis et qui rentre au pays la tête pleine d'idées est purement et simplement sacrifié à l'autel du culte du cargo. Ce mythe, qui hante l'Afrique postcoloniale, peut être défini comme la polarisation de l'esprit sur les richesses matérielles. Pour remplir son rôle et faire perpétuer ce mythe, le *been-to*, ce voyageur africain qui part en Europe ou aux Etats-Unis, doit revenir avec des objets tels que la voiture, le réfrigérateur ou autres

appareils électroménagers non fabriqués en Afrique. Il ne doit pas retourner les mains vides comme le fait Baako dans ce roman.

Contrairement à ces deux romans, l'opposition entre personnages positifs et personnages négatifs dans *Two Thousand Seasons* est moins frappante que le contraste entre visionnaires et non visionnaires. Les personnages négatifs sont ceux qui n'épousent pas la philosophie de la « voie », cette vision qui vise à la sauvegarde et à la défense de la mémoire ancestrale ; ce sont des personnages qui ne se soucient pas des problèmes véritables de la communauté mais qui utilisent leur position hiérarchique pour assouvir leurs intérêts personnels. Tout le roman démontre qu'une telle attitude s'explique par le simple fait qu'ils n'ont pas conscience des conséquences fâcheuses de leur comportement sur l'avenir du peuple africain dont ils sont en principe censés protéger les intérêts. Les personnages masculins dominant largement ce groupe. En effet, à des périodes critiques, ils comprennent très peu le péril qui guette le peuple alors que les femmes en montrent une prise de conscience aiguë. Cette différence de vision entre hommes et femmes est exprimée de façon plaintive par le narrateur :

How often the unconnected eye finds beauty in death...The women looked at the same whiteness, saw famine where the men saw beauty. (*TTS*, p. 17)

La prise de conscience des femmes se focalise sur l'intérêt communautaire et se traduit par leur engagement à défendre la philosophie de 'la voie'. Elle s'accompagne de leur capacité à pressentir et à prédire l'avenir du peuple africain. Ces qualités font d'elles des prophétesses dont l'importance est cruciale dans la société qui nous est présentée et dans la compréhension de l'oeuvre. Les premières prophéties que le narrateur rapporte au lecteur ont lieu pendant une période où les femmes sont au pouvoir dans la société akan. Contrairement au règne des hommes, appelé « the time of fathers » caractérisé par les conflits de succession, la violence et la stérilité à tous les niveaux de la vie sociale, l'ère de la gestion des femmes, « the rule of women », se distingue par son caractère paisible et fécond. Pendant cette période, en effet, la création est privilégiée par rapport à la consommation. Cependant, chacun ayant pris l'habitude de donner sans se soucier de ce qu'il pourrait recevoir, contrairement au principe de la réciprocité préconisé par les ancêtres, cette période se caractérise par l'extrême générosité du peuple noir. C'est

à ce moment qu'interviennent cinq prophétesses dont la vision ne provoque que de l'étonnement. Le narrateur dit à ce propos :

The general astonishment was therefore sudden, shattering, when with no warning save five brief, uncomprehended, easily forgotten fragments, twin voices rose from one breast prophesying pain. They were not ugly voices. But in the common ease of our surroundings then, with nothing to put in danger in the front of our mind, the voices shook us, like screams interrupting slow, restful dreams. Who was it prophesying? And what was it she said to pierce our comfort, the ease of ages ? (TTS, p.12)

La vision spirituelle de ces personnages féminins surpasse les désirs de la chair et les exigences de l'immédiateté. Ces derniers sont déterminés à définir les principes de leur époque en s'inspirant des fondements de l'Afrique antique. Dès lors, on comprend pourquoi le narrateur insiste sur l'organisation sociale qui découle de la vision féminine. Cette structure sociale donne, en elle-même, une dimension épique à ce roman. En effet, comme l'écrit Daniel Mandelénat,

pour « réaliser » les virtuosités épiques du mythe, trois composants sociaux sont nécessaires, mais non suffisants : une classe de guerriers, amateurs de prouesses, des prêtres ou des clercs, dépositaires des anciennes traditions, intéressés à s'appropriier les prestiges du passé, jouant d'une autorité médiatique, un milieu populaire, où règne l'oralité, qui recueille et vivifie les récits⁴³.

Dans la stratégie narrative adoptée par le narrateur, on remarque que les personnages qui se soucient peu ou pas du tout de la tradition ne sont capables d'aucune lecture de l'avenir de la société représentée. En revanche, ceux qui sont ancrés dans les coutumes de leurs ancêtres et qui jouent les rôles de prêtres et de dépositaires des anciennes traditions relient sans cesse le passé à l'avenir. Comme le rapporte le narrateur, on remarque non seulement que chacune des prophétesses a prophétisé sur un point particulier des problèmes futurs de la société mais aussi qu'aucune des prophéties ne décrit la vie d'un individu en particulier. Ce qui montre que seule la communauté est prise comme point focal. En optant pour un narrateur à voix multiple, on comprend dès les premières pages de ce roman l'objectif que l'auteur veut atteindre. Pour que la société puisse avancer, la voix collective doit se substituer au moi, à la voix individuelle. De même, les intérêts personnels et égoïstes, dont les deux premiers romans d'Armah se font largement l'écho, doivent disparaître au profit de la vision communautaire. Cette option se traduit dans *Two*

⁴³ Daniel Madelénat, *L'Épopée* (Paris : Presses Universitaires de France, 1986), p. 95.

Thousand Seasons aussi bien dans les choix des personnages que par la narration des faits.

Cependant la priorité qu'Armah donne à la communauté par rapport à l'individu ne l'empêche pas de créer des personnages qui ont une forte personnalité. Il réussit à créer des rôles dans lesquels les qualités individuelles sont mises en exergue. Cependant, celles-ci sont mises au bénéfice du projet collectif démontrant ainsi le lien étroit entre l'individu et la communauté. C'est le cas de la prophétesse Anoa. Anoa peut être considérée comme le personnage en qui se réalisent toutes les virtuosités épiques du roman telles que définies ci-dessus par Mandelénat et aussi par Bakhtine pour qui « la prophétie est propre à l'épopée, la prédiction est propre au roman⁴⁴ ». En effet, c'est Anoa qui prophétise avec le plus de clairvoyance la désintégration du peuple noir. Alors que les visions des autres prophétesses ne sont que partielles et opaques, celles émises par Anoa expliquent clairement les raisons essentielles de la souffrance atroce que va subir son peuple. Sa vision prophétique est une critique sévère de la société de son temps qu'elle compare sans cesse à celle des ancêtres. Selon elle, l'éloignement de ses contemporains de la « voie » aura pour conséquence leur prise en otage par des envahisseurs, et puisqu'ils ne montrent aucun intérêt pour l'unité du peuple, leur affaiblissement fera d'eux des proies faciles. Elle prévoit ainsi mille saisons où le peuple noir va subir l'esclavage et mille autres saisons où il cherchera à retrouver son unité et la voie tracée par les ancêtres :

You are hastening into destruction so fast its flavour, its very name, will be sweetness to you, to your children, to so many generations of our people hurtling down the whiteness of destruction's slope. Two thousand seasons : a season you will spend descending into abysses that would stop your heart and break your mind merely to contemplate.(...) Two thousand seasons : a thousand dry, a thousand moist.

One thousand seasons with the deepest of the destroyers' hole behind, beneath you calling, taking many of you even to the last day on which we, people of the way again, reach the lip and leave our destroyers forever behind. (*TTS*, p.17)

Anoa fonctionne dans *Two Thousand Seasons* comme Naana dans *Fragments* et Nti, la grand-mère d'Ast, dans *Osiris Rising* le sixième roman d'Armah . En effet, elle est omniprésente dans l'œuvre et le narrateur se réfère sans cesse à

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1978), p. 464.

ses mises en garde. Selon l'expression de Susan Rubin Suleiman⁴⁵, elle joue le rôle du destinataire, car les vingt visionnaires qui se « cachent » derrière le « nous » qu'utilise le narrateur l'appréhendent comme la dépositaire du savoir ancestral et celle dont l'autorité spirituelle s'affirme par sa capacité à dire ce qui n'est pas encore ; elle est la personnification la plus plausible de la voie. Comme l'écrit Francis Berthelot dans *Paroles et dialogues dans le roman*, si dans la plupart des cas le rapport hiérarchique qui place un personnage en position de supériorité par rapport à un autre est une conséquence de leur position sociale, la hiérarchie entre personnages peut également s'établir sur d'autres critères tels que la connaissance⁴⁶. Ainsi, on peut dire que le retour permanent du narrateur aux différentes prophéties d'Anoa fait d'elle un personnage dont l'importance surpasse les autres. Il y a, bien sûr, Abena le plus actif des personnages féminins de *Two Thousand Seasons*, cependant c'est à la prêtresse Anoa que revient le rôle de guide spirituel.

Il n'est pas fortuit qu'Armah fasse d'Anoa la principale visionnaire servant de guide spirituel et de référence aux autres prêtresses et à toute la société qui est présentée dans l'oeuvre. Pour mieux appréhender son rôle dans l'univers de *Two Thousand Seasons*, il est indispensable de chercher à comprendre le mythe qui entoure ce nom dans la culture akan. Pour ce faire, le narrateur donne un certain nombre d'indices qui permettent de faire le lien entre la prêtresse Anoa et d'autres Anoa qui ont existé dans l'histoire du peuple achanti :

And Anoa, she was not the first to bear that name. Among the most secret remembrances imprisoned in the memory of communicators one – so short it maddens the ear stretching to hear more – tells of a priestess Anoa (...) This Anoa also cursed the takers of services proffered out of inculcated respect. It was said she was possessed by a spirit hating all servitude (...) It was that spirit Anoa breathed. (*TTS*, p.14)

On peut remarquer que le contenu des prophéties exprimées par les autres prêtresses se trouve dans la continuité de celles ultérieurement exprimées par Anoa, l'esprit qui prend possession de toutes ces femmes est donc le même, même si on peut constater par moments une différence dans la manière dont ces prédictions se manifestent (certaines prêtresses comme Anoa sont calmes lorsqu'elles sont

⁴⁵ Susan R. Suleiman définit le destinataire comme « le détenteur d'un savoir analogue sinon identique à celui que recherche le héros et qui transmet ce qu'il sait ». Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 1983), p. 100.

⁴⁶ Francis Berthelot, *Paroles et dialogues dans le roman* (Paris : Nathan, 2001), pp.15-17.

“divinement” inspirées alors que d’autres comme Noliwe sont violemment secouées par l’esprit possesseur).

Considérant que l’intertextualité permet de rapprocher plusieurs textes qui en viennent à produire de nouveaux qui ne sont pas hybrides mais seulement nouveaux⁴⁷, on peut comparer le personnage d’Anoa avec Anowa, le protagoniste féminin de la pièce de théâtre intitulée *Anowa*⁴⁸ écrite par Ama Ata Aidoo. Les deux personnages se caractérisent par leur farouche opposition à l’esprit de servitude. Si en se choisissant un mari, Anowa d’Aidoo prend des libertés vis-à-vis de la tradition africaine, elle reste à plus d’un égard profondément attachée aux idéaux de la liberté dans la mesure où elle refuse la marchandisation de ses pairs. A l’image de la prophétesse Anoa d’Armah, Anowa d’Aidoo symbolise le fondement moral de la société traditionnelle africaine. Cette qualité n’a pas échappé aux critiques. Ainsi, après avoir comparé les qualités morales d’Anowa à celles de l’Homme dans *The Beautiful Ones*, Megan Beyrant écrit : « In a sense Anowa represents the moral fabric of traditional African society which is destroyed by the greed and the evil of slavery which arises with the contact with European capitalism⁴⁹ ».

Cependant, la différence fondamentale entre les deux œuvres qui empruntent leur forme à la littérature orale traditionnelle réside au niveau du discours utilisé par les deux personnages. Alors qu’Anowa d’Aidoo, en refusant d’être utilisée comme l’instrument de l’ascension sociale de son mari, tient un discours féministe que l’on décèle aisément dans l’affirmation de son individualité en tant que femme⁵⁰, le discours que tient la prophétesse Anoa est dénué d’un tel indice car il est résolument tourné vers l’histoire et la préservation de la communauté. En cela, le personnage d’Anoa est plus proche de Naana dans *Fragments* que d’Anowa d’Aidoo.

Naana, la grand-mère de Baako le protagoniste de *Fragments* tient un discours identique à celui de la prophétesse Anoa dont elle est le précurseur en ce qui concerne la préoccupation de l’idéal communautaire. Les deux personnages se caractérisent, en effet, par leur attachement aux principes de l’identité culturelle et spirituelle africaine. Cependant, ils n’appartiennent pas à la même époque et les

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *La Notion de littérature et autres essais* (Paris : Seuil, 1987), p. 32

⁴⁸ Ama Ata Aidoo, *Anowa* (London : Longman, 1970).

⁴⁹ Megan Behrant, « Matrilineality and Slavery in Aidoo’s *Anowa* », *African Postcolonial Literature in English in the Postcolonial Web*, <<http://www.scholars.nus.edu>> (05/3/2005)

⁵⁰ Carole Boyce Davies écrit à ce propos : « More recent readings of Anowa see her as a “figure of transformative poetics and politics”, a figure of feminist possibility », *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the subject* (London, New York: Routledge, 1994), p.12.

valeurs spirituelles dont se soucient Anoa dans le monde traditionnel sont dans un état plus dramatique dans une Afrique postcoloniale éprise de matérialisme immodéré. La tâche de Naana semble à beaucoup d'égards complexe car elle a très peu d'alliés dans sa volonté de préserver la voie des ancêtres. Dans le troisième chapitre de cette partie, nous tenterons de montrer en quoi la grand-mère dont personne ne se soucie (à part son petit-fils) tient le rôle narratif le plus important de ce roman et surtout comment elle plaide la cause de la tradition africaine. La qualité de Naana qui nous importe pour l'heure, c'est la capacité de prédiction qui fait d'elle une prophétesse au même titre que celles dont nous venons de voir le rôle.

Contrairement à Anoa et aux autres prophétesse auxquelles nous venons de faire allusion, les visions de Naana se focalisent à la fois sur la communauté et sur l'individu. En effet, la disparition de l'esprit communautaire, la célébration du matérialisme et la bureaucratie galopante constituent indubitablement les points fondamentaux qu'Armah développe dans ce roman; et si malgré le ton pessimiste de *Fragments*, cette œuvre laisse à de nombreux critiques une si bonne impression, c'est sans doute grâce à la présence de cette vieille femme qui symbolise l'Afrique éternelle. En rendant Naana aveugle, Armah dramatise la situation du seul personnage qui se soucie de la tradition africaine dans un monde où avoir des yeux ne semble plus signifier qu'on est capable de bien voir. L'autorité spirituelle de Naana se dégage dès le début du roman, car dans sa famille où elle seule sait lire l'avenir, elle symbolise la continuité entre le monde des ancêtres et celui des vivants. En effet, alors qu'Efua et Araba, respectivement mère et sœur de Baako se livrent à des calculs monstrueux sur les retombées financières du voyage de ce dernier aux Etats-Unis, Naana, de façon intuitive présage le difficile retour de son petit-fils.

There have been some dreams abroad, and I am afraid. There should be dreams before returns, as before goings, before everything. That is only just. But these have been woven of such heavy earth that they will load his spirit down and after they have touched him it will never fly again.

Two such dreams I have heard from the mouth of Efua herself. Oh great friend, a human mother should not have such dreams against the coming of her own flesh and her loved one's soul. Even cats have learned to turn the hunger for the newly born against their own entrails. (*TTS*, p.3)

Ces paroles que Naana livre dans un monologue intérieur sont les signes prémonitoires du calvaire que va subir Baako. Pour Naana, les visées matérialistes de la famille seront un obstacle à l'épanouissement du jeune étudiant. Lorsqu'il

retourne discrètement au Ghana après ses études, sans voiture ni argent (tous les symboles du culte du cargo) et que sa mère et sa sœur montrent leur déception, le lecteur comprend alors l'inquiétude de Naana qui avait déjà pressenti ces choses dès le départ. Pour la mère, qui constate que ses rêves se sont brisés, Baako est un aigle qui refuse de voler : "the eagle does not want to soar ?" s'interroge-t-elle à la page 75. Il est de la nature de l'aigle, en effet, de voler très haut. Mais, Baako ne peut pas symboliser l'aigle standard, il est atypique car son objectif n'est pas de voler très haut comme l'entend la plupart des Ghanéens. Pour lui, voler très haut signifie jouer un rôle capital pour toute la communauté et non pour sa famille uniquement. Et si l'ascension est diversement interprétée dans cette œuvre, c'est qu'il y a ici encore (comme dans *Two Thousand Seasons*) une opposition entre visionnaires et non visionnaires.

Cependant, contrairement au dynamisme des défenseurs de « la voie » dans *Two Thousand Seasons*, les visionnaires de *Fragments* résistent très peu à la furia du culte du cargo. Largement minoritaires et impuissants, ils naviguent à contre-courant et assistent malgré eux à la mort d'une tradition que Naana considère comme le creuset de l'identité africaine. En désespoir de cause, elle se lamente sur sa dégradation :

If I should see a thing which all around me think they do not see, why would I in my foolishness shout against all the strength of their unseeing eyes? (...) If I see things unseen by those who have eyes, why should my wisest speech be silence?
(*Fragments*, p. 2)

L'une des scènes les plus remarquables qui montre encore les qualités de prophétesses de Naana, c'est la cérémonie de baptême de son arrière-petit-fils qu'Efua et Araba organisent précipitamment au cinquième jour de l'arrivée du nouveau-né au lieu du huitième contrairement à ce que recommande la tradition. Cette violation flagrante de la voie des ancêtres ne pouvait se faire sans conséquence. Il n'y a que Naana que personne ne consulte plus dans la gestion des affaires familiales qui s'en aperçoit. Prenant appui sur sa connaissance de la tradition dont la vision cyclique entre la vie et la mort, le monde des vivants et l'au-delà où reposent les ancêtres comporte une signification primordiale, elle prophétise sur la mort de l'enfant et reproche à sa mère et sa grand-mère de l'avoir sacrifié à l'autel du

matérialisme. Quelques jours après la cérémonie, le bébé meurt et rejoint le monde des ancêtres d'où selon Naana il a été arraché sans avoir été ménagé.

A travers le personnage de Naana, Armah montre que les prophéties ne sont pas l'apanage de la société traditionnelle africaine. Ce don que possédaient les femmes dans l'Afrique ancienne existe encore dans l'Afrique moderne. Et s'il est peu courant de rencontrer des prophétesses aujourd'hui c'est que, du fait de la colonisation, les Africaines ont perdu l'essentiel de leur autorité spirituelle. Par ailleurs, en opposant la modernité à la tradition, certaines ont malheureusement pris fait et cause pour la course au bien être qu'engendre le matérialisme. Une telle option ne peut s'opérer qu'au détriment des qualités spirituelles que la tradition africaine confère à la femme. Armah suggère à travers ses romans que les femmes modernes peuvent encore reconquérir ce pouvoir si elles se replongent dans la tradition. Ce constat se confirme dans *Osiris Rising*, le sixième roman d'Armah dans lequel Ama Tete, la doctoresse qui a abandonné l'université pour se consacrer à la recherche des valeurs africaines prophétise, à la grande surprise de l'héroïne du roman, que cette dernière attend un enfant alors qu'aucun indice ne laissait présager une telle situation.

Des recherches entreprises par des anthropologues confirment l'analyse faite par l'auteur ghanéen à propos de l'autorité spirituelle exercée par les prophétesses dans l'histoire africaine. Heike note par exemple le rôle joué par les prophétesses en Afrique centrale et orientale, notamment en Ouganda, dans les mouvements de résistance⁵¹. A travers l'exemple de la prophétesse Alice Auma qui a dirigé un mouvement de résistance au gouvernement ougandais dans le Nord du pays, l'auteur remarque que lorsque les femmes sont sous l'influence d'un esprit possesseur, elles manifestent un pouvoir surnaturel. Selon Heike, la possession de cette qualité spirituelle par les femmes a été interprétée par certains comme l'expression d'un véritable discours féministe. L'analyse menée par l'auteur dément cette perception de la vision prophétique des femmes. En réalité, affirme-t-il, les femmes s'approprient le discours masculin de domination duquel elles sont exclues et essaient d'expérimenter l'exercice du pouvoir par l'entremise des esprits qui les possèdent. Qu'en est-il des prophétesses que nous rencontrons dans les romans d'Armah ?

⁵¹ Behrend Heike, « Power and Women as Spirit Medium », Reh M. and G. Ludwar-Ene (Eds), *Gender and Identity in Africa* (Hamburg : Lit Verlag, 1995), pp 51-59.

A l'image des religions révélées, les prophéties sont en principe des révélations, c'est-à-dire qu'elles ont trait à une facette de la vie censée être cachée et comprise par très peu de personnes. Dans la mesure où la possession des femmes par l'esprit qui leur parle est supposée involontaire, soudaine et donc sans préparation préalable, on peut se demander si le fait d'y inclure un discours féministe ne les dénaturerait pas ou ne les discréditerait. D'autre part, affirmer que ces prophétesses tiennent un discours féministe revient à dire que le contenu des prédictions qu'elles véhiculent contribue à la défense des intérêts propres aux femmes et à l'extension de leurs droits dans les communautés auxquelles elles appartiennent. Cette probabilité, qui nous semble peu évidente dans l'ensemble des romans d'Armah, mériterait néanmoins d'être vérifiée.

Fragments, le deuxième roman d'Armah est peu problématique au regard de ces questions. En effet, Naana, l'unique prophétesse de ce roman ne lit l'avenir qu'à partir de la tradition dont la violation des règles sacro-saintes ne peut se faire sans conséquences fâcheuses. Rien ne nous dit dans l'œuvre qu'elle subit l'influence d'un esprit possesseur, ses prédictions semblent au contraire s'inspirer d'une connaissance parfaite des coutumes qui lui permet de concilier visions, sagesse et lucidité. De plus, le fait qu'il n'y a que des femmes (notamment Efua et Araba) qui sont incriminées dans ses prophéties éloigne tout soupçon féministe, de toute forme de défense des intérêts qui seraient exclusivement féminins. *Osiris Rising* se situe également dans la même lignée que *Fragments*. La prophétie dont il est question dans cette œuvre concerne l'annonce d'une grossesse alors que visiblement rien ne laisse imaginer une telle situation à part la capacité du personnage à pressentir les choses. Il n'y a aucune velléité féministe en ce qui concerne cette prédiction dans la mesure où la maternité a toujours été du domaine des femmes et le fait en question n'empiète pas sur un pouvoir qui serait traditionnellement réservé aux hommes ou à un personnage masculin donné.

Two Thousand Seasons semble développer une argumentation contraire à cette idée qui place l'ensemble de la société au centre des révélations des prophétesses. En effet, contrairement aux prophéties de Naana dans *Fragments* et d'Ama Tete dans *Osiris Rising*, celles d'Anoa et de Noliwe dans *Two Thousand Seasons* influencent considérablement le cours des événements. Ainsi, le groupe des défenseurs de la tradition africaine composé de vingt personnes dont onze femmes et neuf hommes a continuellement fait référence aux prophéties d'Anoa

pendant les périodes critiques de leur lutte pour échapper aux affres de la migration imposée par les envahisseurs arabes et européens. Le narrateur n'a à aucun instant occulté le fait que les prophéties d'Anoa justifient leurs réactions :

Paralysed, fascinated in death's palpable presence, hypnotized by the heavy-lidded slaughterers's eyes, contemplating extension, wondering about survival, we considered the paths still open (...) Now the sound of Anoa's prophecy rang clearly in our ears. We were ready to go. Of the journey ahead we knew nothing save that Anoa had foreseen it, warned us of it. We would have her in our mind. Her spirit would be our guide on the way. (TTS, p 38-39)

Or c'est pendant la lutte contre l'envahisseur, symbole de la résistance contre l'impérialisme, et en s'inspirant de ces prophéties qui visaient a priori la reconstruction d'un patrimoine culturel et spirituel détruit, que les femmes vont accéder au pouvoir et prendront l'ascendance dans sa gestion. Vu le fait que ce pouvoir ait jusque-là été essentiellement géré par les hommes, il y a des raisons de penser que les prophéties ont servi d'éléments catalyseurs ayant conduit à l'exercice du pouvoir par les femmes dans le monde traditionnel qui nous est présenté par Armah.

Cependant, une analyse approfondie de cette œuvre permet de se rendre compte que les femmes ont accédé au pouvoir non seulement grâce à leur foi en ces prophéties mais surtout grâce à leur détermination à ne pas abdiquer dans le combat pour la préservation de l'intégrité territoriale et spirituelle de l'Afrique. Les prophéties quoique étant symptomatiques de l'autorité spirituelle des personnages féminins ne contiennent donc pas en elles-mêmes un discours féministe comme on aurait pu s'y attendre. Cette perception de la vision prophétique des femmes dans les romans d'Armah confirme ainsi les conclusions auxquelles Heike est parvenu dans son étude sur les prophétesses en Afrique australe. Par ailleurs, il est important de signaler que la vision communautaire surpasse tout autre intérêt dans *Two Thousand Seasons*. Véhiculer un discours sexiste, féministe ou continuer le culte du héros comme il est courant de le constater dans le roman africain⁵², reviendrait à encourager sur le plan esthétique la division, raison essentielle de l'échec de la résistance africaine face à l'impérialisme.

⁵² Lire par exemple l'article d'Atta Britwum « Hero-Worshipping in the African Novel : The Case of Ayi Kwei Armah and Others » (*Asemka*, N° 3, septembre 1975) dans lequel il critique sévèrement le culte du héros, de l'individu et autres apologues dans le roman africain.

Vu sous cet angle on comprend difficilement la déception d'Abena Busia qui dans son analyse sur la représentation des femmes dans les romans d'Armah écrit :

Throughout *Two Thousand Seasons* we see at crucial moments that it is the women upon whom salvation depends. In this text all the liberating actions are initiated by women. Only in this novel do we see women who initiate action and who have the power deeds to save the community (...) But as we have stated, the problem here is that these female figures are more often than not simply female voices, and as women, are unsexed⁵³.

Il y a ici un désir ardent de voir la féminité des personnages supplanter l'idéal communautaire qui, on s'en doute fort, est loin des préoccupations de l'auteur. Dans sa représentation de la femme africaine, Ayi Kwei Armah lui attribue une qualité fondamentale, à savoir la défense des valeurs spirituelles. Ceci représente à ses yeux le meilleur hommage qu'on puisse rendre à celles dont le rôle ne se limite pas à la transmission de la vie mais aussi à la sauvegarde des valeurs identitaires. L'idolâtrie trouve ici toute sa raison d'être tant qu'elle reste intrinsèquement liée à la réalité de la vie dans l'Afrique précoloniale et même dans l'Afrique contemporaine. Rien ne se cache derrière cette exaltation des qualités spirituelles de la femme à part le désir de voir d'autres Anoa, Naana ou Ama Tete dans l'Afrique moderne qui sauront comment conjuguer passé et présent afin de mieux envisager l'avenir d'un continent en pleine régénération.

Cependant, on ne peut manquer de se poser des questions sur la nature de la plupart des prophéties exprimées par ces personnages féminins. Depuis l'apparition du premier roman d'Armah en 1968 jusqu'à celle d'*Osiris Rising* en 1995, le ton pessimiste qu'il avait adopté s'est quelque peu estompé pour faire place de façon progressive à une vision plus constructive de l'Afrique. Le souvenir cauchemardesque du passé et l'avenir presque apocalyptique de l'avenir du peuple africain demeurent les traits saillants qui retiennent l'attention des critiques. De Naana à Anoa, cette caractéristique de son écriture se fait ressentir, notamment dans les prophéties proférées par les personnages féminins. On peut ainsi remarquer le sentiment de peur du présent et de l'avenir dans les visions des personnages tels que Juana dans *Fragments* et de Naita dans *Why Are We So Blest ?*. Les visions prophétiques de ces personnages auraient pu être mises en exergue dans cette section. Mais il nous apparaît clairement que leur compréhension

⁵³ Abena P. A. Busia, « Parasites and Prophets : The Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels », *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington :Three Continents Press, 1992), p. 60.

de la situation sociale due à leur expérience (le cas de Naita dans la société américaine) ou à leur situation d'observatrice (Juana dans la société ghanéenne) prend l'ascendance sur leur autorité spirituelle. Comme il a été donné de le constater, les visions prophétiques sont intimement liées au salut du peuple en général, cependant elles ne confèrent pas toutes une autorité spirituelle aussi affirmée que ce que nous constatons chez Naana et Anoa dont les vertus sont intrinsèquement liées au rôle que la tradition leur attribue en tant que défenseuses de la tradition et de l'intégrité spirituelle.

En définitive, à travers l'exaltation des qualités spirituelles des femmes, Armah rend un vibrant hommage aux femmes de l'Afrique traditionnelle et celles qui, dans l'Afrique contemporaine, restent encore fidèles aux vertus de l'identité du peuple noir. Il démontre que la civilisation africaine, qui est une civilisation de l'oralité, accorde une place importante à la femme. La comparaison entre sociétés moderne et traditionnelle nous permettra de nous rendre compte que la colonisation est essentiellement responsable de la perte de l'autorité spirituelle féminine. Elle représente une étape cruciale dans l'évolution des rapports entre hommes et femmes dans la société africaine dans la mesure où elle a dramatiquement accentué la domination masculine à travers l'implantation des religions européennes dont l'une des caractéristiques est l'omniprésence d'un discours patriarcal.

2. RELIGIONS ET DIVISIONS : LE DISCOURS PATRIARCAL

Il n'est pas aisé de faire une claire distinction entre la spiritualité africaine et la religion africaine. En effet, l'usage confond très souvent ces deux termes alors que pour certains critiques, ils constituent des entités distinctes. Ainsi, faisant la critique de l'anthologie *African Spirituality : Forms, Meanings and Expressions* dont Jacob K. Olupona est l'éditeur, Robert M. Baum fait le reproche suivant:

There is little attempt to distinguish African spirituality from African religion. This anthology reflects the latter's emphasis on organized religion rather than on the personal religious experience more often associated with spirituality. In this collection, like most anthologies concerning African religions, the focus is collective and institutional rather private and personal⁵⁴.

Nous fondant sur cette différenciation, nous pouvons bien nous rendre compte que l'analyse de l'autorité spirituelle dans le précédent sous-chapitre a pris appui sur la spiritualité en tant qu'expérience personnelle des personnages féminins (ceci ne veut pas dire pour autant qu'elle n'a pas de rapport avec le reste de la société). Quant à cette section, elle se propose d'analyser le discours utilisé par les prêtres dans les religions traditionnelles africaines (religions instituées et donc organisées) et les religions supposées révélées (Islam et Christianisme) et leur évolution pendant et après la conquête de l'Afrique par les Arabes et les Européens tel qu'Armah se la représente. Nous verrons si le discours utilisé est neutre, sexiste ou patriarcal et s'il a exercé et exerce encore une influence sur le statut de la femme africaine.

Two Thousand Seasons et *The Healers*, les deux romans historiques d'Armah traitent avec le plus d'acuité du rôle joué par la religion dans la résistance africaine à la conquête coloniale. Alors que le premier roman dénonce l'Islam et le Christianisme, le second quant à lui analyse le rôle de la religion africaine dont la fonction primordiale consiste à entretenir la relation entre les vivants et les ancêtres. Pour mieux comprendre le rôle de la religion africaine dans ces romans, il faut les placer dans leurs contextes respectifs. *The Healers* retrace d'une part les conflits

⁵⁴ Robert M. Baum, *African Studies Review*, Volume 45, Number 3, December 2002, p. 149.

entre tribus africaines pour le contrôle des petits royaumes et d'autre part la lutte entre Africains et Européens pour le contrôle du continent africain symbolisé dans cette œuvre par l'empire achanti. A l'opposé de ceux qui recherchent le pouvoir par la force et la violence, on y trouve ceux qui s'inspirent de la tradition et qui s'appuient sur ses vertus naturelles et thérapeutiques pour guérir les malades victimes de la violence de la conquête coloniale. Dans une telle atmosphère, le recours à la religion peut être perçu comme la recherche d'un allié fort et protecteur qui aiderait à surmonter les différentes épreuves existentielles auxquelles le peuple africain est confronté dans sa lutte pour la survie. On assiste ainsi à des rituels d'intercession en vue d'implorer l'intervention des ancêtres. De même, l'esprit du dieu des eaux et celui du dieu de l'armée sont régulièrement invoqués avant les batailles décisives tandis que d'autres dieux achantis sont appelés à la rescousse dans d'autres circonstances. Vu l'importance de ce désir d'élévation spirituelle, il nous importe ici d'analyser le rôle joué par chaque sexe dans l'accomplissement de ces rites et de voir si ces rôles sont hiérarchisés ou complémentaires dans la tradition africaine.

Il est coutume dans la tradition akan d'adresser des prières et incantations aux soixante-dix-sept dieux de la région de Cape Coast avant chaque récolte afin qu'ils permettent que la récolte soit abondante. Il en est ainsi de la fête des ignames et des festivités ouvrant la saison de la pêche. Dans *The Healers*, on remarque la participation des prêtres et prêtresses africains à cette cérémonie qui a lieu annuellement dans la première semaine du mois de septembre. Les rituels sont supervisés par le roi qui, de façon symbolique, en lançant un filet dans l'eau, ouvre la saison de la pêche. Il est important de noter ici la présence de prêtresses et de prêtres, ce qui montre que dans la société représentée, il n'y a pas de sexisme dans les affaires religieuses et que contrairement à ce que prétendent certains anthropologues les religions africaines ne sont pas l'apanage des hommes. Le fait que l'ouverture des saisons se fasse près des rivières ou fleuves n'est d'ailleurs pas le fait du hasard. Le Fosu, rivière femelle où habite la vieille thérapeute Ama Nkroma symbolise la fécondité. S'il est vrai que le lancement de la saison de pêche ne pouvait avoir lieu ailleurs que dans un fleuve, une lagune ou une rivière, il faut noter que les rites précédant la saison des autres récoltes se déroulent selon la coutume dans ces mêmes endroits car l'eau symbolise la fécondité et la fertilité et est de ce fait intimement liée au principe féminin.

Par ailleurs, en lisant *The Healers*, le sentiment d'une compréhension plus approfondie de la religion et de la tradition par les femmes semble être la règle. Ainsi, c'est la reine mère du royaume des Achanti, Efua Kobri, par exemple qui explique la conception akan de Dieu (Odomankoma Kwame) en tant que créateur de tout l'univers et donc auquel sont inféodés les petits dieux tels que les dieux de l'eau ou de l'armée si souvent invoqués avant les moments importants de la vie du peuple. Elle affirme à ce propos : « Ever since we began, we have depended not only on our strength, but on the help of the great one, Odomankoma Kwame, God of all creation. When our cause has been just he has given us victory » (*The Healers*, p. 279) comme pour bien montrer que sa croyance s'ancre dans une connaissance intime de la tradition.

L'autorité religieuse de la femme akan est également remarquable pendant les cérémonies funéraires. En effet, il y a tout un art qui entoure les rituels pendant un événement aussi traumatique qu'important que celui de la disparition d'un être cher dans la tradition akan. La vision de la continuité entre la vie et la mort qui constitue le fondement de l'ontologie religieuse africaine - notamment achantie - fait des cérémonies funéraires un moment où la tradition déploie toute sa complexité. L'importance de l'oralité se perçoit à travers les rites et surtout dans les pleurs dont seules les femmes ont le secret. Comme l'écrit Osei-Mensah Aborampah, « Singing a dirge in the past usually signaled the commencement of the funeral ceremony and remained its mainstay for a long time, until it was reinforced and eventually by music and dance (...) The very enactment surrounding singing dirges is a clear testimony to the artistic endowment of Akan women⁵⁵ ». Armah montre dans *The Healers* que les femmes ont la préséance sur les autres officiants dans cet autre domaine culturel. Ainsi après les funérailles du prince Apia, c'est la reine mère Nana Esi Amanyiwa, grand-mère du défunt qui donna l'ordre qu'il soit enterré alors que le lecteur pouvait s'attendre à ce que cet ordre vienne d'Ababio, l'homme le plus âgé de la cour royale. Le narrateur décrit la scène d'une manière pathétique :

She had left her sickbed because she wanted to be with her favourite grandchild on this his final journey. She has stood there in the yard, patient, wordless, her sorrow running unchecked down her cheeks. The day was burning. 'The sun has been fierce,' Esi Amanyiwa said. 'The burial must be done now.'

⁵⁵ Osei-Mensah Aborampah, « Women's Roles in the Mourning Rituals of the Akan of Ghana », *Ethnology*, Volume 38, Summer 1999, p. 266

So Ababio swallowed the words he had been preparing to speak. Reluctantly, he made way for the carriers of the bier to pass. (*The Healers*, p.56)

On peut se demander si ce rôle échoit nécessairement aux femmes dans la tradition de la société akan. Traditionnellement, il semble que c'est au plus âgé des hommes que ce rôle revient car le narrateur nous dit qu'Ababio s'apprêtait à parler quand la reine mère a pris la parole et si ce dernier n'a pu contester son action c'est bien parce que sur le plan moral, en tant qu'instigateur du meurtre, il n'est plus en phase avec les valeurs de la tradition (*The Healers*, p. 56). Même si, à cet instant, le meurtrier était encore inconnu, Nana Esi Amanyiwa avait pressenti qu'Ababio était l'auteur de l'acte ignoble. Son action confirme que les femmes akan étaient parties prenantes aussi bien dans la tradition que dans la religion dans l'Afrique ancienne.

Cependant on note dans *The Healers* une critique des pratiques religieuses africaines. Armah fait preuve d'objectivité en évitant d'idéaliser la tradition africaine. Ainsi le deuxième chapitre de la cinquième partie du roman intitulé «The Sacrifice of Victims » raconte les méfaits de la croyance africaine. En effet, au lieu de s'unir pour s'opposer au colonisateur, les petits royaumes africains s'affrontent entre eux et s'affaiblissent. Leurs stratégies de combats consistent, de part et d'autre, à offrir en sacrifices au fleuve Pra des citoyens de leurs royaumes respectifs afin que le dieu des eaux combatte à leurs côtés. Ces scènes d'une grande cruauté sont rapportées au lecteur du point de vue du jeune Densu :

A small crowd of men, led by three priests in white, their faces painted with death's white clay, accompanied the victims. There were two drummers beating drums carried on the heads of drumboys, drumming a slow death to the spirit of the sacred river Pra. Densu heard the message and knew its meaning.

It was a message pleading shame and guilt. The drummers, on behalf of the king of Assen Nyankomase, accepted the guilt of people who had neglected their god in happier times. Now, surprised by danger, they have come to ask forgiveness.(...) They asked the river not to turn its long-nursed anger against the neglectful worshippers. Instead they asked the river to raise its anger against the Asante army which, the drummers said, would be coming soon to cross the river, bringing death to the river, bringing death to the river's worshippers. The drums alternated, repeating their prayers. After each prayer the refrain was beaten:

Accept, O Bosom Pra,
Accept this offering, sacred river,
Accept, accept.

A new victim was pushed to the edge of water with each such prayer. At the words 'Accept, accept', strong men cast him down forcibly and a sword slashed his throat. His blood poured out to redden the river. (*The Healers*, pp. 160-161)

Les soldats de l'armée des Achanti feront à leur tour quelques jours plus tard les mêmes sacrifices humains qui n'empêcheront pas cependant la perte massive de leurs combattants dans le fleuve Pra, objet de leurs incantations. Ces sacrifices contribuaient-ils à la survie des royaumes africains ou répondaient-ils tout simplement au désir de puissance des rois africains ? Vraisemblablement, Armah montre à travers ces sacrifices que les Africains se sont trompés de combat à un moment crucial de leur histoire. Il remet en question le bien-fondé de ces sacrifices humains qui avaient lieu dans les temps anciens. La religion africaine, telle que pratiquée dans *The Healers*, n'est pas conforme à l'esprit de non violence et de continuité véhiculé par la tradition. C'est d'ailleurs ce que sous-entendent les propos de la reine mère : « When our cause has been just he [Odomankoma Kwame, le Créateur dans la philosophie achantie] has given us victory. But what cause have we been fighting for these days ? We have done so many things to bring the curse of God on our heads, and God is punishing us » (*The Healers*, p. 279).

Il est inadmissible que le dieu du peuple noir soutienne une partie du peuple contre une autre alors que l'ennemi commun, le colonisateur est aux aguets. Aussi comprend-t-on difficilement l'interprétation que le Professeur Kofi Yankson fait des sacrifices humains lorsqu'il estime que certains lecteurs pourraient les considérer comme des pratiques barbares et inhumaines alors qu'ils sont l'équivalent du sacrifice d'Abraham dans l'Ancien Testament ou de la mort de Jésus dans le Nouveau Testament. Selon lui les sacrifices humains doivent être perçus comme des offrandes de grande portée⁵⁶. Sans initier ici un débat théologique, il y a lieu de remarquer la disproportion qu'il y a entre les sacrifices d'Abraham et de Jésus et ceux pratiqués au sein des royaumes africains ne serait-ce que sur les plans qualitatifs et quantitatifs. En effet, alors que le sacrifice (non accompli) d'Abraham a conduit à substituer un animal symbolique à la place de l'enfant, le sacrifice décrit dans ce roman ne prévoit pas une telle solution. En outre, les Ecritures nous apprennent que Jésus a été sacrifié seul et Abraham devrait sacrifier un seul enfant. A l'opposé, le nombre grandissime de victimes involontaires immolées dans le cadre de ces actes sacrificatoires nous interpelle sur l'ensemble des phénomènes qui ont affaibli les anciens empires du continent africain. En plus, on a le sentiment que Yankson ne prend en compte que le contexte ethnographique. Il ignore

⁵⁶ Voir Kofi E. Yankson, *Ayi Kwei Armah's Novels* (Accra : Commercial Associates Ltd, 1995), p. 146.

complètement le regard critique de l'auteur. On ne doit oublier qu'Armah fait raconter ces scènes par l'un des personnages principaux qui subit une initiation à la fonction de thérapeute et qui de ce fait s'oppose à toute forme de violence et de division. Le narrateur ne dit-il pas que ce dernier (Densu) eut la nausée en voyant ces choses ?

Dans le discours postcolonial africain, il y a une tendance à faire de la tradition une surenchère qui consiste à vouloir que le monde présent se conforme à la réalité du passé. Or cette vision ne traduit qu'une incapacité à trouver ou à inventer des solutions aux problèmes auxquelles la société africaine est confrontée. Fanon dénonce cette situation quand il écrit : « Vouloir coller à la tradition ou réactualiser les traditions délaissées, c'est non seulement aller contre l'histoire mais contre son propre peuple⁵⁷ ». Armah fait ici preuve de lucidité et d'une admiration mesurée en prenant ses distances vis-à-vis de la tradition africaine dans un contexte où se souvenir du passé est souvent perçu comme une exhortation à le valoriser. Son approche ambivalente de la tradition et de la culture est une invitation à opérer des choix judicieux et à délaissier les pratiques rétrogrades dans les coutumes africaines. Il légitime ainsi la pensée de Mikhael Bakhtin que James Clifford reprend à son compte en affirmant que la représentation ethnographique doit incorporer un dialogisme narratologique qui montre le caractère contestable, temporaire et émergent de la culture dans la mesure où elle n'est pas un ensemble de données, de symboles et de significations dont l'interprétation peut être définitive⁵⁸.

En parcourant l'analyse de Yankson, on a le sentiment qu'il ne mesure pas suffisamment la dimension critique des propos du narrateur. Le texte est ici utilisé comme prétexte pour ressasser l'éternelle opposition entre l'Afrique et l'Occident. En effet, à travers *The Healers*, Armah démontre que l'Afrique n'a pas su utiliser tous ses atouts dans la résistance coloniale. La religion africaine a été utilisée à des fins triviales et claniques au lieu d'être mise au service de l'intérêt général du continent. Dans ces conditions, on ne peut pas être surpris du fait que le colonisateur a habilement utilisé les failles de ce clivage interne pour implanter sa propre religion. Par ailleurs, contrairement à d'autres romans africains - par exemple *Things Fall Apart*⁵⁹ de Chinua Achebe - dans lesquels on note une tendance phallocentrique de la tradition, *The Healers* expose une vision collective de la culture africaine à travers

⁵⁷ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris : Petite Collection Maspero, 1975), p. 155.

⁵⁸ James Clifford, « Partial Truths », James Clifford and Georges Marcus (Eds), *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley : University of California, 1986), p. 19.

⁵⁹ Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (London : Heinemann, 1968). Première publication : 1958.

les rites africains. Cette caractéristique se remarque par le fait que les sacrificateurs se composent de prêtres et de prêtresses et les victimes d'hommes et de femmes. En d'autres termes, la philosophie religieuse africaine telle qu'Armah se la représente n'est proprement ni masculine ni féminine, elle n'admet pas de marginalisation. L'analyse montrera que contrairement à ce principe d'équilibre, d'équité et d'égalité, les religions européennes importées en Afrique aux fins de l'exploitation économique du continent comporte un discours patriarcal hiérarchisant et diviseur. Leur avènement déchoit la femme de toute autorité spirituelle contrairement à ce qu'il nous a été donné de constater dans la manière dont Armah représente l'Afrique précoloniale.

Two Thousand Seasons est l'œuvre qui critique avec le plus de virulence le rôle joué par les religions occidentales et l'Islam dans la colonisation du continent africain. Armah y peint la religion comme un élément déstabilisateur dans l'histoire de l'Afrique ; c'est un instrument dont le colonisateur s'est servi pour préparer les esprits à accepter l'inacceptable, c'est-à-dire la soumission à une autorité étrangère. Armah critique de façon acerbe la stratégie coloniale qui, semble-t-il, consistait à diviser afin de mieux régner. De toute évidence, son analyse s'inscrit dans un discours anti-colonial car sa représentation est une claire dénonciation de la brisure d'un équilibre social, religieux et surtout de l'harmonie qui existait entre hommes et femmes. Ceci est perceptible dans la manière dont il représente l'entrée de cet instrument de conquête sur le continent.

We are not stunted in spirit, we are not Europeans, we are not Christians that we should invent fables a child would laugh at and harden our eyes to preach them daylight and deep night as truth. We are not so warped in souls, we are not Arabs, we are not Muslims to fabricate a desert god chanting madness in the wilderness, and call our creature creator. That is not our way.

What we do not know we do not claim to know. Who made the earth and when? Many thoughts, growing with every generation, have come down to us, many wonderings.(...) But from the desert first, then from the sea, the white predators, the white destroyers came assailing us with the maddening loudness of their shrieking theologies. (*TTS*, p.3)

Le dédain du narrateur se perçoit dans le prologue à travers la négation des religions étrangères notamment l'Islam et le Christianisme. Dire ce qu'on n'est pas est parfois un moyen efficace d'affirmer ce qu'on est. C'est cette méthode véhiculée par la tradition orale africaine qu'adopte le narrateur en montrant en quoi les principes de la croyance du colonisateur s'éloignent des fondements culturels du

peuple africain. L'insistance sur le « not » est une invitation formelle à ne pas embrasser l'idéologie des religions des colonisateurs. Les nombreuses expressions dégradantes utilisées par le narrateur pour qualifier les dieux des Arabes et des Européens tout au long de *Two Thousand Seasons* dénote le rôle joué par la croyance extérieure et montre le caractère dramatique de la rencontre entre deux civilisations que tout opposait sur le plan spirituel. On note ainsi l'expression « slave-owning god » (dieu esclavagiste) à la page 24, l'expression « religious madness » (folie religieuse) est utilisée à la page 28 pour qualifier l'état dans lequel se trouvent les Africains qui ont subi la conversion à l'Islam, un néophyte africain passe pour l'esclave de l'esclave d'un dieu esclavagiste, « a slave-slave of a slave-owning god » à la page 36. D'autres expressions telles que « such an imbecile god » utilisée à la page 38 ou « childish god » employée à la page 84 traduisent l'aversion du narrateur pour les Arabes, les Européens, leurs religions et tous ceux qui se laissent convaincre par leur idéologie.

Les religions occidentales n'auraient pas pu s'implanter si elles n'avaient pas reçu d'écho favorable dans la société africaine. Elles vont s'installer et se répandre grâce à des autochtones devenus prêtres et donc instruments de propagande dans une société dont les clivages internes constituaient un terrain favorable aux invasions religieuses. La représentation qu'Armah fait de cette situation vise à causer une vive émotion, car les forces de l'Afrique sont ici utilisées contre elle-même. Un certain Abdallah, marabout, charlatan, personnage secondaire et triste apparaissant dans *Two Thousand Seasons* comme l'icône de l'implantation de l'Islam incarne la division dans la société qui nous est présentée. Le narrateur dramatise son rôle au point où il dit de lui qu'il a oublié son vrai nom et le nom de sa famille après avoir émigré chez les Arabes où il a volontairement servi comme esclave. C'est cet homme qui va malicieusement exploiter la lutte de succession qui sévissait dans le royaume Asante en récupérant un prétendant malheureux du nom d'Edusei et en le retournant contre ses frères :

'Your suffering is unjust,' this Abdallah told Edusei. 'Your value will be recognized. You will be recompensed. But how can this just restitution begin when you let your understanding itself run away from knowledge of your true worth? Realize yourself. How, you ask?

'Put yourself completely at the service of him whose road is the one sure road away from the way of your people who despise you. Your people – don't you see yet? – they walk in darkness. They are blind. Further: they are cursed, they who have rejected you, you will be blessed among all the servants of our master Allah (...) Stay here. Learn.

Listen to the master's word (...) It alone will fill your days with blessedness. Learn, accept and wait, you who have been chosen.' (TTS, p.36-37)

Cette rhétorique dont la puissance est ici mise en exergue par le narrateur finit par convaincre Edusei, le candidat malheureux. Revigoré par ce nouvel idéal, ce dernier persuade ses partisans de la nécessité de changer la donne ; l'Islam est la nouvelle voie qui pourra leur permettre d'atteindre leurs objectifs. Pendant qu'il les exploitait économiquement, Abdallah s'activait à les convertir. La lutte pour la reconquête du pouvoir fut lancée et Abdallah réussit à convaincre progressivement ses disciples qu'ils ont le devoir de se battre pour leur maître, leur dieu : « Edusei worked on the bodies of his followers. Abdallah concerned himself with their minds » (TTS, p. 37) affirme le narrateur sur un ton cynique.

Que ce personnage, à l'image d'Abdallah, défende une vision opposée à celle du narrateur paraît comme une évidence, car rien de positif n'est dit sur lui ou sur ses actions. En revanche, il est difficile de dire avec exactitude si le rôle qu'il joue dans l'intrigue est dérisoire ou primordial dans la compréhension de *Two Thousand Seasons*. Autrement dit, on pourrait se demander s'il est un personnage principal ou secondaire. Pour répondre à cette question, on peut se référer à la distinction que Lakis Proguidis a tentée de faire entre personnages principaux et secondaires dans *La Conquête du roman*. Selon lui, « pour les premiers une place exceptionnelle est ménagée dans notre mémoire ; les seconds ont une vie éphémère, nous les oublions facilement⁶⁰ ».

Si tel est le cas, comment comprendre le fait que le souvenir d'Abdallah et Edusei, dont le narrateur ne fait référence que sur quelques deux pages seulement, reste si vivace ? A travers la représentation qu'Armah fait de l'Islam, on note une vive critique de l'incursion des Arabes en Afrique Noire et de leurs « guerres saintes » qui n'étaient que des combats fratricides que les musulmans d'Afrique avaient relayés de façon injustifiée aux fins d'une propagande religieuse⁶¹. Dans le système de valeurs dualistes qu'Armah met en place dans *Two Thousand Seasons* ces deux

⁶⁰ Lakis Proguidis, *La Conquête du roman : de Papadiamandis à Boccace* (Paris : Les Belles Lettres, 1997), p. 177

⁶¹ L'exemple du Nigeria où il n'y a toujours pas de tolérance religieuse et où certains états veulent s'affirmer comme des états musulmans alors même que des chrétiens, des non croyants et de nombreux adeptes des religions africaines ou du syncrétisme religieux y résident montre l'actualité et la pertinence de cette vision d'Armah. Armah a montré sa préoccupation pour les problèmes sociopolitiques du Nigeria dans un article intitulé « Pour les Ibos, le régime de la haine silencieuse », *Jeune Afrique*, 355, 29 octobre 1967, 18 – 20.

personnages appartiennent de façon inambiguë à la catégorie des personnages négatifs, ils ne sont pas transmetteurs des “bonnes valeurs”, au contraire ils sont des symboles de la traîtrise et de la division dans la société africaine précoloniale.

Parallèlement à la description de ces maux, le narrateur montre clairement sa position en entrevoyant un changement dramatique entre hommes et femmes qui serait intervenu à la faveur de l'apparition des religions étrangères. Il les qualifie de « religion imbécile » (*TTS*, p. 38) pour montrer jusqu'à quel point leur influence a été néfaste. En effet, dans la perspective du narrateur, les premiers contacts entre Arabes et Africains sont révélateurs d'une mainmise de l'homme sur la femme. Il décrit le carême musulman comme une période d'humiliation de la femme noire. Pendant cette période supposée sainte où les Arabes se privent de nourriture, ils contraignent les femmes africaines à des assauts sexuels à la tombée de la nuit sous le regard impuissant de leurs maris et de certains Africains ayant choisis d'être les gardes des Arabes. Le narrateur commente avec regret cette situation en affirmant: « The men, and among them especially the elders, had seen the way the destroyers used women turning them into things for their use, turning them into animals for their pleasure » (*TTS*, p. 34).

Cette description qui montre la chosification de la femme atteint son paroxysme au chapitre 3 intitulé « The Predators » dans lequel le narrateur commente l'enseignement que les Africains convertis à l'Islam ont reçu. Les prêtres africains, à l'image d'Abdallah, dépositaires sur le plan local de cette forme de connaissance qui s'oppose à l'idéologie des religions africaines sont fortement apostrophés par le narrateur :

Abdallah concerned himself with their minds. Many he changed to the white predators' religion by telling them there was no wrong, only good, in things they had wanted but had found no road among us to reach : the pushing of our women into pits of the most horrible contempt (...) The rest we know. Other Abdallahs we had never heard of worked elsewhere upon the minds of other men crippled with a feeling they had been wronged. (*TTS*, p.37)

Si le narrateur déplore avec une si grande virulence la condition de la femme dans la société africaine influencée par l'Islam, c'est justement parce que, de son point de vue, les hommes furent les premiers à embrasser cette religion et, exerçant de façon exclusive cette autorité spirituelle, ils ont privé la femme de certains droits traditionnels. Cette situation avilissante, qui perdure encore dans de nombreuses

sociétés africaines, est dépeinte par le narrateur dans une perspective historique afin que le mal soit combattu par la racine. Sur le plan religieux et culturel, la relégation de la femme africaine à des tâches secondaires n'est pas inhérente à l'organisation de la société précoloniale ; elle est essentiellement due à l'adoption des religions étrangères. Ode Ogede reconnaît la pertinence de la critique armahienne à propos de l'influence néfaste de l'Islam en Afrique quand il écrit :

Armah's presentation of an unflattering image of Islam in *Two Thousand Seasons* shows, in fact that he was ideologically many years ahead of the Anglo-Indian writer Salman Rushdie, author of *The Satanic Verses*, and if the Arab world appears less charitable to Rushdie, slamming on him the death sentence, while they appear so far to turn death ears to the slander of Armah, it might be simply because Rushdie attacks Islam from within and is therefore guilty of heresy, whereas Armah attacks it from an outsider standpoint and his action might have been attributed to ignorance⁶².

Compte tenu de la mise en évidence des méfaits de l'Islam, le lecteur musulman pourrait être effectivement choqué à la lecture de cette œuvre. Mais, la force du point de vue d'Armah se trouve dans le fait que son analyse est intimement fondé sur la réalité sociologique africaine. En effet, des recherches entreprises par des anthropologues confirment la situation préoccupante dans laquelle se trouve la femme dans les régions islamisées d'Afrique. A titre d'exemple, Niara Sudarkasa écrit dans son article intitulé « The Status of Women in Indigenous African Societies » : « From my own readings on Africa and my research among the Yoruba in Nigeria and other parts of West Africa, it appears that except for the highly islamized societies in Sub-Saharan Africa, in this part of the world more than any other, in precolonial times women were conspicuous in high places⁶³ ». Dans cette perspective, l'Islam apparaît comme un instrument ayant contribué au rabaissement de la femme africaine car, contrairement à la tradition africaine, c'est une religion qui, en attribuant une place de choix à l'homme, hiérarchise la société au détriment de la femme.

Le Christianisme n'est pas en reste dans cette hiérarchisation des genres que connaît l'Afrique à la faveur de la conquête coloniale. Si l'Islam est apparu comme une religion sexiste, la croyance européenne symbolisée par le Christianisme ne l'est

⁶² Ode Ogede, Ayi Kwei Armah, *Radical Iconoclast: Pitting Imaginary World Against the Actual* (Athens : Ohio University Press, 2000), p. 99.

⁶³ Niara Sudarkasa, « The Status of Women in Indigenous African Societies », Laurel Richardson et Verta Taylor (Eds), *Feminist Frontiers II: Rethinking Sex, Gender and Society* (New York : Random House, 1989), p. 152.

pas moins. Par comparaison à l'Islam, le narrateur semble pourtant être moins incisif à l'égard de cette religion. Cette attitude est probablement due au fait qu'il y a peu de polémique autour de l'Eglise en Afrique. Contrairement à l'Islam, la littérature africaine condamne de façon abondante le rôle des missionnaires en Afrique surtout dans le cas de l'Afrique du Sud où le racisme théologique a précédé l'Apartheid. Il semble y avoir une certaine unanimité sur le fait que le Christianisme a précédé la colonisation du continent et y a grandement contribué. De façon officieuse, l'association fatale entre la domination, le pouvoir et l'idée d'évangélisation a toujours été faite par les observateurs et les protagonistes de la vie socio-politique en Afrique. Cependant, le rôle de l'Eglise dans la subordination de la femme africaine semble avoir fait l'objet de peu d'intérêt. Comme précédemment analysé, la femme joue un rôle de première importance dans la tradition orale africaine. Cette place va être cruellement menacée avec l'arrivée des religions occidentales dont l'enseignement se base essentiellement non pas sur l'oralité mais sur l'écriture. Or jusqu'à une période récente, la scolarisation en Afrique était prioritairement réservée au sexe masculin. En plus, aussi bien dans l'Islam que dans le Christianisme, on note l'omniprésence d'un discours patriarcal qui relègue la femme au second plan. Ce discours patriarcal et son rôle dans la subordination de la femme mérite donc d'être analysés dans une perspective littéraire.

Autant les études anthropologiques et littéraires sur la différence sexuelle ne permettent pas de façon générale de remarquer une domination absolue de l'homme sur la femme, autant il est difficile d'affirmer avec certitude qu'il y a une universalité de la féminité⁶⁴. Cependant, en Afrique comme ailleurs dans le monde, le fait que les régions fortement christianisées soient tributaires du mythe de la secondarité de la femme n'est un secret pour personne. Frédéric Regard s'inspirant des Ecritures écrit à ce propos :

Soit la recommandation impérative de Saint-Paul, telle qu'elle s'articule notamment dans la première épître à Timothée (2,11-13) : « Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de faire la loi à l'homme. Qu'elle garde le silence. C'est Adam en effet qui fut formé le premier, Eve ensuite. » La référence de la loi apostolique aux scènes fameuses de la Genèse établit d'une manière qui se veut incontestable la très lourde « secondarité

⁶⁴ Judith Butler écrit notamment: "The political assumption that there must be a universal basis for feminism, one which must be found in an identity assumed to exist cross-culturally, often accompanies the notion that the oppression of women has some singular form discernible in the universal or hegemonic structure of patriarchy or masculine domination. The notion of a universal patriarchy has been widely criticized in recent years." *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London, New York: Routledge, 1990), p. 3.

originelle » de la féminité : marginalisée de manière passive dès sa naissance, celle-ci doit son existence tout d'abord à Dieu, puis à la côte du premier homme (Genèse 2,21-23), elle finira de se damner en répondant activement à la tentation, et de précipiter la chute hors du Paradis (Genèse 3, 1-13)⁶⁵

La description que le narrateur fait de la société contemporaine africaine montre que l'enseignement des doctrines religieuses impérialistes a déchu la femme de son pouvoir spirituel. A l'église comme dans la société, la femme n'apparaît plus que sous le voile. En Afrique du Nord, l'arabisation effrénée de la société n'a fait de la femme que l'ombre d'elle-même. Au moment où on assiste à la parité entre hommes et femmes dans les pays occidentaux et dans certaines sociétés émergentes, la femme africaine serait en perte de pouvoir si on s'en tient à l'ensemble des arguments développés par le narrateur. Ni son passé, qui paraît à beaucoup d'égards glorieux, ni le vent de la liberté qui souffle sur l'Afrique nouvellement indépendante ne semblent lui permettre de décoller. Elle reste au contraire cantonnée dans une triste secondarité que seul un présent sans mémoire du passé ni vision de l'avenir justifie. Un personnage masculin de *Why Are We So Blest ?*, le troisième roman d'Armah, ne dit-il pas de façon cynique : « Revolutions are not for turning women into men » (*WAWSB*, p. 243). De toute évidence, cette vision des choses tend à s'appliquer à presque tous les domaines de la vie sociale moderne y compris le domaine culturel où la femme excellait dans l'Afrique précoloniale.

En effet, dans la religion contemporaine africaine comme dans celles du colonisateur, il n'y a plus que des prêtres masculins. *Fragments* le deuxième roman d'Armah est l'œuvre qui montre avec le plus de lucidité le drame que vit la société postcoloniale africaine. La déchirure culturelle est ici évidente et son caractère sexiste convint éloquemment le lecteur de l'urgence de l'interpellation de l'auteur. De nombreuses scènes dans cette œuvre opposent ainsi la furia avec laquelle la société ghanéenne, symbolisant toute l'Afrique, embrasse le Christianisme et la négligence avec laquelle elle fait référence à ses propres repères culturels. Deux d'entre elles peuvent être juxtaposées afin que cette régression spirituelle puisse être mise en exergue. La première scène est rapportée par Naana, la grand-mère de Baako, dans le monologue introductif du roman. La petite famille se réunit pour invoquer l'esprit des ancêtres afin qu'ils protègent Baako qui doit effectuer ses études universitaires

⁶⁵ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 2000), p. 16.

aux Etats-Unis. C'est à Foli, en tant que l'homme plus âgé de la famille (et non à Naana, l'aînée de la famille) que revient la tâche d'officier la cérémonie. Naana met en relief la torpeur spirituelle de ce dernier quand elle affirme : « His uncle Foli has always been one to have a spirit flawed by the heaviness of flesh too often listened to » (*Fragments*, p.3). Quand, après avoir adressé les prières aux ancêtres comme le veut la tradition, vient le temps de passer aux libations, le prêtre de la famille confirme la pensée de Naana. Pensant à sa propre consommation, il se refuse pratiquement à verser le schnaps qui avait été acheté pour la circonstance. Le commentaire que Naana en fait montre l'inadéquation du personnage avec la portée spirituelle de cette cérémonie familiale :

Not even Foli's voice, used so often for deceit, could scrape the peace and understanding of those ancient words.

A human being alone
is a thing more sad than any lost animal
and nothing destroys the soul
like its aloneliness.

Only after those words did Foli think to begin pouring out the schnapps he had been holding in those hands of his which hate so much to let hot drink escape. He has kept the spirits waiting like begging children for the drink of their own libation and, thirsty drunkard that he has always been, even when at last he began to pour it out he only let go of little miserly drops, far from enough to end the long thirst of a single one of those gone before. (...) The less he poured out to end the thirst of the ghosts the more the bottom would hold for his own dry mouth. (*Fragments*, p. 5).

Le deuxième chapitre de cette partie se proposera d'analyser l'effet de la modernité sur les valeurs identitaires et culturelles africaines. En attendant, il importe de signaler ici que Foli, en tant que représentant de l'autorité spirituelle exercée par les hommes dans la société moderne, montre peu de souci de la défense de l'identité culturelle africaine. La peinture de cette situation par Armah prend l'allure d'un réquisitoire alarmant lorsqu'il met en scène comment les religions occidentales continuent d'être utilisées comme instruments de division dans la société moderne. Dans *Fragments*, la situation représentée par Armah à travers une scène du deuxième chapitre est également inquiétante. On remarque que les acteurs du drame sont peints d'une manière touchante, leurs actions sont décrites, leurs paroles sont rapportées mais ils sont étrangement anonymes. Le seul véritable indice fourni par le narrateur est qu'ils sont tous chrétiens, et leurs victimes / fidèles dont le nombre dépasse la centaine sont en majorité des femmes parmi lesquelles on note

Efua, la mère de l'anti-héro du roman. L'analyse que l'on peut faire de l'ensemble du chapitre met en exergue de façon indubitable le malaise spirituel que vit la société ghanéenne. Ici comme ailleurs en Afrique, le sentiment qui est le plus profondément ressenti, c'est que les dieux africains sont pratiquement « morts » et sont remplacés par d'autres dieux, ceux des Européens. Il faut à nouveau apprendre à vivre selon ce modèle importé : la parole de Dieu est dite en anglais et traduite en akan comme si le Seigneur ne pouvait pas s'adresser directement à l'Afrique.

Encore plus frappant est le caractère phallocratique de cette même scène du deuxième chapitre de *Fragments*. La description que le narrateur fait du prêtre de la cérémonie, qui se fait passer pour un prophète, indique que nous assistons à la célébration de la montée en puissance d'un masculinisme pratiquement imperceptible dans la société traditionnelle représentée dans les deux romans historiques (*Two Thousand Seasons* et *The Healers*) :

Seaward from them, standing where the sand was cool and the waves still gently frothy around his feet, a man with a thick beard and a long white robe gesticulated, danced and swayed with the music, and kept it going till he himself seemed exhausted. Then he raised his hand and brought it suddenly down, and with a swift obedience the singing and the tinkling of tambourine bells all stopped, and only the breeze from the sea was to be heard. The bearded man beckoned in a movement that was filled with his sureness of his own authority. (*Fragments*, p 29)

Une attention particulière est portée sur la virilité du prophète. Cette virilité est symbolisée par sa barbe touffue, les faits et gestes qu'il administre d'un ton autoritaire et le discours qu'il tient à ses fidèles. Le narrateur nous dit en effet que, s'appuyant sur l'Ancien Testament, il parlait principalement de différentes sortes de feu, du feu de la colère de Dieu et enfin de la promesse de la gloire de Dieu. Pendant qu'il prêche, les femmes plus sensibles se roulent en délire sur le sable brûlant et défendant à un fidèle de leur apporter de l'aide, il affirme : « Come to me! (...) Let them come to me (...) Come to me all of you! Come to me in the nakedness of your first days! » (*Fragments*, p. 30). Qui est donc invoqué enfin de compte par cette foule désespérée ? On peut se demander s'il s'agit de l'être suprême ou de l'homme qui est en face de cette foule désabusée.

Le discours du narrateur tend à critiquer l'exploitation de la misère morale et spirituelle qui fragilise l'ensemble de la société que se représente Armah. La situation d'Efua, seul personnage parmi les fidèles du prophète à qui le narrateur a daigné

donner un nom, symbolise celle de toutes ces femmes qui accourent vers les religions européennes en espérant que ces dernières puissent être porteuses de solutions aux problèmes existentiels que leur pose l'Afrique postcoloniale. En réalité, elles sont devenues les victimes de ces nouvelles religions qui les relèguent au second plan. La dénonciation du paulinisme nous paraît claire dans les passages ci-dessus cités. En effet, selon la doctrine de Saint-Paul la femme ne pourrait jamais jouer le rôle central que joue ce personnage masculin. Il s'en suit que l'autorité spirituelle dont l'exercice était jusque-là épargné de relents sexistes se trouve malencontreusement confinée aux mains des hommes dans l'Afrique moderne. Le fait qu'à la fin de cette cérémonie religieuse, le prophète et ses acolytes disparaissent dans une Mercedes pilotée par un chauffeur alors que la foule qu'il est censé conduire attend inlassablement des bus dont l'arrivée est hypothétique, montre non seulement que ce dernier est un faux prophète mais aussi que la centaine de fidèles qui symbolise le peuple africain s'est trompée de chemin et probablement de dieu. Apparemment, il y a ceux qui croient d'un côté et ceux qui récoltent les fruits de la croyance d'un autre côté.

Cette représentation caricaturale de la réalité sociale africaine attire également l'attention du lecteur sur l'inambiguïté du message d'Armah : le discours patriarcal que contiennent ces religions divise et affaiblit le peuple africain par la différenciation des rôles attribués à chaque sexe. Puisque la féminité et la masculinité sont le produit d'un discours, l'intrusion d'un discours neuf ne peut qu'installer un nouveau rapport de forces. Reprenant une analyse de Foucault à son propre compte, Frédéric Regard écrit à ce propos : « Le pouvoir discursif produit. Il produit le réel, c'est-à-dire les objets et les individus, les rapports que ceux-ci entretiennent avec ceux-là, la connaissance, la vérité, le savoir⁶⁶ ». Ceci montre bien que l'influence que peut avoir l'enseignement d'une doctrine sur les rapports sociaux de genre ne doit pas être négligée. Ainsi, en faisant du sexe masculin le centre du discours religieux, le Christianisme et l'Islam déséquilibrent l'équilibre de l'exercice de l'autorité spirituelle africaine.

⁶⁶ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, p. 7.

En définitive, on peut noter que dans les romans d'Armah, l'identité culturelle africaine se trouve fortement menacée chaque fois que l'autorité spirituelle est exclusivement exercée par un sexe. Au demeurant, l'analyse approfondie de la réalité sociologique africaine qu'il dépeint peut nous autoriser à penser qu'elle est moins bien défendue par les hommes que par les femmes, surtout dans l'Afrique ancienne. Plus motivé par la préservation ou la re-création d'une identité culturelle africaine que par une vision sexiste ou féministe des relations entre hommes et femmes, Armah montre cependant que la hiérarchisation des genres est une forme de division imposée par la colonisation. L'Afrique gagnerait donc à se garder de ce discours patriarcal et débilitant inhérent à la croyance européenne et islamique. Mais pour mieux affronter ce problème dont les origines remontent à un passé lointain, peut-être faut-il commencer à s'interroger sur les raisons profondes de la crise d'identité que subit la société africaine ? Quelle est l'attitude des Africains et des Africaines dans l'Afrique postcoloniale ? Montrent-ils un désir ardent de se souvenir de ce passé ou ont-ils accepté d'évoluer sur les fonts baptismaux du colonisateur ? Le deuxième chapitre nous permettra de faire le rapport entre le genre et la crise d'identité dans l'Afrique postcoloniale.

CHAPITRE II

L'AFRIQUE FACE A LA CRISE D'IDENTITE

La libération de l'ensemble du continent africain du joug colonial est perçue par la plupart des Africains comme le sursaut d'orgueil d'un peuple désormais résolu à prendre son destin en main. Autant l'espoir suscité par cet instant de liberté a été grand, autant la désillusion constatée à plusieurs niveaux de la société a été difficilement supportable. Ainsi les romans tels que *Les Soleils des Indépendances*⁶⁷ d'Ahmadou Kourouma ou *A Man of the People*⁶⁸ de Chinua Achebe apparaissent-ils comme l'expression poignante de ce désenchantement. On note une certaine unanimité des écrivains sur le fait que l'Afrique traverse une crise dont les caractéristiques apparaissent à bien des égards différentes de celles qu'elle vivait pendant la colonisation. A peine donc sortie de cette période trouble de l'histoire du continent, nous voilà dans une phase où ceux qui ont encore la force en sont à dresser un bilan. Les mots pour exprimer ce rêve brisé ne manquent pas mais la manière diffère d'un écrivain à un autre.

Pour Armah, dont les trois premiers romans constituent la réaction face à cette situation plus que préoccupante, le ton rageur est partagé entre l'expression d'un terrible sentiment de dégoût et de déception profonde. Son œuvre est une tentative de compréhension empreinte de passion qu'il a parfois du mal à maîtriser. Aussi la perception de la crise en tant que phénomène social se mêle-t-elle à celle de l'individu qui passe de l'espoir au désespoir sans que la perspective d'un retour à l'équilibre moral et spirituel soit véritablement envisagée et même, ce qui est pire, envisageable. La société moderne est ainsi perçue comme un milieu dans lequel chacun perd ses illusions après avoir perdu ses repères socioculturels. Dans un tel

⁶⁷ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* (Paris : Seuil, 1970).

⁶⁸ Chinua Achebe, *A Man of the People* (London: Heinemann, 1973).

univers où perte de soi, transgression sociale, hybridité et aliénation idéologique ou culturelle se côtoient de façon permanente, on se perd presque en conjectures sur la question des rapports de genre, c'est-à-dire des rapports socialement construits entre hommes et femmes. Subissent-ils au même degré cette crise aux facettes multiples ? Autrement dit, les relations entre hommes et femmes se sont-elles améliorées ou sont-elles restées dans un statu quo depuis la rencontre entre l'Afrique et l'Occident ? Telle est la question à laquelle tente de répondre ce chapitre à travers l'analyse des romans d'Armah.

Pour répondre à cette problématique, nous tenterons de comprendre les représentations de l'image de l'homme et de la femme dans les romans d'Armah. Il semble que, l'homme, qu'il soit appréhendé comme guerrier, père ou simplement comme individu, est désormais transformé et plus affaibli que par le passé. Quant à la femme, dans ses rôles de mère, grand-mère ou de courroie de transmission culturelle, elle se trouve piégée dans sa tentative d'échapper à l'ordre traditionnel. A travers elle, Armah décrit les transformations provoquées par la colonisation et les mutations socio-culturelles concomitantes comme des phénomènes ayant une portée considérable. Ces différents portraits montrent dans une certaine mesure, comme l'écrit Fanon, qu'il n'y a pas de disproportion entre la vie familiale et la vie nationale et que « dans un cas comme dans l'autre, il y a projection sur le milieu social des caractères du milieu familial⁶⁹ ».

2. COLONIALISME, CULTURE ET DEVIRILISATION MASCULINE

La figure de l'homme est l'objet d'une désintégration dans les romans d'Ayi Kwei Armah. En effet la peinture de l'Afrique coloniale et de l'ère postcoloniale montre que l'image de l'homme est bien différente de celle que véhiculent les contes, légendes et mythes. En se plaçant dans une perspective historique, il est possible d'affirmer qu'il y a un changement significatif qui s'explique essentiellement par les mutations que connaît la société africaine et la rencontre entre l'Afrique et l'Europe. En effet, la tradition orale montre que l'homme symbolisait des vertus telles que la sécurité, le courage et la persévérance alors que la patience, la beauté, l'amour ou la

⁶⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Editions du Seuil, 1952), p. 116.

douceur caractérisaient la femme. Ces spécificités féminines et masculines sont rappelées par le narrateur de *The Healers* à travers la description des caractéristiques de deux fleuves :

Two streams flowed by Esuano. One was a calm stream. It flowed so gently there were places where its motion was barely visible. Its waters were extraordinarily clear. You could see all the way down to the bed of fine sand sprinkled with pebbles of many colours, from light yellows to deep, dark purples (...) Because the first was smaller and gentler than the second, and also because it was such a clear thing of beauty, people named it Nsu Ber, the female river.

The second river was wider and more turbulent than the first. Its bed was invisible; its waters were opaque with mud. In its flow past Esuano it carried a heavy load of leaves, twigs, and broken branches from its course upstream. Along both its branches, it deposited not sand but silt, a thick muddy ooze. Partly because this second river was heavy and physically forceful, and partly because it lacked the beauty of the first, people called it Nsu Nyin, the male river. (*The Healers*, p. 3)

Cette différenciation montre l'association de la virilité à l'image de l'homme. En effet, pendant les guerres tribales ou contre l'invasion d'un royaume par un autre royaume, la société pouvait compter sur le courage viril de l'homme et donc sur sa capacité à défendre la communauté et ses intérêts. Cette assurance n'a malheureusement pu résister à l'usure du temps et aux bouleversements historiques. Elle a plutôt progressivement fait place à une figure masculine qui n'est devenue que l'ombre d'elle-même. Ce changement, du fait qu'il affecte remarquablement les us et coutumes africains, fait penser à une crise générale de l'identité de l'Africain et de l'ensemble des caractéristiques spécifiques au sexe masculin.

Les romans sur l'Afrique coloniale sont ceux qui se font le plus l'écho de cette perte du prestige de l'homme. L'image du rejet de la figure paternelle y est prégnante. Cependant, comparée à celle mise en scène par Achebe dans *Things Fall Apart* à travers le personnage d'Okonkwo, elle s'avère moins démonstrative. En effet, Armah célèbre peu la virilité masculine, c'est-à-dire l'ensemble des caractères physiques et moraux que l'on considère traditionnellement comme spécifiquement masculins. Ainsi remarque-t-on qu'il y a dans ses romans très peu de personnages masculins physiquement forts ou qui sont de la trempe d'Okonkwo, cet homme qui incarne l'idéal masculin dans *Thing Fall Apart*. Au contraire, on remarque que les traits psychologiques de ses personnages sont plus accentués, comparés à leurs caractéristiques physiques ou autres symboles exaltant la virilité masculine. Cependant, la représentation qu'Armah fait de l'attribution des rôles sexués par la société africaine ne fait l'objet d'aucune ambiguïté. Il montre ainsi à quel point l'idéal

masculin se perd dramatiquement pendant la colonisation et comment ce changement perdure dans une société africaine dont il décrit avec pertinence l'anomie totale. Cette crise identitaire est perceptible à travers diverses figures dont celles du lutteur, du guerrier, de l'oncle, du père ou de l'homme tout simplement, toutes ces images se mêlant parfois dans la société matrilineaire akan dont les spécificités culturelles sont mises à nu par l'auteur.

Nous nous intéresserons en premier lieu à l'image du lutteur dans *The Healers*. En effet, perçue comme l'une des compétitions les plus anciennes de l'Afrique traditionnelle, la lutte est un sport qui met en exergue la force physique de l'homme et sa capacité à se mesurer à ses compagnons d'âge. Dans son deuxième roman historique, Armah fait la critique de cette forme de manifestation de la virilité masculine en remettant en question de façon ostentatoire sa fonction sociale. La tendance du narrateur-conteur à faire référence à une période assez reculée du passé africain est aisément perceptible dans la mesure où ce dernier se perçoit d'emblée comme la mémoire vivante de l'Afrique qu'il célèbre à travers l'oralité. C'est à travers l'entremêlement qu'il fait entre le passé, le présent et l'avenir que se révèle la trame du roman. Initialement organisés entre les jeunes de sexe masculin d'une région donnée, ces jeux étaient perçus comme des rites de passage entre l'adolescence et l'âge adulte. Plus que de simples festivals, ils représentaient surtout un moyen de rapprochement, de fraternité et d'unité pour toutes les générations car focalisant pendant deux semaines l'attention de jeunes et vieux, notables et administrés. Ceux qui se souviennent des circonstances qui ont motivé leur initiation témoignent de leur caractère rassembleur. Le narrateur dit en effet:

The way the people who still remembered talked of them, these has been festivals made for keeping a people together. They were not so much celebrations as invocations of wholeness. They were the festivals of people surviving in spite of unbearable pain. They were reminders that no matter how painful the journey, our people would finish it, survive it and thrive again at the end of it, as long as our people moved together.
(*The Healers*, p. 4)

Selon toute vraisemblance, ces compétitions devraient donc se dérouler de façon conviviale. Mais oubliant la vocation de ce rassemblement, les compétiteurs et leurs supporters ont pris l'habitude d'arriver trop excités, la victoire étant devenue leur seule motivation. A Esuano, contrée du narrateur, du fait de cette obnubilation inexplicable, l'esprit d'unité et de fraternité a disparu depuis si longtemps que

personne n'ait songé à replacer ces jeux dans leur contexte initial. Cette dénaturation du sens des jeux est l'objet d'une virulente critique du narrateur qui dénonce le fait que la société n'ait pu transmettre aux jeunes l'esprit de convivialité. Au demeurant, ces festivités sont devenues la célébration de la victoire d'un seul compétiteur sur tous les autres. Le narrateur exprime son indignation quand il affirme à ce propos:

The games were now trials of individual strength and skill. At their end a single person would be chosen victor, and isolated for the admiration of spectators and the envy of defeated competitors. (...) A whole community gathered every chosen year to take part in rituals of wholeness. But at the end of the ceremonies of wholeness a single individual was held up to be glorified by the whole community. Where was the root of wholeness in such a strange ritual of separation? (*The Healers*, p. 6)

Sa désapprobation prend la forme d'un réquisitoire contre le dévoiement de la tradition quand il met en scène l'assassinat manqué d'un compétiteur par un autre, qui en violation des règles du jeu, a voulu l'étrangler. La description de la scène ne montre pas seulement la monstruosité d'une tradition pervertie mais aussi l'utilisation de l'énergie humaine à des fins peu nobles. La description du compétiteur fautif montre en effet que ses qualités physiques surpassent de loin ses qualités morales :

As the giant stood now, his body seemed near to exploding. Every muscle bulged with some huge, uncontrolled tension. The inner tension was visible in the massive face. It seemed to have pushed all the giant's features outwards, so that his teeth, which were enormous, each yellow one separated from its neighbour by ample space, strained aggressively forward, forcing his slimy lips permanently open. (*The Healers*, p.9)

Le message d'Armah va au-delà de la simple représentation du combat physique qui retrace la mort manquée du lutteur. Il s'agit ici de la critique d'une utilisation peu orthodoxe des forces de l'Afrique. Buntui le lutteur ci-dessus décrit symbolise en effet la virilité mal assumée de l'Afrique. Par ailleurs, à travers ces festivités dont l'esprit est si peu compris par la société représentée dans *The Healers*, Armah fustige tous les abus ayant empêché les velléités d'unité et de fortification de l'Afrique. En cela, la critique qu'il fait des lutteurs dans ce roman est parallèle à celle qu'il fait des guerriers africains dont la mission qu'ils s'assignent dans la société (sous domination coloniale) ne contribue pas à l'unité africaine. Ceux-ci symbolisent également la division et le manque de conformité à une tradition qui célébrait jadis l'unité du peuple africain.

Le personnage qui illustre le mieux cette déchirure est sans doute Assamoa Nkwanta, commandant-en-chef de toutes les armées du royaume achanti dans la

société traditionnelle présentée par Armah dans *The Healers*. Asamoah Nkwanta est confronté à deux problèmes : le premier relève de la tradition dont il apparaît comme une victime et le deuxième, qui ne sera abordé qu'ultérieurement, est d'ordre politique. L'histoire de ce guerrier intelligent, charismatique et stratège envers qui le narrateur ne tarit pas d'éloges est racontée de façon pathétique. De ce fait, le personnage attire la sympathie et la compassion du lecteur dans la tragédie qu'il vit dans sa société. En effet, il est présenté d'abord comme le "Srafo Kra", c'est-à-dire l'âme de l'armée des Achanti, le plus grand général que cette armée n'ait jamais connu, ensuite le maître des généraux, et enfin l' "Osajefo", le titre le plus honorifique qu'un soldat puisse obtenir dans l'armée des Achanti. A l'évidence, plus qu'une passion, l'armée représente toute la vie d'Assamoah Nkwanta. Il l'avouera d'ailleurs à Damfo, le maître thérapeute, en ces termes :

The army has been my life. I do not remember a single unhappy day as a warrior. I wanted to spend my life fighting for Asante, and after my life I wanted my blood to continue my work. My nephew ... (*The Healers*, p. 180).

Ainsi suggéré par la fin de sa phrase restée incomplète du fait de l'émotion qu'il ressentait encore, le général aurait voulu transmettre l'art de combattre et de diriger l'armée à son neveu (my blood) et non à son fils comme le lecteur non Ouest-Africain ou occidental aurait pu le comprendre dans le passage ci-dessus. En effet selon le droit coutumier du système matrilineaire pratiqué en Afrique de l'Ouest, particulièrement chez les Akan du Ghana et de la Côte d'Ivoire, l'héritage d'un homme revient au fils de sa sœur (son neveu) avec qui il partagerait le même sang. Or ce neveu à qui Asamoah Nkwanta avait commencé à transmettre les rudiments de son savoir et à qui il présageait un avenir plus grand que le sien est atrocement abattu par un prince. En effet, en vertu de la coutume, des innocents doivent être tués à la mort d'un roi afin que ceux-ci aillent le « servir » dans le séjour des morts comme il l'a été de son vivant. Cette mort à laquelle le chef guerrier ne s'attendait pas l'a bouleversé à un tel point qu'il a décidé de ne plus exercer sa profession. Damfo commente : « That murder sickened his soul and he can do nothing till the disease of his soul is cured » (*The Healers*, p. 180).

Dans l'univers de la société traditionnelle qui nous est présentée, personne n'aurait fait d'une telle mort un problème ni un drame et il y aurait eu si peu d'émoi si le jeune disparu n'était pas le neveu du général de l'armée. Cette violation flagrante

du principe de l'égalité entre citoyens de la même société et du droit de l'individu à l'existence apparaît clairement dans l'œuvre comme une critique de la société traditionnelle. L'illustration de celle-ci apparaît dans les conversations qui ont lieu entre le guerrier et le thérapeute au cours desquelles il est étonnant de constater que malgré sa consternation, Asamoa Nkwanta ne condamne pas la coutume mais plutôt le fait que son neveu soit tué comme un esclave. Or c'est la coutume qui norme, hiérarchise la société et fait de certains des esclaves ou serviteurs à vie et d'autres des maîtres éternels et intouchables. C'est elle qu'il faut donc remettre en cause dans une telle circonstance. Ainsi perçue, la critique armahienne de la royauté est claire et sans ambiguïté : tant qu'il y aura des rois, la servitude persistera dans la société africaine. Armah, en ce sens, plaide pour une société plus égalitaire.

Mais encore, faut-il que les composantes de la société puissent être conscientes des problèmes qui sont les leurs afin de savoir de quelle manière il faut les combattre. Armah s'y prend d'une façon particulière en usant d'une méthode qui s'apparente étrangement à la maïeutique⁷⁰, la méthode socratique qui amène l'interlocuteur à découvrir la vérité qui est en lui. En effet, au cours du dialogue entre Damfo (le thérapeute) et Asamoa Nkwanta (le guerrier) l'une des vérités auxquelles les révélations du guerrier ont permis d'aboutir, c'est la virilité inféconde des soldats de l'armée achantie, c'est-à-dire le déploiement d'une énergie au service d'une cause dont la noblesse laisse à désirer. La conversation ci-dessous entre les deux hommes instruit le lecteur sur l'état d'un pacte social dont les termes méritent d'être renégociés :

'You do not feel like serving royalty?'

'It never was my aim just to serve royalty,' Asamoa Nkwanta said.

'I like men who think well and act promptly for a good purpose. I respect them. If I find such men among the royals I respect them.'

'Do you find such men among the royals?' Damfo asked Asamoa Nkwanta.

Asamoa Nkwanta hesitated, a man searching his head for answers, before replying: 'Osei Tutu was such a man.'

'Certainly,' Damfo said. 'But what of the royals today?'

'They have inherited royal power' Asamoa Nkwanta said. 'But the unfortunate thing is they have not inherited the skills and strength of personality that fit their uncles to be kings.'

'So you would say the first kings did serve the people well?' Damfo asked.

'Certainly. Of the likes of Osei Tutu and Obiri Yeboa, I shall always say that,' Asamoa Nkwanta said.

⁷⁰ La maïeutique se définit comme une méthode dialectique dont Socrate usait pour « accoucher » les esprits, c'est-à-dire pour amener ses interlocuteurs à découvrir les vérités qu'ils portaient en eux sans le savoir.

'Is it possible that what paralyzes your will is a sense that the royals no longer serve the people ?'

'The royals these days serve only themselves', Asamoah Nkwanta said, sadly.

'If that is true, what is the army you have built your life around?' Damfo asked.

'A plaything the royals indulge themselves with,' Asamoah Nkwanta said calmly.
(*The Healers*, p. 180)

Le questionnement sur l'orientation de la virilité du chef guerrier est remarquable dans ce passage. En effet, comme lui, les Achanti s'engagent dans l'armée pour servir leur peuple et le protéger contre l'invasion étrangère mais en fin de compte, ils se retrouvent piégés par des rois menant des guerres fratricides contre les autres royaumes du peuple akan⁷¹. Le personnage d'Asamoah Nkwanta n'illustre pas seulement la grandeur et la décadence d'un guerrier dans *The Healers*. Il est à la fois la victime d'une tradition dénaturée et le symbole d'une virilité masculine qui au lieu d'engendrer une puissance positive et constructive se constitue en une force qui se retourne dramatiquement contre elle-même. En cela, comme le reconnaît le personnage, l'image du soldat qui nous est présentée dans le roman s'oppose à celle du guerrier authentique et héroïque qui existait dans l'Afrique ancienne.

Par ailleurs, au-delà de l'image du soldat, le personnage d'Asamoah Nkwanta nous permet de réfléchir sur l'une des caractéristiques de la tradition africaine, en l'occurrence l'importance du système matrilinéaire qui régit le droit coutumier en société akan. On sait désormais que la conservation des spécificités culturelles est une obsession chez Armah. En lisant ses œuvres, l'impression que la connaissance ontologique de l'Africain passe nécessairement par la compréhension de sa tradition est forte, car elle s'impose comme la seule véritable régulatrice des normes sociales. L'intertextualité entre ses œuvres permet de saisir la portée de la démarche de l'auteur. En effet, contrairement au visage de l'oncle conscient de son rôle et soucieux de sa pérennité que montre Asamoah Nkwanta dans *The Healers*, celui qu'arbore Baako Onipa dans la société contemporaine de *Fragments* laisse à désirer. Les études, au lieu de développer une meilleure compréhension de la société africaine, éloignent curieusement les intellectuels de leurs traditions. Baako,

⁷¹ La critique armahienne, quoique se référant à l'Afrique coloniale, est d'actualité. Aujourd'hui, le nombre de guerres civiles dépasse largement celui des conflits internationaux sur l'ensemble du continent. Le peuple lutte inlassablement contre lui-même et cette lutte interne l'affaiblit évidemment. Les termes tels que "l'armée, régulière", "les forces loyalistes" disputent la place à d'autres comme "les rebelles", "les milices" ou encore "la guérilla" à l'intérieur de la même communauté.

universitaire symbolisant l'intelligentsia africaine dans ce roman, montre sa méconnaissance de la réalité sociologique quand il s'étonne que sa grand-mère lui reproche son inaction suite à la violation flagrante de la tradition dont la conséquence est la mort de son neveu. En cela, selon l'ordre traditionnel, il est plus fautif que Kwesi, le père fantoche de l'enfant qui n'a pas su résister à la furia matérialiste de sa femme.

D'Asamoah Nkwanta à Baako, le fossé entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne ne se mesure pas seulement par le nombre de générations mais aussi et surtout par la différence d'interprétation des us et coutumes. Une comparaison entre les deux hommes / oncles laisse clairement entrevoir que l'Afrique moderne apparaît comme une société en crise car elle a perdu ses repères socioculturels. Ainsi, outre l'image de l'oncle, d'autres figures apparaissent en déphasage avec les attentes de la société. Parmi celles-ci, le visage du père apparaît comme l'un des symboles de la désintégration sociale et culturelle de la figure littéraire de l'homme dont les romans sur l'Afrique postcoloniale se font l'écho. En effet, malgré la prévalence du système matrilineaire dans certaines parties de la société africaine, le père reste l'homme fort du foyer construit sur le modèle traditionnel. Il exerce la puissance paternelle, incarne la sécurité et suscite l'admiration de ses enfants dont il est le modèle.

Ce visage, dont certains auteurs, comme Camara Laye, font l'éloge dans leurs oeuvres, se trouve transformé dans les romans d'Armah. Les portraits qu'il en fait sont dominés par l'impuissance du père de famille. Ce dernier est extrêmement sollicité par les demandes sans cesse renouvelées de sa famille auxquelles il ne peut faire face à cause de la misère économique qui est le lot de l'Africain moyen dans l'Afrique nouvellement indépendante. Tel est le cas du personnage principal de son premier roman, *The Beautiful Ones*, génériquement appelé l'Homme. Dans la société ghanéenne, dépeinte sans état d'âme par Armah, si la morale avait du prix aux yeux de la population, c'est lui qui serait adulé pour sa non participation à la corruption que le narrateur appelle ironiquement « sport national ». Ici, la valeur d'une personne se mesure par ce qu'elle est capable de faire ou d'avoir. Malheureusement l'Homme n'a rien, de ce fait il ne représente pas grand-chose pour sa famille. Et comme si le matériel équivalait à la vie, il vaut mieux peut-être le déclarer mort que vivant. C'est ce que fait sa belle-mère au chapitre XII, quand elle se rend compte que l'un des enfants du protagoniste s'est blessé aux orteils :

“My poor husband!” said the old woman, over and over again. “You have no shoes to wear, so your poor little feet get torn to pieces. Ei, my husband, you have nobody, nobody to buy you shoes, so your little toes will all be destroyed.” She went close up to the boy and peered down at his feet, looking for the one with the cut on it. “Where is the wound, my husband? Where is it? You must know you have nobody, you are an orphan, a complete orphan. You mustn’t run around, like people who have men behind them, to buy them shoes. My poor husband!”
(*The Beautiful Ones*, p. 123)

L’humiliation de l’Homme par sa belle-mère est plus qu’évidente ici. Ayant épousé les habitudes du monde capitaliste, elle relègue au second plan sans aucun état d’âme le respect et la dignité du mari de sa fille, des vertus célébrées dans l’Afrique ancienne. Ce père ainsi humilié devant ses enfants ne peut plus représenter le modèle qu’il est censé être pour eux. Mais ce qui rend sa situation plus dramatique, c’est que la communication est devenue pratiquement impossible entre lui et sa femme. Le voici désormais devenu quasiment inutile aussi bien dans son rôle de père que dans celui d’époux. Réduit au silence, comme s’il était frappé d’excommunication dans cette société, la solitude domine désormais sa vie quotidienne. La seule personne avec qui il puisse échanger, c’est son ami, autre personnage (masculin) générique, sans nom, que le narrateur appelle « Teacher », c’est-à-dire le maître. L’animosité de la société envers les deux hommes est assez prononcée dans l’œuvre : ils sont anonymes au sens propre comme au sens figuré du terme, car ils manquent également de personnalité à cause de leur marginalité. Il ne pouvait avoir une peinture de l’impuissance plus pertinente que celle illustrée par ces deux hommes inlassablement à la recherche d’une quête de valeurs morales et sociales.

On peut s’interroger sur l’effet recherché par Armah en n’attribuant pas de nom à ces deux voix pourtant importantes de son œuvre. En effet, le statut sémiologique du personnage peut se constituer de trois caractéristiques majeures : l’être (nom, dénominations et portrait), le faire (rôle et fonctions), l’importance hiérarchique (statut et valeur). Vincent Jouve explicite la première caractéristique en écrivant : « l’être du personnage dépend d’abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l’un des instruments du réel (...) L’élimination du nom ou son brouillage a donc comme conséquence immédiate de déstabiliser le personnage⁷² ». Tel est le cas de l’Homme et du Maître. Sur le plan esthétique, est-ce l’interrogation sur le sens et les valeurs nouvelles de l’Afrique contemporaine qui prend ainsi forme

⁷² Vincent Jouve, *La Poétique du roman* (Paris, SEDES/HER, 1999), pp. 57-58.

quand Armah dénie au lecteur la possibilité de s'interroger à son tour sur la motivation du nom du personnage ? Nous ne sommes pas loin d'un tel constat. En effet, quand l'Homme rend visite à son ami le Maître, les deux se confondent et le lecteur a du mal à les distinguer. Le narrateur ne les différencie qu'en décrivant la position dans laquelle chacun se trouve :

The sweet sadness of Congo music flowed out through a window near the end of a row of little houses, and the man stopped there (...) Inside, on a small bed pushed against the far wall next to the door, a man lay reading. The man outside stood a long time at the window, holding on the iron bars and looking quietly at the naked man within. Then he walked the remaining distance to the gate of the house, crossed the little yard, and knocked on the door of the naked man's room. The door opened silently and he entered. The naked man did not get up (...) The man did not disturb him (...) Visibly, the song deepened the silence of the man on the bed. For the man sitting on the desk opposite, all the cool sadness seemed able to do was to raise thoughts of the lonely figure finding it more and more difficult to justify his own honesty. (*The Beautiful Ones*, pp 50-51)

Le personnage masculin armahien reste ainsi dans l'anonymat au début de la carrière littéraire de l'auteur mais les raisons de la dégradation de son image se clarifient au fur et à mesure que ses œuvres se succèdent. Ainsi, après avoir problématisé la situation dans un premier temps à travers cette narration qu'on pourrait qualifier de « fiction de l'anonymat et de l'impuissance », Armah semble pouvoir être à même de dégager les motivations de sa démarche. Les raisons partent du traumatisme indélébile de la conquête coloniale aux révolutions manquées et meurtrières qu'a connus l'Afrique. Dans cet imbroglio, la déchéance du guerrier ou celle du père ne s'explique que par une virilité doublement désorientée par la présence coloniale et les mutations engendrées par celle-ci.

Ainsi, dans *Why Are We So Blest ?*, les enfants-mendiants que le narrateur rencontre dans une ville après la pseudo révolution afrasienne⁷³ parlent de la guerre comme si elle faisait partie de la vie. Pour la plupart d'entre eux, leurs familles se limitent à leurs mères. Ils ne savent rien de leurs pères, à part le fait qu'ils soient morts. Solo, l'un des trois narrateurs du roman cherche vainement à comprendre la situation de ces enfants qui, sans être encore des enfants soldats, comme ceux

⁷³ De toute évidence, le terme de « révolution afrasienne » qu'Armah utilise dans *Why Are We So Blest ?* se réfère à la situation algérienne. Il en est de même de la ville d'Algiers qui rappelle la ville d'Alger. La question de savoir s'il y a eu ou non une véritable révolution en Algérie est posée en filigrane dans le roman.

décrits par Kourouma dans *Allah n'est pas obligé*⁷⁴, mènent le combat de la survie comme ils peuvent :

I have made a few attempts to find out who they are, but they do not say much. When asked about their families they talk of their mothers. About their fathers they all give the same answer:

“Mon père? Il est mort.”

(...) It is not an emotional statement they make about their fathers, just a statement of fact. (*WAWSB*, pp. 15-16)

De la mort symbolique du père dans *Fragments*, nous passons ainsi à sa mort physique dans *Why Are We So Blest ?*. Le père n'est donc devenu que l'ombre de lui-même dans la société moderne et le colonisateur ne peut être ailleurs qu'au banc des accusés. C'est sa présence qui rime avec l'échec des résistances africaines, qui déchoit le père de toute sa dignité ou qui fait de lui un éternel absent quand ce dernier n'a d'autre choix que celui de se lancer dans une guerre de libération. En effet, c'est lui qui est principalement accusé dans la dépersonnalisation de la société. Cependant, l'acculturation que sa venue a progressivement occasionnée est encore plus cruelle que la mort provoquée par les guerres dont il est supposé être, à tort ou à raison, l'instigateur. Le passé sert de repère pour expliquer ce qui apparaît comme un traumatisme et les éléments qui l'expliquent sont nombreux dans les romans d'Armah.

A titre d'exemple, dans *Two Thousand Seasons*, roman qui dépeint les premiers contacts entre colonisateurs européens et africains, un jeune Africain du nom de Bentum que les Anglais ont rebaptisé Bradford Georges après un long séjour en Angleterre, illustre la distance qui le sépare de sa tradition pendant une festivité traditionnelle que l'auteur a appelée “the dance of love”, la danse de l'amour. Cette danse est présentée par le narrateur comme la dernière étape de l'initiation mixte qui détermine le passage des jeunes à la vie d'adulte. Mais elle est également un important moment de choix. Le narrateur dit en effet : « It has always been the custom at this festival that the growing women of the age, if they are already of a mind to do so, choose the growing men they wish to share their lives with » (*The Healers*, p. 90). Armah apporte ici un cinglant démenti à ceux qui pensent encore que le mariage forcé a ses sources dans la tradition africaine et qui nient à la femme sa liberté de choix. En outre, il tourne le prince Bradford Georges en dérision lorsqu'il

⁷⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (Paris : Seuil, 2002).

fait de lui un spectre qui n'a brillé que par son incapacité à enchaîner les moindres pas de danse que les jeunes de son âge étaient tous censés connaître. Quand Otumfur, le vassal du roi, pour plaider la cause du prince et influencer ainsi la décision des jeunes filles vint à affirmer que l'initiation aux méthodes européennes est supérieure à l'initiation traditionnelle africaine, on comprend que l'auteur indique là les racines de la crise d'identité de la société. Le narrateur dit en effet :

Otumfur told us to remember the prince has also had his initiation, an initiation greater than any, that he has been to the white men's land; that this made him the equal of white men, and it was therefore only fitting that the best of our women should become the companion of his days. (*TTS*, p. 93)

Les raisons lointaines de l'aliénation culturelle que vit la société moderne remontent donc au temps où les Africains, séduits par le mode de vie occidental, s'étaient peu à peu départis de leurs traditions. Le narrateur de *The Healers* ne fait-il pas la critique de ce renoncement de soi quand il affirme que les rois africains n'ont pas hésité à changer de nom afin de se mettre au diapason de la culture occidentale ? Les rois Solomon de Dominase, Robertson, Blankson, Moore, Thompson, Bentil de Gomon dont le narrateur dit qu'il porta à une réunion une veste rouge et brillante comme un Européen (*The Healers*, p. 205), et tous les autres petits rois du royaume achanti font office de symboles de la perte de l'identité culturelle. Les noms africains qu'ils tronquent au profit des noms occidentaux en sont une preuve patente. Pour montrer son dédain face à la cacophonie de ces noms européens, le narrateur parle de « confusion of incredible names » et qualifie leur accoutrement de « strange assortment of white men's clothes » (*The Healers*, p. 206).

Cette satire de l'époque coloniale dans *The Healers* préfigure la peinture de la crise d'identité que vit l'Afrique postcoloniale. Le Blanc qui était considéré comme l'ennemi public est parti mais tout prouve qu'il faudra encore beaucoup de temps pour l'oublier. Les personnages vivent une angoissante dépersonnalisation liée au système éducatif emprunté au colonisateur. Ainsi, *Why Are We So Blest ?*, le troisième roman d'Armah dépeint de façon poignante cette situation multiforme qui présente l'Africain déchiré entre deux cultures : celle de leur pays d'origine et celle de l'occident. Ce roman est un violent réquisitoire contre le monde occidental et l'influence de la civilisation occidentale en l'Afrique. Il met également en exergue la

trop grande dépendance de l'intellectuel africain par rapport au monde occidental considéré comme le centre du savoir. L'éducation est ainsi perçue comme une forme d'aliénation culturelle.

Sur le plan narratif, l'alternance entre récit et réflexion permet une étude psychologique approfondie des personnages. L'individu est ici au centre de l'intrigue par opposition à la communauté comme c'est le cas dans les romans historiques d'Armah. Solo et Modin, deux intellectuels impuissants illustrent, peut-être mieux que Baako dans *Fragments*, la crise d'identité de l'individu, de l'homme et de l'intellectuel africain qui se trouve à la croisée des chemins. Leur situation rappelle le dilemme de Samba Diallo, le héros de *L'Aventure ambiguë*⁷⁵ de Cheikh Hamidou Kane, pris entre les valeurs de la civilisation occidentale, ses racines sénégalaises et les valeurs véhiculées par une religion musulmane africanisée. Cependant, la particularité d'Armah vient du fait que ses personnages vivent une crise d'identité aiguë et intense qu'elle fait l'objet de leur discours. Ces derniers ne laissent pas le lecteur deviner leur situation puisqu'ils en parlent ouvertement en montrant leur incapacité à vaincre l'angoisse liée à leur crise identitaire. L'impression qu'ils vivent une situation complexe qui les empêche d'évoluer malgré la conscience qu'ils en ont est assez forte. Ainsi, dans la représentation de Modin, le séjour qu'il fait aux Etats-Unis pour y suivre des études n'est qu'une suite de pièges sans fin. Il manifeste son indignation en affirmant :

I should have stopped going to lectures long ago. They all form a part of a ritual celebrating a tradition called great because it is European, Western, White. The triumphant assumption of a superior community underlies them all, an assumption designed to reduce us to invisibility while magnifying whiteness. My participation in this kind of ritual made me not just lonely, not just one person unsupported by a whole, but less than one person : a person split, fractured because of my participation in alien communal rituals designed to break me and my kind. (*Why Are We So Blest*, p. 31-32)

Cependant, quand on sait que sa décision d'interrompre ses études et de rentrer en Afrique afin de participer à la guerre de libération de l'Algérie ne l'a conduit que dans le désert où il a trouvé une mort atroce, on peut penser que le personnage n'a trouvé aucune autre alternative à la crise qu'il vit que le suicide. Sa situation n'est pas meilleure que celle de son compatriote Solo, un artiste dont le portrait qui ouvre le roman montre aussi bien la sensibilité que l'impuissance et le désespoir. Il compare sa situation à celle d'un revenant, c'est le mot anglais "ghost" qui est utilisé pour le

⁷⁵ Cheick Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë* (Paris : Julliard, 1961).

désigner, qui erre dans le monde avec une liberté qu'il n'a pas choisie. Il aperçoit chaque chose avec une extrême clarté, cependant, il ne peut rien pour changer le cours des événements. L'image qu'il donne de lui-même prouve qu'il symbolise un intellectuel égaré :

I know there is a flowing stream. Only there is no portion of the stream, no part of all this flowing life, into which I can fling myself and say : "Here I belong. This is my home. Here I can do the work of my life." I am not able to see my way back into the stream, and now I do not even know if there is left in me any desire to go back in.

I do not know where I am. Perhaps I am the spume, a little speck of a fugitive water sent up into the air by huge waves in their crashing against hard obstacles. Perhaps I am the spray, a minute globule struggling to survive the shock of wave against returning wave, split from the parent water and flung upward into the sky, to disintegrate and to evaporate. (WAWSB, p. 11)

L'impossibilité de se définir est une preuve tangible de la crise d'identité que traverse le personnage. En effet, de façon générale, la notion d'identité ne peut être convenablement cernée sans celle d'histoire : les deux semblent être intimement liées. Le fait de ne pas réussir à se définir revient à ne pas pouvoir fournir des réponses précises à des questions fondamentales telles que « qui suis-je ? », « où vais-je ? », « quelles sont mes origines ? ». Comme on peut le constater ces questions, qui relient le présent et l'avenir, ne peuvent s'appréhender que par une interprétation du passé. Or, Modin et Solo ont le sentiment d'être dans un milieu hostile qui les empêche de se projeter dans le futur et d'envisager leur avenir. En outre, au souvenir douloureux de la traite des Noirs (qu'un guide raconte à Solo), s'ajoute la difficulté de se définir en dehors de la communauté et de l'espace géographique auxquels ils appartiennent. Cette clarification de leur état d'esprit permet de mieux comprendre la décision de Modin d'écourter son séjour américain afin de retourner en Afrique.

Ces deux personnages se caractérisent donc par leur désir de liberté et de libération par rapport à ce qu'ils perçoivent comme le centre, c'est-à-dire l'Occident. Même s'ils ne connaissent pas le même sort, l'origine de leur désespoir est la même. Ils ont effectué leurs études supérieures dans le monde occidental (aux Etats-Unis pour Modin et au Portugal pour Solo) et étant revenus en Afrique, ils ont assez de mal à s'adapter à une situation devenue chaotique en raison, d'une part, du manque d'une volonté réelle de développement et, d'autre part, de l'endoctrinement dont ils seraient victimes. Ils se rendent compte de la futilité de leur existence et perçoivent l'occident comme responsable de la situation peu enviable de leur société. Les

réflexions de Solo, qu'Armah intercale entre les narrations de Modin et d'Aimée, apparaissent comme un discours sage. En effet, au-delà du fait que ce personnage dégage une conscience aiguë de sa situation en tant que Noir dans le monde, il propose une solution radicale aux problèmes de l'Afrique : « In my people's world, revolution would be the only art, revolutionaries the only creators. All else is part of Africa's destruction » (WAWSB, p. 231).

Cependant, ses résolutions restent aussi bien théoriques qu'ambiguës au point qu'il faut attendre le dernier roman d'Armah, *Osiris Rising*, paru en 1995 pour voir en quoi consiste cette révolution et comment elle peut véritablement contribuer à résoudre ou à juguler la crise d'identité que vit la société africaine. L'analyse de cette œuvre montre que cette révolution n'est ni armée, ni dirigée contre un ennemi en particulier. C'est une révolution interne qui vise le questionnement sur soi. De façon concrète et sur le plan didactique, l'Afrique doit chercher à s'identifier en prenant appui sur son passé. Tout en s'ouvrant aux autres cultures, l'enseignement de l'histoire africaine dans les écoles doit primer sur la focalisation des programmes sur l'Europe comme il a été donné de le constater plusieurs décennies après l'indépendance de la plupart des pays africains. Armah, dont l'accusation d'écrivain aliéné par Achebe trouve peu de justification au regard de sa vision panafricaine, montre son opposition à toute forme de dépossession culturelle.⁷⁶

Par ailleurs, l'opposition d'Armah à toute velléité sexiste s'affirme dans *Osiris Rising* dans la mesure où les idées qu'il défend sont portées par un couple et non par un personnage principal masculin. Ce qui n'est pas le cas dans *Fragments* et *Why Are We So Blest ?* où les personnages masculins illustrent d'une manière particulière la remise en cause de la question culturelle. En effet, le fait que la crise d'identité que les intellectuels vivent dans la société moderne soit illustrée par des personnages masculins (notamment des voyageurs) n'est pas fortuit, car ils sont dans la continuité de la tradition coloniale qui, au plan éducatif, a privilégié le sexe masculin. L'opportunité a été prioritairement donnée aux hommes afin qu'ils poursuivent leurs études dans les pays occidentaux. Les exemples de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* ou de Raimond Kassoumi dans *Le Devoir de Violence*

⁷⁶ Selon Achebe, Armah applique dans *The Beautiful Ones* les caractéristiques de la littérature européenne aux réalités ghanéennes. Le Ghana qu'il décrit serait donc méconnaissable : « This aura of comic sorrow and despair is as foreign and unusable as those monstrous machines Nkrumah is said to have imported from European countries » écrit-il dans "Africa and Her Writers", *Morning Yet on Creation Day* (London: Heinemann, 1975), p.25. Au regard de l'évolution littéraire d'Armah, cette critique ne nous semble plus d'actualité.

illustrent bien nos propos. Ainsi si la crise d'identité que traversent les personnages tels que Baako, Solo et Modin est liée au colonialisme, elle est également intimement liée à leur statut d'homme.

En fin de compte, on peut affirmer que, de la figure du guerrier à celle de l'intellectuel, en passant par celle de l'oncle et du père, le sentiment qui se dégage de l'ensemble de la production littéraire d'Armah est celui de l'impuissance. En remettant ainsi en question la virilité masculine dans la société coloniale et en la liant à la crise d'identité de l'intellectuel dans la société moderne, c'est l'orgueil masculin qui est essentiellement mis en cause. Et si le colonialisme a été si souvent associé (peut-être de façon abusive) à cette dépersonnalisation, le ton utilisé par Armah est cependant loin d'être excessif. Les situations mises en scènes sont souvent symboliques de la perte de l'identité culturelle, et c'est peut-être là la force de son message. En cela, la peinture qu'il fait de l'attitude de la femme dans la société africaine nous paraît encore plus pertinente, car elle va au-delà de la représentation symbolique et montre de façon plus claire la situation délicate et précaire de la culture africaine.

2. LA FEMME AFRICAINE ET LES AVATARS DE LA MODERNITE

Dans les débats du monde culturel et littéraire, s'il est courant d'évoquer les bouleversements provoqués par la « modernité », il est en revanche difficile de définir avec exactitude ce terme. Cependant, dans la mesure où nous l'utiliserons, il nous paraît nécessaire de préciser le sens dans lequel il devra être compris dans notre analyse. En Europe, le moderne a été lié à un mouvement de révolte subjectif contre un ordre et des valeurs qui n'avaient pas su ou pu éviter le premier conflit mondial. C'était une révolte contre un ordre soi-disant rationnel pour un ordre meilleur. Toutefois, selon *Le Dictionnaire du littéraire*, « le moderne se définit de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice. Le moderne affiche son appartenance au camp de la nouveauté, de l'innovation et de l'invention⁷⁷ ». De façon générale, la modernité renvoie donc à ce qui est moderne ou contemporain par opposition à ce qui est traditionnel. Elle se caractérise également par le rejet des tabous et des règles érigées par les prédécesseurs. On peut ainsi en déduire qu'une société moderne se définit comme toute société dans laquelle les comportements et habitudes récemment acquis favorisent la fragmentation des valeurs culturelles et célèbrent la discontinuité ou la rupture entre les modes de pensée du présent et ceux du passé.

De par ses caractéristiques, on peut s'apercevoir que l'impact de la modernité n'épargne aucune société. Elle repose fondamentalement sur le constat d'une rapidité presque vertigineuse de l'évolution de la technologie et correspond à des étapes spécifiques du capitalisme. Si au regard du niveau d'avancement des sociétés occidentales, l'Afrique paraît moins industrialisée et ses moyens de production moins capitalisés, il n'en demeure pas moins que la globalisation progressive que connaît le monde la touche et transforme donc ses habitudes

⁷⁷ Barbara Havercroft, « Modernités » in Paul Aron (Ed.), *Le Dictionnaire du littéraire* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 2002), p. 392.

culturelles et socio-économiques. *The Beautiful Ones* et *Fragments*, les deux premiers romans d'Armah, en offrant une description réaliste de l'Afrique post-indépendante, ouvrent la question de la manière dont la tradition africaine est ballottée par les valeurs européennes. Ce combat entre tradition et modernisme soulève un ensemble de questions épistémologiques qui sont liées à la présence et aux effets de la colonisation. Parmi celles-ci, on note une question peu analysée : l'influence de l'occidentalisation de la société africaine sur les rapports de genre. On constate en effet que ce phénomène a permis à la femme africaine de s'affranchir d'un certain nombre de tabous et de contraintes. Cette mutation diversement appréciée dans la société africaine constitue une rupture avec les modes de pensée du passé et comporte indubitablement des conséquences. C'est pour cette raison que nous nous proposons dans ce sous-chapitre de voir l'attitude de la femme africaine face à la bipolarisation entre culture africaine et valeurs occidentales en analysant comment ces nouveaux comportements et habitudes affectent son image de mère, d'épouse, de grand-mère dans la société moderne telle que se la représente Armah. L'analyse de l'ensemble de ces rôles féminins permettra de comprendre comment Armah se représente la femme africaine face aux avatars de la modernité d'après les indépendances.

Pour ce faire, nous nous appuierons sur les symboles, métaphores et mouvements de la circularité et de la linéarité. Le choix de la circularité se justifie par sa récurrence dans les deux premiers romans d'Armah et le rapprochement permanent que les narrateurs en font avec la situation des personnages. Outre son omniprésence dans le tissu narratif de l'œuvre, cette image se révèle également d'une importance capitale dans la symbolique africaine. L'arbre à palabre, sous lequel le monde rural se réunit en cercle pour régler aussi bien les conflits entre individus que les problèmes sociaux, peut servir d'exemple pour étayer nos propos. Dans les sociétés occidentales, le fait de s'asseoir autour d'une même table revient à rechercher des solutions ou un compromis à des situations parfois complexes. Ainsi vu, le cercle peut être perçu comme symbole d'unité et recherche d'une harmonie sociale. Quant à la linéarité, son usage se justifie par son opposition à la circularité, son choix est donc conceptuel et symbolique. Elle nous renverra simplement à l'idée d'avancement rapide ou d'évolution telle que la conçoivent la plupart des personnages d'Armah.

Ces deux catégories, linéarité et circularité, qui servent à représenter le temps, prévalent et co-existent dans *The Beautiful Ones*. Le mouvement de la linéarité se constate dans l'attitude des hommes et des femmes politiques du pays dont la situation ne cesse de s'améliorer ; en l'espace d'une décennie, ils se sont enrichis et représentent une bourgeoisie orgueilleuse qui écrase les masses pauvres et impuissantes. Ce mouvement est représenté par le ministre Koomson dont la situation contraste avec celle du personnage principal du roman. Oyo, la femme du protagoniste qui rêve d'une situation meilleure et qui, du début jusqu'à la fin de l'œuvre, n'a point changé d'opinion sur son désir de s'enrichir par n'importe quel moyen fait également partie des représentants de cette trajectoire unidirectionnelle. Quant à la situation du Ghana que décrit Armah dans ce roman, elle ramène le lecteur au principe de la circularité : les régimes se suivent et se ressemblent, la corruption domine toutes les activités du pays et en fin de compte rien ne change. Le balayeur de nuit qui alterne plusieurs emplois mal rémunérés et dont la situation demeure critique voire déplorable illustre parfaitement cette circularité. L'Homme, le personnage principal, dont l'essentiel des déplacements se fait entre son domicile et son lieu de travail, représente le mouvement intermédiaire car il est pris entre le progrès et la régression, entre l'espoir et le désespoir comme l'écrit Garry Gillard⁷⁸.

Appartenir à l'un ou à l'autre mouvement n'exclut cependant pas la possibilité de partager le même espace. Seule l'idéologie, c'est-à-dire l'ensemble des idées philosophiques, politiques, sociales, religieuses et morales, détermine le comportement des personnages, eux-mêmes acteurs d'une situation qui leur échappe parfois. Ainsi, les prises de position du personnage principal et de sa femme montrent une opposition idéologique sur la manière dont le couple doit se prendre pour organiser sa survie. Il est important de souligner la détermination de la femme de l'anti-héro. Eu égard à son médiocre niveau intellectuel, il est surprenant de la voir prendre des initiatives et de conduire le foyer parfois à sa guise contrairement à son mari, observateur un peu trop amorphe de la vie sociopolitique de son pays. De façon indéniable, Oyo bouscule les habitudes auxquelles on est en droit de s'attendre dans l'Afrique nouvellement indépendante. C'est par elle que la modernisation, qui a une connotation négative dans le roman, puisque rimant avec corruption et désafricanisation, rentre véritablement dans la vie de l'Homme. A titre

⁷⁸ Garry Gillard, « Postcolonialism / Space / Postmodernism : Ayi Kwei Armah », *SPAN*, N° 36, 1993. <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/36/Gillard.html>> (10 mai 2005)

d'exemple, quand le protagoniste rentre un soir du travail et lui annonce qu'il a refusé de se laisser corrompre par un exploitant forestier, celle-ci lui reproche son attitude. La conversation suivante lève le voile sur leurs différentes positions :

'Somebody offered me a bribe today,' he says after a while.
'Mmmmmmm!'
'One of those timber contractors.'
'Mmmmmmm. To do what?'
'To get him an allocation.'
'And like an Onward Christian Soldier you refused?'
The sudden vehemence of the question takes the man completely by surprise. 'Like what?'
'On-ward Chris-tian Sooooooldier!
Maaarching as to Waaaaaaaar
With the cross of Jeeeeeesus
Gooing on be-foooooore!
The man took a long look at his wife's face. Then he said, 'It wasn't even necessary.'
'What were you afraid of then?' the woman asked.
'But why should I take it?'
'And why no? When you shook Estella Koomson's hand, was not the perfume that stayed on yours a pleasing thing? Maybe you like this crawling that we do, but I am tired of it. I would like to have someone drive me where I want to go.'
(*The Beautiful Ones*, pp. 43-44)

Oyo se montre consciente des difficultés financières auxquelles le foyer est confronté. Selon toute vraisemblance, elle accuse son mari d'être à l'origine de cette situation car ce dernier, en se distinguant par sa probité morale, se marginalise. En qualifiant son mari de « soldat chrétien », Oyo montre bien qu'elle est imprégnée des valeurs véhiculées par la culture occidentale. Elle montre par ailleurs que l'Homme est en déphasage avec son époque, car ici personne n'applique les vertus spirituelles préconisées par l'église. Le nouveau mode de pensée au Ghana, c'est-à-dire corrompre ou faire main basse sur les fonds publics pour s'enrichir, apparaît même comme un résidu du système capitaliste initialement installé par le colon britannique. Dans la perception d'Oyo l'Homme est perdu entre traditionalisme africain et européenisme. Ce qui fait de lui un hybride contrairement à elle qui n'a choisi qu'une seule voie : s'aliéner pour mieux vivre. C'est ce qu'elle dit en d'autres termes en le qualifiant de « chichidodo », cet oiseau qui déteste les excréments humains mais qui aime les vers qui y vivent.

Pareillement, l'admiration qu'Oyo montre pour le mode de vie occidental est sans équivoque dans ce passage. Elle le fait savoir à l'Homme en lui demandant s'il n'a pas aimé l'odeur du parfum dont sa paume est imprégnée après qu'il eut serré la main d'Estella Koomson, la femme de son ami de classe devenu ministre et qui

symbolise l'Africaine européanisée dans *The Beautiful Ones*. En lui disant qu'elle est lassée de la vie qu'ils mènent et qu'elle voudrait être conduite (assez rapidement) là où elle voudra aller, la femme de l'Homme montre son adéquation totale avec l'occidentalisation de la société africaine. A travers elle, le lien établi par le roman entre les notions de vitesse et de moralité prend toute sa signification. Ce n'est donc pas par hasard que ce soit elle qui comprend le mieux l'attitude de la société et tente de la faire admettre à son mari. Lorsque ce dernier rend visite à son ami, le Maître, et lui explique leurs divergences il ressort l'argument de son épouse :

'Teacher, my wife explained to me, step by step, that life was like a lot of roads : long roads, short roads, wide and narrow roads, steep and level, all sorts of roads. Next, she let me know that human beings were like so many people driving their cars on all these roads. This was the point at which she told me that those who wanted to get far have to learn to drive fast. And then she asked me what name I would give to people who were afraid to drive fast, or to drive at all. I had no name to give her, but she had not finished. Accidents would happen, she told me, but the fear of accidents would never keep men from driving, and Joe Koomson had learned to drive.' (*The Beautiful Ones*, pp. 58-59)

La récurrence de la notion de vitesse qui rejoint le concept de la linéarité mentionnée au début de ce sous-chapitre est pertinente dans cette exposition du mode de pensée symbolisant toute l'idéologie de la société ghanéenne de l'époque. Cependant, la perception du Maître, interlocuteur privilégié de l'Homme, à propos de la vision d'Oyo, est plus que surprenante. On peut se demander si elle est ironique ou sincère, car une certaine ambiguïté plane sur ses pensées. Selon lui, l'Homme a de la chance d'avoir une telle femme, car avec une telle vision il ne sera pas seulement riche mais aussi un grand homme. Quoique vivant pratiquement en marge de la société à cause des mêmes problèmes qui sont à l'origine de la complexe aliénation de son ami, le Maître paraît ainsi moins cynique à l'égard d'Oyo contrairement à l'Homme qui se montre réfractaire à toute idée d'occidentalisation de la société. Ainsi que le montre sa réaction lorsqu'il voit sa femme en train de se friser les cheveux pour se faire belle, il se montre très enraciné dans sa culture dans la mesure où il opte souvent pour ce qui lui paraît 'naturel' ou typiquement africain. Cette perception des choses est sans cesse remise en cause par sa femme : « It's only bush women who wear their hair natural » (*The Beautiful Ones*, p.129) dit-elle face à l'étonnement de son mari. En effet, pour être présentable à ses invités, Oyo préfère ce douloureux maquillage à défaut de la perruque que son mari n'a pu lui offrir, faute d'argent.

Cependant, c'est moins l'opposition flagrante entre le "naturel" et l'artificiel qui frappe quant à l'attitude d'Oyo que la douleur qu'elle s'inflige afin de parvenir à ses fins. Cette attitude masochiste de la femme du protagoniste révèle les "efforts" que fait la femme africaine afin de pouvoir ressembler à la femme européenne. Elle nous rappelle le cri du cœur et le mea culpa de l'Africain américain Malcolm X qui, dans son autobiographie décrivant la vie des Noirs aux Etats-Unis, perçoit un tel comportement comme une violation et une mutilation du corps par désir de conformisme au modèle de beauté blanc, perçu à tort comme le canon de la beauté humaine⁷⁹. Ceci montre bien qu'il y a là un complexe d'infériorité que développe le Noir en général et la femme Noire en particulier.

En fin de compte, au vu des habitudes et des idées introduites dans la vie quotidienne du couple (corruption, perruque, parfum, voiture etc.) et en dépit de la situation de la femme du héros en tant que personnage négatif du roman (puisqu'elle n'illustre pas les valeurs jugées positive par le narrateur), on peut dire qu'elle joue un rôle fondamental dans son évolution. Elle apparaît comme le premier indice de désafricanisation d'un homme enraciné dans sa culture et symbolise ainsi l'aliénation culturelle dans l'œuvre. En cela, elle ne diffère pas d'Estella, la femme du ministre Koomson qu se situe également dans la trajectoire des personnages résolument tournés vers la dislocation des valeurs de la société africaine.

Symboliquement, ces deux personnages féminins se situent dans la linéarité, car leurs portraits montrent qu'ils sont sans cesse préoccupés par la quête du gain facile et par l'acquisition de nouvelles habitudes. Cependant, il y a un contraste apparent entre les deux femmes. Ainsi, si dans la situation délicate dans laquelle Oyo est présentée, elle mérite à beaucoup d'égards de la compassion, tel n'est pas le cas de Madame Koomson. Les nombreux commentaires que le narrateur fait sur ses signes extérieurs de richesse ne peuvent avoir aucun autre effet que de la rendre antipathique. En effet, alors que la femme du protagoniste manque du minimum vital, Estella Koomson apparaît comme une femme dont l'aisance matérielle et le goût du luxe expriment son désir prononcé de ressembler à une femme européenne. Femme d'un puissant homme politique qui interprète les lois du pays à sa guise, rien ne lui manque, ses désirs apparaissant parfois comme des ordres à obéir dans l'urgence. Si par un procédé stylistique qui consiste à réduire les

⁷⁹ Alex Haley, *The Autobiography of Malcolm X* (Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1968), pp 137-8.

personnages à leurs apparences physiques – en d’autres termes, par des procédés relevant de la métonymie – Armah fait appeler son mari « the suited man » (l’homme en costume), Estella se distingue, elle, par sa perruque et sa gestuelle européanisée. C’est ce trait spécifique qui ressort de la description que le narrateur fait d’elle pendant la visite qu’elle et son mari font chez l’Homme et sa femme :

She contemplated the diamond of the third finger, raised her hand itself in the manner of a languid white woman in the film, to raise a curl that was obscuring her vision and put it into the main mass of her wig (...). (*The Beautiful Ones*, p. 131).

Cette attitude qui amène le narrateur à la comparer à une actrice est une constante de son caractère, car elle est récurrente dans le texte. On remarque, en effet, une “starisation” ou une mise en scène caricaturale de la célébrité à travers le personnage d’Estella. La parodie, procédé rhétorique souvent utilisé par le narrateur, semble évidente dans cette description qu’il fait d’elle au cours de la visite de l’Homme et d’Oyo au domicile de la famille Koomson :

Mrs Koomson descended the stairs, wearing a dress that seemed to catch each individual ray of light and aim it straight into the beholding eyes (...) She sat languidly in her chair, and for some time she did nothing but stroke her wig from front to back in motions that were long, slow and very studied. (*The Beautiful Ones*, p. 148).

Par ailleurs, l’une des caractéristiques de son portrait est son attitude insultante à l’égard des personnes peu nanties. Ainsi, prétextant une incompatibilité avec son organisme, elle refusera de consommer la bière locale que les Koomson lui offrent. Elle ne se gêne pas pour leur dire qu’ils devraient acheter des boissons d’origine européenne au lieu de « gaspiller » leur argent en achetant celles fabriquées au Ghana. Elle n’hésite pas également à exhiber ses richesses mal acquises : le réfrigérateur qui est plein de nourriture dans une société où les laissés-pour-compte souffrent de la faim, le salon que l’Etat renouvelle alors que des honnêtes citoyens comme l’Homme et son épouse ne peuvent même pas acheter une seule chaise. C’est tout cet orgueil que montre Estella qui pousse le protagoniste à affirmer de façon pathétique :

It was awful, was it not, that the rich should have this effect on the poor, making them always want to apologize for their poverty, and all the times to sacrifice future necessities just so that they could make a brief show of the wealth they could never hope to have. (*The Beautiful Ones*, p.131)

Le portrait moral de cette femme n'a d'autre but que de lui faire incarner le symbole parfait de l'Africaine européanisée. Elle représente dans la nouvelle bourgeoisie africaine décrite par Armah ce qu'est Oyo pour la masse pauvre et les laissés-pour-compte : une femme culturellement aliénée. A travers ces deux personnages féminins l'auteur exprime son désarroi pour une société qui, au lieu d'être inventive, se perfectionne dans l'art d'imiter les anciens maîtres que sont les colons. Ce désarroi est d'autant plus inquiétant que toutes les couches sociales sont concernées et personne dans le roman ne semble manifester le moindre signe d'espoir qui permettrait d'envisager l'éclosion d'une classe soucieuse de la destruction de cet ordre aliénant dans lequel s'engloutit irrémédiablement la société ghanéenne.

Mais, peut-être, pour mieux voir comment la femme s'approprie ce nouvel ordre, faut-il s'intéresser également à la manière dont toute la société corrompt sa vraie identité, ses spécificités africaines. Nous avons interprété le refus d'Armah de nommer ses personnages principaux dans son premier roman, nommément L'Homme et le Maître, comme une manière de révéler la crise d'identité qui sévit dans la société africaine. Cependant l'analyse des noms d'un certain nombre de personnages aussi bien dans *The Beautiful Ones* que dans *Fragments* ne révèle pas moins cette même crise d'identité. En effet, chacun voulant ressembler à l'Européen avec le plus de zèle possible, personne n'a rien trouvé à redire à la volonté manifeste de la société d'effacer toutes les traces de la tradition africaine. Ainsi, les noms des personnages représentant la nouvelle bourgeoisie sont-ils purement et simplement anglicisés. On a du mal à imaginer la racine africaine du nom de Koomson. Son boy, qu'il appelle Atingua, aurait dû vraisemblablement s'appeler Ating, le nom akan qui en dérive. Personne ne connaîtra jamais le prénom africain de sa femme Estella qu'il appelle fièrement Estie.

Le ton utilisé par Armah pour rendre compte de cet état de fait ne traduit pas seulement un désarroi ou une colère mal maîtrisée, il est radicalement pessimiste et traduit son désespoir profond. Le protagoniste de l'œuvre peut être perçu comme son porte parole car son discours intérieur se confond avec celui de l'auteur. Ainsi, lorsque la perversité de la modernisation prend une allure vertigineuse dans l'esprit de l'Homme, elle se traduit dans le tissu narratif de l'œuvre par des redondances : les perruques des femmes, leurs enfants qu'elles ne portent plus sur le dos mais qu'elles roulent dans des poussettes comme ceux des Européennes, l'accent

oxfordien que les Ghanéens s'efforcent d'acquérir. La description de cet état d'esprit atteint son paroxysme à la fin du chapitre IX lorsque l'Homme expose ses souvenirs douloureux du processus d'anglicisation de la société ghanéenne :

Here and there the names had changed. True, there were very few black names of black men, but the plates by the roadside had enough names of black men with white souls and names trying mightily to be white. In the forest of white men's names, there were the signs that said almost aloud : here lives a black imitator. MILLS-HAYFORD ... PLANGE-BANNERMAN ... ATTO-WHITE ... KUNTY-BLANKSON. Others that must have been keeping the white neighbors laughing even harder in their home. ACROMOND ... what Ghanaian name could that have been in the beginning, before its Civil Servant owner rushed to civilize it, giving it something like the sound of a master's name? GRANTSON ... more and more incredible they were getting. There was someone calling himself FENTENGSON in this wide world, and also a man called BINFUL.
(*The Beautiful Ones*, p. 126)

Cette exposition féroce de la crise d'identité de la société ghanéenne n'a pas échappé aux critiques. Elle rentre dans la logique de représentation de ce qu'on pourrait appeler la pourriture et la désuétude de la société ghanéenne adoptée par Armah. Ainsi, pour Kofi Yankson, la colère d'Armah face à tous ces artifices de l'aliénation culturelle se traduit par le dernier nom du passage cité ci-dessus, BINFUL, dont le préfixe « Bin » signifie en akan « excréments humains »⁸⁰ et « poubelle » en anglais. Ainsi présentée, l'aliénation culturelle apparaît comme une caractéristique fondamentale de la société ghanéenne. Cependant, l'accent particulier qu'Armah met sur l'attitude des femmes ne nous paraît pas anodin, il est donc opportun de voir comment cette vision évolue dans son écriture et quelles sont ses implications.

Si le sentiment de la perte des valeurs traditionnelles avait commencé à se dessiner dès le premier roman d'Armah, c'est dans *Fragments* qu'il prend réellement forme. Ici, la période moderne ne se traduit pas seulement par la copie servile du mode de vie européen ; elle se caractérise par le refus de la transcendance spirituelle et se manifeste plus cruellement par le rejet, le dévoiement et la ridiculisation de l'ordre traditionnel. Comme dans *The Beautiful Ones*, les femmes s'illustrent par leur refus de se conformer à un ordre moral et spirituel qui semble les étouffer. Ici et probablement mieux que dans son précédent roman, les principes de la linéarité et de circularité prédominent. La circularité fonde le cycle de vie dans la tradition akan. Elle est expliquée et personnifiée par Naana. Ainsi, dans les

⁸⁰ Kofi Yankson, « An Anatomy of Shit », *Ayi Kwei Armah's Novels* » (Accra: Commercial Associates Limited, 1994), p. 42 .

premières lignes du chapitre introductif du roman, pendant que Baako effectue son voyage aux Etats-Unis, Naana peut montrer son optimisme : son petit-fils reviendra. Elle dit en effet :

EACH THING that goes away returns and nothing in the end is lost. The great friend throws all things apart and brings all things together again. That is the way everything goes and turns round. That is how all living things come back after long absences, and in the whole great world all things are living things. All that goes returns. He will return. (*Fragments*, p.1)

C'est la grand-mère, personnification éloquente de la tradition africaine, qui ouvre et clôt le roman dans un monologue intérieur. Cette circularité qui prend ainsi forme dans la narration du roman s'oppose de façon inambiguë à la linéarité liée aux nouvelles habitudes que prennent les Ghanéens dans une société qui se caractérise par un capitalisme de façade. Baako, revenu dans son pays après cinq ans d'études supérieures aux Etats-Unis d'Amérique, peut être perçu comme un personnage dont l'attitude et l'état d'esprit sont intermédiaires entre les mouvements de la circularité et de la linéarité. A l'image du protagoniste de *The Beautiful Ones*, il est à cheval entre la modernité et le conservatisme. C'est ce dilemme qui explique le fait qu'il donne son accord pour être le maître de cérémonie de la présentation du nouveau-né de sa sœur bien qu'elle soit organisée de façon précipitée.

Il y a cependant une différence fondamentale entre les deux premiers romans d'Armah. En effet, la binarité entre circularité et linéarité ne fonctionne pas exactement de la même manière. En termes d'éthique, la circularité dans *The Beautiful Ones* est négative. Les pièces de cedi (la monnaie ghanéenne) acquises de façon malhonnête par le chauffeur de bus et dont l'odeur nauséabonde inonde le bus, le ventilateur qui tourne dans le bureau de l'homme mais qui n'apporte aucune fraîcheur, la ronde sans fin ou le cycle de la damnation dont le narrateur ne cesse de parler sont autant d'indices qui rappellent le lien étroit entre moralité, impasse et l'image du cercle. Le titre même du roman en dit long sur le désespoir de la masse qui souhaite que les régimes corrompus qui se succèdent puissent faire place à une alternance socio-politique qui prendra en compte les aspirations de la masse. Espace et temps expriment ainsi de façon inambiguë le désespoir de la masse. La linéarité symbolisée d'une part par Koomson, sa femme Estella et, d'autre part, par Oyo et sa mère est également négative car elle ne prend en compte que l'ascension sociale, c'est-à-dire la fin et n'a point d'égard pour les moyens qui, dans le roman,

sont la corruption, les détournements de fonds publics, en clair des méthodes immorales.

A l'opposé, dans *Fragments*, sur le plan éthique, il y a une opposition entre linéarité et circularité. Ici, la circularité est positive ; elle symbolise l'idéal de la continuité (entre passé, présent et avenir) si chère à Armah. Parmi les personnages féminins, seules Naana et Juana la doctoresse portoricaine font parties de cette catégorie. Les autres personnages féminins s'inscrivent dans la logique de la linéarité qui se caractérise par une attitude favorable à l'occidentalisation de la société, la fragmentation des valeurs spirituelles africaines, le dévoiement de la tradition. En effet, plusieurs scènes dans le roman montrent qu'en général les femmes sont plus réceptives aux valeurs de la modernité et rejettent par la même occasion l'ordre traditionnel. Ainsi à son arrivée à l'aéroport d'Accra, Baako trouve une foule hystérique qui a effectué le déplacement pour accueillir son compatriote Henry Robert Hudson Brempong dont il fait la connaissance quelques instants plus tôt dans l'avion. L'apparition de ce personnage - dont le nom en dit long sur son degré d'aliénation et qui ne cache pas sa fierté de connaître l'Europe (à la suite de nombreux voyages qu'il y a effectués) - va être l'occasion pour Armah de montrer à quel point la tradition est loin d'être une priorité dans les nouvelles habitudes au Ghana. En outre, elle est banalisée là où l'oublier aurait paru moins cynique. C'est la sœur de l'illustre voyageur qui a pris le soin d'organiser son accueil afin que ce dernier, sorte de courroie de transmission de biens matériels entre l'Europe et l'Afrique, se persuade de son importance. Au vu de la description que le narrateur fait de cette femme, nul ne saurait douter de ses intentions malsaines :

A woman, very fat but still youthful and vigorous, pierced the circle of admirers from outside and shoved her way with demonic energy into the center, shouting with a power that raised her message above the general jubilant cacophony ... Ooooooh my brother!" she screamed, caught in an orgasmic shudder. (*Fragments*, p. 56)

En effet, c'est Sissie, qui prise d'une ivresse indescriptible, transforme son écharpe de *kente* en tapis sur laquelle elle fait marcher son frère. Ce dernier est appelé à l'occasion « our white man » : « Come, my been-to ; come, my brother. Walk on the best. Wipe your feet on it. Yes, it's kente, and it's yours to tread on. Big man, come! » (*Fragments*, p. 59). Le malaise qui s'empare de Baako en ce moment précis de l'accueil de Brempong s'explique en partie par son incapacité à supporter

une telle ridiculisation de la tradition. En effet, le *kente* est un pagne traditionnel de première importance en pays akan. Il est généralement porté pendant les grandes occasions telles que les fêtes, les cérémonies religieuses ou traditionnelles et par les personnes d'une catégorie sociale respectable. En acceptant ainsi de souiller les valeurs traditionnelles, Brempong dont la conversation avec Baako dans l'avion avait montré qu'il adhérerait parfaitement au culte du cargo montre bien que s'il n'est pas aussi sinistre que Koomson dans *The Beautiful Ones*, il n'est pas non plus loin d'Amankwa le marchand de bois qui a tenté de corrompre le protagoniste du même roman. Ce dernier qui abhorrait également le même pagne traditionnel participe (tout comme Brempong) à la corruption des mœurs de la société.

Mais la cérémonie d'accueil de Brempong se révèle encore d'un caractère pompeux et ridicule lorsque sa sœur baigne ses pieds avec du champagne. Malgré le caractère irréligieux voire blasphématoire du geste de Sissie, la foule l'approuve. Cette attitude collective montre que si la tradition n'est pas encore totalement morte dans cette société, ce qui en reste n'est qu'un résidu culturel qui ne suscite que peu d'intérêt. En fait, en pareille circonstance, la coutume recommande qu'une libation soit faite en l'honneur des ancêtres en reconnaissance de la protection dont le voyageur a fait l'objet. En violation flagrante de ce principe sacro-saint, c'est le voyageur lui-même qui est vénéré et les ancêtres oubliés. Il y a ici une inversion des rôles qui ne saurait échapper à la vigilance du lecteur. Le *been-to* est porté au rang de demi-dieu capable de satisfaire aux demandes de la masse dans la mesure où son retour au pays est perçu comme la matérialisation de tous les rêves. Le réfrigérateur que Brempong achète à sa mère, ses véhicules qui arrivent bientôt au Ghana par bateau, les perruques, le briquet qui brille et qu'il ne peut obtenir ailleurs qu'en Europe sont autant de biens matériels qui lui permettent de justifier à chaque voyage son statut de demi-dieu. En fait, c'est là la justification du dévoiement de la tradition africaine. Les temps modernes, caractérisés par un matérialisme effréné, ne laissent plus aucune place à l'ordre traditionnel. Est-ce donc son deuil qui est ainsi célébré dans cette scène étrange ? Ne valait-il pas mieux l'oublier que de l'avilir avec une énergie si « démoniaque » comme le dit le narrateur ? Armah exprime ici encore sa colère face au non-respect des valeurs traditionnelles dans l'Afrique moderne.

Dans la description de ce qui apparaît comme une satire sociale, il n'y a pas que la disparition des principes spirituels du passé qui mérite d'être relevée. L'insouciance des femmes, qui renoncent à leur rôle de gardiennes de l'ordre

traditionnel et de courroies de transmission entre le passé, le présent et l'avenir, peut être perçu comme une modification majeure provoquée par la modernité. Aussi, si *Fragments* peut aisément se lire comme un roman de mœurs africaines, il le doit à sa capacité à rendre compte d'une situation sociale, morale et spirituelle en pleine déconfiture au moment où tradition et modernité se chevauchent. Cependant, comme l'écrit Danièle Stewart, « la question du choix entre monde traditionnel et monde moderne est de toute évidence dépassée. La question à l'ordre du jour est maintenant le comment de la modernisation, et Armah le pose en termes à la fois politiques et éthique⁸¹ ».

L'épisode qui pose avec le plus de clarté cette problématique dans *Fragments*, c'est sans doute la cérémonie de baptême du neveu de Baako né quelques temps seulement après son retour au Ghana (Chapitre XI). Il est important de rappeler le contexte de cette cérémonie afin de pouvoir jauger de la difficulté de la coexistence de deux modes de vie plus contradictoires que complémentaires. En effet, après avoir subi cinq fausses couches, Araba, sœur du protagoniste, devient l'heureuse mère d'un enfant prématuré. La mère du nouveau-né et Efua, sa grand-mère, entreprennent de faire sa présentation à leurs amis et connaissances. L'idée est loin d'être saugrenue, car dérivant d'une pratique traditionnelle des Akan. En effet, coutumièrement, seuls les proches parents d'un nouveau-né peuvent rendre visite à sa mère dès les premiers jours de sa venue au monde. Les nouveau-nés ne sont présentés au public que le huitième jour de leur naissance. En violation flagrante de cette règle, Efua et Araba décident de célébrer la cérémonie au cinquième jour afin qu'elle coïncide avec le jour de la paie. Ainsi, les personnalités qui vont être invitées n'arriveraient pas en s'excusant d'avoir déjà dépensé leur argent. Malgré l'opposition de Baako, dont la coutume reconnaît pourtant le pouvoir décisionnaire en pareille circonstance, la cérémonie est effectivement organisée de façon prématurée⁸². La description que le narrateur fait de la pléthore de VIPs montre bien que leur choix n'est pas le fait d'un hasard. Le narrateur dit en effet :

⁸¹ Danièle Stewart, « De l'allégorie à la mythologie » dans *Le Roman africain anglophone depuis 1965 : d'Achebe à Soyinka* (Paris : L'Harmattan, 1988), p.106.

⁸² Selon Danièle Stewart, Baako s'en remet au père de l'enfant parce qu'il est « trop occidentalisé ou trop indifférent ». Danièle Stewart, *Le Roman africain anglophone depuis 1965 : d'Achebe à Soyinka*, p. 112. Nous pensons que cette perception de l'attitude est discutable ; son incapacité à empêcher sa sœur et sa mère de transgresser l'ordre traditionnel s'expliquerait plutôt par sa faiblesse face au matérialisme effréné qui prévaut dans la société ghanéenne en général et dans sa famille en particulier.

This was a rich crowd of guests, too, sitting at first like a picture already taken. Woolen suits, flashing shoes, important cross legs, bright rings showing on intertwined fingers in front of restful bellies, an authentic cold-climate overcoat from Europe or America held traveller-fashion over an arm, five or six waistcoats, silken ties and silver clasps, and a magnificent sane man in a university gown reigning over four admiring women in white lace covershirts on new dumas cloths; long, twinkling earring, gold necklaces, quick-shining wristwatches, a great rich splendor stifling all these people in the warmth of a beautiful day. (*Fragments*, p. 181)

C'est la petite bourgeoisie ghanéenne qu'Armah expose ici à nouveau dans le but de mettre en relief la manière dont Araba et sa mère utilisent ce rituel à des fins lucratives. Mais, peut-être, le sentiment de déception qui se dégage de cette peinture sauvage de l'élite aurait été moins impressionnante si après avoir transgressé les principes spirituels, Efua et Araba n'en rajoutaient pas en oubliant volontairement de faire les libations. Cette attitude témoigne de leur manque de reconnaissance aux ancêtres, monde d'où viennent les nouveau-nés selon la croyance akan. Seule Naana, la vieille grand-mère du protagoniste s'inquiète de cet état de fait. "Great friend, they have taken to forgetting the ancestors themselves. They do not look to those gone before, and they do not see the child. Where are their eyes, then?" (*Fragments*, p.184) dit-elle choquée par cette grotesque désinvolture synonyme de l'agonie spirituelle de la société ghanéenne.

Mais si personne ne fait preuve de maturité spirituelle dans cette famille (puisque ceux qui se soucient de la tradition ne sont nullement écoutés), ce n'est pas que la tradition est totalement morte comme de nombreuses scènes le suggèrent dans *Fragments*. La tradition est bel et bien vivante mais elle génère une forme de richesse qui n'intéresse que trop peu de personnes. La nouvelle forme de richesse qui fait frémir la société ghanéenne et à laquelle presque personne ne résiste est matérielle et non spirituelle. Ironiquement, c'est là la réponse à la question de Naana : « où regardent-ils donc maintenant ? ». En effet, lorsque Efua, la mère de Baako, consolide sa position d'organisatrice principale de la cérémonie en disqualifiant la méthode de dons volontaires qu'il a préconisée, il apparaît clairement qu'elle initie une nouvelle stratégie d'extorsion de fonds. Les personnalités sont invitées à « montrer leurs pouvoirs » et le montant de leur don est annoncé publiquement. Cette surenchère prend l'allure d'un cynisme décapant lorsque la grand-mère du bébé ne montre aucune vergogne à faire contribuer les hommes et leurs femmes séparément afin de gonfler l'addition des gains.

L'expression de dégoût de l'auteur se lit dans le texte non seulement à travers l'attitude de Naana et de Baako dont le narrateur dit qu'il est devenu un « clown » dans ce monde qu'il ne comprend plus, mais aussi à travers l'attitude d'un invité dont la réaction décrite par le narrateur ne manque pas d'humour. Ce dernier venait de donner la contribution financière de son couple (cinq cedis) mais il n'avait pas encore regagné sa place quand sa femme est à son tour invitée à montrer ce qu'elle « pouvait faire » :

The big man on his way to his seat turned suddenly like an animal freshly shot, surprise twisting his mouth. But a moment later, he had recovered from this shock, and reaching once more into the inner pocket he pulled out his wallet and gave it unopened to his wife on her sullen way up to the porch. There was a sigh so sharp it could not have come from one woman alone, but from many catching breath in unison; and then a hushed noise followed. (*Fragments*, p. 185)

Ici, tout comme dans l'épisode de l'arrivée de Brempong à l'aéroport d'Accra, la satire mêlée d'humour noir pratiquée par Armah lui permet de rendre compte d'une situation sociale délicate dont la vraisemblance impressionne fortement le lecteur. Mais ce qui émeut davantage dans ce passage, c'est la manière dont les femmes agissent à leur guise sans que rien ne puisse contrecarrer leurs décisions aussi incongrues qu'elles puissent paraître. En effet, dans cette famille présentée comme le reflet de la société ghanéenne, les femmes ne sont pas en supériorité numérique. Outre Baako, on peut noter la présence de Kwesi, père du nouveau-né, de Foli, l'oncle de Baako et de Koranche, le bossu qui, quoique présenté comme une sorte de bouffon est omniprésent dans tout ce qui affecte la famille. Tous font partie du cercle familial, cependant ils comptent peu dans la balance face à l'autorité et à la maestria dont font preuve Efua et sa fille. La préséance de l'autorité féminine dans le domaine spirituel se confirme à nouveau dans cet épisode. Cependant, elle symbolise un pouvoir utilisé de façon perverse dans un contexte où prédomine une volonté manifeste d'oublier ce qui reste encore de la tradition africaine.

Dans la perspective d'une coexistence intelligible entre tradition et modernité, la question de l'immutabilité de la tradition aurait pu se poser en des termes plus critiques si Armah n'incluait pas dans *Fragments* des ingrédients - assez nombreux pour que leur impact ne puisse être dénié - qui valident sa vision selon laquelle le matérialisme, par l'entremise des femmes, menace fortement les valeurs traditionnelles. Le fait que la cérémonie de présentation du bébé soit célébrée un

dimanche (cinquième jour), au lieu du mercredi (huitième jour) qui se trouve être un jour ouvrable aurait pu s'expliquer par un désir effectif de se consacrer au travail au lieu de s'adonner à des festivités. N'est-ce pas de cette manière que l'Afrique pourra réduire son état de dépendance sur les pays occidentaux ? La question de l'immuabilité de la tradition perçue sous cet angle nous paraît peu pertinente. Dans *No Longer at Ease*⁸³, Achebe la pose avec plus de subtilité à travers l'histoire d'amour entre son protagoniste (Obi) et Clara. En effet, selon les pratiques traditionnelles Ibo, ils ne peuvent pas se marier car ils sont originaires de deux tribus dont les enfants sont frappés d'une interdiction de s'unir. A travers ces deux personnages qui ne cachent pas leur désir de transgresser ces règles érigées depuis une période lointaine, Achebe critique vivement un pan de la tradition de la société yoruba qu'il trouve rétrograde. Une telle perception dénote un désir ardent de voir les coutumes se transformer progressivement afin d'être l'instrument de la modernité et du développement social.

Par ailleurs, les femmes semblent être diabolisées à l'extrême dans *Fragments* (en cela il ne diffère pas de *The Beautiful Ones*). La manière dont Armah les représente peut amener le lecteur à se demander si la tradition exclut complètement la modernité ou si la modernité, à son tour, exclut complètement la tradition. En d'autres termes, un compromis n'est-il pas possible entre modernisme et traditionalisme dans la société africaine ? Cette question nous paraît d'une importance capitale dans la mesure où Armah s'en prend vivement à toute trace de modernité dans la société ghanéenne. La ville d'Accra complètement éclairée au point où la nuit se confond avec le jour, Ananze (l'araignée), symbole traditionnel de la sagesse et de la ruse sculpté en or sur une banque, le fait de posséder une voiture ou autres objets importés tels qu'une perruque et une automobile représentent dans ce roman des symboles d'une certaine mentalité coloniale contre laquelle Armah s'élève. Ainsi, lors de la présentation du nouveau-né, le ventilateur à laquelle tenait Araba, sa mère, et que Naana appelle « this wind machine » (la machine à vent) est perçu comme l'un des symboles de la perversion de la cérémonie. Il est vrai que cet objet est l'une des inventions du Blanc qui a fait récemment son apparition dans les habitudes des Ghanéens. Mais dans un pays où il fait extrêmement chaud, qu'y a-t-il de mal à utiliser un ventilateur pour atténuer la chaleur si l'on sait s'y prendre ? En

⁸³ Chinua Achebe, *No Longer at Ease* (London: Heinemann, 1973).

d'autres termes, les Africains d'aujourd'hui peuvent-ils / devraient-ils continuer de se comporter comme leurs aïeux par souci d'authenticité alors que l'histoire génère des problèmes auxquels il serait urgent d'apporter des solutions?

Il n'est pas étonnant, dans la logique armahienne, que de façon ironique, c'est le ventilateur qui cause la mort de celui pour lequel la bourgeoisie locale est conviée. En fin de compte, cette cérémonie se révèle être une invitation à la célébration du modernisme et du matérialisme. Aussi comprend-t-on aisément pourquoi Baako refuse de faire la nécrologie du bébé. Sa famille ayant atteint les résultats escomptés, il ne voit pas la nécessité d'implorer la compassion de ceux qui se sont fait extorquer de l'argent quelques semaines plus tôt. Son attitude valide les affirmations de tous ceux qui ont perçu *Fragments* comme un roman hautement biographique dans la mesure où il reflète la profonde déception de l'auteur face à la dissolution des valeurs traditionnelles par celles de la modernité. La désillusion ne pouvait donc trouver meilleure expression que celle dépeinte si violemment dans ce roman. Aussi n'est-on pas surpris que le texte qui annonce la disparition du nouveau-né apparaisse d'abord anodin dans le tissu narratif du roman et devienne en fin de compte une critique acerbe de la société ghanéenne dont les femmes sont représentées comme symboles de l'esprit d'avidité et de l'aliénation culturelle :

Looking at the newspaper, he had been slow to recognize the photo of the child. At first, it looks like all the others, then the sight of the fan in the background made him stare at the words.

A month ago today, dear angel,
Cruel Death took you from our hands.
The blow was hard, the tears bitter.

You will never leave our hearts
Till once again we are all united
In the bosom of our Lord.
Rest in peace, dear child,
Bye Bye.
(*Fragments*, pp. 187-188)

L'annonce de cette disparition dans le journal local par Efua renferme une ironie frappante. D'abord et avant tout, c'est le ventilateur qui permet à Baako de reconnaître l'enfant. Ensuite, le texte nécrologique semble avoir été fait de sorte que « Cruel Death » puisse être remplacé par « modernism » ou plus précisément par « the fan » dans la mesure où juste en dessous de cette expression se trouve « the blow » qui veut dire « le coup », ce qui rappelle aussi la force vertigineuse du

ventilateur. En d'autres termes, ce poème d'Efua fait ressortir le fait que le modernisme effréné, symbolisé par le ventilateur, ait emporté l'enfant.

Par ailleurs, le sentiment d'ironie qui se dégage dans ce texte se renforce dans la dernière phrase, « Tu ne quitteras jamais nos cœurs jusqu'à ce que nous nous retrouvions à nouveau / Dans le sein de notre seigneur / Repose en paix, cher enfant / Au revoir ». Ces vers renferment une vision spirituelle qui fait présumer qu'Efua, la grand-mère du bébé, croit soit au caractère cyclique de la vie (tradition africaine) soit aux valeurs véhiculées par le Christianisme comme le suggère l'annonce nécrologique. Or, sur le plan spirituel, tout le roman démontre son attitude ambivalente : non seulement, elle ne prête aucune attention à la tradition africaine mais elle est perçue comme une victime du Christianisme. L'évidente conclusion à laquelle son portrait nous conduit est qu'elle ne peut pas se conformer à la tradition à cause de son esprit matérialiste, lui-même corollaire de sa mort spirituelle. Le cercle dont nous parlions au début de cette section est ainsi menacé par deux autres cercles étroitement liés : le christianisme dont l'influence apparaît à travers l'annonce nécrologique et le matérialisme dont Efua, Araba et Sissie (la sœur de Brempong) en sont les symboles. Dès lors, on comprend pourquoi la forme circulaire du ventilateur est associée à sa fonction destructive remettant ainsi en question sa fonction utilitaire.

Comme précédemment observé, la corruption des valeurs traditionnelles africaines est dépeinte comme étant essentiellement le fait des personnages féminins dans *Fragments*. Mais, Armah ne présente pas seulement les femmes africaines de la modernité postcoloniale comme étant culturellement aliénées. Il va encore plus loin dans leur diabolisation quand il présente Efua, comme une mère dénuée de tout sentiment humain. Dès le chapitre introductif de l'oeuvre, Naana estimait qu'elle savait prendre soin d'un enfant moins bien qu'un chat. Or, pour qui connaît les joies et les peines de la maternité, il n'y a pas pire humiliation pour une mère que de lui dénier son instinct maternel. Cette comparaison présageait ainsi un portrait négatif du personnage. L'inimitié que le narrateur installe entre le lecteur et Efua atteint son comble vers la fin du roman, dans le chapitre X, lorsque cette dernière emmène son fils (Baako) visiter son appartement inachevé. La scène a lieu après la sortie du protagoniste de l'hôpital psychiatrique où il a été interné après ses nombreuses déconvenues qui ont provoqué une grave dépression nerveuse. Si l'épisode manque de ritualisme, il est fortement liturgique dans la mesure où on y

rencontre des mots tels que « soul », « sins », « curse » (*Fragments*, p. 176), « prophet », « soulcleaning » (p. 177) ou « forgive » (p. 179) qui témoignent d'un discours religieux sous-jacent. Comme dans le dernier chapitre de *The Beautiful Ones* où les personnages négatifs (Oyo par exemple) reconnaissent leurs erreurs, les plus cyniques comme Koomson subissant la rançon de la gloire acquise de façon perverse, l'objectif de cet avant dernier chapitre de *Fragments* semble être de donner l'occasion à Efua de faire son mea culpa. A priori, l'épisode peut donc être perçu comme la repentance d'une mère dont l'esprit possessif est présenté comme un frein à l'épanouissement de son fils.

Dans une perspective religieuse, se repentir signifie éprouver un regret sincère du mal qu'on a fait. Mais l'enjeu premier d'une repentance, c'est la recherche du pardon et le déchargement d'un fardeau devenu insupportable. Ainsi, quand la mère du protagoniste finit par lui montrer les ruines de sa maison inachevée et après lui avoir avoué que ses désirs étouffaient les siens, elle affirme :

This is the last thing of my soulcleaning, Baako ... These stones and the sand, they were mine. I started all this, thinking I was building something you would come and not find too small. I was hoping you would come back to me, take joy in the thing I had begun but will never end, and finish it. That was the meaning of my curse on you. Forgive me. Now that we have both come and seen this, I won't accuse you anymore. Again, I'm a mother, confessing what strange feelings you've sent through me. It's over now, Baako. Can you understand? We can go home now. (*Fragments*, p. 179)

En incluant dans ce passage (et dans tout le chapitre X) des ingrédients qui rappellent l'esprit matérialiste de la mère du protagoniste, l'intention manifeste du narrateur est de faire admettre qu'Efua est loin d'être une mère protectrice dans la mesure où il lui fait reconnaître son avidité. Il y ajoute également des traits de caractère qui montrent le contraste qu'il y a entre l'apparence du personnage et la vilénie de son âme. Ainsi son sourire est-il sans cesse décrit dans ce chapitre comme étant beau et joyeux alors que ses actions sont essentiellement obscènes et mal intentionnées.

Cependant, malgré ces éléments tendant à présenter Efua comme un personnage totalement sombre, le sentiment qui se dégage sur elle est mitigé. En effet, l'acte de repentance entre Efua et son fils manque finalement son but dans l'ensemble du chapitre dans la mesure où celui qui est présenté comme l'offensé n'y comprend rien ou alors feint de ne rien y comprendre. Ce sentiment est apparent dans la conversation qui suit:

"I made a decision today, I'm cleaning my soul."

"What was in it?" he asked her.

"Dirt," she said, so calmly that he laughed. "True. It was like before I went to the prophet. I was cursing you in my heart, though not crying for you."

"And which of my sins ..."

"Not sins," she said. "It was me. I was waiting for you to see this world here and live in it, knowing where roads are and the walls. It was as if I was afraid you'd destroy yourself."

"Doesn't sound like a curse."

"But it was. You just don't know how it was. I was wanting you to do some things. Now my wishes have disappeared, and I'm finding happiness."

(*Fragments*, p. 176)

Ainsi que le montre ce dialogue, Baako se demande les raisons de la repentance de sa mère : « doesn't sound like a curse ». Efua semble donc se confesser pour des péchés qu'elle n'aurait pas commis. Cette attitude révèle l'ambiguïté qui se dégage de la perception du personnage d'Efua. En effet, autant son irrespect face à l'ordre traditionnel la rend antipathique, autant ce qui aurait pu apparaître comme une culpabilité morale attire en fin de compte une certaine compassion. Ainsi peut-on se demander ce qu'il y a de si malsain dans le fait qu'une mère espère que son fils change quelque chose dans sa situation sociale. Si l'attitude de Baako ne déculpabilise pas totalement sa mère, elle montre que ses attentes étaient plus ou moins justifiées même s'il reconnaît que les rêves de celle-ci paraissent « gigantesques et extravagants » (*Fragments*, p. 179). Son échec, comme le démontre d'ailleurs tout le roman, n'est pas uniquement dû à la rapacité de sa mère mais à toute une société qui refuse le développement et l'innovation et écrase dans sa terrible chute tous les marginaux et iconoclastes comme Baako. Efua ne symbolise donc qu'une infime partie de l'iceberg qui est constitué de l'élite, des corrompus et de toutes ces structures capables d'asphyxier toute force de renouveau.

Dans le même ordre d'idées, on peut affirmer qu'il est facile de comprendre le refus de certains critiques africains de cautionner la vision de la famille africaine qui ressort des premiers romans d'Armah. Dans un article biographique sur Armah, Derek Wright résume la frustration de ces derniers en écrivant :

Bound up with the focus in the early novels on the dilemmas of the isolated and estranged individual is Armah's neglect or negative evaluation of the African extended-family system; his has come under fire from Achebe and other African critics. In Armah's

treatment of the family, he appears to offend all the traditional pieties. Children are generally cause for mourning rather than joy⁸⁴.

Il n'est pas exagéré de penser que cette critique, qui porte sur la représentation de la famille africaine, peut s'étendre sur les portraits des personnages féminins des deux premiers romans d'Armah.

Ce chapitre nous a permis de comprendre et d'appréhender les limites de la perception de la modernité postcoloniale qu'Armah expose dans ses deux premiers romans, *Fragments* et *The Beautiful Ones*. En effet, si sa déception face au dévoiement de la tradition se justifie à beaucoup d'égards, elle paraît par moments excessive voire pessimiste⁸⁵. Ainsi sa critique acerbe qui laisse parfois sous-entendre que l'Afrique peut et/ou doit conserver ses spécificités culturelles intactes malgré la mondialisation n'est que difficilement acceptable. Par ailleurs, il apparaît clairement dans l'ensemble des romans analysés que ses personnages masculins sont plus marqués par une aliénation idéologique alors que ses personnages féminins se distinguent par une aliénation culturelle dans la société moderne.

Dans cette perspective, le choix qu'il fait de décrire plus sévèrement l'attitude de la femme face à la frénésie vertigineuse du matérialisme s'explique fondamentalement par le fait que l'essence de sa création littéraire se trouve dans la société akan qui se caractérise par sa matrilinearité. En cela, *The Beautiful Ones* et *Fragments* peuvent essentiellement se lire comme l'expression de la colère de l'auteur contre les femmes africaines, celles-ci n'ayant pas su utiliser de façon adéquate le pouvoir qui leur est communément attribué pour éviter la disparition de l'identité culturelle.

Ce sursaut d'orgueil qu'Armah ne reconnaît pas aux femmes autochtones, il semble le percevoir dans l'attitude de la femme africaine-américaine. Dans sa vision de la continuité de la culture africaine, il semble percevoir une impressionnante force

⁸⁴ Derek Wright in Bernth Lindfors and Reinhard Sander (Eds.), *Dictionary of Literary Biography*, Volume 117: *Twentieth-Century Caribbean and Black African Writers*, First Series (London: The Gale Group, 1992). http://www.drexel.edu/academics/tdec_humanities/Miscellaneous/Armah_Bio.htm (02-5-2005)

⁸⁵ Gareth Griffiths écrit à ce propos : « The message of *Fragments* is a pessimistic one. There has been a darkening of vision in Armah's work since *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* when the ending offered a muted hope and the possibility of a better future » dans *A Double Exile: African and West Indian Writing Between Two Cultures* (London : Boyard Books, 1978), p. 66. Ce point de vue confirme bien notre analyse.

spirituelle à l'Africaine-Américaine. Le prochain chapitre sera l'occasion de montrer comment cette continuité est assurée dans la société africaine et quelle est l'attitude des Africains de la diaspora face aux valeurs culturelles de leur continent d'origine.

CHAPITRE III

LA FEMME, SYMBOLE DE LA QUÊTE D'IDENTITE

A travers une analogie frappante entre la femme et l'Afrique sans âge, Armah défend éloquemment l'identité culturelle africaine. Ainsi, à côté d'un personnage féminin tel que Naana (*Fragments*), véritable cantatrice de la mémoire ancestrale, d'autres tels que Mze Nyambura (*Why Are We So Blest ?*) et Ama Tete (*Osiris Rising*) se révèlent par une conscience spirituelle aiguë qui leur permet de mieux situer la tradition dans la société moderne. Ces Anciennes s'illustrent par leur désir de voir la société africaine se servir du passé pour mieux aborder les problèmes fondamentaux du présent afin d'envisager un avenir moins chaotique. Dans les romans d'Armah, se perçoit ainsi une éloquente illustration du proverbe ghanéen « sankofa » qui signifie « apprends du passé et construit par-dessus ⁸⁶ ».

En effet, ces femmes s'opposent à la jeune génération d'Africaines qui, désorientées par les effets pervers de l'occidentalisation, ne montrent que peu d'intérêt pour la tradition africaine dans une Afrique contemporaine en proie à de multiples difficultés. Par contre, il est étonnant de constater dans les romans d'Armah que la diaspora noire, à travers ses jeunes intellectuels – notamment les femmes – manifestent un ardent désir de retrouver leurs racines africaines. Certains s'engagent dans la vie sociale et montrent leur intérêt pour le devenir de la société africaine tandis que d'autres, à la recherche d'un statut privilégié qu'ils n'avaient pas dans leur pays natal, y perdent simplement leurs illusions.

Ce chapitre établit donc un parallèle entre Africains autochtones et Africains-Américains sur la question de l'identité culturelle. Dans cette représentation de la diaspora noire, nous chercherons à comprendre pourquoi les Africains-Américains semblent plus être préoccupés à rechercher leurs racines sur le continent d'origine

⁸⁶ Patrick Puy-Denis utilise ce proverbe pour illustrer l'un des chapitres de son livre *Le Ghana* (Paris : Editions Karthala, 1994), p. 143.

de leurs ancêtres alors que seules les Anciennes, fonctionnant comme icônes du lien ancestral, montrent un réel intérêt pour la continuité spirituelle entre le passé, le présent et le futur.

1. LES FEMMES ET LE PLAIDOYER DE LA TRADITION

La lecture des romans d'Armah montre de façon indéniable l'importance primordiale qu'il accorde à ses personnages féminins. C'est à travers elles que l'espoir de la survie de la tradition dans la société moderne se manifeste. Elles sont présentées comme les garantes de la pérennité des us et coutumes dans la société traditionnelle africaine. A travers elles, passé, présent et futur s'enchevêtrent sous le signe de la continuité.

1. 1. La femme, métaphore de l'Afrique éternelle

La survie de toute société dépend en partie de son organisation interne et de sa capacité à se régénérer malgré les aléas du temps. La société traditionnelle africaine que représente Armah dans ses romans n'échappe pas à cette règle. En effet, celle-ci dégage une impressionnante structuration qui assure sa pérennité. L'observation attentive du mécanisme de fonctionnement de cette société permet de se rendre compte qu'elle possède en son sein des érudit(e)s qui, en plus de leur participation active dans la vie de la communauté, se chargent spécifiquement de l'enseignement et de la transmission des savoirs de générations en générations. Au niveau de la narration des récits dans la fiction armahienne, cette réalité se perçoit non seulement à travers l'incessante invocation de la mémoire ancestrale mais aussi par l'intermédiaire d'un certain nombre de personnages qui incarnent fortement la continuité entre le passé, le présent et l'avenir. Armah utilise des personnages masculins et féminins d'un âge avancé (les Anciens) pour défendre les valeurs de la tradition africaine et confirme ainsi l'observation de l'ethnologue Jack Goody qui, dans son analyse sur les modes d'accès au savoir traditionnel chez les LoDaaga du Ghana, écrit :

La continuité est soulignée, car un tel savoir (le savoir traditionnel) s'acquiert auprès des anciens, et en général plus un homme est vieux, plus on pense qu'il a du savoir – en fait plus il a effectivement de savoir, car il se rappelle des incidents, des usages et des gens des temps anciens. Dans une société orale, ce n'est qu'à son propre détriment qu'on peut négliger les paroles des anciens, pas seulement à cause d'une idée générale de respect, mais parce que ces paroles constituent la source principale d'information. La seule façon pour s'instruire du passé, des interprétations du monde est de s'y référer⁸⁷.

Ainsi perçus, les anciens apparaissent comme les gardiens des mythes et légendes de l'Afrique. Dès lors, on comprend le fait que tous les romans d'Armah, qu'ils soient historiques ou centrés sur le monde contemporain, à l'exception de *The Beautiful Ones*, contiennent au moins un personnage âgé à travers lequel le narrateur souligne l'importance du passé. C'est à juste titre qu'Ogede a pu écrire à propos des romans historiques d'Armah :

Two Thousand Seasons, The Healers, and Osiris Rising mark significant stages, both in the development of Armah's ideological orientation and in his novelistic technique. Their most important achievement lies in their ability to delve deep into Africa's past, to show how history and myth collide to give rise to fresh visions of order, and especially in his fourth novel *Two Thousand Seasons*, Armah shows afresh what ingenious use a modern writer can make of oral materials⁸⁸.

Le désir de valorisation des habitudes issues de ce passé pousse Armah à adopter une stratégie narrative qui les met en évidence. De ce fait, on note la variation du mode de transmission de la tradition. En effet, il peut être soit collectif soit individuel, ce qui amplifie l'impression de dynamisme que dégage cette société. Ainsi dans le cinquième chapitre de *Two Thousand Seasons*, « The Dance of Love », c'est à travers des rites de passage que les aînés transmettent le savoir traditionnel aux jeunes adolescents qui s'appêtent à entrer dans la vie adulte. Ce parcours initiatique qui dure plusieurs semaines loin des regards indiscrets est capital dans la formation de leur personnalité en tant qu'individus se situant dans la lignée ancestrale. L'un des éléments fondamentaux de cette initiation, c'est le fait que les aînés arrivent à transmettre les valeurs traditionnelles telles qu'ils les ont reçues en les adaptant à la réalité de la vie du moment. Telles que présentées par Armah, elles

⁸⁷ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 1994), pp. 160-161.

⁸⁸ Ode Ogede, « Three Backward Glances. Roads to Freedom in the Late Novels (*Two Thousand Seasons, The Healers, and Osiris Rising*) », *Ayi Kwei Armah. Radical Iconoclast : Pitting Imaginary World against the Actual* (Athens : Ohio University Press, 2000), p.95

apparaissent comme des outils indispensables à la vie en communauté dans la mesure où l'esprit collectif est préféré à l'individualisme, l'humilité à l'arrogance, la vérité au mensonge etc. Le narrateur ne manque pas de souligner cet aspect communautaire des principes enseignés et l'exigence de l'engagement personnel qui doit être doublé d'un désir de création :

The teachers told us quietly that the way of experts has become a tricky way. They told us it would always be fatal to our art to misuse the skills we have learned. The skills themselves were mere light shells, needing to be filled out with substance coming from our souls. They warned us never to turn these skills to the service of things separate from the way. (*Two Thousand Seasons*, p. 86)

Cette vision de la société en tant que structure dont personne n'a le droit d'attenter à la désintégration trouve sa forme la plus achevée dans les rites d'initiation dont l'objectif est d'inculquer à chaque membre les principes fondamentaux de la société. De même, les dépositaires du savoir à transmettre sont des deux sexes. Ainsi dans *The Healers*, roman qui suit *Two Thousand Seasons*, c'est Damfo (personnage masculin) qui fait office de leader de l'ensemble des guérisseurs de toute la région et qui se charge de l'initiation de Densu, le jeune héros du roman. Cette forme de transmission de savoir est différente de celle mentionnée ci-dessus dans la mesure où elle est individuelle. Cependant, elle comporte des obligations strictes pour qui veut l'embrasser. Ainsi, dans les conversations du maître avec le jeune novice, les interdictions occupent une bonne place : «The healer does not drink or smoke intoxicants » (p. 92), « The learner wishing to be a healer does not use violence against human beings. He does not fight. » (p. 92), «The learner should never call upon his god to destroy anyone» (p. 93), «The learner does not go to the king's court ... The learner avoids going to any place where men go to seek power over other men» (p. 94), «The learner hoping to be a healer must not gossip. Neither must he quarrel » (p. 95), «The learner must not waste the night ... He spends the time of early night thinking over the work he's done for the day, and about what he will do the morrow. The remainder of the night he sleeps, to rise early as his spirit wakes» (p. 95), «The learner respects those older than himself » (p. 96).

A priori, cette litanie de proscriptions peut paraître surprenante. Elles font cependant l'objet d'une explication méthodique qui permet à l'initié de comprendre leur bien-fondé. A chaque jour correspond une leçon que l'élève se doit de bien assimiler après avoir posé toutes les questions nécessaires. A l'évidence, Armah

veut s'insurger contre l'opinion selon laquelle l'Afrique serait chaotique avant l'arrivée des Européens sur le continent. Il montre une organisation qui comporte son système de transmission d'une connaissance multiforme et démontre que l'Afrique avait une civilisation rationnelle et qu'elle aurait pu faire l'économie de la prétendue mission civilisatrice que les états impérialistes ont voulu lui imposer. Par ailleurs, le fait que ces interdictions soient au nombre de sept n'est pas le signe du hasard car ce chiffre symbolise la perfection dans de nombreuses cultures. En fin de compte, elles doivent être perçues comme la déontologie d'une corporation qui ne peut résister au temps qu'en se dotant de garde-fous et en créant le cadre de sa continuité.

Hormis le chef thérapeute Damfo qui se distingue par l'habileté avec laquelle il transmet l'art de « guérir le corps et l'esprit⁸⁹ » et les vertus de la tradition, il y a d'autres personnages masculins tels que Isanusi (le diseur de vérité dans *Two Thousand Seasons*) qui s'illustrent positivement dans l'enseignement de la tradition. Cependant, comparés au nombre important de personnages féminins qui personnifient le passé dans l'univers romanesque armahien, ils paraissent moins impliqués dans le processus de transmission des valeurs traditionnelles africaines. En effet, ce sont les femmes qui incarnent véritablement l'Afrique éternelle dans les romans d'Armah. Quoique ce rôle soit diversement interprété par les critiques, on constate une certaine cohérence sur la symbolique utilisée par Armah et l'importance qu'il accorde à ces personnages féminins qui se confondent avec le passé africain.

Cette importance, qui se manifeste dans la complexité de la construction de ces personnages féminins, se perçoit aisément à travers deux vieilles femmes qui jouent le rôle de transmission spirituelle dans *The Healers*. Il s'agit de Nyaneba, la guérisseuse du village de Praso et de Nana Esi Amanyima (la grand-mère du jeune prince assassiné) dont nous avons analysé l'impressionnante autorité spirituelle au premier chapitre de cette partie. En effet, de toutes les femmes de la communauté des guérisseurs, Nyaneba est la plus autoritaire dans la mesure où elle allie discrétion et efficacité, qui sont deux qualités indispensables à l'exercice de l'activité de guérisseur. Il n'est donc pas surprenant que le narrateur la compare au vent dans la quatrième partie du roman :

⁸⁹ Cette double dimension de la science du thérapeute se révèle à travers les soins qu'il apporte à deux personnages. D'abord au guerrier Asamoa Nkwanta dont le narrateur de *The Healers* affirme qu'il a une âme malade et ensuite à Araba Jesiwa qui a été grièvement blessée au cours d'une attaque qui a vu mourir son fils, le prince Appia.

Densu was about to ask Damfo where they would go, but an excited shout outside the door broke the beginning conversation. Something as dynamic as a wind blew into the room and did not stop till it reached Damfo and practically knocked him over.

'Ah, Damfo,' said the voice of the wind, 'it's been so long since you went. Welcome.'

The wind was a woman. In the gathering darkness her face was indistinct, but she had a small, neat body. She wore a simple piece of cloth tied primly above her breasts, and though her voice said she was an old woman, her motions were quick, like a girl's. (*The Healers*, p. 151)

Dans cette citation, le parallèle que le narrateur fait entre Nyaneba, le vent et l'obscurité ne nous semble pas fortuit. Armah reprend ici à son compte la référence à l'Afrique comme le continent noir. L'évocation de l'âge de son personnage confirme ce symbolisme, l'Afrique étant perçue comme le berceau de l'humanité. En effet, Nyaneba est vieille mais elle est aussi rapide qu'une jeune fille. Nyaneba symbolise ainsi l'Afrique sans âge, l'Afrique éternelle dont elle s'active à transmettre les us et coutumes à la jeune génération composée dans le roman du jeune couple Densu et Ajoa. Ce rôle métaphorique de Nyaneba se confirme quand on analyse les circonstances de sa mort atroce. En effet, c'est au cours d'une attaque du village des guérisseurs par l'armée britannique qu'elle meurt, symbolisant ainsi la destruction de l'Afrique par l'Europe. Presque toutes les autres femmes défendant la tradition africaine dans les romans historiques d'Armah connaissent le même sort que Nyaneba. Prophétesses comme Anoa (dont nous avons vu ultérieurement la fonction) ou guérisseuses (healer), elles symbolisent la lutte contre la discontinuité et prônent la transmission des valeurs ancestrales aux jeunes de leur époque.

Lorsqu'on fait une comparaison des romans historiques d'Armah avec ceux qui décrivent l'Afrique indépendante, on peut se poser la question de savoir si l'Afrique a réussi à sauvegarder les institutions qui permettaient la transmission de la tradition. On ne peut pas oublier le fait que la trame de *The Healers*, c'est la confrontation entre l'armée britannique et l'empire achanti (1873-74) qui a entraîné la chute de sa capitale (Kumase) et que *Two Thousand Seasons*, qui décrit une période d'errance du peuple noir se réfère à une époque encore plus reculée. Par opposition à ces deux romans, *The Beautiful Ones*, *Fragments* et *Why Are We So Blest* ont pour cadre temporel les années soixante et soixante-dix et *Osiris Rising*, les années quatre vingts. Pour une référence spatiale identique, nous avons donc deux différentes références temporelles. On peut donc se demander si la continuité spirituelle est toujours envisagée de la même manière par Armah et si les mutations

sociales provoquées par la colonisation ont remis en cause le rôle des femmes et la méthode de transmission spirituelle. Nous pouvons nous servir du portrait de Naana, la vieille grand-mère de l'anti-héros de *Fragments*, pour tenter de répondre à cette interrogation.

1. 2. Naana : une prédicatrice à la croisée des chemins

L'une des raisons qu'Armah attribue au marasme économique, culturel et spirituel de l'Afrique, c'est l'abandon de la tradition. Selon lui, l'Afrique a opté pour une politique qui la réduit à être uniquement consommatrice après avoir abandonné les habitudes ancestrales dans lesquelles chacun était à la fois producteur et consommateur. En effet, si la société moderne fait si peu de place à la culture africaine au point qu'on ne peut pas affirmer que la tradition y occupe encore une place importante, il serait exagéré de croire qu'elle a totalement disparu. De fait, Armah montre dans ses romans qui décrivent l'Afrique contemporaine, qu'il subsiste encore l'espoir que cette tradition puisse être revitalisée afin de servir de soubassement au développement du continent. Cette conviction se manifeste à travers un certain nombre de personnages féminins, qui ne font pas que personnifier le passé mais plaident pour une revalorisation de la tradition. Ces personnages – qui sont tous féminins – s'insurgent contre l'opposition aberrante entre le passé, le présent et le futur si souvent et abusivement faite par la présente génération. Des romans contemporains aux romans historiques et malgré la différence de l'approche narratologique⁹⁰, Armah réussit à donner une image vraisemblable de la continuité spirituelle à travers ces femmes qui, devenues vieilles, passent du statut de mère à celui de prédicatrices. Chacune est confrontée à une situation particulière mais leur combat est le même : les valeurs européennes ne doivent faire disparaître la mémoire ancestrale africaine.

⁹⁰ A propos de la différence de l'approche narratologique entre ces deux types de romans d'Armah, lire l'article de Leif Lorentzon intitulé « The Narratee of Two of Ayi Kwei Armah's Novels : A Use of Narratology », *Research in African Literatures*, Volume 29, Number 3, Fall 1998, pp.59-69. Voir également notre analyse au chapitre VII dans le sous-chapitre « La tradition littéraire et la représentation des rapports sociaux entre les sexes ».

Dans cette perspective, Naana, la grand-mère de Baako dans *Fragments*, peut être perçue comme la représentation la plus saisissante de tous ces personnages. En effet, de nombreuses études critiques soulignent la puissante symbolique qui entoure Naana et l'autorité spirituelle dont elle fait preuve dans ce roman. *Fragments* commence et prend fin avec elle, les chapitres 1 et 13 portant son nom. Cette position de choriste préfigure le rôle fondamental qu'elle joue dans l'intrigue du roman. Naana est en effet le seul personnage qui agit dans ce roman à la fois comme acteur et narrateur et son discours se focalise essentiellement sur le caractère cyclique de la vie et de la mort et sur la destruction de son petit-fils Baako par le matérialisme frénétique de la société moderne. Il nous importe ici de voir la manière dont elle illustre la tradition africaine et comment elle tente de la transmettre dans une société dont l'hostilité face à la voie des ancêtres est plus qu'ostentatoire.

A travers l'analyse du rôle des Anciens et des Anciennes dans les romans historiques, nous avons pu constater que l'initiation était la voie privilégiée de transmission des us et coutumes. Contrairement à ce principe, le mode de transmission qu'on peut observer dans *Fragments*, à travers Naana, se fait au cours de cérémonies traditionnelles qui évoquent l'harmonie entre le monde des vivants et celui des morts, les ancêtres. Ainsi, dans le premier chapitre qui contient le flot des souvenirs de la vieille femme, voit-on se dérouler une scène dont la dimension spirituelle est significative. La famille de Baako se réunit avant son départ à l'étranger pour demander la bénédiction et la protection des ancêtres. On voit déjà dans ce chapitre l'importance que Naana accorde à la relation entre ce monde-ci et celui des ancêtres qui quoique invisible s'impose à elle comme une réalité palpable. Ce départ lui donne donc l'occasion de prêcher et d'enseigner la manière dont le rituel doit se faire. Ainsi veille-t-elle sur chacun des gestes de Foli, l'oncle de Baako qui est chargé d'officier la cérémonie. Malgré la perfection et la puissance poétique et incantatoire que dégagent les mots que ce dernier adresse aux ancêtres (Nananom), la grand-mère, mieux avertie et plus imprégnée de la tradition akan, verse davantage de boissons en l'honneur des ancêtres, montrant ainsi la profondeur de sa foi.

Ces libations revêtent une importance capitale aux yeux de Naana, elle saisit donc l'occasion pour agir afin qu'elles ne soient pas perverties. Foli, le maître de cérémonie, ne comprend pas le zèle de Naana mais celle-ci ne laissera pas planer le doute pendant longtemps :

I am not quarrelling with you : it was enough. You learned so well the words you spoke to the dead ones this night. Did no one also teach you the power of the anger of the departed? How did you forget, then? Or was the present growling of your belly a greater thing than Baako's going and the whole stream of his life after that? The spirit would have been angry, and they would have turned their anger against him. He would have been destroyed. (*Fragments*, p. 8)

Face à la surprise de Foli, la réaction de Naana montre non seulement qu'elle maîtrise parfaitement les pratiques ancestrales mais aussi et surtout qu'elle désire ardemment transmettre ce qu'elle a hérité. De toute évidence, Foli, le maître de cérémonie, ignore l'ambivalence (ou en a moins conscience) des relations qui prévalent entre le monde des vivants et celui des morts. Ceux-ci en effet sont protecteurs lorsqu'ils sont adorés adéquatement mais ils peuvent également réprimander les vivants s'ils sont négligés ou outragés. C'est cette caractéristique que Kopytoff souligne dans son article « Ancestors as Elders in Africa » quand il écrit :

The relation of the ancestors to their living kinsmen has been described as ambivalent, as both punitive and benevolent and sometimes even capricious. In general, ancestral benevolence is assured through propitiation and sacrifices; neglect is believed to bring about punishment⁹¹.

C'est donc pour éviter la probable colère de Nananom que Naana, l'aînée de la famille, a tenu à s'assurer de la perfection et de l'authenticité de chaque étape du rite. Etant satisfaite de sa parfaite communion avec les ancêtres, elle peut montrer son optimisme face à l'avenir de Baako d'où le lien logique entre la première phrase du roman (« Each thing that goes away returns and nothing in the end is lost », *Fragments*, p. 1) et la dernière du premier chapitre (« They will protect him. How can it then be said that he will not come ? », *Fragments*, p. 11).

Au-delà du caractère purement traditionnel et symbolique de cette cérémonie, on sent déjà dès le début du roman la tendresse que la vieille grand-mère éprouve pour son petit-fils. En effet, contrairement à Foli, Naana accorde une importance capitale à l'avenir que Baako représente à ses yeux. C'est pourquoi, elle comprend mieux que quiconque dans le roman le caractère crucial du parcours initiatique que va subir Baako. Ainsi à l'aéroport, pendant que Foli et les autres membres de la famille admirent la beauté des installations modernes, Naana ferme les yeux pour mieux pénétrer le monde intérieur. Là se manifeste un extraordinaire don de voyance dont elle seule a le secret dans le cercle familial. En effet, dans une sorte de rêve,

⁹¹ Igor Kopytoff, « Ancestors as Elders in Africa », *Perspectives on Africa. A Reader in Culture, History and Representation* (Oxford : Blackwell Publishers Limited, 1997), p. 412.

elle aperçoit Baako qui marche seul dans une foule de Blancs qui ne s'expriment que dans des langues occidentales. Baako marchait sans être vu ni touché comme un revenant dans un monde tourmenté dans lequel toute chair humaine était blanche. Certains portaient dans les bras des objets d'une si grande beauté que Naana se disait intérieurement que c'était à cela que ressemblait la terre des esprits. Mais toute cette rêverie qui, par moments, se mêlait à un sentiment de peur fait comprendre à la grand-mère le changement que Baako va subir.

Naana perçoit ainsi le voyage de Baako comme une initiation au cours de laquelle ce dernier va acquérir le savoir qui doit lui permettre d'affronter la vie. Cette impression est renforcée par une remarquable analogie qu'elle fait entre les cycles de la vie et de la mort. En effet, en voyageant de l'Afrique aux Etats-Unis, son petit-fils va subir une mort symbolique de laquelle il devra renaître plus aguerri. A la dernière page du chapitre introductif, elle dit en effet :

We did not go with him inside the airplane to see him go ... we went outside to a long white fence behind which we stood with others like us who had come to weep for a departing one, and after a long time we saw the line of people, many white people but also others who were black, go like gentle ghosts into the airplane. When it swallowed Baako in his turn, I could look no more. (*Fragments*, p.11)

Comme le montre ce passage, le discours de Naana est imprégné d'images exprimant cette mort métaphorique : les accompagnateurs qui « pleurent » celui qui part, l'avion qui avale⁹² le voyageur comme la terre avale les morts et Baako qui entre dans l'avion comme un revenant. Armah utilise ici toute la symbolique de la mort et de la vie que l'on rencontre dans la culture africaine pour faire de Naana un personnage vivant et vraisemblable. Mais la réussite la plus probante qu'il atteint dans la construction de ce personnage se perçoit à travers la capacité qu'a Naana d'évoquer et de faire comprendre des problèmes contemporains qui sont étroitement liés au passé.

En effet, Naana est illettrée et ne parle pas l'anglais la langue du colonisateur qui sert d'outil principal de communication dans le Ghana post-indépendant. Cependant, entre elle et son petit-fils, que deux générations séparent, l'entente est

⁹² Dans son article « Loss and Frustration : An Analysis of A. K. Armah's *Fragments* », *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents Press, 1992), p. 220, la comparaison que K. H. Petersen fait entre le fait que l'avion « avale » Baako et l'avalement de Jonas par un poisson dans la Bible est pertinente. La métamorphose que subit Baako ne pouvait pas trouver une meilleure illustration, à la différence que Jonas fait un retour « gagnant » à la vie alors que Baako va être « détruit » et rejeté par les siens.

parfaite. L'épisode qui montre le mieux cette communion, c'est la compréhension dont fait preuve Baako quand il voit sa grand-mère bercée par un chant afro-américain que diffuse la radio de la voiture de Foli. L'oncle de Baako se moque de la grand-mère, car il pense qu'elle ne comprend rien des paroles mais qu'elle est drôlement attentive. Mais, quoique ne comprenant pas effectivement les paroles de cette musique, les sons interpellent Naana et elle interroge son entourage pour savoir qui chantait. Foli lui répond qu'il s'agit d'Afro-Américains et tous ceux qui étaient dans le véhicule se mirent à rire de l'attitude de Naana comme si elle était un enfant. Seul Baako se soucie de sa grand-mère et lui précise que les ascendants des chanteurs sont africains. Naana se tait et ne dit plus rien pour éviter d'autres moqueries. Mais elle affirme que cette musique a une signification singulière pour elle :

I had not understood the words at all, but the sounds, above all the cries of the man who sang most of the beginnings, and the women's voices, many, many women's voices always there around him to catch his pain and make it into something almost sweet, that was all familiar to me somewhere. And also beneath it all the thing that went on always and would not let me escape, heavy like a sound of doom, that also I knew.
(*Fragments*, pp. 9 -10)

Ce vibrant témoignage de Naana qui fait un lien entre l'expression de la douleur, de la bonté et de la fatalité exprimée par le blues et les negro-spirituals et la vie traditionnelle qu'elle mène montre en quelque sorte la proximité des sensibilités entre les Africains-Américains et les Africains et peut-être aussi la ressemblance des destins. Aussi, comme l'écrit Anne Trevarthen, n'est-on pas surpris que les thèmes de la « réceptivité magique » et de « l'invisibilité »⁹³ qu'on trouve également chez les écrivains afro-américains dominent les premier et dernier chapitres dans lesquels seul le lecteur pénètre l'intériorité de Naana. Cette capacité de compréhension des phénomènes qui remontent dans le passé lointain se révèle encore lorsque, désabusée par le comportement des membres de sa famille, qui n'ont aucun égard pour la tradition, Naana exprime sa profonde frustration dans le dernier chapitre en prose poétique. Elle compare l'attitude de ceux qui ont provoqué la colère des ancêtres en pervertissant la cérémonie traditionnelle du baptême du nouveau-né à

⁹³ Anne Trevarthen, « Femmes Fortes, Société moderne. Ayi Kwei Armah : *Fragments* » dans *Les Femmes dans la littérature africaine. Portraits* (Paris et Abidjan : Editions Karthala et CEDA, 1998), p. 153.

l'humiliante attitude des Africains qui ont trahi leur peuple pendant l'esclavage pour gagner de l'argent.

The baby was a sacrifice they killed, to satisfy perhaps a new god they have found much like the one that began the same long destruction of our people when the elders first – may their souls never find forgiveness on this head – split their own seed and raised half against half, part selling part to hardeyed buyers from beyond the horizon, breaking, buying, selling, gaining, spending till the last of our men sells the last woman to any passing white buyer and himself waits to be destroyed by this great haste to consume things they have taken no care nor trouble to produce. (*Fragments*, p. 199)

Ainsi perçue, la cérémonie de baptême de l'enfant est placée dans une vision socio-historique qui rappelle que les maux dont souffre l'Afrique contemporaine ont indéniablement leur racines dans le passé. Armah développe ce thème de l'esclavage et la trahison des Africains par d'autres Africains dans *Two Thousand Seasons* et dans *Osiris Rising*⁹⁴. Mais à travers Naana, le devoir de mémoire est déjà amplement ébauché. Dès lors, le lecteur comprend la mélancolie du discours philosophique que tient la vieille grand-mère qui personnifie le passé. L'inquiétude qu'Armah fait percevoir dans ce roman est que dans le Ghana moderne, trop peu de personnes se servent du passé et de la tradition pour conjurer ce qui apparaît comme un mauvais sort qui affecte et désintègre la société depuis longtemps.

En effet, au moment où Baako quittait le Ghana pour les Etats-Unis, Naana disposait de toutes ses forces physiques et spirituelles et avait réussi à empêcher le pervertissement de la cérémonie de bénédiction ancestrale. Quelques années plus tard, lorsque son petit-fils retourne au pays après sa formation, elle est devenue faible et a même perdu l'usage de ses yeux. Sa fille Efua et sa petite-fille Araba se comportent comme si elles n'attendaient que sa mort pour se débarrasser d'elle. Naana supporte de moins en moins l'esprit matérialiste et le zèle injustifié dont font preuve ses proches pour acquérir de l'argent. Elle préfère de ce fait cet état de cécité à la folie qu'elle subirait inévitablement en voyant des choses qui échappent à son entendement :

⁹⁴ A ce propos, on pourra lire avec intérêt l'ouvrage de Dieudonné Mayi intitulé *The Selling of Joseph : A Healing Message from History* (Philadelphie : Xlibris Corporation, 2004). Dans cet ouvrage, l'auteur fait un parallèle entre l'histoire biblique de Joseph vendu par ses frères et les Africains qui ont joué un rôle actif pendant la traite négrière en marchandisant leurs frères. Sortant des sentiers battus, il demande que les Africains reconnaissent leur propre responsabilité dans l'humiliant commerce transatlantique qu'a constitué l'esclavage.

Sometimes I know my blindness was sent to me to save me from the madness that would surely have come with seeing so much that was not to be understood. (*Fragments*, p. 10)

Ironiquement, c'est cette caractéristique qui confirme Naana dans son statut de prophète dans *Fragments*. En effet, par opposition à ceux qui voient sans comprendre, Naana comprend même quand elle ne peut voir. A titre d'exemple, elle a su qu'aucune libation n'avait été versée pendant la cérémonie de baptême du bébé alors que personne ne l'en a informée. De même, elle est capable de "reconnaître" la présence de ceux qu'elle connaît déjà alors qu'elle ne peut les voir. Ce cas de figure s'est produit quand Baako est revenu à la maison avec un chauffeur de taxi pour transporter sa sœur à l'hôpital : « That is you, Baako, but who is the other ? » (*Fragments*, p.74) demande-t-elle à son petit-fils. Naana a une capacité d'abstraction et un don de voyance qui lui permettent de prendre appui sur le passé, d'analyser les événements de son temps et de se projeter vers l'avenir comme elle a eu à le faire au moment où Baako s'apprêtait à s'envoler pour les Etats-Unis.

A travers ce personnage charismatique, la mythologie trouve tout son sens dans l'œuvre d'Armah. En effet, les prophètes sont souvent aveugles et leur infirmité symbolise le regard intérieur qui voit ce que l'homme commun ne peut voir. Ils se singularisent en voyant au déla des apparences. Le fait que presque personne ne se montre intéressé par ce que Naana défend et représente, conforte ainsi le lecteur sur la mission prophétique du personnage. Armah confirme dans *Fragments* et dans les romans qui suivront son statut de mythologue⁹⁵ tout en restant attaché aux principes de la tradition africaine notamment en ce qui concerne le mécanisme qui régit la continuité spirituelle. Ce constat se vérifie quand on analyse la manière dont il présente Naana au soir de sa vie. En effet, Naana est devenue vieille et est maintenant pressée de « passer » dans le monde des ancêtres. Elle veut donc passer le flambeau qui doit permettre à la famille de garder l'unité spirituelle avec les ancêtres. En principe, ce sont les femmes qui sont habilitées à jouer ce rôle de courroie de transmission spirituelle entre les générations mais dans le cercle familial,

⁹⁵ Chacun des trois premiers romans d'Armah contient au moins un mythe qui éclaire le nœud du problème qu'il y aborde. Dans *The Beautiful Ones*, c'est le mythe de la caverne de Platon qui explique le mieux l'attitude de l'anti-héros, dans *Fragments*, les mythes de Mamy Watta, la dame de l'Onde (voir chapitre VII.2) et du cargo (voir p. 31) résument l'attitude des Ghanéens qui consomment sans se préoccuper de la production et dans *Why Are We So Blest ?*, le mythe de Prométhée reste l'argument fort que Mike le Fasciste prend pour expliquer la situation exceptionnelle du personnage principal pendant ses études aux Etats-Unis.

Efua et Araba qui devraient hériter de ce savoir n'en veulent pas car elles sont plus préoccupées à célébrer le nouveau dieu dont Naana parlait, le matérialisme.

Seul Baako lui accorde un peu d'attention dans le cercle familial. Comme avant son départ, il y a toujours une connivence entre lui et sa grand-mère mais il est maintenant moins réceptif que par le passé. En fait, selon la tradition akan, il n'est pas équipé et n'est donc pas apte à satisfaire les exigences de ce rôle. Ceci peut amplement expliquer le fait que la plupart des conversations entre Baako et Naana n'arrivent pratiquement jamais à leurs termes. En effet, Baako remet souvent à plus tard une explication qui aurait pu lui permettre de comprendre profondément les choses. Trois exemples peuvent servir à étayer cette remarque. Ainsi, lorsque désemparé par les attentes matérialistes auxquelles il ne pouvait satisfaire, il saisit son carnet de notes et entreprend d'écrire sur le mythe du cargo et ses répercussions sur la société ghanéenne, il écrit entre parenthèses :

(all that libation and talk like a funeral when I was going on the plane – it happens for almost everyone who goes. I wonder if the ritual is still understood. Ask Naana later, try to find out what she sees and knows of this) (*Fragments*, p. 157)

Il sait que seule sa grand-mère, qui à l'occasion est mise sur le même piédestal que la bibliothèque de l'Université ghanéenne de Legon, peut lui fournir les explications dont il a besoin. Cependant, jusqu'à la fin du roman, on ne le voit pas se renseigner auprès d'elle. De même, quand offusqué par l'attitude de la bureaucratie improductive de Ghanavision (la télévision ghanéenne où il travaille) il se met à brûler ses manuscrits, il ne dévoilera pas ce qu'il a en lui afin que Naana puisse le comprendre :

“Don't go”, Naana said. “Sit with me. You are sad, aren't you? I can't understand why you always refuse to tell me what is happening.”
He sat by her, and saw the strain in her face disappear.
“Will you talk to me? ...
“I will, Naana, but not today.” (*Fragments*, p.154)

La vieille femme devra attendre un moment favorable pour mieux se faire expliquer le malaise du Ghana indépendant auquel elle devra appliquer sa thérapie inspirée de la sagesse ancestrale. Mais jusqu'à sa mort, ce moment ne viendra pas. Or, l'esprit communautaire a totalement disparu de cette société dans laquelle elle ne voit plus sa place. C'est donc son petit-fils qui lui sert de “miroir” du monde moderne

mais ce dernier, après avoir hurlé et été terriblement déçu par les siens, s'enferme de plus en plus dans son mutisme. Ainsi, quand ébranlé par la furie de sa mère et de sa sœur, il ne peut rien faire pour les empêcher d'organiser le baptême avant terme du nouveau-né, il explique à Naana que le monde a changé et qu'il ne peut pas les empêcher de faire ce qu'ils veulent de leur enfant, Naana s'offusque et veut lui expliquer ce que la tradition recommande, la conversation ne peut encore s'achever : « Listen, Baako, I should explain you this – » (*Fragments*, p. 98). Naana se tait brusquement, car Efua, personnification d'une période moderne incontrôlable dans le roman, vient de pénétrer dans la pièce où se tenait leur conciliabule. Symboliquement et rhétoriquement par recours à l'aposopie, c'est la société moderne qui refuse ainsi tout dialogue avec le monde traditionnel que Naana symbolise, d'où la difficile imbrication spirituelle que l'on constate dans le roman.

A l'évidence, l'entente qui existe entre Naana et Baako est d'ordre affectif. Les petits-fils sont généralement adorés en Afrique, ils sont parfois mieux aimés que les fils. C'est sans doute cet amour que beaucoup trouveraient incongru dans cette Afrique devenue trop individualiste qu'Armah met en scène dans *Fragments*. En pensant à Baako, Naana ne dit-elle pas que même vieille une femme n'est pas perdue pour l'amour ? Comme nous l'avons vu, les préoccupations des deux personnages convergent mais la relation qu'ils vivent n'est pas le genre de rapport sur lequel se construit la continuité spirituelle. Naana sait bien que c'est la femme qui symbolise la fécondité et la continuité dans la société africaine et que c'est à elle que le flambeau doit en principe être remis. C'est donc en désespoir de cause qu'elle a jeté son dévolu sur son petit-fils qui ne peut répondre favorablement à sa requête.

En fin de compte, on peut affirmer que le portrait du personnage de Naana révèle des caractéristiques intéressantes. En effet, en essayant de transmettre ce qu'elle sait et en aidant Baako à surmonter les épreuves, elle s'est imposée comme sa mère spirituelle. Même si sa présence n'a pas garanti l'accomplissement des objectifs de Baako, elle remplit ainsi amplement la fonction de destinateur telle qu'elle est définie par Susan R. Suleiman dans *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*⁹⁶. Cependant, le sentiment qu'elle prêche dans le désert est si vivace que l'on pourrait dire qu'elle est en déphasage avec son temps. Ce qui justifie les propos de Simon Gikandi dans son livre *Reading the African Novel* :

⁹⁶ Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (Paris: Presses Universitaires Françaises, 1983), p.100.

Naana ... is able to bear her alienation from the world of the moderns because of her historical and mythical links to a world which celebrated values that were less demanding and destructive than those she sees at work in contemporary Ghanaian society.⁹⁷

On peut donc penser que Naana appartient au monde traditionnel quoique vivant dans le monde contemporain qu'Armah représente dans *Fragments*. Elle est, pour ainsi dire, aux confins de deux générations d'Africains qui diffèrent à bien des égards. Cependant, cela ne signifie pas que la tradition va s'éteindre totalement avec sa mort. En effet, si nous nous en tenons à la vision cyclique du roman, nous pouvons être autorisés à penser que la déception de Naana peut se transformer en espoir et son amertume en une victoire future. La structure même du roman suggère une telle vision dans la mesure où le début peut se lire comme la fin. On peut ainsi aisément déplacer le premier chapitre et l'insérer entre l'avant-dernier et le dernier chapitre sans que la compréhension du roman soit véritablement bouleversée. De ce fait, la rupture et la fracture que suggèrent le titre et la forme de l'œuvre ne peuvent donc pas être synonymes de la rupture définitive entre tradition et période moderne.

Au contraire, la profonde conviction que la continuité va s'imposer d'une manière ou d'une autre à la génération que laisse Naana traduit en fin de compte la vision spirituelle que l'auteur transmet. En effet, il est plausible qu'Armah suggère à travers les insinuations spirituelles de Naana une nouvelle perspective de régénérescence de la société africaine. Aussi, les nombreuses références textuelles et extratextuelles de ce roman suggèrent-elles que la conscience spirituelle dont fait preuve ce personnage représente une véritable fusion entre la tradition akan et la croyance chrétienne⁹⁸. Il est donc possible de ne pas lire *Fragments* uniquement comme le processus d'une dégénérescence sociale ayant abouti à une déperdition spirituelle mais plutôt à une profonde mutation à la fois éthique et spirituelle. Dans une telle perspective, la désorientation de la société ghanéenne doit donc être perçue comme une invitation à la réflexion, une méditation sur les conditions et les moyens de survie et d'intégration d'une culture mise en péril par une modernisation mal pensée dans son ensemble. A travers Naana, le plaidoyer de la tradition

⁹⁷ Simon Gikandi, *Reading the African Novel* (London: Heinemann, 1987), p.89.

⁹⁸ A ce propos, on pourra lire l'analyse de Robert Frazer dans *The Novels of Ayi Kwei Armah* (London : Heinemann, 1980), p. 30. Dans ce livre Frazer assimile les treize chapitres de *Fragments* aux trente pièces d'argent pour lesquelles Juda a trahi Jésus en se référant à une phrase de Naana. D'autres références telles que la position de Juana que Baako qualifie de « catholique » confortent la vision spirituelle unificatrice de ce roman.

africaine – qui doit absolument se (re)faire une place dans la société contemporaine – s’inscrit ainsi dans une démarche qui, sans être entièrement optimiste, n’invite pas également à un pessimisme démesuré.

Ce qu’Armah dit ainsi de façon voilée mais décapante à travers l’arme de la littérature, les sociologues et anthropologues qui ont analysé la société africaine s’en sont rendu compte et leurs écrits confirment qu’un tel devenir, loin d’être utopiste, se réalise progressivement dans la société africaine. Ainsi, sur la côte ouest-africaine, le syncrétisme religieux dans lequel Bible et traditions africaines se fondent pour guider les destins individuels et ceux des groupes sociaux peut être perçu comme le désir d’éternité d’une tradition qui refuse de périr. Cette vision de l’évolution de la spiritualité en Afrique est clairement établie par Jean-Pierre Dozon dans son ouvrage sociologique intitulé *La Cause des prophètes* dans lequel il démontre que, à la faveur de la modernisation, l’évolution de la rationalité n’a pas freiné celle de la religion traditionnelle en Afrique. Au contraire la modernité semble être dépassée par « la quantité des problèmes à résoudre⁹⁹ » d’où, en fin de compte, la perception de la religion comme un phénomène ininterrompu. On pourrait donc dire que la religion consiste à résoudre les tensions entre tradition et les contradictions de l’époque moderne, ce qui expliquerait la montée du syncrétisme religieux qu’on constate ces dernières décennies sur le continent. Ce syncrétisme religieux, rappelons-le, a commencé dès le début de la colonisation et de la christianisation. Si ce phénomène n’est pas nouveau, on constate, par contre, le renouveau de son dynamisme et de son influence dans l’Afrique moderne.

La critique littéraire moderne saisit de moins en moins le personnage romanesque comme le porte-parole de l’auteur, le reflet de ses amalgames d’observations et éventuellement la projection de ses rêves. On peut cependant estimer qu’à travers et au-delà du personnage féminin de Naana sur lequel se constate un certain ancrage, la problématique qu’Armah pose est de savoir s’il ne vaut pas mieux que la tradition s’adapte aux nouvelles réalités africaines et planétaires. Et si cette éventualité est admise, la question fondamentale qui sous-tend ce désir de survie, d’intégration et d’adaptation est de savoir ce que la rencontre de sensibilités différentes implique pour l’identité culturelle africaine. Doit-on continuer à plaider pour une certaine authenticité, une « mythologisation » ou une

⁹⁹ Jean-Pierre Dozon, *La Cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine* (Paris : Editions du Seuil, 1995), p.12.

« fétichisation ¹⁰⁰ » du signe de l'authentique là où exister simplement paraît indéniablement une préoccupation pour bon nombre de nations africaines? Cette question permettra de comprendre, à travers la représentation de ses personnages féminins, comment Armah entrevoit l'actualisation de la tradition dans le processus de développement de la société contemporaine africaine.

1. 3. La femme, la tradition et l'avenir

Le troisième roman d'Armah, *Why Are We So Blest?*, constitue probablement un début de réponse ou à défaut, a le mérite d'actualiser la question du dilemme que pose la problématique culturelle africaine. On peut ainsi noter, à travers le rôle de Mzee Nyambura – un autre personnage féminin défendant la mémoire ancestrale – un compromis entre l'occidentalisation de la société africaine et l'ardent désir de conformité à la voie des ancêtres telle qu'appréhendée par Armah. Ce nom lui est attribué à dessein, car « mzee », qui signifie en Swahili « vieux ou âgé », est un terme de respect généralement attribué en Afrique orientale à des personnes âgées qui sont respectées dans leur communauté. Ce fut le cas du président Jomo Kenyatta qui était surnommé « Mzee Kenyatta », ce qui signifie donc « Kenyatta, le vieux ou l'Ancien ».

Mzee Nyambura est interviewée par Aimée, une Américaine blanche, qui dès son premier séjour en Afrique veut en connaître les coutumes et l'histoire récente, en particulier l'histoire des Maji Maji, un mouvement politique tanzanien du dix-neuvième siècle ¹⁰¹. Comme initialement vue, la transmission de la mémoire ancestrale, se fait à travers l'oralité. Les coutumes sont enseignées par les plus âgés aux jeunes qui les font perpétuer à travers des initiations et des rites de passages. Mais ces coutumes se conservent dans la mémoire humaine et non dans des livres ou sur des bandes magnétiques. Contrairement à ces principes, l'Américaine se munit d'un magnétophone et enregistre la conversation qu'elle a avec Mzee

¹⁰⁰ Ces deux expressions sont de Gareth Griffiths, « The Myth of Authenticity », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Eds), *The Post-Colonial Studies Reader* (London and New York : Routledge, 1995), p. 238.

¹⁰¹ Nous reviendrons sur les implications socio-politiques de l'histoire racontée par Mzee Nyambura dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail.

Nyambura. Cette dernière est une femme qui a vécu et a vu la société africaine subir des mutations diverses. Mais ceci n'a pas altéré sa mémoire, car elle se remémore l'histoire du continent. Elle décrit ainsi la « trahison » d'une personnalité africaine pendant la résistance coloniale. En fait, Armah caricature ainsi la participation des intellectuels africains pendant cette période. A travers Ndugu Pakansa, qui nous fait penser à Jomo Kenyatta, le premier Président kenyan, il apostrophe la lâcheté de certains intellectuels qui avaient choisi le confort de la négociation face aux difficultés de la lutte armée.

A travers l'interview, on sent que Mzee Nyambura aborde une question délicate dans la mesure où elle parle de l'histoire douloureuse de l'Afrique et de la violence de la conquête coloniale. Mais au-delà de l'histoire qu'elle raconte et de ses implications, la manière dont elle la raconte et ses réflexions sur Aimée sont remarquables. On peut ainsi constater qu'elle commence l'entretien en lui disant qu'elle n'aime pas les Européens (elle n'apprécie pas ce qu'ils ont fait) et que si elle a accepté de s'adresser à elle, c'est parce que celle-ci est la compagne d'Ochieng, un Africain dont la famille est aussi la sienne. Elle est également offusquée par le fait que l'Américaine porte un nom africain qui n'a aucun lien spirituel avec ceux de ses ancêtres :

You call yourself by a different name but I see you are a European. The name you have taken for yourself is ours. It says nothing to your ancestors.
(*Why Are We So Blest?*, p. 37)

Mzee prévient Aimée qu'elle lui dira ce qu'elle sait sur la question qu'elle pose mais qu'elle n'ira pas au-delà de ce qu'elle a besoin de savoir. A la fin de l'interview, elle dit encore à Aimée:

What else is to say I will not say to you ... Some matters are too heavy for any guest, and you are a European ... You are a European. (*Why Are We So Blest?*, p. 41)

Vraisemblablement, le narrateur veut insinuer à travers les propos de Mzee que la continuité spirituelle ne peut être valablement défendue que par les Africains eux-mêmes. En effet, personne n'est mieux placé que ces derniers pour écrire et perpétuer l'histoire de l'Afrique. Il veut faire également comprendre que tout n'a pas été dit par ceux qui se sont engagés à écrire l'histoire de ce continent sans comprendre les blessures que la violence coloniale a engendrées. Il est donc temps

que ceux dont les ascendants ont souffert des atrocités de l'esclavage et de la colonisation réécrivent ou revisitent l'histoire de leur peuple. Cette explication nous semble plus plausible que celle donnée par Christina Augustine Davis qui explique les propos et les réticences de Mzee par le fait que « l'on ne révèle pas des choses aussi importantes [...] on ne transmet pas l'histoire fondamentale de son peuple » à des personnes étrangères¹⁰². Ce qui importe ici dans l'attitude du personnage, c'est peut-être moins le refus de livrer des secrets à une personne venant d'une autre société que la crainte que l'autorité et la valeur du témoignage ne soient pas légitimées comme Mzee le voudrait.

On peut constater que Mzee Nyambura défend une identité africaine qu'elle ne souhaiterait pas que quiconque tronque ou falsifie. Elle parle en effet de choses qui touchent intimement la destinée du peuple africain et qui ont bouleversé son existence. Cependant, à aucun moment on ne l'a vu s'insurger contre la méthode par laquelle la jeune Américaine voudrait conserver les informations qu'elle donne. Le magnétophone est ici symptomatique de l'ère moderne mais sa présence rappelle simplement au lecteur l'apport de « l'histoire orale » et des « archives orales » dans le renouvellement de la compréhension du passé¹⁰³. Tout comme le livre et la télévision, s'il n'est pas un moyen authentique africain pour perpétuer la mémoire ancestrale, son utilisation n'est pas remise en cause. Le plus important n'est-il pas de sauvegarder la vérité historique ? Ces méthodes modernes pourront probablement faire éviter à l'Afrique « les aléas de la mémoire » et contribuer ainsi à la « revalorisation et la légitimation des valeurs liées à l'individu » et à la société comme l'écrit Richard Samin dans son article intitulé « La Nouvelle Afrique du Sud et les Aléas de l'Histoire¹⁰⁴ ».

Le narrateur suggère ainsi que pour mieux affronter l'avenir, il faut penser à mettre en place des méthodes, qui sans obligatoirement se substituer à celles du passé, renforcent le devoir de mémoire du peuple africain. Le droit à « l'exception

¹⁰² Christina Augustine Davis, « La Femme, métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et de Wole Soyinka » (Doctorat 3^e Cycle, Paris III, 1987), p. 29.

¹⁰³ Nous empruntons ces deux expressions à Philippe Denis. Dans son article intitulé « L'histoire orale dans un passé blessé » paru dans *Palabres*, Vol. 5, N° 1, 2003, il définit l'histoire orale comme étant le fait de récolter des témoignages oraux, de les transcrire et de les archiver dans le but de renouveler le passé. Quant à l'archive orale, c'est « le matériau produit dans le cadre de la recherche en histoire orale », p. 110.

¹⁰⁴ Richard Samin, « La Nouvelle Afrique du Sud et les Aléas de la Mémoire », *Palabres*, Vol. 5, N° 1, 2003, p. 167. Cet article montre comment, à travers des manifestations culturelles, des expositions de musées ou des œuvres de fictions, l'Afrique du Sud essaie de reconstituer une histoire plus juste.

culturelle » ne doit pas entraver le non moins important devoir de résistance à l'épreuve du temps sans lequel le passé africain disparaîtra progressivement. Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi les acteurs de l'interview sont deux personnages féminins dont l'un fait renaître le passé par des réminiscences pendant que l'autre cherche à fixer l'information pour l'avenir.

Armah reste ainsi fidèle à sa représentation de la femme en tant que symbole de l'identité culturelle. D'un roman à l'autre, les personnages évoluent et s'adaptent à leurs époques sans pour autant renoncer à leur souci d'authenticité dans la continuité spirituelle. Mais ce qui est frappant dans la manière dont il construit ces personnages féminins, c'est à la fois leur marginalité et leur compréhension aiguë des problèmes fondamentaux de l'Afrique, comme pour signifier qu'on ne peut mieux comprendre le monde qu'en s'en détachant. Le personnage d'Ama Tete peut exemplifier ce constat dans *Osiris Rising*. En effet, il est facile de remarquer que cette femme appartient bel et bien à son époque, c'est-à-dire à l'Afrique de la fin du vingtième siècle mais qu'elle ne se conforme pas à l'image à laquelle les intellectuels africains nous ont habitué. Titulaire d'un doctorat, elle est historienne mais elle a choisi de « fuir » le monde universitaire pour s'installer à Bara, le village ancestral où elle s'active en s'adonnant à l'agriculture et en enseignant aux enfants la vraie histoire de l'Afrique. Ama Tete a eu le bonheur d'apprendre ce passé auprès d'historiens expérimentés et a su très rapidement faire la différence entre l'histoire qui est enseignée dans les écoles et celle léguée par les ancêtres. Elle affirme à cet effet :

At school the teachers were anxious to teach us what was in our textbooks. The textbooks said: "The world has one real history, the glory of Greece and Rome, which produced Europe and now the USA. The world has a history to the extent that the West incorporates it" ... Once, I wrote an essay on the history of this town, Bara. The teacher said I'd worked hard, but if I insisted on contradicting the syllabus, I would fail the certificate exam. I learned to keep what I knew to myself and to repeat what was in the syllabus. (*Osiris Rising*, p. 250)

En s'éloignant des milieux urbains et en s'installant dans un milieu rural afin de transmettre ses connaissances sur l'Afrique ancienne et contemporaine, Ama Tété montre que tradition et évolution ne s'excluent pas nécessairement. Il faut faire la part des choses afin que le passé puisse servir de soubassement au développement socio-culturel de l'Afrique. En fin de compte, on peut affirmer que le fait qu'Armah attribue ce rôle de transmission de la mémoire ancestrale et de

compromis entre le passé, le présent et l'avenir à ses personnages féminins prouve qu'il leur accorde une importance primordiale dans la stratégie de régénérescence de la société qu'il représente dans ses romans. L'importance de ce rôle se révèle à nouveau dans la représentation des Africains-Américains dont la recherche d'identité s'inscrit également dans une volonté de se rapprocher du passé ancestral.

2. SAVOIR ET ÊTRE : LA DIASPORA NOIRE ET LA PROBLEMATIQUE DE LA REDEFINITION DE SOI

Les expressions « diaspora noire », « diaspora africaine » ou encore « communauté africaine » sont généralement utilisées pour se référer à la population d'origine africaine qui a immigré dans d'autres continents, notamment en Europe et en Amérique. Le désir de renouer des contacts avec l'Afrique constitue l'épine dorsale de la quête d'identité de cette population qui vit, pour diverses raisons, dans des pays différents de ceux de leurs ancêtres. En effet, selon l'historien Joseph Harris, le concept de diaspora africaine englobe la dispersion globale, volontaire ou involontaire, des Africains au cours de l'histoire, l'émergence d'une identité culturelle fondée sur l'origine et la condition sociale et le retour psychologique à la terre natale, l'Afrique¹⁰⁵. A travers l'expérience personnelle d'Armah et la représentation des rapports entre ses personnages féminins et masculins, il est possible de saisir l'importance qu'il accorde à l'ensemble de la communauté africaine dont l'importance s'avère cruciale dans le développement de l'Afrique. Pour cette communauté séparée de la terre ancestrale pour diverses raisons, il y a un lien étroit entre le désir de connaître son passé et l'épanouissement personnel. Cette recherche de soi se résume dans l'œuvre d'Armah par deux mots « savoir » et « être » qui sont inséparables dans la mesure où ils répondent au scénario de la quête identitaire des personnages principaux.

¹⁰⁵ Joseph Harris, *Global Dimensions of the African Diaspora* (Washington : Howard University Press, 1993), p. 3.

2. 1. L'écrivain, la diaspora et les signes de la crise d'identité

Il est difficile d'évoquer le phénomène de la dispersion, qu'elle soit juive ou africaine, sans parler du moyen par lequel il a été rendu possible, c'est-à-dire le voyage. Or le voyage, et tout ce qui le touche, ne peut être raconté que par celui qui en a fait l'expérience. En effet, il n'est pas fortuit que les œuvres d'Armah soient centrés sur le thème du voyage. Son premier roman, *The Beautiful Ones*, commence et prend fin avec un véhicule qui parcourt Accra, *Fragments*, le second roman, critique la vénération excessive du « been-to », l'Africain qui revient d'Amérique ou d'Europe, *Why Are We so Blest ?* rend compte des problèmes d'aliénation des Africains qui visitent l'Occident. *Osiris Rising* également parle essentiellement du voyage d'Africains-Américains de l'Amérique jusqu'en Afrique. Les romans historiques d'Armah ne sont pas en reste, puisque dans *Two Thousand Seasons*, la période de l'esclavage et le souvenir douloureux du rôle du bateau et de la mer sont évoqués.

En réalité, il y a un lien étroit entre la vie d'Armah et celle de ses personnages. Ainsi, tout comme Baako, le personnage principal de son deuxième roman, il a poursuivi ses études aux Etats-Unis (1959) après avoir achevé ses études secondaires au Ghana. De même, à l'image de Modin, personnage principal de *Why Are We So Blest ?*, il est rentré en Afrique sans avoir achevé le diplôme qu'il préparait. On peut également comparer Armah à Asar, le formateur d'enseignants dans *Osiris Rising*. En effet, tout comme son personnage, Armah est rentré de son séjour américain en travaillant dans différents pays africains où une lutte de libération s'effectuait. Par exemple, il a travaillé en Algérie et enseigné en Afrique de l'Est avant de s'installer au Sénégal où il poursuit sa carrière d'écrivain. En analysant l'itinéraire de l'auteur, on se rend bien compte qu'il est à la recherche d'une terre qui puisse correspondre à sa vision de l'avenir de l'Afrique, c'est-à-dire une Afrique débarrassée de toute frontière.

Cette quête, tout comme celle de ses personnages, est donc identitaire puisque sa vision sociale de l'Afrique correspond dans une certaine mesure à celle de l'Afrique antique. Avant même de voir comment il dépeint ses personnages voyageurs, on peut donc se rendre compte qu'Armah se définit aussi comme un intellectuel de la diaspora africaine. Il n'est donc pas superflu que dans ses romans,

il tente de démystifier l'Amérique dont la découverte constitua le déclic de la violence coloniale. En effet, si pour les Européens, l'Amérique a pu constituer une étape importante d'un désir de puissance parfois incontrôlé, pour Armah, elle est la cause des malheurs de l'Afrique. Ce constat est perceptible dans sa représentation de l'Amérique où aucun de ses personnages, Américain Noir ou Africain, ne s'est jamais senti à son aise. En effet, dans son deuxième roman, il fait subir à Baako une dépression nerveuse alors que, dans *Why Are We So Blest ?*, Modin est dépeint comme un personnage sur lequel toute l'Amérique se déchaîne, le détruit psychologiquement avant que ce dernier ne se décide à rentrer en Afrique afin d'échapper à un système universitaire qu'il trouve aliénant.

De toute évidence, le discours global d'Armah se situe dans une stratégie de rejet du monde occidental. Dans la littérature africaine, cette violente négation n'a d'égal que le récit autobiographique du Nigérian John Pepper Clark intitulé *America, their America*¹⁰⁶. En effet, les deux auteurs montrent leur aversion pour l'Amérique qu'ils décrivent comme une terre repoussante pour les Africains. Quoique que *Why Are We So Blest ?* soit une oeuvre de fiction alors que *America, their America* raconte les expériences vécues par son auteur, leur finalité est identique : le nouveau monde n'est pas une terre où la diaspora africaine peut parvenir à un réel épanouissement, encore moins à une élévation sociale. Ce constat auquel les deux auteurs parviennent après avoir effectué des séjours aux Etats-Unis n'est pas différent de celui qu'on peut faire sur la vie des Africains-Américains, dont la couleur de peau constitue parfois une cause de culpabilité sociale. En effet, pour ces derniers, le présent n'a de sens que s'ils cherchent à se redéfinir par rapport à leur histoire. Cette redéfinition de soi, qui s'articule principalement autour de la quête d'identité peut se résumer par cette triple question : qui suis-je, d'où est-ce que je viens, comment puis-je me réapproprier mon histoire ? De façon concrète, elle est perceptible dans un désir de se ressourcer spirituellement qui se traduit par une revendication légitime de la culture africaine : « Nous sommes un peuple africain » clament-ils comme l'écrit Julius Outlaw dans un article publié en 1984¹⁰⁷.

Pour mieux se rendre compte de cette exigence cruciale dans la vie des Noirs américains, il faut analyser profondément la crise identitaire que ce peuple a

¹⁰⁶ John Pepper Clark, *America, their America* (London : André Deutsch, 1964).

¹⁰⁷ Julius Outlaw, « 'Nous sommes un peuple africain' : Les Afro-Américains et l'Afrique », *Politique Africaine*, N° 15, octobre 1984, pp. 24-33.

progressivement subie. Le premier indice de cette crise (et sans doute le plus visible) est celui de leurs multiples appellations. Les termes « negro » ou « coloured » sont encore employés dans de nombreux milieux alors qu'ils sont proscrits dans d'autres en raison de leur connotation raciste. Dans les années soixante, les expressions « Black Man ou Black Woman » et « soul brother ou soul sister » étaient, selon l'expression de Thierry Dubost et d'Alice Mills, « orgueilleusement revendiquées¹⁰⁸ » par la communauté noire d'où l'appellation de Soul, la musique issue du rythm and blues pratiquée à cette époque par les Noirs Américains. Mais, depuis quelques temps, le vocable « Afro-american », qui était plus unanimement employé, a fait place à celui de « African american » mieux admis par l'intelligentsia noire en quête d'une meilleure redéfinition dans la société américaine.

Ces différents changements montrent clairement que l'identité du Noir américain n'est pas aussi figée qu'on aurait pu le croire. Elle est en perpétuelle transformation pour mieux correspondre à l'idéal de cohésion identitaire que ce dernier négocie, définit et redéfinit sans cesse afin d'échapper à la menace d'une culture qui serait fondée sur l'hybridité et sur des phénomènes aussi prégnants tels que le racisme, la ségrégation économique et l'exclusion. Au vu de ces incessantes mutations qui abordent sans pour autant résoudre de façon définitive le problème identitaire du Noir aux Etats-Unis, certains auteurs n'hésitent pas à affirmer que la dimension politique de ce problème surpasse sa dimension culturelle. Ainsi Charles Silberman écrit-il dans « Lost and Found », le quatrième chapitre de son ouvrage intitulé *Crisis in Black and White* :

The Negro's central problem is to discover his identity, or to create an identity for himself. What history suggests is that when the Negro solves his problem of identity, he will have gone a long way towards finding the means of relating himself to every other American group.¹⁰⁹

Mais quelques chapitres un peu plus loin, comme convaincu du caractère illusoire de ce désir d'identification, il écrit :

Negroes cannot solve their problem of identity, therefore – they cannot achieve their manhood – until they are in a position to make or to influence the decisions that affect

¹⁰⁸ Thierry Dubost et Alice Mills (éds), *La Femme noire américaine : aspects d'une crise d'identité* (Presses Universitaires de Caen, 1997), p. 7.

¹⁰⁹ Charles Silberman, *Crisis in Black and White* (London : Jonathan Cape Ltd, 1975), p. 162

them, until, in a word, they have power...The Negro's problem, that is to say, is not one of "acculturation", nor even of identity in the usual sense, but of power.¹¹⁰

Aussi pragmatique qu'une telle vision puisse paraître, elle est contestable dans la mesure où elle conditionne l'existence de la communauté noire par une existence politique. Or, il y a une multitude de minorités raciales aux Etats-Unis. De ce fait, si chacune d'elles devait attendre d'exercer le pouvoir politique avant de régler ses problèmes identitaires, les spécificités culturelles ne risquent-elles pas de disparaître bien avant que cette occasion ne leur soit offerte ? L'apport et l'impact de la culture populaire noire américaine dans la culture de masse (hip hop, rap etc.) montre qu'il est possible d'exister culturellement sans pour autant jouer les premiers rôles politiques.

De même, pour les écrivains noirs en général, la quête d'identité s'avère plus fondamentale que celle du pouvoir politique qui ne confère qu'un confort limité dans le temps. C'est pour cette raison qu'Armah aborde ce problème dans trois de ses œuvres (*Fragments*, *Why Are So Blest?* et *Osiris Rising*) montrant ainsi sa détermination à contribuer à l'ébauche de solution du problème de la quête d'identité qui préoccupe depuis toujours les Africains-Américains. On pourra éventuellement souligner le fait qu'il soit ghanéen et non Africain-Américain et affirmer qu'il ne saurait cerner ce problème autant que les écrivains noirs-américains qui le vivent au quotidien. Ces derniers sentent mieux que quiconque les problèmes de l'éloignement de la terre ancestrale, les injustices et exactions d'une terre d'accueil qui ne les reconnaît plus. En effet, selon Fanon, « les problèmes qui maintenaient Richard Wright ou Langston Hughes en éveil étaient fondamentalement différents de ceux que pouvaient affronter Léopold Senghor ou Jomo Kenyatta ...[car] toute culture est d'abord nationale¹¹¹ ». Cette assertion insinue que les Africains et les Africains-Américains ne peuvent pas avoir la même approche des problèmes que rencontrent les Noirs en général.

Mais Armah va au-delà de la perception fanonienne du problème de l'identité du Noir et le situe dans une perspective globale. En effet, si les Noirs de tous horizons ne sont pas logés à la même enseigne, s'il y a quelques différences dans la perception des problèmes économiques et culturels, il semble qu'ils doivent unir leur destin s'ils veulent être spirituellement forts. Dans cette perspective, la nation telle

¹¹⁰ Charles Silberman, *Crisis in Black and White*, p. 194.

¹¹¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris : Gallimard, 1991), p. 262.

que la perçoit Fanon n'est que limitée à l'espace géographique et politique alors que sa connotation affective se révèle très importante chez Armah. En effet, comme souligné par Julius Outlaw, un groupe humain peut être considéré comme « une nation » quand ses membres partagent un certain nombre de traits spécifiques comme l'héritage racial, la culture, l'histoire ou bien d'autres éléments fondateurs de leur identité¹¹².

Ainsi, qu'ils soient aux Etats-Unis, aux Caraïbes ou en Afrique, les Noirs, vivent des situations qui ne sont pas fondamentalement différentes. Il est donc important de chercher le lien entre ces communautés dispersées qui cherchent à se définir en fonction de leur histoire et de leur continent d'origine. Selon Stéphane Dufoix, le débat sur les communautés noires-africaines s'est généralement concentré autour des questions suivantes :

Ces hommes et ces femmes [les Africains-Américains] et leurs descendants ont-ils encore, ont-ils jamais été, unis dans une identification commune ? Si oui laquelle ? Leur provenance d'Afrique ? La couleur de leur peau ? La transmission par delà l'océan et les générations de pratiques et de croyances ? L'expérience de l'esclavage elle-même ?¹¹³

Il nous semble évident que toutes ces questions s'enchevêtrent et qu'aucune n'exclut l'autre. Cependant, l'axe principal est sans doute l'interrogation du lien avec l'Afrique, la focalisation sur la continuité ou la rupture avec la terre ancestrale et la revendication ou l'abandon de l'héritage culturel africain. Cette problématique, on le sait, n'est pas nouvelle dans la mesure où les écrivains noirs-américains ont souvent tissé la trame de leurs œuvres autour de la question de l'identité noire en s'inspirant de différentes approches. Ainsi, peut-on noter qu'il y a ceux qui prônent une indifférence totale vis-à-vis de l'Afrique en optant pour une américanisation de leur mode de vie (conversion à « l'American way of life ») et ceux qui se définissent par rapport à leur passé, leurs traditions et institutions perdues, les aspects fondamentaux de leur véritable culture. Cette confrontation des deux perceptions est omniprésente dans l'histoire des Africains - Américains.

Cependant, vue sous l'angle du rapport des sexes, la question révèle un nouvel intérêt. On peut donc se demander qui des personnages féminins ou masculins sont plus enclins à entrevoir les rapports avec l'Afrique en termes de

¹¹² Julius Outlaw, « 'Nous sommes un peuple africain' : Les Afro-Américains et l'Afrique », *Politique Africaine*, N° 15, octobre 1984, p. 29.

¹¹³ Stéphane Dufoix, *Les Diasporas* (Paris : Presse Universitaire Française/Que sais-je, 2003), p. 16.

ruptures ou de continuité dans la représentation de la diaspora noire africaine dans les romans d'Armah. En d'autres termes, a-t-on le sentiment que les hommes ont plus de difficultés à s'approprier l'histoire africaine que les femmes et/ou que les femmes montrent un intérêt plus prononcé dans la revendication de leurs origines africaines par rapport aux hommes ? Pour tenter de répondre à cette question, nous nous servirons de *Fragments*, *Why Are We So Blest ?* et *d'Osiris Rising*, les trois romans qui résument le mieux la problématique sur la diaspora africaine dans l'œuvre d'Armah.

2. 2. Les personnages masculins et la double aliénation

De tous les romans d'Armah, seul *Why Are We So Blest ?* pose réellement le problème de l'identité du Noir américain en termes de désastre culturel. En effet, à l'histoire de Modin, l'anti-héros qui rencontre des difficultés multiples (aliénation culturelle, racisme, exploitation sexuelle, etc.), se mêlent celles d'autres personnages qui à des degrés divers vivent le même type de problème. L'exemple le plus frappant est celui du Docteur Earl Lynch dont la situation évoque de façon allégorique les tourments que vit le personnage principal du roman. Le Docteur Earl Lynch personnifie l'Américain noir dont la situation socio-professionnelle est loin d'être catastrophique. En effet, enseignant à l'Université de Harvard, il jouit d'une situation stable et échappe à la caricature des hommes de couleur habituellement décrits comme une masse pauvre. Comme l'indique sa bibliothèque personnelle qu'il montre à Modin, il est cultivé mais il n'a malheureusement rien appris sur l'Afrique. C'est peut-être pour surmonter cette rupture avec la terre ancestrale qu'il y a effectué un voyage. Mais au lieu de chercher à comprendre les fondements de la culture africaine, il a plutôt adopté l'attitude d'un touriste ne cherchant à voir que ce qui est exotique. De ce voyage il a conservé un souvenir qu'il prend pour décorer sa bibliothèque : il s'agit de l'image de l'Ananse (araignée). Mais quand Modin lui en demande la signification, il affirme : « It doesn't have a meaning ... I just bought it one day in West Africa » (*WAWSB*, p. 32). On peut remarquer qu'il a un souvenir vague de la période d'achat de l'image de l'araignée. De même, la provenance de l'objet manque de précision étant donné que « West Africa » n'est pas un pays mais

une région aux contours flous. Mais cela suffit probablement pour un touriste en quête d'exotisme.

Cette réponse montre bien l'indifférence du Docteur Earl Lynch à la culture africaine. En effet, comme ultérieurement indiqué, l'araignée (Ananse) est l'un des symboles les plus significatifs de la tradition orale africaine. Elle est présente dans bon nombre de contes et son évocation fait généralement penser à la ruse ou à la sagesse. L'on peut comprendre le fait que ce symbole soit ignoré par un intellectuel noir de la trempe du Docteur Lynch dans la mesure où l'Amérique ne valorise pas nécessairement la culture africaine. Mais ce qui choque le lecteur, c'est la négation de cette culture par le personnage qui, comme de nombreux Africains-Américains, a décidé d'« oublier » l'histoire de son continent d'origine. C'est peut-être l'image renversée du voyage que l'écrivain Richard Wright effectua en Afrique en 1954 qu'Armah nous offre à travers l'exemple du Docteur Earl Lynch¹¹⁴. Ce dernier symbolise ainsi dans *Why Are We So Blest ?* l'intellectuel africain-américain en rupture avec ses sources. En considérant la situation d'un autre point de vue, on pourrait également parler d'une auto-illusion déçue car la réalité africaine fait exploser l'image idéalisée de l'Afrique. Dans tous les cas, nous ne sommes pas loin du véritable dilemme de la « double conscience », cette tension que vivent les hommes tiraillés entre deux cultures dont parlait Du Bois dans « The Souls of Black Folks¹¹⁵ ».

Mais, il n'y a pas que dans ce roman que Armah représente cette rupture culturelle. Dans *Osiris Rising*, il fait rencontrer des cas similaires à travers des personnages qui, contrairement au cas du Docteur Lynch, ont décidé de distordre la culture négro-africaine afin de perpétuer les clichés (complexe de supériorité, mission civilisatrice etc.) entretenus par l'Amérique blanche. C'est le cas de l'auteur d'un roman intitulé *Journey to the Source* qui modifie la trame de son œuvre pour pouvoir répondre aux attentes de l'audience que lui impose l'éditeur dont le nom « *The Occident* » n'est pas choisi de façon innocente par Armah. En effet, l'idée première de ce personnage, qui incarne l'écrivain noir américain dans ce roman, était de montrer au lecteur les efforts effectués par une esclave d'origine africaine qui tenta d'échapper à ses maîtres afin de rejoindre l'Afrique, son continent d'origine.

¹¹⁴ Richard Wright relate les joies et les déceptions de ce voyage dans son livre intitulé *Black Power : A Record of Reactions in a Land of Pathos* (New York : Harper, 1954).

¹¹⁵ W. E. B DuBois, « The Souls of Black Folks », *Three Negro Classics* (New York : Avon Books, 1965).

Selon les recherches qu'il a effectuées, cette femme fut tuée publiquement par les esclavagistes afin de dissuader les autres esclaves de suivre son exemple. L'éditeur, *The Occident*, lui reproche d'avoir choisi de suivre fidèlement la « vérité historique », ce qui serait non seulement contre-productif mais aurait considérablement réduit l'effet littéraire. Il lui conseille donc d'y introduire des modifications s'il veut publier son livre et sortir de l'anonymat. La manière dont la suite de l'histoire est racontée vise à causer une vive émotion :

The author made the suggested changes. The woman was rounded out from a sympathetic character into a quirky figure with streaks of hereditary madness in her psyche. Her hope of returning to Africa was transformed from the expression of a dream common to the enslaved, into the obsession of a mind singularly out of touch with surrounding reality. The slaveowners did not kill her. The trajectory of history was refined. They merely blinded her, and that by accident. After that she settled down, resigned, to produce children bonded to the American future.

There were further suggestions. European-Americans in the original typescript were mostly cruel, insensitive characters. Now, the author saw this too as a failure of craft ... The cruelest European-Americans in the final version of *Journey to the Source* brutalized Africans not because they were Europeans bent on exploiting Africans, but because they were lonely, twisted, marginal men.

In sum, there was a sustained effort to present European-American characters not as slaveowners bent on violating human rights for profit, but as lovable human beings managing clumsily or gracefully their share of suffering and joy in the universal transition between birth and death. (*Osiris Rising*, pp.4-5)

A travers ce personnage, Armah expose le dilemme culturel auquel le Noir américain est confronté : faut-il oublier ses origines pour mieux vivre dans un pays où le Noir a longtemps été classé comme citoyen de seconde classe ou au contraire faut-il affirmer sa présence en revendiquant son identité culturelle ? En effet, en se déclarant descendant de cette femme, qui symbolise la quête de l'identité, cet écrivain revendique en quelque sorte son origine africaine. Mais l'utilisation qu'il fait de ses recherches ne montre pas moins la négation et le reniement de sa propre histoire et subsidiairement son désir d'appartenance à la culture blanche. D'autre part, en affirmant que la thèse qu'il défend dans son roman est que le Noir n'a pas seulement survécu aux Etats-Unis mais qu'il a également prospéré, cet écrivain néglige un aspect important de l'histoire des Africains-Américains : la honte, l'humiliation et la définition injustifiée du Noir en tant qu'être inférieur. C'est pour cette raison que l'héroïne du roman se sent offusquée lorsqu'elle rencontre l'auteur de l'œuvre, car ce dernier aurait pu donner une explication fiable de l'aveuglement de cette femme et envisager le problème dans une autre perspective. Le narrateur décrit sa déception comme suit :

She has hoped the author would probe the healing possibilities of a reversal, an opening of murdered eyes. Why should vision be denied coming generations descended from this woman who tried seven times despite despair to retrieve a stolen future ?”
(*Osiris Rising*, p. 2-3)

La confrontation des deux points de vue (celui de l'écrivain en question et celui d'Armah, l'héroïne du roman) permet de deviner la position d'Armah sur la représentation du Noir dans la littérature. Il nous semble ici évident qu'il prend position contre ceux qui, pensant que l'héritage africain est soit perdu soit peu valorisant, se réapproprient la culture blanche. Cette voie n'est pas le moyen le plus adéquat pour échapper au manque de lisibilité de la culture ancestrale dont sont victimes les Africains-Américains. Aussi, comprend-on pourquoi la conception que l'écrivain noir devrait s'atteler à restituer sans ambiguïté l'amertume du Noir dans ses œuvres se perçoit en filigrane à travers la caricature de cet écrivain déraciné. Le rôle narratif qui lui est attribué permet au lecteur de comprendre que le narrateur ne partage pas l'idée selon laquelle le passage de l'esclavage à la « libération » devrait être perçu dans l'histoire du Noir américain comme une ascension sociale.

En effet, pour Armah, la véritable progression de l'Africain-Américain est fonction d'une réconciliation avec soi-même, c'est-à-dire du retour aux sources. Cette vision qui se dégage dès les premières pages d'*Osiris Rising* n'est pas pour autant univoque. Elle est au contraire pleine d'ambiguïtés : d'où l'exposition d'une certaine confusion afrocentriste qui est perceptible à travers la caricature des personnages. Armah va au-delà du retour symbolique ou psychologique à la terre ancestrale en s'intéressant au retour réel, le retour physique. Comme dans les romans qui ont précédé *Osiris Rising*, on remarque une division manichéenne des personnages, aussi bien parmi les Africains autochtones que parmi les Africains - Américains. Il y a ceux qui s'impliquent véritablement dans l'action sociale pour guérir les maux dont souffre l'Afrique et ceux qui perpétuent la tradition des fossoyeurs du continent. Cette dernière catégorie constituée de parvenus et des gens avides de pouvoir est exclusivement composée de personnages masculins. C'est ici que le lecteur rencontre véritablement les personnages qui sont marqués par les problèmes identitaires et la double aliénation : repoussés par l'Amérique, leur terre natale et foncièrement étrangers aux valeurs positives de l'Afrique où ils ont pourtant décidé de s'installer.

Dans *Osiris Rising*, c'est à travers le regard de Netta, une Africaine autochtone et enseignante reconvertie en hôtelière, que le lecteur découvre les Africains-Américains qui débarquent en Afrique. En raison de sa nouvelle profession, elle est bien renseignée et constitue une informatrice dont l'esprit critique est de première importance. C'est dans son champ visuel que de nombreux personnages sont présentés. Ainsi apprend-t-on que les étrangers (principalement les Africains-Américains) sont des proies faciles pour le gouvernement dictatorial de Happa :

Foreigners are sometimes more vulnerable than people born here. They can be miserable without jobs. Some are elated when offered villas and monthly allowances. A few African-American visitors, I'm afraid, got trapped that way. I know two who came burning to revolutionize the world and start the rule of justice. The security fellows watched them until they got broke. Then they hit them with the money. Think of it. They came wanting so much to escape slavery in America. They end up joining the slave dealers here. (*Osiris Rising*, p. 68)

Cette situation que l'héroïne du roman appelle « The Cinque syndrome » trouve une éloquente illustration à travers l'Africain-Américain Sheldon Tubman connu à Happa sous le nom de Ras Jomo Cinque Equiano. En effet, ce personnage dont le pseudonyme, à lui seul, constitue un programme est la figure emblématique d'un groupe d'arrivistes Africains-Américains qui véhiculent malencontreusement des clichés sur la royauté africaine, la polygamie ou la situation de la femme en tant qu'objet sexuel et esclave de l'homme : « Why do you want each woman to have a man all herself ? Africans have always been polygamous » (*Osiris Rising*, p. 153) dit-il de façon véhémement à Ast. Très rapidement, on se rend compte que ce phalocrate dont le rôle narratif rappelle le triste personnage de Robert Hudson Brempong, l'énergumène voyageur dépeint par Armah dans *Fragments*, s'avère aussi sadique que le légendaire Cinque dont il est le portrait. En effet, à travers son histoire, Armah réussit à faire revivre le personnage historique du Sierra Léonais Joseph Cinque (1813 – 1879). L'histoire retient qu'en 1839, ce dernier avait dirigé une rébellion dans un bateau, nommé Amistad, contre des esclavagistes occidentaux mais qu'il s'est lui-même reconverti en esclavagiste dès son retour en Afrique¹¹⁶. Mais, Armah a essayé d'adapter son histoire en la situant dans le monde contemporain et en le faisant naître aux Etats-Unis pour que le personnage puisse mieux correspondre au message qu'il veut véhiculer.

¹¹⁶ Voir William A. Owens, *Slave Mutiny : The Revolt on the Schooner Amistad* (New York : Penguin, 1953).

En effet, dans le roman, le « retour » de Ras Jomo Cinque Equiano n'est pas l'aboutissement d'un réel désir de se ressourcer spirituellement comme il le prétend. En revanche, il est le reflet d'une mégalomanie qu'il a érigé en code de conduite depuis le pays de l'oncle Sam. Rejeté par l'Amérique où il est présenté comme une victime des problèmes raciaux, il se réfugie en Afrique pour refaire sa vie. On aurait pu s'attendre à ce qu'il réoriente sa vie vers la recherche de véritables valeurs ancestrales. Mais, en lieu et place, il s'active à reconstruire une prétendue dynastie royale dont il serait l'héritier. Il s'entoure de plusieurs femmes qui s'humilient à le servir et à satisfaire ses désirs sexuels et d'un homme dont le pseudonyme est Prince Wossen d'Ethiopie et gère une structure qui a la pompeuse ambition d'être un centre d'orientation pour les Américains qui recherchent leurs racines en Afrique. En réalité, cette structure financée et inféodée au gouvernement dictatorial de Happa qui se distingue par un syncrétisme religieux (christianisme, rastafarisme, islam, entremêlés de négritude) n'est que la représentation de l'échec des Africains-Américains en Afrique. La négritude dont l'auteur rappelle l'absurde opposition entre la raison (Occident) et l'émotion ou l'irrationalisme (Afrique), et le garveyisme sont passés au peigne fin par Armah dans ce roman alors que l'expérience mitigée de l'installation au Liberia se découvre en filigrane. On se rappelle, en effet, du retour en Afrique de l'Ouest des esclaves noirs libérés à partir de 1822 et de l'antagonisme entre leurs descendants et les populations locales dans la gestion du pouvoir. Cependant, dans la mesure où l'argumentation du narrateur comporte une thèse et une antithèse, qu'elle est menée de façon dialectique pour ainsi dire, il convient de noter ici, qu'il s'agit de la caricature de ceux qui, ayant eu du mal à s'intégrer dans la société américaine, se sont "réfugiés" en Afrique. En effet, comme en témoignent les propos de Netta, ces derniers éprouvent de réelles difficultés d'adaptation et sont nostalgiques de l'Amérique où ils ne s'étaient guère sentis à leur aise. Ketchup, hot dog, hamburger, mayonnaise et autres habitudes alimentaires occidentales dont ils ne peuvent se passer, sont perçus dans le roman comme les symptômes de leurs difficultés d'adaptation aux réalités africaines.

Cette caractéristique qui les fait entrevoir comme des apatrides, des déracinés ou encore des personnages aliénés, s'accroît avec le dédoublement dont ils sont l'objet : Sheldon Tubman se fait appeler Ras Jomo Cinque Equiano, un nom que l'on trouve décrypté à la fin du quatrième chapitre : « Ras the oblivious little emperor, Jomo the tribalist dictator serving Africa, Equiano the blind victim, medium of

European stereotypes, Cinque the freed slave turned slaver » (*Osiris Rising*, p. 96). A l'analyse de son caractère, on se rend bien compte que son nom n'est pas choisi par hasard car il recèle plusieurs personnalités dont le seul lien est le mauvais souvenir que garde toute personne avertie sur la longue lutte de libération de l'homme noir (l'esclavage, les douloureux rapports Nord-Sud, la colonisation, etc.). La stratégie de la mise en abîme de l'ancien personnage au profit du nouveau est impressionnante dans le quatrième chapitre d'*Osiris Rising* :

“Sheldon Tubman” she said, amazed her voice was so quiet.

In the shock of recognition the man reacted as if Ast had shot him. The reaction lasted a sly moment, then yielded to something rigidly controlled. He shook his head in a slow, studied, dramatic movement meant to deny he was the one Ast has named...The man shouted: “I am not Sheldon Tubman!” Under the anger Ast also heard the anguish of a soul in pain. The explosion seemed to ease the anger ...

“Wasn't there a time when you were Sheldon Tubman?”

“All there is to know is my name. My real name. My only name. Everything else was a Babylonian nightmare. Buried forever, never to rise again.”

“... rise again gain gain.”

“What is your name?”

Ras Jomo Cinque Equiano,” the golden man said in a rotund baritone.

“Raaas Jomo Cinque Equiaaano no no no,” the women sung, their voices rising to an ecstatic crescendo on the last syllable. (*Osiris Rising*, pp 85-86)

De Sheldon Tubman à Ras Jomo Cinque Equiano, comme en témoigne cette conversation, on se rend compte que le dédoublement de la personnalité est réel chez le personnage dans la mesure où il ne s'agit pas simplement d'un changement de nom. Il y a ici la coexistence de deux personnalités différentes chez le même individu. Les membres de sa congrégation, dont on voit le rôle dans l'effort de « brouillage » de Sheldon Tubman, l'Américain, au profit de Cinque, l'Africain, se caractérisent également par des doubles identités et par des personnalités divisées. En effet, les femmes de sa congrégation dont la plupart sont Africaines-Américaines, qui apparaissent dans le roman comme des victimes, ont adopté des noms différents de ceux qu'elles portaient aux Etats-Unis. Prince Wossen n'est évidemment pas un prince éthiopien comme il le prétend. La preuve en est donnée dans le dernier chapitre du roman. En effet, après sa complicité avec le pouvoir en place pour assassiner Asar (le compagnon de l'héroïne du roman), et quelques instants avant son retour aux Etats-Unis, il affirme en “slang” :

I ain't no Wossen. Name's Jones. Good black American name. You c'see it on my new passport if you want, plain as life. Sister, you like diggin' up dead folks. Better stop. T'aint healthy. (*Osiris Rising*, pp. 296-7).

Au-delà de l'immoralité dont fait preuve ce personnage, c'est le caractère ambigu de sa personnalité qui est saisissant ici. Comme en témoigne le passage ci-dessus, le langage participe de cette rhétorique de l'ambivalence. En effet, le "slang", plus pratiqué dans la communauté africaine-américaine aux Etats-Unis, tout comme le pidgin, est une forme de créolisation perçue comme la rencontre entre deux différents univers et la formation d'un nouvel univers qui répond mieux aux attentes de la communauté. Aux Etats-Unis, le "slang" peut être également perçu comme le symbole du rejet des valeurs occidentales. En utilisant cet argot anglais, Prince Wossen revendique ainsi son appartenance à cette communauté d'Africains-Américains qui n'a plus la possibilité de s'approprier sa culture d'origine (langue, traditions, histoire etc.). Si, à l'image de Ras Jomo Cinque Equiano et des autres personnages afro-américains jusque-là analysés, son désir de s'installer en Afrique est la conséquence de son rejet par l'Amérique, on en déduirait aisément que le personnage est le symbole de l'échec de la recherche d'identité dans la mesure où il n'est enraciné ni aux Etats-Unis ni en Afrique.

En fin de compte, ce qui aurait pu être initialement appréhendé (en Afrique et aux Etats-Unis) comme une « double présence » pour emprunter l'expression de Dufoix¹¹⁷ se transforme ici en une double absence ou une double aliénation dans la mesure où les Africains-Américains sont ballottés entre deux continents dans lesquels leur intégration s'avère impossible. C'est ce douloureux dilemme qu'un autre personnage, lui aussi victime de cette terrible désillusion, nomme à juste titre « our diasporan confusion » (*Osiris Rising*, p. 129). Cette image qui illustre la perte de soi et qui est essentiellement incarnée par les personnages masculins s'avère différente de celle que montrent les personnages féminins dans les romans d'Armah.

¹¹⁷ Stéphane Dufoix, *Les Diasporas*, (Paris : Presses Universitaires Françaises / Que sais-je, 2003), p. 113.

2. 3. Les personnages féminins, symboles du dialogue entre l'Afrique et l'Amérique

A travers l'évolution d'Ast, l'héroïne de *Osiris Rising*, il est possible de percevoir comment Armah utilise ses personnages féminins comme symboles de la véritable quête d'identité. En effet, la mise en évidence d'un certain nombre de personnages opposés permet de saisir le message que le roman véhicule. Tel est le cas du saisissant contraste entre Ras Jomo Cinque et Ast. De fait, Ras Jomo Cinque et Ast sont dépeints comme des personnages complètement contradictoires : sexes et points de vue opposés, approches du retour en Afrique foncièrement différentes, perceptions antagoniques des rôles sociaux des sexes, conceptions radicalement antithétiques du passé et de l'avenir de l'Afrique. Cependant, étant africains-américains, ils ont tous deux la recherche des racines comme principal leitmotiv. Pendant que Ras Jomo Cinque recherche auprès de l'Ancienne Ama Tete la « confirmation » de sa prétendue descendance royale, Ast recherche la vérité sur une société secrète africaine dont sa grand-mère a conservé des traces.

L'une des grandes articulations du roman repose sur le fait que chacun des deux personnages possède un objet hautement symbolique, l'anck ou la croix ansée, dont l'auteur souligne l'importance dans l'histoire africaine. En effet, ce symbole est présenté par le narrateur omniscient comme le signe de ralliement à une société secrète dont la principale fonction était de protéger et de défendre la société africaine au moment de la traite des Noirs. C'est Ama Tete, médiatrice entre le passé, le présent et l'avenir, qui précise les objectifs de la société secrète :

“We know the society goes back not centuries but thousands of years into our past. The pattern of its life is not an unbroken line crossing the ages. It has known weakness growing to strength, vigorous life waning to suspension. At times it died. It has known birth and death and rebirth, over and again.”

“It started as a group committed to our people and afraid for us. Not for our physical survival, but for our values. Not all our values; some of the ways we live are not worth saving. The friendship of the anck wanted to preserve only the best of our values. We had a civilisation. It was prosperous then, but these far seers saw it falling apart, our people degenerating from builders to consumers of gifts they no longer knew how to create, things handed down by more vigorous ancestors. The ancestors were makers, creators. The descents were finders, consumers”. (*Osiris Rising*, p. 260 – 261)

Comme en témoigne cette définition socio-historique d'Ama Tete, la défense des valeurs positives africaines préoccupait les compagnons de l'anck. Aussi, comprend-t-on le souci de la continuité entre le passé et le présent qui motive Armah

dans l'écriture de ce roman dès lors que l'on sait que dans l'Égypte ancienne, la croix ansée, emblème d'Isis, était le symbole de la vie éternelle. En effet, cette quête de la vérité historique dont le chapitre 10 du roman constitue un dénouement permet de se rendre compte que Ras Jomo Cinque n'est pas d'une souche royale comme il le prétend. En revanche, de par la moitié de la croix ansée qu'il possède, il est le descendant d'un esclavagiste africain connu sous le nom d'Apo. Il recherche donc des valeurs qui sont opposées à celles défendues par Ama Tete. A travers la manifestation de la « vérité historique » dont Tete apparaît dans le roman comme dépositaire, l'entreprise de l'héroïne trouve un aboutissement heureux : c'est elle qui possède le symbole de l'unité, de la loyauté et de la continuité. Ainsi, pendant que la narration de l'historienne disqualifie définitivement Ras Jomo Cinque, Ast découvre qu'elle se situe dans la descendance de la société secrète. Sa recherche de la vérité historique s'avère ainsi une redécouverte d'elle-même.

Par ailleurs, ce qui est remarquable dans *Osiris Rising*, c'est la manière dont Armah s'inspire de la légende pour construire ses personnages, en particulier, Ast et son compagnon Asar. Sur le plan symbolique, Asar représente dans le roman Osiris, le dieu du bien et de la végétation alors qu'Ast représente Isis, déesse du mariage et de la fécondité dans l'Égypte ancienne. La cohérence entre l'œuvre d'Armah et le mythe repose sur la manière dont les deux personnages vont conjuguer leurs forces pour assurer la cohésion d'un groupe d'enseignants dont l'ambition est la réorganisation du système éducatif de Happa, une petite ville fictive africaine. Les tracts qu'ils écrivent afin de mobiliser les forces du pays pour réussir cette entreprise portent le signe de la croix ansée, ce qui rappelle leur lien étroit avec la société secrète anti-esclavagiste qui a existé dans l'Afrique ancienne. L'unité du couple et son obsession de la continuité sont amplement soulignés par le narrateur.

Cependant, on ne peut manquer de noter que l'ancrage du roman est tissé autour d'Ast, l'héroïne, et non d'Asar qui occupe une position d'adjuvant dans le roman. En effet, hormis le roman *Mhudi*¹¹⁸(1930) de Sol T. Plaatjee dont l'héroïne est une femme, *Osiris Rising* est l'un des rares romans africains écrit par un auteur masculin dont le personnage principal est une femme. Comme pour contredire le mythe de la secondarité de la femme perpétué dans la plupart des romans écrits par les auteurs africains, les rôles principaux y sont attribués aux femmes et les

¹¹⁸ Sol T. Plaatje, *Mhudi* (London : Heinemann, 1978). Voir notre analyse dans le premier chapitre de la deuxième partie.

personnages masculins gravitent autour d'elles. Mais habitués à voir les écrivains masculins peindre des personnages féminins dont la personnalité et la psychologie ne sont exposées que de façon laconique, certains critiques semblent lire l'intrigue autour des personnages masculins là où l'auteur les relègue au second plan. Ainsi Philip Whyte résume-t-il *Osiris Rising* en écrivant :

Située dans une dictature d'Afrique de l'Ouest, l'histoire raconte les tentatives effectuées par un formateur d'enseignants appelé Asar pour opérer une refonte totale du système éducatif (et, partant des valeurs) de son pays... Asar est aidé dans sa tâche par Ast, jeune Egyptologue afro-américaine, qui revient au pays de ses ancêtres afin de mettre ses connaissances au service de son peuple¹¹⁹.

Or, s'il est vrai que la réévaluation de l'eurocentrisme (Asar) est l'un des centres d'intérêt de ce roman, il n'en demeure pas moins que le retour aux sources et la quête d'identité de l'héroïne en constituent la trame. Armah réussit à focaliser le récit sur ces deux principaux axes qui permettent la réalisation complète d'Ast, son personnage principal. On se rend compte que ses motivations sur son désir de s'installer en Afrique sont plus pertinentes que ceux des autres personnages dans la mesure où dans la stratégie discursive mise en place par Armah, c'est elle qui est porteuse des valeurs positives qu'il veut véhiculer. En effet, sur la plupart des points importants de l'œuvre, la narration évolue selon son point de vue. Ainsi, dès les premiers moments de son arrivée en Afrique, les motivations qu'elle énonce pour expliquer son désir de rester en Afrique sont suffisamment convaincantes pour noyer les soucis qu'Asar se fait pour elle :

What makes you think you can work here, but that I can't ... In the end, my being born in America doesn't make a lot of difference. It means my great-great-great grandparents were captured and transported over there. Yours weren't. I prefer not to forget several thousand years of our common history because of a few centuries of separation. Sound crazy to you ? (*Osiris Rising*, p. 102)

Quelques pages un peu plus loin dans le même chapitre, elle déclare également :

Let's say I'm looking for the way home. I know where I've come from isn't it. I'd like to think I've come to the right place... I know I need a companion ... Someone who knows the way, and is already moving there. I know I can't work outside a home, a society. And

¹¹⁹ Philip Whyte, « Ayi Kwei Armah : Volonté militante et intransigeance », *Notre Librairie* (N° 140, avril - juin 2000), p. 105.

I'm realistic enough to seek a friend likely to know the way there. One society should be a source of strength, not a constant drain on one's energies and self confidence. (*Osiris Rising*, p. 110)

Ces phrases apparaissent dans le chapitre 5 du roman comme une déclaration d'amour à la terre ancestrale dans un premier temps, puis à son ancien compagnon d'université qui deviendra l'homme de sa vie. Cette idylle qu'Armah dépeint de façon pathétique donne à son œuvre un tissu narratif homogène où réalisme et émotivité se conjuguent pour surmonter les obstacles, aussi difficiles qu'ils puissent paraître.

Dans cette perspective et contrairement à Ama Ata Aidoo, Armah montre un certain optimisme dans le dialogue entre l'Amérique noire et l'Afrique. En effet, dans une pièce de théâtre parue en 1965, *The Dilemma of a Ghost*¹²⁰, Aidoo mettait en scène un couple formé d'un universitaire ghanéen (Ato Yawson) et d'une Africaine-Américaine (Eulalie) qui s'installe au Ghana. Durant toute la pièce, les acteurs (les Yawson, la famille d'Ato représentée par sa mère) vivent une situation conflictuelle dans laquelle ils s'affrontent, se contredisent sans pouvoir s'allier afin de surmonter les obstacles auxquels ils sont confrontés. Alors que dans *Osiris Rising*, les obstacles ont permis à Ast et à Asar de révéler leur force et leur abnégation à s'adapter à la situation africaine, l'expérience d'Ato et d'Eulalie s'avère pénible. La pièce finit sur la réconciliation entre la famille d'Ato et son épouse. Cette fin s'offre comme le dénouement, la résolution du « dilemme » contenu dans le titre. Mais, il est clair que la déchirure de l'actrice principale, entre la culture traditionnelle africaine essentiellement basée sur le communalisme et la culture individualiste noire américaine, reste l'impression dominante de la pièce d'Aidoo. Alors que chez Armah, le désir de se ressourcer spirituellement et l'amour sont des arguments forts avec lesquels les personnages construisent leur résistance à l'aliénation, on remarque que chez Aidoo, ces sentiments manquent de consistance et de pertinence. Eulalie ne peut conquérir le Ghana malgré son amour pour Ato.

Il est instructif d'affirmer que *Osiris Rising* est le deuxième roman dans lequel Armah montre le rôle fondamental de l'amour dans la quête d'identité de ses personnages. En effet, dans *Fragments*, son deuxième roman, à travers le personnage de Juana, Armah avait déjà commencé à indiquer que le dialogue entre les Africains-Américains et l'Afrique n'était possible que si le sentiment

¹²⁰ Ama Ata Aidoo, *The Dilemma of a Ghost* (Harlow : Longman, 1965).

d'appartenance à la terre ancestrale était fort. Cette Portoricaine qui a longtemps séjourné aux Etats-Unis a porté son choix sur le Ghana pour oublier les vicissitudes de la vie qui guettent tous ceux qui vivent dans un environnement social hostile. Elle a décidé de s'installer en Afrique pour participer à la construction sociale d'un pays dans lequel elle n'a aucun parent mais dont le devenir l'intéresse vivement. Pourtant, dès ses premiers mois, elle constate qu'il y a de nombreux obstacles qui pourraient décourager l'étranger dont les motivations sont simplistes. Le chapitre 2 du roman, entièrement narré de son point de vue, rend compte de ses difficultés. Ainsi qu'en témoignent les nombreuses références à Accra, la capitale ghanéenne, la vie est pénible au Ghana pour celui qui vient d'ailleurs. Le narrateur dit en effet :

It was not just in the mind, this need to flight. It was also in the body, possessingly physical, a need she had begun to feel with an intensity that has increased steadily with the passage of this time, a need after a morning's work at the hospital to go, ... to leave the whole aborted town just to get out and keep going in the attempt, however doomed, to forget that now the sum of her life was only that she was here in another defeated and defeating place, to forget all the reminders of futility (*Fragments*, p.12)

Les expressions « aborted town » et « defeated and defeating place » traduisent le sentiment de déception que ressent Juana. Ce sentiment est d'autant plus profond qu'elle se réfère à Accra comme une ville qui peut briser tout esprit (« this town that could break any spirit », *Fragments*, p. 15). De même, dans la capitale ghanéenne, elle est sensible à ces graffitis qu'elle aperçoit çà et là et qui ont une étroite relation avec la vie des gens de ce pays. « OBRA YE CO », l'expression akan signifiant « la vie est une guerre », écrite sur de nombreuses voitures ou SMOG (Save Me Oh God), que quelqu'un lui décrypte en disant que le pauvre ne peut jamais avoir de compte bancaire mais qu'il lève les yeux vers le ciel en espérant qu'il aura un peu plus de chance au paradis (*Fragments*, p. 24), traduisent éloquemment le désespoir d'un peuple qui lutte inlassablement contre une sorte de fatalité.

Mais, contrairement à Eulalie, dans *The Dilemma of a Ghost*, qui cherche à s'échapper de la dépression qu'elle subit en se réfugiant dans l'alcool, Juana montre sa détermination à s'intégrer socialement. En effet, sa profession de psychiatre la dispose à « réparer » ces vies que la damnation semble côtoyer tous les jours. Elle développe des qualités qui montrent qu'elle veut dialoguer avec ceux qu'elle rencontre (comme Efua, la mère de Baako) ou avec ceux qu'elle travaille (Patience, l'infirmière par exemple) ou encore Baako qu'elle aide à se déculpabiliser face au

désastre socio-culturel que vit le Ghana et avec qui elle entretient une amitié profonde. En outre, la solidarité féminine dont elle fait preuve au moment où elle écoute Efua exposer ses difficultés face à l'éloignement de son fils (*Fragments*, pp. 33 - 37) prouve qu'en fin de compte, Armah ne fait pas une différence fondamentale entre les Africaines-Américaines et les Africaines autochtones.

Dès lors, on saisit aisément la cohésion interne de son œuvre à propos de la représentation de la femme noire : il va au-delà de la représentation de la femme en tant qu'objet sexuel et montre que, africaine autochtone (comme Naana, Mzee ou Ama Tete) ou africaine-américaine (comme Ast et Juana), elle est le moteur de la résistance à l'acculturation. Cependant, au regard de la réalité historique, cette symbiose que l'auteur ghanéen fait entre les femmes noires des deux continents est-elle justifiable si on s'en tient à l'épisode douloureux du commerce transatlantique dont les descendants des Africains-Américains ont été l'objet ? Au regard du rapprochement qu'Armah fait entre ces deux peuples dans ses romans et en raison de l'enthousiasme que suscite le mouvement culturel de l'afrocentrisme, cette question mérite d'être examinée.

3. DE DIOP A ARMAH : LES LIMITES DE L'APPROCHE AFROCENTRISTE

Comme le montre les deux précédents sous-chapitres, l'argumentation développée dans *Osiris Rising* et *Fragments* fait ressortir le caractère indispensable du retour aux sources des Africains-Américains. Cependant, malgré la cohérence du matériel narratif utilisé par Armah pour présenter la nécessité de la solidarité des Africains-Américains avec leur terre ancestrale afin bâtir une Afrique forte et prospère, il serait instructif de souligner quelques aspects qui limitent la crédibilité et la faisabilité des idées qui la sous-tendent. Ces limites ne sont pas nécessairement en rapport avec la cohésion interne de ces romans encore moins avec la représentation des rapports entre hommes et femmes dans la quête d'identité. Elles portent plutôt sur la doctrine de l'afrocentrisme qui représente les fondements d'une partie non négligeable de l'œuvre d'Armah, en particulier dans *Fragments* et dans *Osiris Rising*.

Cette théorie est particulièrement palpable dans *Osiris Rising* à travers les principaux personnages que sont Asar et Ast. Il est utile de rappeler que

l'afrocentrisme vise le rapprochement culturel et philosophique des Africains-Américains vers l'Afrique. Il postule que l'ignorance des Africains-Américains de leur passé les a maintenus pendant longtemps dans une certaine léthargie et que par conséquent, il faut aider ceux-ci et leurs descendants à prendre conscience de leurs propres valeurs, de leur glorieux passé. Des précurseurs aussi tenaces que W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey ou l'activiste Malcolm X ont pu porter haut le flambeau de l'africanité. Par ailleurs, l'afrocentrisme se perçoit essentiellement comme une idéologie qui s'est progressivement donnée des arguments solides pour contrecarrer l'eurocentrisme. Cette volonté se traduit dans *Osiris Rising* par l'adoption d'un programme par l'équipe éducative de l'école normale supérieure de la ville (fictive) africaine de Manda dans lequel l'histoire africaine occupe une place prépondérante :

The last [issue] would mean placing a deliberate, planned and sustained emphasis on the study of Egyptian and Nubian history as matrices of African history instead of concentrating on the European matrices, Greece and Rome. (*Osiris Rising*, p. 104).

Il est important de souligner que l'argument selon lequel l'Égypte ancienne était un pays noir africain est sujet à une profonde controverse. La recherche de l'identité africaine, du « glorieux passé » de l'Afrique noire est souvent soumise à la reconnaissance de l'Égypte pharaonique dont les monuments tels que les pyramides, les hiéroglyphes et l'histoire semblent expliquer cette forte attraction. Cette vision de la culture africaine qui se dégage d'*Osiris Rising* est sans doute un second hommage qu'Armah rend à Cheich Anta Diop après celui qu'il lui a rendu dans son article intitulé « The Teaching of Creative Writing¹²¹ ». Ce n'est donc pas par hasard que son personnage central ait lu *L'Antériorité de la civilisation africaine*, l'un des ouvrages publiés par Diop.

Afin de comprendre comment, littérairement, Armah fait circuler les idéaux de Diop, les articulations des travaux de ce dernier méritent d'être brièvement rappelées. En effet, les travaux de Diop visent à remettre en cause l'argument selon lequel l'Afrique noire n'avait ni histoire ni culture. Dans ses ouvrages, il s'est efforcé non seulement à démontrer que l'Égypte antique a des origines nègres mais également à montrer la continuité entre l'Égypte des Pharaons et les cultures africaines contemporaines. A cet effet, en se référant aux écrits des Anciens tels que

¹²¹ Ayi Kwei Armah, « The Teaching of Creative Writing », *West Africa*, 20 mai 1985, pp. 994 – 995. Dans cet article, Armah cite Diop comme l'un des exemples dont l'écrivain africain peut s'inspirer.

Diodore, Hérodote ou Tacite, l'historien sénégalais écrit dans l'introduction de *Nations Nègres et Culture* :

Ces auteurs, dont les écrits se sont révélés d'une exactitude surprenante à propos d'événements et de questions parfois très délicats et très complexes, nous ont unanimement renseignés sur un fait qui leur tombait sous le sens et sur lequel ils ne pouvaient se tromper : la race des Egyptiens. Tous nous apprennent que les Egyptiens sont des Nègres, comme les Ethiopiens et les autres Africains ; que l'Egypte a civilisé le monde. Si l'idée des Modernes, selon laquelle les Nègres ont toujours vécu sous la domination des Blancs et n'ont jamais joué un rôle dans l'histoire est fondée, elle aurait dû être plus vraie dans l'antiquité¹²².

Comme le montre ce passage, Diop fait percevoir la nécessité d'établir une identité historiquement fondée qui soit capable de contrecarrer l'hégémonie occidentale. Au vu de tous les phénomènes humains (traite des noirs, esclavage, colonisation, néocolonialisme) destinés à persuader le Noir de son infériorité, cette recherche d'une conscience historique est amplement justifiée. Cependant, l'une des questions qu'on peut se poser est de savoir s'il est réellement possible de convaincre les Africains et les Africains-Américains de cette ascendance égyptienne. Ne s'agit-il pas là d'une vision nostalgique et sentimentale de la réalité historique africaine-américaine, d'une vision simpliste comme celle que Soyinka reproche au mouvement de la Négritude ?¹²³

Par ailleurs, une décennie avant la publication d'*Osiris Rising*, Armah écrit dans un article cette phrase :

No doubt the neophyte African writer needs to know what, among a growing body of scholars, Professors Cheikh Anta Diop and Theophile Obenga have been patiently explaining for some time now: Literacy is an old African achievement.¹²⁴

On pourrait bien se demander s'il n'y a pas de paradoxe entre le fait que l'écriture soit d'origine africaine et le fait que le savoir africain se transmette essentiellement par l'entremise de l'oralité. Ces questions que le Noir du monde actuel se pose, et auxquelles il n'a que des fragments de réponses, expliquent indubitablement le scepticisme affiché par certains Africains et Africains-Américains.

¹²² Cheick Anta Diop, *Nations nègres et culture : de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui - Tome I* (Paris : Présence Africaine, 1979), p. 31.

¹²³ Wole Soyinka écrit à propos du mouvement de la négritude : « Negritude proceeded along the route of over-simplification. Its re-entrenchment of black values was not preceded by any profound effort to enter into these African values ». Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 127.

¹²⁴ Ayi Kwei Armah, *West Africa*, 20 mai 1985, p. 995.

En effet, aussi bien pour les Africains que pour les Africains-Américains, il est inadmissible d'évoquer la construction d'une identité culturelle qui ne prenne pas en compte le rôle de l'histoire et celui de l'histoire coloniale. Ces deux entités constituent une réalité incontestable qui doit aider le Noir d'aujourd'hui à se forger une nouvelle identité. Ainsi, s'élevant contre la vision afrocentriste qui semble faire abstraction de l'héritage colonial, Oyekan Owomoyela écrit :

The amount of effort the adherents of Afrocentricity have expended in claiming Egypt for Africa and asserting their claim to the Egyptian history justifies the suggestion that their movement would be better described as Egyptocentricity, for it is largely Afrocentricity without Africa.¹²⁵

L'afrocentrisme ne pouvait pas trouver une critique plus acerbe que celle contenue dans cette réflexion. On sait que Cheick Anta Diop, dont l'œuvre sert de fondement idéologique à Armah (notamment dans *Osiris Rising*), a eu le mérite d'avoir « inculqué aux Africains de la diaspora une vision plus dynamique, plus solidaire de l'Afrique et de la diaspora » comme l'écrit Joachim E. Goma-Thethet¹²⁶. Mais la faiblesse de cette idéologie se trouve dans la confusion et dans la polémique qu'elle entretient. Cette ambiguïté explique les critiques aussi négatives que celles développées par l'historien Africain-Américain Clarence E. Walker dans son ouvrage intitulé *L'impossible retour. A propos de l'Afrocentrisme*. L'esprit dans lequel ce dernier a écrit son ouvrage contraste avec l'enthousiaste d'Ast, le personnage central d'*Osiris Rising*, qui va à la découverte de ses origines en Afrique. Car, non seulement, Walker rejette l'idée selon laquelle les Noirs sont les descendants des Egyptiens de l'Antiquité mais encore il reproche au discours afrocentriste sa tendance à occulter les questions de la traite des esclaves et le « passage du milieu » (middle passage en anglais). En réaction contre ce discours, il affirme qu'il y aurait un véritable rapprochement entre les Africains et les Africains-Américains le jour où ces derniers comprendront les raisons qui ont motivé l'Afrique à vendre ses enfants aux Blancs. Pour lui, « quand les Africains et les Noirs américains pourront

¹²⁵ Oyekan Owomoyela, *The African Difference: Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures* (New York: Witswatersrand University Press, 1996), p.185.

¹²⁶ J. E. Goma-Thethet, « Cheikh Anta Diop et l'Avenir de l'Afrique : Une Relecture des Fondements Economiques et Culturels d'un Etat Fédéral de l'Afrique Noire », décembre 2003, <www.codesria.org/link.conferences/dakar/thethet.pdf> (10 mars 2005)

aborder franchement ce sujet, il n'y aura plus besoin de la fiction thérapeutique et ahistorique ou du romantisme racial qui se baptise afrocentrisme¹²⁷ ».

Cette phrase par laquelle Walker conclut son livre montre la rancœur ressentie par une frange d'Africains-Américains à l'évocation du cordon ombilical qui lie l'Amérique noire à l'Afrique. Cependant, à la différence de certains critiques, qui comme Walker, cherchent à culpabiliser l'Afrique dans ses rapports avec l'Occident, il y a ceux qui veulent que l'histoire serve de leçon afin que l'Afrique puisse se reconstruire. C'est sans doute parmi ceux-là qu'il faut compter Armah. En effet, ses romans montrent qu'il a une connaissance approfondie de la réalité historique africaine. Il n'y a qu'à lire *Two Thousand Seasons* et *The Healers* pour voir la fermeté avec laquelle il condamne la classe dirigeante africaine de l'Afrique précoloniale aussi bien pour la désorganisation de l'ordre social antique africain que pour le commerce d'esclaves. Mais, au lieu d'envisager l'avenir des rapports entre l'Afrique noire l'Amérique noire en termes de désastre, il a fait le choix de plaider pour l'unité en posant des repères pour l'identification culturelle.

Dans cette perspective, on pourrait affirmer que pour mieux comprendre *Osiris Rising*, il est indispensable de le situer dans la suite logique de *Two Thousand Seasons* et *The Healers*. En effet, dans sa lecture de *Two Thousand Seasons*, Chinyere Nwahunanya écrit :

Connectedness, that major defining attribute of precolonial West African society, will be re-established as part of the healing process. Armah's vision therefore situates the African tragedy within the context of the lost of "the way" as a guiding ethos and suggests a return to this moral anchor and revitalizing essence as a *sine ne qua non* in the process of charting a new course for the ideal Africa of the future.¹²⁸

Nwahunanya situe ainsi le premier roman historique d'Armah dans un projet d'écriture qui vise à établir un processus de guérison et de régénération de la société africaine. Partant de ce point de vue, *Osiris Rising* peut être perçu soit comme une « vision de l'idéal » soit comme la construction littéraire d'un avenir africain dans lequel l'union (« connectedness ») et la réciprocité (« reciprocity »), les deux mots clés du principe philosophique élaboré dans *Two Thousand Seasons*) vont trouver une

¹²⁷ Clarence E. Walker, *L'Impossible retour. A propos de l'afrocentrisme* (Paris : Editions Karthala, 2004), p. 244. Le titre original de cet ouvrage est *We Can't Go Home Again. An Argument About Afrocentrism* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

¹²⁸ Chinyere Nwahunanya, « A vision of the Ideal : Armah's *Two Thousand Seasons* », *Modern Fiction Studies*, Volume 37, N° 3, 1991, p. 559.

expression concrète. Celle-ci peut se traduire par la réconciliation entre Africains du monde entier et leur continent ancestral. On pourrait trouver ici l'une des explications du sous-titre qu'Armah a donné à ce roman : « a novel about Africa past, present and future ».

Pour conclure cette section, nous dirons que l'analyse sur la quête de l'identité culturelle des Africains-Américains dans l'œuvre d'Armah souligne l'omniprésence des idéaux afrocentristes. Ce constat montre l'influence culturelle idéologique de la critique africaine-américaine dans l'œuvre d'Armah mais surtout celle de Cheikh Anta Diop. Comme nous l'avons souligné, la réappropriation de ces idéaux ne pose pas de problèmes fondamentaux au plan littéraire. Cependant, il est difficile de faire une critique approfondie du cinquième roman d'Armah sans envisager les limites de l'idéologie qui la sous-tend. En s'appropriant un passé glorieux, l'afrocentriste aborde certaines questions (mythes, histoire, leadership) qui sont utiles pour l'estime de soi mais évite d'aborder de façon concrète les meurtrissures du passé. C'est pour cette raison que, tout en montrant son attrait pour cet enracinement culturel, Armah idéalise plus l'avenir que le passé africain. En fin de compte, il y a donc des raisons de nuancer l'influence de cette approche par rapport à son œuvre.

En fin de compte, on peut affirmer qu'à travers la représentation de la diaspora noire, Armah démontre la possibilité et la nécessité du dialogue entre l'Afrique et l'Amérique Noire. La démarche d'Armah nous paraît claire dans la mesure où la problématique d'ensemble est envisagée de façon dialectique de sorte qu'on ne puisse se fourvoyer sur ses intentions. Ainsi a-t-il pu démontrer que la nécessité de se ressourcer ou de se réconcilier avec ses racines et son passé serait vaine si les acteurs sociaux n'ont pas le projet de bâtir un avenir plus radieux que ce présent souvent perçu comme une période d'inquiétude. En effet, les études sociologiques antérieures consacrées au retour des Africains-Américains en Afrique de l'Ouest montrent bien que l'œuvre d'Armah s'inspire de la réalité des relations entre la « Mère Afrique » et ses fils émigrés. Ses personnages féminins qui symbolisent la recherche d'une nouvelle identité ne sont pas atypiques car ils rappellent la démarche suivie par d'autres femmes de la diaspora africaine. Un article d'Obiagele Lake, « Diaspora African Repatriation : the Place of Diaspora

Women in the Panafrican Nexus »¹²⁹ publié en 1997 est particulièrement en phase avec la fiction d'Armah. En effet, l'auteur y montre que les femmes constituent soixante-dix pour cent des Africains-Américains qui se sont installés au Ghana et qu'en dépit de certains obstacles culturels tels que la polygamie ou les coutumes, ces dernières manifestent le sentiment d'être intimement liées à l'Afrique. « The joys and disappointments are part of an ongoing process » affirme l'auteur par opposition à ceux qui insistent sur les difficultés de retrouver la terre ancestrale en proférant « you can't go home again¹³⁰ ». Les points de convergence entre les Africains autochtones et les Africains-Américains sont nombreux et surpassent les obstacles à l'intégration. Ainsi vue, la redéfinition des Africains de la diaspora est une entreprise qui, loin d'être utopique, reste réalisable en dépit des difficultés qu'elle peut générer.

¹²⁹ Obiagele Lake, « Diaspora African Repatriation: the Place of Diaspora Women in the Panafrican Nexus », in Maria Grosz-N'gaté and Omari H. Kokole (Eds), *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa* (New York and London: Routledge, 1997), pp. 44-64.

¹³⁰ Obiagele Lake, « Diaspora African Repatriation: the Place of Diaspora Women in the Panafrican Nexus », p. 46.

CONCLUSION

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Les Africaines : histoire des femmes d'Afrique*, Catherine Coquery-Vidrovitch écrit :

La tradition fut mieux conservée par les hommes, en particulier les griots professionnels d'Afrique de l'Ouest chargés de chanter la généalogie et les louanges des notables auxquels ils étaient attachés. Ils furent rarement de sexe féminin. Mais cet *a priori* provient peut-être surtout du fait que le rôle des femmes dans la transmission de la mémoire collective a été sous-estimé par les chercheurs influencés par le poids de l'idéologie masculine, aussi bien dans les sociétés qu'ils étudiaient que dans la leur.¹³¹

Comme cette historienne, Armah montre dans ses romans que la femme africaine est celle par qui la tradition se perpétue. En effet, à travers les rôles narratifs qu'il attribue aux femmes, on se rend compte qu'il n'a pas sous-estimé leur impact dans la transmission de la mémoire collective comme le déplore Coquery-Vidrovitch. Au contraire, il représente la tradition orale africaine comme un domaine où elle exerce une influence considérable. Comme nous avons pu le percevoir, la femme africaine est dotée d'un pouvoir spirituel qui se manifeste à travers les prophéties et les cérémonies traditionnelles. Du fait de cette caractéristique, que l'on constate dans la société traditionnelle africaine dépeinte par Armah dans ses romans historiques, elle jouit d'un respect considérable et participe pleinement à la prise de décisions allant dans le sens de la cohésion sociale.

En comparant les personnages féminins de la diaspora africaine à ces femmes de l'Afrique ancienne, on se rend compte qu'Armah les a inscrits dans un processus de continuité. En effet, pendant que les unes luttent contre la disparition des valeurs culturelles de l'Afrique, les autres luttent contre la perte de soi et la rupture avec l'Afrique, la terre ancestrale. De ce fait, ces femmes, qu'elles soient africaines ou africaines-américaines, sont perçues comme les symboles de l'identité culturelle africaine. En analysant la distribution des rôles sexués dans les romans d'Armah, on se rend compte que le pouvoir qui lui est attribué excède largement celui de l'homme en ce qui concerne la transmission culturelle et la lutte contre l'acculturation. Dans l'ensemble, la problématique culturelle à laquelle l'Africain et

¹³¹ Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines : histoire des femmes d'Afrique du 19^e au 20^e siècle* (Paris : Editions Desjonquères, 1994), p. 11.

l'Africaine d'aujourd'hui sont confrontés nous semble avoir été présentée avec de nombreux éléments pertinents.

Cependant, l'approche armahienne de l'identité culturelle africaine et africaine-américaine révèle certaines apories qu'il convient de souligner. En premier lieu, on affirmerait qu'une question reste posée dans le parallèle entre Africaines et Africaines-Américaines : le désir de connaître les traditions et coutumes africains est-il plus fondamental pour l'Africain-Américain que pour l'Africain autochtone ? Il nous semble qu'il y a un léger déséquilibre dans la vision socio-culturelle d'Armah sur la question du retour aux sources, car l'Africain de nos jours comprendrait mieux les problèmes sociopolitiques qui déstabilisent l'Afrique s'il y avait une ferme volonté de s'inspirer de l'histoire africaine. Il aurait donc fallu qu'Armah montre que dans la jeune génération de femmes africaines qu'il représente, certaines partagent cette pensée qu'Achebe écrit dans *Morning Yet on Creation Day* : « What we need to do is to look back and try and find out where we went wrong, where the rain began to beat us¹³² ». ».

Par ailleurs, la dialectique entre la femme rurale et la femme urbaine est frappante dans la manière dont Armah représente ses personnages féminins. En effet, alors que les femmes rurales dépeintes dans *Two Thousand Seasons* et *The Healers* se perçoivent comme des femmes soucieuses du devenir social de l'Afrique, les femmes urbaines d'Accra représentées dans *The Beautiful Ones* et *Fragments* s'appréhendent comme des Africaines en rupture avec leur culture, des femmes culturellement aliénées pour ainsi dire. Cette représentation donne l'impression qu'il y a sans cesse une opposition entre le passé et le présent, entre la tradition et l'époque contemporaine d'où le tiraillement de certains personnages tels qu'Oyo dans *The Beautiful Ones* ou Efua et Araba dans *Fragments*. Ces dernières sont-elles représentatives de la femme akan d'aujourd'hui qui a largement inspiré l'œuvre d'Armah ? Dans les romans sur l'Afrique moderne, seul *Osiris Rising* présente un univers romanesque dans lequel les personnages donnent l'impression de s'élever au-dessus de cette opposition en situant le présent dans la continuité. Par opposition aux romans historiques où Armah montre une opposition des genres dans la gestion sociale, c'est dans cette œuvre qu'il montre la force de l'union entre personnages

¹³² Chinua Achebe, *Morning Yet On Creation Day* (London: Heinemann Educational Books, 1975), p. 44.

féminins et masculins qui se situe dans la perspective de la construction de l'avenir de l'Afrique.

Enfin, l'une des questions qui reste sans réponse dans la construction de la nouvelle identité africaine est l'absence d'une appréciation objective de l'apport de la colonisation. Cette réalité historique irréfutable qui a façonné de façon sensible le comportement quotidien des Africains est sans cesse rejetée par les personnages d'Armah dans leur quête identitaire. Or, il est impossible de réfuter le rôle de l'histoire et celui de l'héritage colonial qui est en l'occurrence responsable du phénomène de l'acculturation critiqué par Armah. Le retour à une période anté-coloniale étant impossible aussi bien pour les Africains que pour les Africains-Américains, ce constat donne le sentiment que la quête d'identité de certains personnages est vaine ou simplement utopique. L'argumentation d'Armah aurait donc été plus pertinente si l'expression contemporaine de l'identité noire qui se traduit par le retour aux sources africaines prenait en compte l'impossibilité d'occulter l'héritage colonial.

DEUXIEME PARTIE

SEXE, GENRE ET SOCIETES

Ce n'est point la réalité physique du sexe, à vrai dire, qui intéresse la symbolique, c'est la signification dont le sexe est affecté dans l'imagination des peuples.

Jean Chevalier ¹³³.

¹³³ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs* (Paris : R. Lafont – Jupiter, 1996), p. 703.

INTRODUCTION

La deuxième partie de notre étude s'articule autour de la complexité des rapports entre hommes et femmes aussi bien dans la société africaine que dans la société européenne avec laquelle les Africains ont eu des relations étroites depuis l'époque coloniale. Alors que de nombreuses études critiques ont été faites sur les œuvres d'Armah, très peu d'attention a été portée sur l'analyse socio-économique qui se perçoit à travers les portraits de ses personnages féminins et masculins. Pourtant, si la signification politique de son œuvre est facile à percevoir comme nous le verrons ultérieurement, elle n'en est peut-être pas l'essentielle. En effet, la plupart des critiques s'évertuent à souligner sa virulente critique de la classe politique africaine, sa dénonciation de l'hégémonie culturelle occidentale et sa grande capacité à métaphoriser la situation dans laquelle évolue le monde postcolonial africain. Ainsi, Derek Wright, éditeur d'une compilation d'études critiques sur l'auteur ghanéen écrit-il dans son introduction : « The essays gathered here are as various as their subject, dealing with dimensions of Armah's writing as diverse as narrative technique, symbolism and metaphor, mythology, ritual undercurrents, literary ancestry, historical background, and socio-political vision¹³⁴ ».

Si, de ce point de vue, certaines de ses œuvres, à l'image de *The Beautiful Ones*, passent pour être des classiques de la littérature africaine sans doute en raison de la puissance de l'imagerie qu'elles développent, l'on ne doit pas perdre de vue la réalité socio-économique coloniale et postcoloniale dont la désintégration fait également l'objet de son discours. Elle s'insère de façon significative dans le tissu narratif de son œuvre et constitue une plateforme intéressante dans la perception des rapports de pouvoir entre les genres dans la société africaine.

En effet, l'ensemble de la production romanesque d'Armah n'a pas suscité beaucoup d'intérêt uniquement grâce au fait qu'il a su situer les problèmes de l'Afrique contemporaine dans leur contexte socio-historique et politique. Le caractère polémique de ses romans que signale Fraser dans son ouvrage intitulé *The Novels of Ayi Kwei Armah : A Study in Polemical Fiction*¹³⁵ persiste dans sa perception de la réalité socio-économique. L'édition américaine de son premier roman ne contredirait

¹³⁴ Derek Wright, *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents Press, 1992), p. 1.

¹³⁵ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah's: A Study in Polemical Fiction* (London: Heinemann Educational Books, 1980), p. 1.

sans doute pas cette observation. On se rappelle, en effet, qu'Ama Ata Aidoo, la préfacière y affirmait ne pas reconnaître non seulement la société ghanéenne mais aussi et surtout la femme africaine que l'auteur aurait présentée comme un parasite dans la situation sociale délétère du Ghana indépendant¹³⁶. Le travail de production de la femme ne serait pas souligné par Armah. Son point de vue est même assimilé à celui d'un touriste qui connaît mal la société africaine qu'il décrit dans ce roman. « His Ghana is unrecognisable » affirme Achebe dans « Africa and her Writers¹³⁷ ».

Une lecture de ces différentes réactions permet de se rendre compte que la représentation de l'Autre, qu'il soit une femme ou un homme, un Blanc ou un Noir est généralement sujette à suspicion. Aussi l'attitude des femmes africaines qui ont du mal à s'identifier aux personnages féminins des premières œuvres d'Armah peut-elle être comparée à celle des Africains qui ne se reconnaissaient pas dans le discours colonial. En effet, l'Afrique a souvent été identifiée dans la littérature coloniale comme une femme à conquérir. Cette observation peut être illustrée par le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad dans lequel les ambivalences du désir colonial se traduisent par la rencontre de son narrateur avec une Africaine :

She must have had the value of several elephant tusks upon her. She was savage and superb, wild-eyed and magnificent. There was something ominous and stately in her deliberate progress. And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul.¹³⁸

Comme on peut s'en rendre compte, l'Afrique est ici perçue comme un continent sauvage, une terre de l'étrangeté absolue à la fois attractive et repoussante, elle représente les ténèbres comme le titre du roman l'indique. Cette représentation métaphorique à travers le corps de la femme noire traduit éloquemment la pensée occidentale de l'époque coloniale. Elle permet également de saisir l'altérité comme une catégorie négative dans les rapports entre l'Afrique et ses colons. Ce faisant, l'Autre se pose ici comme la plus redoutable figure de l'altérité dans la mesure où il est parfois assimilé au diable. En effet, il est plus que probable que ce roman ne laisse transparaître qu'une vision du monde impérialiste. On se

¹³⁶ La première édition de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* a été publiée aux Etats-Unis (Boston : Houghton Mifflin Co, 1968).

¹³⁷ Chinua Achebe, "Africa and her Writers" in *Morning Yet on Creation Day. Essays* (London: Heinemann Educational Books, 1975), p.25.

¹³⁸ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, édition bilingue (Paris: Gallimard, 1985), p. 266.

rend compte que Marlow, le narrateur de *Heart of Darkness*, s'exprime aussi bien pour les Africains que pour les Européens. Mais cette stratégie narrative montre ses limites malgré la distance que l'auteur a tenté de garder par rapport aux faits qu'il décrit. D'un point de vue non occidental, elle semble être réductrice, car elle n'est que le reflet des peurs et des hantises projetées par l'imaginaire occidental. Dès lors, comme le souligne Said dans *Culture et Impérialisme*, on comprend le bien-fondé du surgissement dans diverses régions du monde postcolonial de « tout un mouvement, une littérature, une théorie de la résistance et de la riposte à l'empire [...] pour engager avec le monde métropolitain un débat d'égal à égal, et y attester la diversité et les différences du monde non européen avec ses objectifs propres, ses priorités, son histoire¹³⁹ ».

Dans les romans d'Armah en particulier, et de façon générale dans le discours anti-colonial, cette « riposte » que Said appelle « la rhétorique du blâme »¹⁴⁰ prend la forme d'une subversion des signes et symboles. Comme le mot le suggère, subvertir, c'est renverser l'ordre établi, c'est-à-dire placer dessus ce qui était dessous. Pour les narrateurs des oeuvres d'Armah et éventuellement pour l'auteur lui-même, ceci consistera par exemple, d'une part à refuser l'idée de la supériorité du « blanc » sur le « noir » (en termes symbolique et racial) et d'autre part à associer l'image du Blanc à celle du désert et même à la mort tout en exaltant les fondements de la culture africaine. Cette stratégie discursive qui vise clairement la destruction des oppositions hiérarchiques (blanc / noir, maître / esclave, développé / sous-développé, nord / sud) est évidente dans *Why Are We So Blest ?* dans lequel les rapports entre l'Occident et l'Afrique se perçoivent dans l'inversion du code romantique entre hommes et femmes, notamment entre la femme blanche et l'homme noir. Ce faisant, le postcolonial se lit aisément ici comme un affrontement dans lequel, à travers la progression parfois chaotique du récit, le Noir est perçu dans la fiction armahienne comme une victime de la femme blanche. Concomitamment, la femme noire sera saisie de façon ambivalente à la fois comme une victime des mutations sociales et un bourreau pour le sexe opposé.

Ces rapports entre hommes et femmes ainsi présentés révèlent leur complexité à travers les récits alambiqués que relate Armah dans un contexte où l'issue d'une relation amoureuse est sujette à une interprétation socio-économique

¹³⁹ Edward W. Said, *Culture et Impérialisme* (Paris: Fayard – Le Monde Diplomatique, 2000), p. 71.

¹⁴⁰ Edward W. Said, *Culture et Impérialisme*, p. 55.

ou politico-culturelle. C'est pour cette raison qu'à travers un rapprochement entre ses romans et les travaux de Fanon, notamment *Peau noire, masques blancs*¹⁴¹ et *Les Damnés de la terre*¹⁴², nous verrons comment sociologie et littérature se rencontrent par l'intermédiaire des rapports de races et de sexes dans les sociétés occidentale et africaine qu'il représente. Dans cette perspective, nous nous poserons principalement la question de savoir si les romans d'Armah parviennent à articuler la dialectique identité-altérité où l'altérité est définie par une instance de pouvoir imposé soit par l'ordre colonial et néo-colonial soit par la vision masculine dans le cadre des rapports entre hommes et femmes.

¹⁴¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Editions du Seuil, 1952).

¹⁴² Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris: La Découverte Poche, 2002).

CHAPITRE IV

RACE, SEXUALITE ET VICTIMISATION

La tradition africaine a fait de la sexualité, ensemble des comportements caractérisant l'instinct sexuel et sa satisfaction, un sujet tabou. En effet, on n'y fait référence à tout ce qui est érotique que de façon voilée. Ainsi, la première génération d'écrivains africains, soucieuse du didactisme de ses œuvres, a dû faire usage d'euphémismes afin de préserver les traditions des sociétés africaines. Ce qui n'est pas le cas de la seconde génération qui se caractérise par un iconoclasme radical. Cette différence d'approche peut aisément se constater dans deux phrases qui n'expriment que la même idée. Dans *No Longer at Ease* (1963) Achebe écrit : « The night soil man smiled and went his way, having said something rude about the boy's mother¹⁴³ ». Cinq ans plus tard, Armah exprime la même idée dans *The Beautiful Ones* (1968) en faisant dire par un chauffeur de taxi à son protagoniste : « Your mother's rotten cunt » (*The Beautiful Ones*, p. 69).

Armah, à l'image de ses pairs pratique l'esthétique du choc, c'est-à-dire un langage direct et non voilé, pour mieux faire prendre conscience des problèmes qu'il aborde dans ses romans. Mais cette esthétique du choc, qui apparaît comme une transgression du code culturel africain, aurait pu être a priori taxée d'une absence de pudeur car les récits étudiés contiennent de nombreux passages dans lesquels la sexualité est omniprésente. Ainsi, si nous nous ne sommes pas encore au stade d'une certaine anarchie sexuelle, nous sommes d'une manière ou d'une autre directement interpellés par la représentation imaginaire d'une sexualité qui suscite tantôt le désir tantôt la répulsion, les deux aspects antagoniques entrant en une relation dialectique.

Armah aborde uniquement l'amour conventionnel entre hommes et femmes. Il importe donc de s'interroger sur la lecture de la situation sociale que l'on peut faire à travers la vie sentimentale de ses personnages masculins et féminins. Par ailleurs, au nombre des couples qu'il fait et défait se trouvent des couples occidentaux (les Jefferson dans *Why Are We so Blest ?*) et mixtes (Modin et Aimée dans *Why Are We so Blest ?*). Comment présente-t-il ces personnages masculins et féminins de races

¹⁴³ Chinua Achebe, *No Longer at Ease* (London : Heinemann, 1963), p. 14.

et d'horizons divers dans la dynamique des rapports entre les deux genres masculin et féminin ?

1. L'IMAGE DE LA FEMME FATALE DANS *WHY ARE WE SO BLEST* ?

Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires
caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches
que je fais miennes.

F. Fanon

L'image de la femme occidentale n'est pas des plus flatteuses dans les romans d'Ayi Kwei Armah. En effet, si l'Europe et les Etats-Unis sont constamment évoqués dans ses romans avec un ton accusateur en raison de leurs antécédents impérialistes, l'image de la femme blanche y est davantage cynique et parfois désorientant. La femme européenne fonctionne dans son écriture comme une femme fatale, c'est-à-dire une femme à la beauté envoûtante, destinée à entraîner les hommes à leur perte. Mais tous les hommes ne sont pas représentés par Armah comme étant des victimes de celle-ci : seuls les hommes africains apparaissent comme des esclaves sexuels qu'elle détourne de leurs objectifs et leur font perdre le salut, l'intégrité morale voire physique dans une atmosphère étrangère décrite comme étant hostile à tout épanouissement. On peut s'interroger sur le bien-fondé de cette représentation. Découle-t-elle d'une préférence raciale de l'auteur ou d'une aversion pour les femmes ? En d'autres termes, Armah est-il raciste et / ou misogyne ?

Dans cette partie, nous nous efforcerons de répondre à cette question à travers les relations sentimentales entre personnages féminins occidentaux et personnages masculins africains que nous rencontrons dans *Why Are We So Blest* ? Une question telle que celle que nous abordons ici étant affectivement chargée et ce roman nécessitant ce que Coleridge appelle « the willing suspension of disbelief », c'est-à-dire la disparition de toute distance entre le réel et le fictif, il nous semble important de laisser « parler » et « vivre » le texte d'Armah. Ce faisant, nous opterons pour une démarche inductive qui consistera à partir des faits pour aboutir à des constatations générales.

1.1. Le mâle africain, objet sexuel de la femme occidentale

De tous les romans d'Armah, *Why Are We So Blest ?*, est sans doute le plus fécond et le plus significatif en ce qui concerne les rapports interraciaux. En effet, dans ce roman tous les personnages de race blanche affichent des idées contraires à celles de la thèse développée par le narrateur : ils sont dans des positions allégoriques qui pour la plupart ne souffrent d'aucune ambiguïté. Il n'y a qu'à citer quelques exemples pour s'en convaincre. Ainsi, le professeur Jefferson et M. Oppenhardt sont perçus au premier abord comme des personnages d'un certain humanisme : ils semblent bien prendre soin de Modin, jeune africain boursier de l'Université de Harvard. Mais, en fin de compte, c'est une image moins flatteuse qu'Armah évoque à travers eux, car il les fait percevoir comme les maillons du système éducatif occidental présenté comme un arsenal répressif et aliénant pour l'Africain. Dans une certaine mesure, ils sont directement perçus comme étant responsables de la situation chaotique du jeune doctorant africain. De même, le rôle attribué au jeune personnage de Mike que le narrateur surnomme « Mike the Fascist », ne souffre d'aucune ambiguïté. A travers sa voix, Armah semble condamner une certaine société occidentale qui célèbre son autosatisfaction, sa suffisance alors que, selon Modin, sa responsabilité historique dans le drame que vivent les Indiens d'Amérique ou même les Africains manquant d'un minimum vital, est évidente.

Ce n'est donc pas un hasard si Mike explique à Modin de façon fastidieuse son statut de demi-dieu en se référant à un mythe grec : « In the Greek tradition, you'd be a crossover. One of those who rise from the plain to live on Olympus. A hero. Part man, part god. Therefore more interesting than either » (*WAWSB ?*, p. 101). C'est dans cette logique qu'il lui demande de se satisfaire de sa situation de « privilégié » en Amérique et d'oublier les problèmes de sa communauté d'origine. Il apparaît clairement dans le texte que cette perception des Etats-Unis en tant que paradis terrestre, pays « élu » de Dieu est prétentieuse et indéfendable. En outre, les idées que les personnages américains défendent sont en général choquantes et blessantes. Et pourtant, très tôt ce dernier réalise qu'il devra s'accommoder de ce registre.

Dans cette perspective, les rapports entre Modin et M. Oppenhardt sont révélateurs. Ce dernier présente Modin comme un Africain dont les qualités intellectuelles le placent au-dessus des autres Africains : « You talk as if all Africans were as intelligent as you » (*WAWSB*, p. 128) déclare-t-il. Cette affirmation n'est que la confirmation des idées à connotation raciste que le narrateur lui fait défendre et ceci depuis leur première rencontre. Il avait notamment affirmé à propos de Modin :

All your confidential reports say you are a most unusually intelligent African – the most intelligent, as a matter of fact ... It's because of your unusual intelligence that you are here ... Don't ever apologize for that. You have earned everything you've got. I hope you'll continue to earn even more, by recognizing the special intelligence that has set you apart, and never hesitate to use it. (*WAWSB*, p. 120)

En vantant ainsi les qualités supérieures de Modin, on lui fait jeter par contraste un discrédit regrettable sur tout un continent à l'image de ce que Hegel avait fait en son temps en affirmant que « le pouvoir de l'esprit était si faible » chez les Africains¹⁴⁴. A ce niveau peut-on déjà affirmer que l'auteur est raciste quand on sait que ces rôles narratifs sont implicitement attribués à ces personnages par lui? Malgré ce choix qui reste largement discutable, Armah ne semble pas a priori s'en prendre à l'homme blanc en tant que tel mais au fonctionnement de la société occidentale dont ses personnages noirs apparaissent comme des victimes. Avant de répondre à cette question, peut-être faudrait-il explorer d'autres aspects du rôle narratif de ces personnages, notamment la manière dont l'auteur représente les rapports entre la femme blanche et l'homme noir ?

En effet, au-delà du problème racial en général, la représentation des rapports entre la femme blanche et l'homme noir est saisissante dans l'œuvre d'Armah, notamment dans *Why Are We So Blest ?* L'attraction qu'elle exerce de façon « naturelle » sur l'homme noir est soulignée de façon ostentatoire par Armah. Cependant elle est dépeinte sans attrait ni poésie et s'avère surtout mutilante pour les personnages africains qui font leurs études dans les pays occidentaux. Les portraits physiques des personnages féminins américains paraissent à cet effet révélateurs. Ainsi dès leur première rencontre, Solo le narrateur omniscient de *Why Are So Blest ?* décrit-il Aimée la compagne américaine de Modin comme suit :

¹⁴⁴ Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire* (Paris, U.G.E 10/18, 1965), p. 266.

She was big in a tall, bony way. In the bureau she had moved as if control were something alien to her nature, and her behaviour, her words and her gestures as she talked – all gave a strong impression of a destructive wildness, of a lack of self-control. She seemed the kind of person It would be impossible to share a small space with. Wide, endless expanses, dotted with lifeless things, hard and unbreakable – that would have been the perfect environment for her. (*WAWSB*, p. 62)

Cette description sans aucune concession faite afin de rendre ce personnage antipathique n'est pas différente de celle qu'il fait de la maîtresse européenne de Jorge Manuel, le directeur de l'U.P.C (United People of Congheria), une sorte de gouvernement en exil d'un pays maghrébin (sans doute l'Algérie) engagé dans un combat de libération :

And the cadaverous white haired woman, Manuel's hidden mistress – what is her species of the same white ancient hatred of Africa, taking rotten form in her white decayed body? What is she doing if not taking care to kill the possibility itself of anything good being born in Africa. (*WAWSB*, p. 229)

La laideur physique avec laquelle la plupart des personnages féminins occidentaux sont dépeints reste une constante de l'œuvre d'Armah. En effet, aussi bien dans *Why Are We So Blest?* que dans les œuvres qui suivent, aucun de ces personnages n'échappe à cette caricature. Il y a toujours quelque chose de moins ou de trop sur eux ou en eux. La peinture des personnages européens dans *Osiris Rising* et dans *Two Thousand Seasons* peut corroborer cette observation. Dans la dernière œuvre citée, on voit par exemple comment Armah tourne en dérision le prince Bentum que les Anglais ont rebaptisé Bradford Georges après un long séjour en Angleterre. Armah le présente complètement en déphasage avec la culture africaine. Mais, ce qui rend sa situation plus dramatique, semble dire Armah, c'est le fait que les Européens lui aient donné une femme Blanche qui n'a aucun attrait. Le narrateur commente :

In this the white men did their victim the most grievous injury, for they chose for his companionship a creature more than twenty seasons past the poor prince's age, a dry, white woman more than half dead, blind in one eye, with a body so dead it was whispered she never could feel her husband enter her and would not know what to with him in any case (*TTS*, p. 91)

A l'évidence, les portraits physiques presque caricaturaux de ces personnages ne sont pas faits par hasard. En effet, ils nous préparent à l'analyse des faits et gestes des personnages féminins européens et sont donc intimement liés à leurs

portraits psychologiques et moraux. Ainsi au plan sentimental, il apparaît que l'attraction de la femme blanche pour l'homme noir n'est pas le fruit d'un véritable amour mais plutôt le signe d'une exploitation sexuelle aux conséquences dramatiques. Cette idée se vérifie principalement dans les relations entre Modin et les femmes américaines dans *Why Are We So Blest ?* En effet, fuyant la solitude, le jeune doctorant africain croit pouvoir trouver un réconfort dans les bras de Mme Jefferson, une femme dont le mari est impuissant. Cette idylle entre les deux amants est présentée par Armah au mépris de tout code moral (qu'il soit européen ou africain). Ainsi, c'est Mme Jefferson qui rend visite à Modin et prend l'initiative de leurs premières relations sexuelles qui, du reste, ne sont précédées d'aucune déclaration d'amour de la part de ce dernier :

She came toward me. I thought she was giving me a goodbye kiss but she did not go.
"Hold me," she said.
I kissed her back. She pressed her body hard against me.
"Lock the door, please, Modin."
I did that, and pulled the window shade.
"What is happening? I asked her.
"You are exasperating. Can't you see? Didn't you know all this time?"
(*WAWSB*, p. 130)

N'eût été le consentement instantané de celui-ci, cette scène s'interpréterait aisément comme une tentative de viol, ce qui serait un renversement des tendances entre les genres masculin et féminin dans la mesure où ce sont les femmes qui en sont souvent victimes. En fait, ici comme dans tout le roman, la narration vise clairement à montrer l'instinct prédateur de Sandra Jefferson et de la femme blanche en général. Ainsi conformément à cette attitude "immorale" qui, comme le montre l'exemple ci-dessus, consiste à donner l'initiative à la femme, Armah dépeint une scène dans laquelle Modin et Sandra Jefferson poussent l'audace jusqu'à s'adonner à des attouchements libidinaux à bord d'un véhicule conduit par M. Jefferson, l'époux légitime de Sandra (*Why Are We So Blest?*, pp. 132 -133)

Dans cette idylle, le narrateur ne semble d'ailleurs pas se préoccuper a priori du problème moral, par exemple le fait que Modin accepte d'entretenir de façon régulière des relations sexuelles avec une femme qu'il sait pourtant être mariée et dont le mari se montre de surcroît « bienveillant » à son égard. En effet, dans cette relation adultérine, il semble que l'auteur n'a pas l'intention de sanctionner Modin à cause de son attitude immorale. Au contraire, tout le roman démontre que l'attitude

du personnage s'explique par le climat social américain qu'il dépeint comme une situation insupportable aussi bien pour lui-même que pour tous ceux qui se réclament d'une civilisation autre que celle de l'Occident. Ce faisant, c'est son statut de victime qui est mis en exergue. A ce propos, son carnet de notes, qui fait de lui un narrateur au même titre que Solo et Aimée, fait apparaître son point de vue comme étant celui d'une victime sans défense. Cette victimisation trouve son aboutissement avec son attaque par M. Jefferson au cours d'une soirée où celui-ci le surprend en pleine copulation avec son épouse.

La scène de leur accouplement qui est rapportée par Modin lui-même, comporte les signes prémonitoires d'une fin catastrophique :

The only light remaining came from the stereo player... Besides us, only one couple was left dancing. I wanted to go out.
"Let's wait till the moon goes out completely," Mrs. Jefferson said.
We went out when there was no moon, no light ... Mrs. Jefferson held my hand and ran with me to a part of her garden I had not seen before. The grass there was thick. There was a high hedge that curved at the top, making a kind of covering. She lay down. When I sat by her she pulled me directly on top of her. I kissed her. (WAWSB, p. 155)

Comme indiqué dans ce passage, Modin et Mme Jefferson ont attendu la disparition totale de la lune avant de s'isoler. La description de leurs ébats tend à montrer que les sentiments n'ont nullement leur place dans la relation qu'ils entretiennent ; leur motivation est purement érotique. C'est d'ailleurs dans la logique de l'inversion de ce code romantique que Modin va être sauvagement attaqué au moment de leur copulation par M. Jefferson, le mari cocufié. En effet, ce dernier que sa femme pensait être fatigué au point où il ne pouvait s'hasarder dans leur jardin à cette heure-là, les surprit et poignarda violemment à plusieurs reprises Modin qui ne dut son salut d'abord qu'à l'intervention des autres couples présents à la soirée puis à celle des médecins de l'hôpital universitaire. Comme Modin l'écrira dans son carnet, cette attaque n'a pas laissé uniquement des traces physiques mais également des séquelles psychiques :

When I woke up I found bandages on my neck, head, chest and abdomen. My abdomen hurts most. Besides me there is a bottle and a connecting lead, plastic, which ends inside my elbow joint, underneath a piece of tape, into me. The tape irritates my skin. I want to tear it out, but every motion requires an enormous effort. The pen is heavy ... For me now, things happening again in retrospect happen slowly. Not the single events themselves – they do not take so long. But whatever I see again gets immediately connected to events in the past, to speculation about the future, so that what took a minute happening now spends fifteen passing through my mind. (WAWSB, pp. 153-154)

Cette scène confirme dans la logique interne du roman l'omniprésence du binôme de la proie (Modin) et du prédateur (Sandra ou l'Occident). Doit-on cependant percevoir cette souffrance atroce comme une peine expiatoire ou Modin comme une victime innocente ? Cette question nous semble fondamentale dans la mesure où elle permet de voir comment Modin se perçoit comme l'instrument de l'Autre dans cette aventure avec Sandra Jefferson. En effet, son attitude montre qu'il a complètement perdu son statut de sujet désireux pour ne devenir que l'objet du désir de cette femme. Ce faisant, il n'a pu décliner aucune des propositions « indécentes » de celle-ci. Dans cette relation perverse, Mme Jefferson est dépeinte comme une femme qui se sert de Modin pour satisfaire son instinct sexuel. Leur relation n'a donc de sens que si elle est perçue comme une exploitation sexuelle dont Modin serait victime. Après la traite négrière et l'esclavage, le roman semble suggérer que le Noir est encore au cœur d'une autre forme d'exploitation ou de domination dont il a du mal à se défaire.

Mais ce qui est frappant dans la manière dont Modin se représente dans cette exploitation sexuelle (on ne doit pas perdre de vue son double statut de personnage et de narrateur autobiographique¹⁴⁵), c'est qu'il semble lui aussi être l'esclave de ses propres désirs. En effet, ainsi que le montre Xénophon à travers Euthydème, on pourrait dire que Modin ne se comporte pas comme un homme libre dans ses relations avec la femme occidentale :

« Dis-moi, crois-tu que la liberté soit un bien noble et magnifique, qu'il s'agisse d'un particulier ou d'un Etat ? – C'est le plus beau qu'il soit possible d'avoir, répondit Euthydème. – Mais celui qui se laisse dominer par les plaisirs du corps et qui, par la suite, est dans l'impuissance de pratiquer le bien, le tiens-tu pour un homme libre ? – Pas du tout, dit-il. »¹⁴⁶

Quoique Foucault insiste sur le fait que son « histoire de la sexualité » est celle du monde occidental, on peut dire que la maîtrise du désir tel que le laisse transparaître *L'Usage des plaisirs* comporte quelques aspects universels. Comme on pourra ultérieurement le constater dans *Why Are We So Blest ?*, il y a effectivement

¹⁴⁵ Selon René Rivara, « le narrateur autobiographique est une personne fictive, et l'accès à la vie intérieure d'autrui lui est interdit. Il a seulement le pouvoir de nous raconter ce dont il se souvient de sa vie passée », *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative* (Paris : L'Harmattan, 2000), p. 185.

¹⁴⁶ Xénophon, *Mémoires*, IV, 5, 2-3, cité par Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité (Tome 2) : L'Usage des plaisirs* (Paris : Gallimard, 1984), p. 91.

un lien entre la maîtrise du désir et la liberté. Aussi l'ambiguïté du personnage de Modin se révèle-t-elle dans son discours qui est à la fois un discours de dénonciation des multiples formes de l'impérialisme, du néocolonialisme et un discours autocritique qui révèle son impuissance face à la femme blanche, subsidiairement face à l'Occident.

Cependant, avec cet épisode, qui n'est que périphérique à l'histoire centrale de Modin et d'Aimée, commence dans cette œuvre une exposition de l'impuissance sexuelle de l'Amérique blanche : les hommes (à l'image de M. Jefferson) sont impuissants et les femmes sont frigides ou insatiables. Le Noir, représenté allégoriquement dans le récit par Modin et Solo, dont la puissance sexuelle passe pour un mythe est dépeint comme un mâle dont l'action se résume essentiellement à administrer une sorte de soin palliatif pour redonner un sens à la vie sentimentale et sexuelle de la femme américaine. Et ceci au risque de sa vie. En effet, il y a dans *Why Are We So Blest ?* une association inéluctable de l'activité sexuelle et du mal. Ce faisant, l'amour entre l'homme noir et la femme blanche apparaît comme un interdit qu'aucun des personnages africains d'Armah n'a pu braver sans subir ses conséquences fâcheuses.

En réalité, dans la vision de Modin (et peut-être aussi dans celle d'Armah), l'amour véritable est impossible entre Blancs et Noirs. Naita, la secrétaire africaine-américaine qu'il rencontre pendant les premiers mois de son séjour américain est le personnage par qui cette vérité va apparaître en premier lieu dans le roman : « There is nothing like friendship possible between us and them. You get involved with them you are just dumb, that's all. They'll mess you up » (*WAWSB*, p.123) avertit-elle. On pourra noter l'opposition radicale entre « nous » et « eux » qui marque l'impossible symbiose entre le monde des Blancs et ceux des Noirs. D'autres personnages africains-américains confirmeront cette perception des relations interraciales, notamment entre la femme blanche et l'homme noir en affirmant à Modin que sa compagne américaine, Aimée, causera sa perte. C'est une appréhension qui va malheureusement se vérifier par la suite dans la mesure où l'allégorie sexuelle qui fait de la femme blanche une prédatrice redoutable et du mâle noir une proie facile va se révéler.

Il est difficile de dire avec exactitude si Modin est naïf ou s'il a voulu vérifier tous les clichés des rapports interraciaux que lui ont été rapportés par d'autres personnages (comme Naita par exemple) qui les vivent au quotidien. Il semble, en

effet, qu'il n'ait pas pris conscience des difficultés qui entourent ces relations. En effet, à peine ses déboires avec les Jefferson terminés, il se lance dans une autre aventure avec Aimée, une doctorante américaine qu'il rencontre dans un laboratoire de psychologie. De prime abord, la différence entre les deux doctorants n'est pas que raciale, elle est aussi sociale. Ainsi pendant que Modin participe aux expériences du laboratoire pour arrondir ses fins de mois, Aimée, issue d'une famille appartenant à la bourgeoisie, ne s'y rendait que pour avoir des sensations :

"Why did you refuse the money?" I asked her.
"What money?"
"In the psycho lab."
"I only went for the experience," she said.
"What experience? There is only pain."
"I wanted to feel."
I was surprised at her stopping there. "Feel what? I asked her."
"Anything. Just to feel."
(WAWSB, pp. 176 - 177)

Cette conversation qui semble anodine dans le texte est pourtant révélatrice. Elle montre qu'Aimée manque de réactivité (puisque nous sommes dans le domaine de l'expérience), ce qui est ici symptomatique d'une vie sentimentale sèche et catastrophique. En effet, à la différence de Mme Jefferson, elle est frigide. De l'Amérique en Afrique, elle a multiplié les partenaires (notamment africains) à la recherche de satisfactions sexuelles mais elle en est toujours ressortie déçue et son mal lui a semblé de plus en plus incurable. C'est en désespoir de cause qu'elle rencontre Modin. C'est lui, en effet, qui en parvenant à lui faire prendre conscience qu'elle pouvait venir à bout de cette frigidité et en lui faisant retrouver les « sensations » qu'elle cherchait, donne une nouvelle impulsion à sa vie sentimentale. A partir de ce moment, elle ne voulut plus se séparer de celui en qui elle avait trouvé le partenaire idéal. A travers cette nouvelle relation entre Modin et Aimée, le mythe de la puissance masculine africaine se trouve ici justifié, car il semble qu'il y ait une virilité masculine aussi ardente que le soleil d'Afrique que rechercherait la femme blanche.

Mais ce qui est remarquable et choquant dans l'autoportrait de Modin, c'est d'une part, sa propension à présenter ses partenaires féminins occidentaux comme des bêtes sexuelles dont il est la victime et d'autre part, le fait qu'il ne semble vivre que pour satisfaire leur appétit sexuel. Cette ambivalence transparaît dans la description des rapports sexuels qu'il entretient avec ses partenaires sexuels

américaines. Que ce soit avec Mme Jefferson ou avec Aimée, l'image de la femme fatale plane dans le discours que tient Modin. Par exemple, au cours d'une conversation qu'il tient avec Aimée, cette dernière lui montre sa reconnaissance pour avoir « ressuscité » ses tissus morts (« dead tissues » selon son expression) et lui demande par la même occasion de rentrer tôt afin qu'ils fassent l'amour jusqu'à l'heure du dîner : « Sounds like the beginning of a suicide pact » (*WAWSB*, p. 95) lui répondit Modin. Cette phrase apparaît comme un signe prémonitoire de la fin dramatique du jeune étudiant comme on le verra par la suite, ce qui amplifie l'impression de fixité chez la plupart des personnages de ce roman, trop stéréotypés pour pouvoir surprendre. Il y a là une volonté manifeste de l'auteur de caricaturer avec force ses personnages blancs.

En outre, il est étonnant que Modin pressente les dangers qu'il court avec ces femmes sans pour autant se décider à les éviter. Il semble, au contraire, être pris dans une sorte de piège infernal dont il a du mal à se défaire. Ainsi, sa description des ébats amoureux avec Mme Jefferson et Aimée suggère que toute relation avec ces deux femmes ne peut que déboucher un désastre. Il n'y a qu'à analyser ses propos pour s'en rendre compte. En effet, pendant leur copulation, les mouvements d'Aimée ne semblent pas représenter l'amour comme moment de partage :

The movement was back in her. It was easy, strong. In her eyes too the hopelessness was gone. That mad, happy energy was in them again. This time, though, her eyes were not seeking mine. These were eyes that had seen something entirely apart from me, eyes that were burning with an eagerness to grasp that something. (*WAWSB*, p. 198)

En cela, elle ne diffère pas de Sandra Jefferson que Modin présente comme étant dépourvue de tendresse. Il décrit leur première scène d'amour comme suit :

Her love-making made it hard for me to think that she was a woman, a mature one. I saw her face. She meant well and her body had some shape, but the way she made love, it was a friendly frenzy, and I could not help if a part of me stood outside of us, watching her joy that had the motions of agony. (*WAWSB*, p. 130)

Contrairement à ces deux femmes qui représentent l'Américaine blanche dans l'œuvre, Naita, l'Africaine-Américaine se révèle une experte dans l'art de faire l'amour. Quoique plus âgée que Modin, sa nudité révèle qu'elle est le prototype de la femme parfaite. Dans la perception de Modin, rien n'est ni de trop ni en moins sur elle, elle est la femme idéale par opposition à la femme fatale incarnée par Sandra

Jefferson et Aimée. Comme il l'indique, la seule nuit qu'ils ont passé ensemble reste pour lui un moment merveilleux et inoubliable où tout s'est déroulé dans une harmonie totale :

The way she held me, I felt peaceful ... then I felt a soft pressure ... No hands could ever imitate that gentleness of feeling. The sweetness filled my body, my head. What was most beautiful, I knew she felt something of my exhilaration with every contraction ... We moved together. Each motion told me she felt what I felt. Our end was unforced, natural. (WAWSB, p. 123)

Ainsi, Modin est-il émotionnellement en phase avec cette partenaire sexuelle noire alors que ses partenaires américaines blanches semblent plutôt le pousser vers le précipice. A ce niveau de la narration du récit, il paraît important de souligner le fait que la sexualité joue un rôle hautement actantiel dans ce roman. On peut remarquer la transposition des tensions sociales et des problèmes raciaux dans les rapports sentimentaux entre les personnages féminins de race blanche et les personnages masculins de race noire. Ce faisant, la sexualité est loin de symboliser le partage, au contraire, elle représente un instrument redoutable au service de la violence et de la victimisation. Cette conclusion nous incite à nous interroger sur l'orientation de l'écriture dans *Why Are We So Blest ?*.

Dans les sociétés multiraciales telles que l'Afrique du Sud et les Etats-Unis, la ségrégation raciale et ses affres ont été progressivement condamnés afin que toute personne, homme ou femme, soit jugée en fonction de sa valeur intrinsèque et non de la couleur de sa peau. Même s'il paraît utopique que les hommes (et les femmes) puissent tous naître égaux partout en droit et en richesse, il est tout de même louable que des efforts soient faits pour lutter contre une trop grande disparité raciale et surtout contre l'exclusion d'une race par une autre. Mais, il semble que Modin, le personnage principal de *Why Are We So Blest ?* (ou Armah), ne milite pas dans ce sens. En effet, contre le racisme dont sont victimes les Noirs aux Etats-Unis, il semble proposer un autre racisme, réhabilitant ainsi la loi du talion.

Cette attitude a valu à Armah de nombreuses critiques. Ainsi, Robert Fraser dans un article intitulé, "The American Background in *Why Are We So Blest ?*", écrit-il : « Armah is not humanly affected by his white characters since he is interested only to mark them out as agents of destruction¹⁴⁷ ». Une telle critique peut aisément se

¹⁴⁷ Robert Fraser, « The American Background in *Why Are We So Blest?* », *African Literature Today*, N° 9, 1978, p. 43.

vérifier dans la présentation des personnages féminins occidentaux dans la mesure où Armah ne leur attribue qu'une vision égoïste des relations entre hommes et femmes. Si le sentiment de misogynie ne peut se justifier dans ce roman, eu égard au fait que tous les personnages féminins ne sont perçus comme des persécuteurs, on ne peut manquer de souligner que les Américaines blanches sont essentiellement dépeintes comme étant dénuées de tout sentiment humain : leur amour manque non seulement de sincérité mais se révèle surtout possessif. En d'autres termes, ces femmes expriment fortement des sentiments de possession, d'autorité et surtout de propriété envers leurs partenaires sexuels.

Ainsi Mme Jefferson demande-t-elle à Modin de lui dire, sur son lit d'hôpital, qu'il l'aime toujours alors que ce dernier lutte contre la mort après l'attaque atroce de son mari : « She wiped her eyes dry. Then she asked : 'Modin, do you love me ? Say it, please. Modin, please. Modin ...' » (WAWSB, p. 154). Quant à Aimée, dont le nom n'est pas choisi de façon fortuite, elle ne dit pas autre chose quand elle lui dit : « Do you love me? ... Say you love me, Modin, please » (WAWSB, p. 288) au moment où ce dernier était aux derniers instants de sa vie après sa cruelle mutilation par les soldats français. Il y a ici une forme d'exagération qui ne peut nous échapper. Ces personnages n'ont effectivement presque rien d'humain. Si l'on regarde la texture de l'œuvre, on peut se rendre compte que seuls les personnages de race blanche tiennent ce discours dépourvu de tout bon sens d'où la suspicion légitime de racisme dont Armah a pu être accusé.

Hormis cette caractéristique essentielle des romans d'Armah, il se dégage également le sentiment que les narrateurs masculins d'Armah s'efforcent de présenter la femme occidentale comme la source d'un malaise diffus. En effet, les arguments qu'ils utilisent pour la dénigrer ne sont pas toujours concordants. Ainsi est-on quelquefois amené à chercher les raisons objectives de cette présentation. Dans *Why Are We So Blest ?*, le cas le plus probant est sans doute celui de Sylvia, l'amie portugaise de Solo, le troisième narrateur autobiographique de *Why Are We So Blest ?*. A la vue d'Aimée, la compagne de Modin, ce dernier se souvient immédiatement de Sylvia, une petite amie qu'il a rencontrée au Portugal. Etant donné qu'Aimée est déjà perçue comme un personnage peu attrayant, le souvenir vise ici à faire un rapprochement entre les deux personnages féminins. Pourtant lorsqu'il contraste les portraits de la Portugaise et de l'Américaine, il se rend compte

que les deux jeunes filles n'ont rien en commun (en dehors peut-être du fait qu'elles sont de race blanche) :

The American girl, for some reason I could not precisely grasp just then, had reminded me sharply of Sylvia. And yet, thinking of her, I realized that she was not all like Sylvia. Sylvia was feminine, somewhat small, with her virginal face and short dark hair. I had known her, I thought, as deeply as she has ever let anyone know her. But whenever I saw her in my mind, her picture had something of hidden quality about it. She was very gentle, very soft. The American girl looked like the opposite of all this.
(WAWSB, p. 62)

De l'avis de Solo, Sylvia est attrayante et semble même incapable de commettre tout acte répréhensible. D'autre part, leur liaison amoureuse a pris fin non pas à cause du manque de sincérité de la jeune portugaise mais parce que celle-ci n'a pu supporter la forte pression exercée par sa famille. A analyser de près, cette déception sentimentale est conventionnelle dans la mesure où elle aurait pu se produire dans le cas où le fiancé de la jeune fille serait de race blanche, la famille se réservant parfois le droit de se prononcer sur le choix de l'âme sœur d'un de ses membres. Mais, vraisemblablement et ceci pour obéir à la logique de l'œuvre, Solo revendique à l'instar de Modin son statut de victime de la femme occidentale. Cette position qui paraît faiblement justifiée au regard des éléments qu'il fournit ne semble avoir aucun autre rôle que l'amplification de l'image de la femme fatale qu'offre l'ensemble du roman. Mais un personnage ainsi présenté ne manque-t-il pas de crédibilité, ne risque-t-il pas de manquer d'intérêt ?

1. 2. De l'allégorie sexuelle au symbolisme social : la femme blanche, symbole de perte ?

Alors que l'intrigue tissée autour de Modin met en exergue la perversité individuelle, notamment de la femme, la situation de Solo dévoile la perversion de tout le système social occidental qui opprime et anéantit les non Occidentaux. Cette forme de vulnérabilité que l'homme africain présente au contact de la femme occidentale se justifie à un autre niveau, celui de l'engagement social et politique. C'est surtout au niveau social que la femme occidentale fonctionne dans les romans d'Armah comme un agent de la perte. A travers, cette fonction corollaire à celle de femme fatale, les couples mixtes semblent tous voués à un échec inévitable.

Pendant que la responsabilité de ces échecs est symboliquement attribuée à la partenaire européenne, le partenaire africain est simplement dépeint comme une victime. En effet, tous les personnages d'Armah ayant eu des partenaires occidentales ont vu s'évanouir leur espoir de prise réelle de conscience politique et d'engagement social. Leur action militante s'est souvent soldée par un échec qui s'explique dans les romans d'Armah par leur attachement à l'Ouest, une attitude qui serait incompatible avec leur désir de participer à la lutte de libération de leur peuple pris en otage. Mais, chaque fois qu'une femme est dite fatale ou est perçue comme un agent de la perte, la question qu'il faut évoquer aussitôt est celle de sa part réelle dans la perte de l'homme.

Encore une fois, c'est autour du personnage de Modin Dofu qu'une relation qu'on situerait au niveau psychologique va se superposer au niveau sociopolitique. Quand ce dernier prend conscience de l'influence « perverse » de l'Occident sur tous ces jeunes Africains qui se ruent vers cette destination en quête d'un certain savoir, sa déception est grande. En effet, selon Modin, la quête du savoir est synonyme d'une solitude doublée d'une aliénation croissante. Dans sa perception, le savoir est devenu la propriété de la société occidentale. Il affirme dans son carnet de notes que la solitude de l'intellectuel fait partie d'une politique d'assimilation de la vie de l'Africain à l'intérieur du système impérial. Modin distingue deux niveaux dans le système de distribution du savoir : le centre et la périphérie. Tandis que les véritables informations (c'est-à-dire le savoir) sont distribuées au centre, la périphérie ne recevrait qu'un savoir qu'il qualifie d'« information négative et mystificatrice » (*WAWSB*, p. 33). Comme il l'écrit, l'Africain est donc confronté à un douloureux dilemme :

The choices are clear. Those who stay in the peripheral areas intellectually, emotionally, psychologically, totally, are not lonely. They are in touch with home, not cut off. The price they pay for not being lonely, however, is that they suffer the crudest forms of manipulation, mystification, planned ignorance.

Those who shift from the periphery to the center can hope to escape some of these cruder form of manipulation. But the price they pay is loneliness, separation from home, the constant necessity to adjust to what is alien, eccentric to the self. All this is in the present structuring of the machinery for acquiring knowledge, not in the essential nature of the learning process itself. (*WAWSB*, p. 33).

Au terme de son analyse, Modin conclut que ce qui est condamnable, ce n'est pas le processus académique en tant que tel mais plutôt le système infernal de distribution du savoir conçu par les Occidentaux pour satisfaire leur ambition

impérialiste et néocoloniale. Il décide alors de quitter ce système vicieux en mettant un terme à la préparation de son doctorat qui, pourtant, était presque achevé. En fait, son attitude se justifie par le fait qu'il perçoit le diplôme comme un symptôme co-extensif au système occidental, il est une sorte de passeport qui évite à l'intellectuel de s'engager dans la vraie lutte de libération du peuple africain qui souffre de l'exploitation du Blanc.

La connaissance telle qu'il la perçoit n'est qu'une invitation à une mort spirituelle : « My friendships here have been different invitations to different kinds of death, calls to a spiritual disintegration far beyond the merely social disintegration Africa has suffered since how many centuries? » s'indigne-t-il (*WAWSB*, p. 159). Par conséquent, la meilleure direction s'avère être le maquis. Il s'engage alors à prendre une part active dans la libération du peuple Conghérien en lutte contre l'oppression occidentale, à Laccryville dans pays imaginaire d'Afrique qui rappelle bien l'Algérie. Cette décision relève d'une prise de conscience de la nécessité de l'engagement politique. En effet, en abandonnant ses études au profit du combat de libération, Modin démontre que les problèmes collectifs doivent surpasser les ambitions individuelles. Mais, comme pour montrer encore une fois que l'intellectuel ne peut entièrement se défaire de l'Occident, il entreprend d'effectuer son voyage avec Aimée, sa compagne américaine.

On peut rappeler, d'une part, sa longue lamentation sur ce qu'il a décrit comme étant l'oppression occidentale et, d'autre part, les images évoquées à travers son assassinat manqué par la famille Jefferson. Comment pourrait-on donc comprendre le fait qu'il se présente en Afrique avec une femme blanche qu'il a déjà présentée comme un agent de la destruction ? N'est-ce pas cette destruction qu'il a voulu éviter en s'éloignant des Etats-Unis ? Le moins que l'on puisse dire est que cette décision relève simplement d'un paradoxe ou alors vise à discréditer complètement le personnage. Elle traduit non seulement l'ambivalence du personnage de Modin mais amplifie le portrait de la femme occidentale comme le symbole le plus significatif de la perte de soi dans *Why Are We So Blest ?*.

Ce manque de cohésion qui ressort de l'analyse psychologique de Modin incite à s'interroger sur le type de personnage auquel il appartient. Est-ce un héros amorphe, ce personnage principal qui n'est jamais prêt à agir ou un héros tragique c'est-à-dire celui qui s'engage pour la cause collective en sacrifiant ses intérêts personnels, celui qui est prêt à mourir pour ses idées ? Il semble qu'il corresponde

plutôt au genre de personnage que le romancier anglais E. M. Forster appelle « flat character »¹⁴⁸ dans *Aspects of the Novel*, c'est-à-dire le personnage construit autour d'une seule idée ou d'une seule qualité. Cette caractéristique, à laquelle on pourrait ajouter son manque de lucidité et de consistance dans ses entreprises, fait de lui un personnage antipathique.

En effet, l'analyse des rôles actantiels révèle que les réflexions et les actions de Modin (sujet) se focalisent sur son amour pour l'Afrique (objet), mais qu'il est retenu par sa passion pour Aimée (opposant). De même, on ne peut pas oublier de mentionner, d'une part, la description de l'univers social dans lequel se déroulent ses études aux Etats-Unis et, d'autre part la caricature du manque d'enthousiasme des dirigeants politiques à propos de la libération de l'Afrique. Dans l'ensemble, la configuration actancielle de *Why Are We So Blest ?* montre qu'il y a trop d'obstacles et de forces antagonistes qui l'empêchent d'agir. Cette force opposante que Bourneuf et Ouellet appellent l'« opposant » dans *L'Univers du roman*¹⁴⁹, semble écraser d'emblée le personnage principal. Ainsi, dans la littérature africaine d'avant les années 80, Modin est sans doute le prototype de l'anti-héros, car il s'inscrit « dans la logique de la désillusion » comme l'écrit Danièle Stewart dans *Le Roman africain anglophone depuis 1965*¹⁵⁰.

On retrouve encore dans cette œuvre le portrait des intellectuels que la société écrase ou qui se font écraser par elle. Entre la folie (Baako dans *Fragments*) et l'inévitable mort du protagoniste de *Why Are We So Blest ?*, le pas est vite franchi. Ainsi l'engagement de Modin à participer aux combats de libération est-il non seulement incompréhensible pour les responsables du bureau de l'UPC mais revêt surtout un caractère suicidaire. Leurs impressions sur son état d'esprit sont concordantes : « Revolution is not the same thing as suicide » (*WAWSB*, p. 255) dit Jorge Manuel. « He is one of those intellectuals who want to die. He should have the courage to do it himself. He can't come to us looking for an instrument of death » commente cyniquement Esteban Ngulo à la même page.

En fait, son projet de participer à ces combats ne rencontre l'approbation de personne parce qu'en tant qu'intellectuel, on le suspecte de viser un poste de responsabilité dans le mouvement de libération. Mais, ce qui semble surtout irriter les

¹⁴⁸ E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London : Penguin Books, 1927), p. 75.

¹⁴⁹ Roland Bourneuf et Real Ouellet, *L'Univers du roman* (Paris : PUF, 1972), p. 155.

¹⁵⁰ Danièle Stewart, *Le Roman africain anglophone depuis 1965 : d'Achebe à Soyinka* (Paris : L'Harmattan, 1988), p. 136.

membres du bureau de l'UPC, c'est le fait qu'il veuille s'engager à défendre un peuple opprimé accompagné de sa compagne blanche, perçue dans le roman comme la fille de l'opresseur. Jorge Manuel, le responsable local du mouvement se montre très critique vis-à-vis de Modin : « This is the bureau of the UPC. It is not the Salvation Army. Look, an African in love with a European is a pure slave. Not a man accidentally enslaved. A pure slave, with the heart of a slave. We don't need anyone like that here » (WAWSB, p. 225). Cette remarque s'avérera justifiée par la suite. En effet, après plusieurs semaines d'attente, Modin et Aimée réussissent à obtenir l'autorisation de se rendre sur le champ de bataille. Mais, entre la théorie et la pratique, il y a évidemment une marge qu'on ne peut remplir que par l'expérience. Ils sont durement éprouvés après plusieurs jours de marche dans le désert. Modin réalise alors la futilité de leur expérience et suggère qu'ils retournent. Par orgueil, Aimée refuse d'admettre l'idée de l'échec et parvient à le persuader de la nécessité de continuer leur marche dans le désert. Ils sont alors pris à partie par des soldats français à qui ils demandent de l'auto-stop. Ces derniers brutalisent puis violent à tour de rôle Aimée. Quant à Modin, il est successivement ridiculisé, atrocement battu, mutilé puis abandonné sans vie dans le désert.

Cette scène qui clôt *Why Are We So Blest ?* est d'une extrême cruauté. Dans un roman où le chaos prévaut sur l'ordre aussi bien au niveau de la structuration du récit que dans l'univers psychologique des personnages, elle est indéniablement choquante. Ainsi non seulement Aimée est-elle utilisée pour exciter sexuellement Modin avant qu'il ne soit tué mais encore, en la faisant s'abreuver du sang de son compagnon, le narrateur fait d'elle une sorte de vampire sans cœur ni moralité. Toute la scène est racontée par Aimée dans son carnet de note :

Modin started bleeding. The blood curved out in a little stream that jerked outward about every second. I reached him and without thinking of what I was doing I kissed him. His blood filled my mouth. I swallowed it. I wanted him to speak to me. He had groaned a little when I took him and kissed him, but he said nothing. (WAWSB, p. 288)

C'est sans doute à cette scène que Bernth Lindfors se réfère dans un article intitulé "Xenophobia and class consciousness in recent African literature" quand il écrit : « In *Why Are We So Blest?* there is a ritual castration scene in which the blood

of an emblematic African male is consumed by an emblematic American female¹⁵¹ ». La fin du roman suggère que l'attachement à l'Occident ne peut conduire qu'à la mort. En effet, dans ce roman, Aimée symbolise l'Amérique (par extension l'Occident) et Modin représente l'Afrique, ce qui montre que les symboles ne sont pas inversés qu'au niveau de la vie sentimentale des personnages. L'auteur lui-même inverse les siens, car de tous ses romans, il n'y a que dans celui-ci qu'un homme symbolise l'Afrique, l'analogie entre l'Afrique et la femme noire étant une constante de son écriture. Mais comment aurait-il pu en être autrement quand presque tous ses personnages féminins de ce roman sont devenus les symboles de la destruction par opposition à l'image protectrice offerte à travers Maana dans *The Beautiful Ones* ou Naana dans *Fragments* ?

Dans tous les cas, toute la trame du roman fait d'Aimée l'élément catalyseur de la triste fin de Modin dans la mesure où les violences exercées par les soldats ne sont que le résultat de son entêtement à parcourir le désert. A travers les récits de Solo et de Modin, la jeune Américaine est perçue comme un personnage néfaste : elle a été un obstacle à son engagement, l'a entraîné vers la mort et personnifie de ce fait la femme fatale. Elle est essentiellement perçue comme une femme hystérique, une figure emblématique de la perversité féminine attachée à la destruction de ses partenaires masculins. James Booth confirme cette observation dans son article intitulé « *Why Are We So Blest ? and the limit of Metaphor* », quand il remarque : « On the level of realism Aimée is clearly portrayed as a psychopathic and sado-masochic. More symbolically she derives from *the femme fatale* of Romanticism, but brilliantly reinterpreted in the modern American context¹⁵² ». A l'évidence, les critiques s'accordent donc sur la dimension symbolique et destructrice de la jeune étudiante américaine.

Il faut cependant relativiser cette position dans l'ensemble du récit. En effet, Modin n'est pas sans reproche dans sa fin tragique, car ses actions ont été souvent caractérisées par l'indécision et par une immaturité doublée d'une certaine naïveté. Le point le plus intéressant de son caractère reste sa prise de conscience de la nécessité de l'engagement de l'intellectuel africain. Si, à travers son échec, Armah stigmatise son attraction pour l'Ouest (symbolisé par Aimée), il semble qu'il porte en

¹⁵¹ Bernth Lindfors, « Xenophobia and Class Consciousness in Recent African Literature », *Bayreuth African Studies Series*, N° 6, 1986, p. 12.

¹⁵² James Booth, « *Why Are We So Blest? and the Limit of Metaphor* », *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents Press, 1992), p. 232.

lui les prémices d'un engagement réel : sa volonté de rentrer dans le maquis en est la preuve. Son portrait se trouve ainsi en rupture avec l'image de l'intellectuel africain trop souvent confiné aux tâches bureaucratiques pendant que la masse périt sur les champs de bataille. L'attitude de ces intellectuels lâches et poltrons est énergiquement dénoncée par Modin à travers l'histoire des Maji Maji :

The maji. That special something Africans needed to neutralize the material destructiveness of Europe. The maji is not something existent, waiting to be collected and used. It would be something to be created, an antidote to the potent poison of European penetration. Those of us who get into a position to find out the composition of the European poison absorb so much of it ourselves, we become completely incapable of creating a real, workable maji. We are addicted to the poison that kills us.
(WAWSB, p.222)

En effet, le Maji Maji est un mouvement paysan basé sur la pratique de la magie et ayant pour objectif de neutraliser la domination occidentale. Ses leaders sont animés d'une volonté réelle mais reconnaissent que sans moyens scientifiques pratiques, ils ne peuvent s'attendre à aucun succès. Il leur est apparu nécessaire d'inviter leurs fils qui ont longtemps côtoyé les Européens et connaissent leur technique afin que ceux-ci les aident à inventer l'antidote à la pénétration des pays impérialistes. Ndugu Pakansa, chef de l'Etat du Kansa, dont l'histoire est racontée dans une perspective historique par Mzee Nyambura (une Ancienne) est dépeint dans *Why Are We So Blest ?* comme le prototype de ces intellectuels dont l'engagement pour la cause de la société africaine est ambiguë. Ce dernier a opposé un refus sans équivoque à l'appel de son peuple de rentrer dans le maquis pour guider la révolution contre l'oppression occidentale. Mais, ironiquement, par recoupement, c'est ce dernier qu'on retrouve à la tête du pays lorsqu'il accède à l'indépendance.

Il y a dans le roman une amorce de contraste entre les deux intellectuels aussi bien au niveau de leurs rôles narratifs que de leurs portraits respectifs, ce qui permet de saisir rapidement le message d'Armah. Ce faisant, la confrontation de l'expérience contemporaine de Modin, qui symbolise les intellectuels de la nouvelle génération, à celle de Ndugu Pakansa qui représente la classe dirigeante qui a précédé les indépendances africaines est intéressante. Pendant que Ndugu Pakansa est présenté par un autre personnage, le fait que Modin - de par son statut de narrateur homodiégétique - raconte personnellement son récit donne le sentiment qu'il s'adresse directement au destinataire du récit en lui faisant prendre conscience

des problèmes sociaux de l'Afrique moderne. L'analyse montre cependant qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre les deux personnages. Ils sont tous deux présentés comme étant victimes de leur attachement à l'Occident, allégoriquement et obsessionnellement représentée par la femme Blanche à travers laquelle un réquisitoire est dressé contre le monde occidental par l'auteur.

Ainsi selon Mze (l'un des émissaires des Maji Maji), le refus de Pakansa de participer à la guerre de libération de son peuple est-il motivé par le fait qu'il ait une femme européenne :

Aside from that, something else was said that I did not understand then, about a woman's presence shaming Ndugu Pakansa into doing what he ought rightly to do, but would like to leave undone ... We found Ndugu Pakansa with a woman at that hour in his house, and a white woman. It was not easy to keep down hard thoughts about Ndugu Pakansa's sickness. No matter how kind you wanted to be, you could not call that woman beautiful. She was not young. There was nothing in her face or in her motion that spoke of wisdom. (WAWSB, p.38)

Pour la délégation de neuf membres venue l'inciter à prendre une décision favorable, cet homme a montré non seulement sa peur de l'homme blanc mais surtout son dédain pour son peuple. Cette attitude « antipatriotique » a eu pour conséquence l'échec de la révolution Maji Maji et l'emprisonnement de Pakansa par ceux qu'il a refusé de combattre. Comme dans le cas de Modin, l'intrigue vise ouvertement à le présenter en déphasage avec son peuple à cause de son attachement à la femme blanche, perçue dans l'œuvre d'Armah comme un symbole de perte et de destruction. C'est également dans cette même logique que Solo se fait passer pour l'une des victimes de cette femme et exprimera d'ailleurs le caractère incongru et destructif de cette attraction qu'il trouve incompréhensible. En tant que narrateur principal (puisqu'il y en a trois) de *Why Are We So Blest ?* et probablement substitut de l'auteur, c'est à lui qu'est revenu la tâche de résumer ce qui est présenté comme le drame de l'homme noir face à la femme blanche et face à l'Occident :

Looking for friendship, we search the oppressor's ranks. The European woman, the American woman – more shiny things to waste, lonely, useless time. Stupefied souls, the solution we find is the problem continued, worsened. What draws a White to any of us, lonely results, creatures of her people's destructive throat against ours, against the world ... Of what other use have Africa's tremendous energies been these many years but to serve the lusts of Whites? (WAWSB, p. 208)

C'est aussi là en quelque sorte le résumé du roman et accessoirement la thèse défendue par l'auteur non seulement dans ce livre mais encore dans les autres qui le suivront. Dans la terminologie de Charles Mauron¹⁵³, on peut affirmer que le lien établi entre la femme européenne et la perte de soi du mâle africain apparaît comme le « mythe personnel » de l'auteur ghanéen, en d'autres termes, c'est l'une des images les plus constantes de son œuvre. Etant parti d'une allégorie exprimée à travers la sexualité des personnages, nous voilà parvenu à un symbolisme social dans lequel l'auteur fait clairement percevoir la femme blanche comme le symbole de la perte. Il ne serait pas inintéressant de confronter la perception des critiques de cette œuvre avec l'approche sociologique qui semble avoir servi de repère à la représentation faite par Armah.

2. DE LA SOCIOLOGIE A LA LITTERATURE : ARMAH, FANON ET LA FEMME BLANCHE

La vision des relations interraciales en général et en particulier le symbolisme sexuel dont Armah s'est servi pour illustrer les rapports entre le Noir et la Blanche a fait l'objet de nombreuses critiques. Aussi la division manichéenne de l'univers de ses romans, de *Why Are We So Blest ?* notamment, a-t-il visiblement choqué la plupart des critiques. En effet, pendant que les personnages blancs sont dépeints comme des agents de la destruction et de l'oppression occidentale, les personnages noirs fonctionnent comme des victimes, des objets d'un désir pervers. Cette caricature les assigne ainsi à des positions qui ne peuvent se réconcilier. Cette distribution des rôles est sûrement à l'origine de la déception de Tommie Lee Jackson qui, après avoir pris connaissance d'un certain nombre de critiques défavorables, écrit à son tour : « Undoubtedly, the novel lacks credibility, since fictional realism is sacrificed to social symbolism. The characters are forced to assume roles which, in turn, make them cardboard characters rather than real-life

¹⁵³ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (Paris : J. Corti, 1970), p. 32.

personalities¹⁵⁴ ». Ce point de vue rejoint amplement celui de Fraser qui estime, comme ultérieurement mentionné, que l'auteur ghanéen n'est pas humainement affecté par ses personnages de race blanche.

Au regard des portraits des personnages d'Aimée et des Jefferson, il semble difficile de contredire ces critiques. En effet, au-delà de la présentation des femmes américaines comme des nymphomanes et des hommes comme des impuissants sexuels, il y a certains personnages qui sont dépeints comme étant dénués de tout sentiment humain. C'est le cas du jeune docteur blond qui soigne Modin après qu'il a été grièvement blessé par le mari de Sandra Jefferson : « He dislikes me, this young, blond-haired doctor. At the same time he feels a pleasure he can't keep down, that I am getting well. Part of him hates me. Part of him is proud to be curing me » (*WAWSB*, p. 153) écrit Modin dans son carnet de notes. Cette phrase insinue que le docteur prend soin de son patient par obligation professionnelle, mais qu'en réalité, il le déteste parce qu'il est d'une autre race que lui. L'objectif visé à travers une telle perception de ce personnage est de le disqualifier complètement.

C'est une représentation dont le caractère radical est à l'origine de la remise en cause de la neutralité d'Armah par certains critiques. Ainsi, dans une analyse comparative entre *A Naked Needle*¹⁵⁵ de Nuruddin Farah et de *Why Are We So Blest ?*, alors que Wright affirme que c'est le personnage principal de Farah (et non l'auteur) qui perçoit les personnages blancs comme des représentants de leur race, il tient Armah responsable de la représentation que se fait Solo des personnages occidentaux :

In *Why Are We So Blest ?* ... it is not Solo but Armah who, in the East African and American scenes as well as the Afrasian ones, surrounds Aimée with a rhetoric of "white devilry" so that she is imaged as an engine of destruction or demonic contraption rather than a human being¹⁵⁶.

Pour Wright, il est évident que la voix d'Armah est clairement distinguable à travers ses personnages, notamment Solo. Cette critique vient donc dénoncer le manque apparent d'équilibre dans la représentation des personnages blancs et noirs.

¹⁵⁴ Tommie Lee Jackson, *The Existential Fiction of Ayi Kwei Armah, Albert Camus and Jean-Paul Sartre* (London : University Press of America, 1997), p. 88.

¹⁵⁵ Nuruddin Farah, *A Naked Needle* (London : Heinemann, 1976).

¹⁵⁶ Derek Wright, « Requiems for sex revolutions : race-sex archetypes in two African novels », *Modern Fiction Studies*, Volume 35, Number 1, Spring 1989, p. 67.

En réalité, alors que le développement des personnages d'Armah a fait l'objet d'un examen minutieux de la part des critiques, très peu d'attention a été portée sur l'idéologie, c'est-à-dire « le système des idées, considérées comme des modes de représentation, perception et projections, où l'impensé joue un rôle capital »¹⁵⁷, qui sous-tend *Why Are We So Blest ?*. En effet, en lisant ce roman, on peut avoir l'impression que l'ensemble des images et des mythes à connotation péjorative (le supposé mythe de la puissance sexuelle du Noir, le mythe de Prométhée, le complexe de la supériorité raciale etc.) sont défendus par les personnages blancs. Mais, une relecture du roman permet de s'apercevoir que ces mythes sont contrebalancés par des préjugés socio-historiques qui semblent apparaître dans le subconscient des personnages noirs. On se rend ainsi compte que l'altérité, cette difficulté de rentrer en contact et de comprendre véritablement l'Autre, fonctionne parfaitement dans le roman sous le paradigme "Blanc versus Noir". Elle s'énonce clairement sur le plan linguistique dans le discours des personnages noirs en particulier :

You think white folks can be your friends. I don't know what's wrong with us ... You have no business trusting anyone of them. Listen, if you can use them, good luck to you, but don't get involved. There is nothing like friendship possible between us and them. You get involved with them, you are just dumb, that's all. They'll mess you up.
(*WAWSB*, p. 123)

Ainsi qu'en témoignent ces propos de l'Africaine-Américaine Naita, un sentiment d'hostilité à l'égard de l'Autre, c'est-à-dire du Blanc, est manifeste dans l'œuvre. Il y a une opposition évidente mais parfois incongrue entre « we », « us » et « they », « them » que l'on peut constater dans les propos des personnages. Ce même contraste se révèle dans les noms des personnages. Si, Aimée, signifie celle qu'on aime ou qui a constamment besoin d'être aimée, Dofu, en langue Fanti du Ghana, veut dire celui qui aime (et éventuellement qui aimerait toujours). Pareillement, le professeur Jefferson - dont le nom rappelle l'un des auteurs de la Déclaration d'indépendance de 1776, le président Thomas Jefferson - qui se caractérise dans le roman par sa condescendance vis-à-vis des Africains est un personnage au travers de qui, Armah caricature l'administration américaine. Le roman suggère que l'indépendance et la prospérité américaine ont été pensées sans

¹⁵⁷ Michèle Riot-Sarcey, article « Idéologie » dans *Le Dictionnaire du littéraire* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 2002), p. 282.

que nul ne se soit offusqué du statut de citoyen de seconde classe que le Noir occupe en Amérique.

Au vu des analyses précédentes, on peut affirmer que l'une des idéologies qui se dégage de *Why Are We So Blest ?* est l'apologie de l'éloignement, la séparation et le rejet du Blanc par le Noir. Armah semble ici avoir été influencé par les idées des garveyistes des années 60 (période de son séjour américain) et des mouvements de protestation noire tels que les "Black Muslims" et les disciples de Malcolm X. C'est sans doute cette influence qui a fait dire à Danièle Stewart que ce roman « est moins africain qu'afro-américain¹⁵⁸ ». Mais s'il faut convenir que le rôle du critique n'est pas de juger de la recevabilité d'un mode de pensée donné, d'une forme d'idéologie mais d'apprécier sa pertinence à l'intérieur de l'œuvre, on pourra cependant remarquer que la nature subversive de l'écriture d'Armah est assurément visible dans cette œuvre et ne souffre d'aucune ambivalence. L'intention est ici de remplacer le discours et l'histoire construits par le colonisateur par un autre. Bien sûr, on ne peut manquer de relever le caractère « agressif » de cette écriture comme Soyinka le notera d'ailleurs à propos de la « vision séculaire » des romans à caractère historique de la littérature africaine¹⁵⁹.

Mais l'influence la plus plausible qu'Armah a subi est sans conteste celle de Fanon. En effet, à l'image de beaucoup de penseurs du tiers monde, l'écrivain ghanéen a été fortement influencé par les écrits de Fanon au point où on pourrait affirmer que ses romans ne sont que la représentation des idées fanoniennes. C'est à juste titre que l'expression « fictionalized Fanon » a été souvent utilisée pour qualifier ses romans. La rencontre théorique entre Fanon et Armah n'est donc plus à démontrer. Dans *Why Are We So Blest ?*, celle-ci se manifeste dans le rapport entre le mâle africain et la femme blanche. En effet, selon Fanon, la possession d'une compagne blanche par le Noir se justifie par son désir d'embrasser la « civilisation » occidentale. Il écrit notamment dans *Peau noire, masques blancs* :

De la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d'être tout à coup blanc. Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme Blanc ... En m'aimant, elle [la Blanche] me prouve que je suis digne d'un amour blanc ... On m'aime comme un Blanc. Je suis un Blanc. Son amour m'ouvre l'illustre couloir qui mène à la prégnance totale. J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur

¹⁵⁸ Danièle Stewart, *Le Roman africain anglophone depuis 1965 : d'Achebe à Soyinka* (Paris : L'Harmattan, 1988) , p. 131.

¹⁵⁹ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), p. 115.

blanche. Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes.¹⁶⁰

L'attitude du mâle africain se justifierait donc par un complexe d'infériorité. En s'inspirant de cette explication, on pourrait mieux comprendre la fascinante attraction des personnages masculins d'Armah pour les femmes occidentales. En effet, il semble que les idées de Fanon aient posé les bases de l'écriture armahienne. A cet égard, n'eut été la différence des formes d'expression (fiction versus sociologie) entre les deux œuvres, *Why Are We So Blest ?* s'offrirait comme une rhapsodie¹⁶¹, car il semble être en partie la forme romanesque du troisième chapitre « L'homme de couleur et la Blanche » de *Peau noire, masques blancs* de Fanon. On y retrouve les idées maîtresses des rapports de sexe et des races exprimées par Fanon. A titre d'exemple, selon le psychiatre martiniquais, historiquement le Nègre coupable d'avoir entretenu des rapports sexuels avec une Blanche était castré. Armah reprend cette idée à son compte quand il fait subir à Modin une attaque féroce de la part de M. Jefferson pendant que ce dernier copulait avec son épouse. On peut également affirmer que son assassinat dans le désert par des soldats français qui l'ont contraint d'abord à simuler une scène d'amour avec Aimée se situe dans le prolongement de cette idée.

De même, l'improbabilité de la réussite du mariage interracial et son caractère sado-masochiste pour le Noir tel qu'entrevue par l'Africaine-Américaine Naita (et également Solo) dans *Why Are We So Blest ?* peut être perçue comme l'émanation d'une analyse de Louis-T. Achille autour de laquelle Fanon a construit son argumentation à propos des rapports entre l'homme noir et la femme blanche :

Pour ce qui est du mariage proprement interracial, on peut se demander dans quelle mesure il n'est pas quelquefois pour le conjoint coloré une sorte de consécration subjective de l'extermination en lui-même et à ses propres yeux du préjugé de couleur dont il a longtemps souffert. Il serait intéressant d'étudier cela dans un certain nombre de cas et peut-être de chercher ce mobile confus la raison de certains mariages interraciaux réalisés en dehors des conditions normales des ménages heureux ... Chez certaines personnes de couleur, le fait d'épouser une personne de race blanche semble avoir primé toute autre considération. Elles y trouvent l'accession à une égalité totale avec cette race illustre, maîtresse du monde, dominatrice des peuples de couleur¹⁶².

¹⁶⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Editions du Seuil, 1952), p. 51.

¹⁶¹ Selon Michèle Benoist, la rhapsodie peut être définie comme « le prototype de ceux qui désignent des textes fabriqués à partir d'éléments empruntés à des œuvres déjà existantes ». Voir le *Dictionnaire du littéraire* (Paris : PUF, 2002), p. 508. *Why Are We So Blest ?* n'étant pas dépourvue d'inventivité personnelle, ce terme doit être ici dépouillé de toute connotation péjorative.

¹⁶² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, pp. 57-58. Fanon cite une communication faite par Louis de Louis-T. Achille aux "Rencontres interraciales" de 1949.

A l'évidence, cette vision des rapports interraciaux découle d'une psychanalyse des comportements sexués entre les femmes blanches et les hommes noirs. La confrontation entre l'idéologique et le littéraire permet de mieux comprendre le cheminement de l'écriture d'Armah, elle permet également de saisir le sens global du symbolisme prégnant de son troisième roman. En effet, il est possible d'expliquer le désir de possession de la femme occidentale par un désir de subvertir la réalité historique entre les Africains et les Occidentaux. A cet effet, on ne peut pas oublier que la colonisation a été perçue par ces derniers comme l'expression de la virilité de la civilisation occidentale. Quant aux colonisés, ils ne l'ont pas uniquement vécu comme une exploitation économique, la plupart l'ont surtout perçu comme l'appropriation de leur liberté, la possession forcée et forcenée de leur être d'où l'utilisation du terme de « viol colonial » par certains écrivains négro-africains.

Or, à travers la sexualité chaque partenaire essaie de s'approprier le corps de l'Autre. Ainsi, comme l'illustre l'attitude de Modin et Solo, il semble que l'érotisme apporte aux personnages masculins africains d'Armah sur un plan limité ce que l'action sociopolitique et économique n'a pu leur apporter sur un plan plus vaste et plus essentiel. A travers les rapports sexuels avec les femmes blanches, le mâle africain essaie d'être maître d'une situation. Or, comme on peut le constater à travers le cas typique du personnage principal de *Why Are We So Blest ?*, ces personnages n'ont pas d'emprise sur cette femme, ils ne parviennent pas à la traiter en objet, elle est uniquement objet de leur convoitise. Au contraire, traités eux-mêmes comme objets sexuels, ils succombent nécessairement au cours (ou après) des scènes érotiques, ce qui montre que la possession recherchée n'est que provisoire et n'offre donc qu'un réconfort mitigé.

D'autre part, cette « puissance sexuelle hallucinante » (pour reprendre l'expression de Fanon) dont font preuve les personnages masculins d'Armah n'est que le symbole d'un énorme potentiel gaspillé, mal utilisé ou détourné de son objectif premier. On peut donc en déduire que la subversion de la réalité historique que nous évoquons tantôt trouve ici ses limites, car en réalité, l'image d'ensemble que dégage *Why Are We So Blest ?* est que Blancs et Noirs restent prisonniers de leur histoire.

On est ici en droit de se demander ce qui est choquant dans cette présentation : est-ce le statu quo dont rend compte le roman, les positions irrémédiablement opposées des personnages blancs et noirs ou les propos

empreints d'un peu trop d'a priori racial ? En effet, il ne semble pas se dégager d'unanimité sur le fait que le roman (et donc son auteur) soit raciste ou pas. A titre d'exemple, James Booth, quoique reconnaissant sa valeur artistique écrit : « *Why Are We So Blest ?* is not only an analysis of the psychological effects of racism, it is itself a racist book¹⁶³ ». Quant à Ode Ogede, il s'insurge contre tous ceux (y compris Wright, Neil Lazarus et Fraser) qui accusent Armah d'être raciste :

One glaring error all three critics make is to cite Armah's daring, his willingness to address racial issues that others are too cowardly to address in the open, as evidence of racism. The truth, of course, is that the presence of racial themes in Armah's work is no more evidence of his racism than is a scholar's interest in the topic of misogyny evidence that he hates women ... or the presence of gay themes in a writer's work undisputed proof of approval of homosexual orientation¹⁶⁴.

En confrontant ces deux points de vue, on se rend compte de la délicatesse du thème du racisme. En effet, il n'est pas facile de définir avec exactitude ce qu'est le racisme encore moins de dire si un écrivain est raciste ou pas. Après avoir parcouru les commentaires des critiques africains (Ogede par exemple) et occidentaux (comme Wright et Booth), il semble difficile d'en donner un avis objectif. Mais à bien y réfléchir, la faiblesse de *Why Are We So Blest ?* n'est ni la présumée idéologie raciale qu'il développerait, ni une aversion envers les femmes. Elle réside principalement au niveau de la stratégie narrative adoptée par Armah. En effet, la répartition des rôles révèle un déséquilibre regrettable entre personnages blancs et noirs. On pourra ainsi noter une certaine redondance, voire une confusion entre la voix de Modin et celle de Solo. Cette confusion donne l'impression que ces deux personnages n'en font en réalité qu'un seul qui se répète sans cesse.

Or, la position d'un écrivain sur une question se décèle souvent en recoupant les thèses défendues par ses personnages les plus importants. C'est sans doute pour cette raison que Wright a affirmé dans son article, précédemment cité, que les idées de Solo ne sont pas différentes de celles d'Armah. Il y a effectivement une forme d'insistance dans le discours de Solo et de Modin qui n'est pas innocente. En outre, la fin du roman révèle que l'ordre des journaux intimes de Modin et d'Aimée

¹⁶³ James Booth, « *Why Are We So Blest? and the Limit of Metaphor* », *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents Press, 1992), p. 228.

¹⁶⁴ Ode Ogede, Ayi Kwei Armah, *Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds Against the Actual* (Athens : Ohio University Press, 2000), p. 183.

est l'œuvre de Solo. C'est lui qui les lit, les range et y intercale ses propres réflexions, ce qui donne une importance plus accrue à sa voix par rapport à celles d'Aimée et de Modin qui sont pourtant les narrateurs de leur histoire. C'est donc lui qui joue le rôle de l'écrivain d'où le fait qu'il soit comparé à Armah. Or ce dernier se montre un peu trop critique et excessif vis-à-vis des personnages blancs en général, des femmes en particulier. Du reste, ces dernières n'entretiennent pas d'autres rapports dans ce roman que ceux de type sexuel comme le stigmatise Abena Busia¹⁶⁵. La narration ainsi présentée manque de neutralité, peut-être à cause de la responsabilité sociale endossée par Armah à l'image de ses confrères africains anglophones. Il faut donc lire, interpréter et comprendre *Why Are We So Blest ?* dans son contexte de production pour pouvoir lui accorder un minimum de crédit.

La seconde faiblesse que l'on peut relever à la lecture du troisième roman d'Armah se situe au niveau de l'allégorie politico-sexuelle qui fait d'Aimée le symbole de l'Occident et de Modin celui de l'Afrique. En effet, la "recolonisation sexuelle" des Africains autour de laquelle est tissée l'intrigue de l'œuvre rappelle la violence coloniale qu'a subie l'Afrique, elle n'offre cependant aucun dépassement et ne propose aucune solution au problème analysé. En se référant à l'assertion de Fanon selon laquelle « toute critique de l'existant implique une solution¹⁶⁶ », il est possible de ressentir un goût d'inachevé voire une déception à la lecture de ce roman. Cette déception s'amplifie si on en vient à rapprocher l'image du roman comme un miroir de la réalité à sa capacité à récréer le monde. C'est dans cette logique que Jean-Pierre Durix écrit dans *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse* :

Every artist writes partly out of a desire to complete himself/herself through the creation of his/her imagination and sometimes in order to foster changes in the society around. The creative work arises out of an attempt at constructing with words this structure which is felt to be sorely absent in the world.¹⁶⁷

Cette part de rêve que le roman postcolonial africain devrait se construire est quasiment absente dans *Why Are We So Blest ?*. On peut ainsi reprocher à Armah de n'avoir pas esquisser les conditions d'une rencontre saine entre Blancs et Noirs de façon générale, et entre la femme blanche et l'homme noir en particulier. Ces

¹⁶⁵ Abena Busia, « Parasites or Prophets : the Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels » in D. Wright (Ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents, 2001), p. 56.

¹⁶⁶ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Editions du Seuil, 1952), p. 50.

¹⁶⁷ Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse : Deconstructing Magic Realism* (London : Macmillan Press Ltd, 1998), p. 12.

rapports, tels qu'il les représente, sont stériles car ils portent en eux les germes d'une destruction prévisible. De surcroît, si on estime que la sexualité est un concept qui exclut rarement la fécondité, on pourrait affirmer qu'elle manque son but dans le roman. Ce faisant, au lieu de symboliser l'amour et le partage, elle n'est devenue que le symbole d'une agression mutuelle et renforce l'imagerie de la victimisation si vivante dans ce roman. Or si la littérature, prise dans le contexte africain, est l'outil d'une revendication d'identité, elle se doit également d'être le lieu de contact fructueux avec l'altérité, autrement dit, elle doit permettre de reconnaître et rencontrer l'Autre quelle que soit sa race ou son sexe. C'est peut-être là la part d'humanité et de compréhension mutuelle qui manque dans la présentation des rapports raciaux et interculturels qui caractérisent les personnages féminins occidentaux et les personnages masculins africains d'Armah.

En définitive, on peut affirmer que les rapports interraciaux occupent une place importante dans l'écriture d'Armah. A travers la mise en relief des enjeux narratifs, thématiques et sociologiques des rapports entre hommes africains et femmes blanches, nous avons cherché à comprendre la vision de l'altérité qui se dégage de *Why Are We So Blest ?*. L'analyse a consisté à faire ressortir le regard projeté par le narrateur armahien sur la différence entre Blancs et Noirs, en particulier dans les couples mixtes. Ainsi, alors que les personnages masculins de race noire, qui symbolisent l'Afrique dans *Why Are We So Blest ?*, sont essentiellement dépeints comme des victimes, la constante la plus remarquable dans la représentation des personnages de race blanche est la caricature. Certains aspects significatifs des rapports entre Blancs et Noirs se trouvent exagérés à travers l'utilisation de la sexualité et de la question du genre. L'ensemble des symboles utilisés permet cependant de comprendre l'interprétation qu'Armah fait des échanges culturels, politiques, économiques et sociaux entre l'Afrique et l'Occident. Mais qu'en est-il de la représentation des rapports entre personnages féminins et masculins dans les romans d'Armah dont l'espace référentiel est l'Afrique? C'est à cette question que tentera de répondre le prochain chapitre.

CHAPITRE V

LE MALAISE SOCIAL ET L'ESTHETIQUE DE LA MALADIE

Si Armah s'intéresse au sort et au devenir du Noir dans la société occidentale, la peinture des mutations sociales dans le monde colonial et postcolonial africain reste son objectif principal. Ainsi son écriture laisse-t-elle clairement transparaître les difficultés que la société entière rencontre dans sa tentative d'intégrer les valeurs acquises de la colonisation à celles qui sont propres à l'Afrique. De nouvelles habitudes ont donné lieu à de nouveaux comportements dont le sens échappe à l'Africain moyen. Cette attitude a engendré une grande déchirure sociale dont la représentation dans l'œuvre d'Armah est souvent empreinte du sentiment de déception profondément ressenti par la majorité des Africains. Il convient donc de s'interroger sur la manière dont ces mutations sociales ont influencé les rapports de genre dans la société africaine. On se demandera, en particulier, si les hommes et les femmes ont subi de façon identique ou différenciée les aléas des transformations sociales.

Par ailleurs, la mise en évidence de certains éléments thématiques comme la pourriture, les descriptions scatologiques dans le premier roman d'Armah, *The Beautiful Ones*, s'est poursuivie et approfondie dans les romans suivants avec l'intervention de la maladie, métaphore de la corruption et de la déréliction sociale. Nous essayerons de comprendre le sens de cette représentation en nous intéressant aux différents sorts que subissent les personnages malades d'Armah. La question principale consistera à s'interroger d'abord sur la nature et le rôle narratif de la folie et subsidiairement des autres maladies. Corrélativement, on s'emploiera à se demander si la société adopte la même attitude vis-à-vis du fou et de la folle. Enfin, il sera intéressant de s'interroger sur la signification de la maladie des personnages féminins dans les romans historiques.

1. L'EXPRESSION DU DESENCHANTEMENT ET DU MALAISE SOCIAL

La représentation de la société africaine dans l'œuvre d'Armah se résume essentiellement à une exposition des problèmes sociopolitiques (violence coloniale, exploitation et désorientation des démunis) dont les hommes et les femmes sont perçus comme des victimes. Elle met en exergue le désarroi dans la société coloniale africaine et le désenchantement dans l'Afrique indépendante. Mais il semble que les bouleversements sociaux n'aient pas eu le même impact sur les femmes et les hommes.

1. 1. De la nouvelle au roman : victimes féminines vs bourreaux masculins

Contrairement à la femme occidentale, qu'Armah assimile à la mante religieuse, c'est-à-dire une femme qui se caractériserait par sa cruauté envers les hommes qu'elle séduit, la femme africaine peut être essentiellement perçue dans son œuvre comme une victime des mutations sociales. En effet, cette image est récurrente dans ses nouvelles et romans et apparaît sous des formes aussi bien symboliques que narratives. Parmi les six nouvelles publiées par Armah, deux illustrent de façon claire cette image de la femme victime : « An African Fable »¹⁶⁸ (1968) et « The Offal Kind » (1969)¹⁶⁹. Malgré sa grande complexité, « An African Fable » demeure une nouvelle doublement captivante en raison du profond symbolisme qu'elle développe d'une part et d'autre part grâce au thème de la sexualité dont Armah se sert pour exposer la tragique situation de l'Afrique contemporaine. Elle retrace le double viol d'une femme africaine par deux hommes au bord de la mer. Armah ne nomme ni la femme ni les deux violeurs mais on sait que le premier homme (« the other ») vient de loin et que le second est un guerrier (« the Warrior »). Le guerrier vole dans un premier temps au secours de la femme qui subissait une atroce humiliation de la part du premier homme. Mais après avoir réussi à éloigner ce dernier, il la viole à son tour. La nouvelle prend fin sur une note triste qui annonce les trois premiers romans d'Armah :

¹⁶⁸ «An African Fable», *Présence africaine*, 1968, 4^e trimestre, 192 – 196.

¹⁶⁹ «The Offal Kind», *Harper's Magazine*, 1424, janvier 1969, 79 – 84.

The woman looked past the Warrior's resting head, past the crescent of his ear out over the waters in a gaze that took in both the sea and the sky and there was no separation between them, and in her eyes and her mind there was no separation between now and then, nothing at all between the present and the depths of ages that should long have been forgotten.¹⁷⁰

A l'évidence, la compréhension de cette nouvelle reste subordonnée à celle de son fonctionnement métaphorique. Ainsi peut-on se rendre compte que la vision du guerrier a été troublée par la beauté extérieure de la femme ; le narrateur oppose le caractère éphémère de cette beauté à la beauté intérieure qui est intemporelle. C'est à cette dernière beauté que D. S. Izevbaye appelle « passive, ideal beauty hidden in nature¹⁷¹ » que le jeune guerrier aurait dû s'intéresser. Son échec s'explique donc par une inexpérience qui le transforme en un bourreau dont l'attitude ne diffère pas de celui qu'il a « détrôné », c'est-à-dire l'homme qui s'en est initialement pris à la femme.

Mais le sens de la nouvelle ne saurait se réduire à cette première signification. En effet malgré son titre, « An African Fable » n'est ni une fable ni un conte typiquement africain. En effet, les fables et les contes africains émanent de la société traditionnelle orale et comportent des codes aisément déchiffrables par l'auditoire ou le lecteur quand ils sont transcrits. Il y a généralement la présence d'animaux qui essaient de se tirer d'affaire par la ruse, l'astuce ou par la sagesse, l'évocation d'un lieu ou d'un nom est associée à une explication ou à un dénouement auquel l'auditoire doit plus ou moins s'attendre. L'œuvre d'Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*¹⁷² en particulier, illustre cette caractéristique du conte africain. Car si le conteur est par excellence un artiste qui sait créer (c'est par exemple ce qu'on note dans des contes qui s'affranchissent progressivement du folklore et de la mythologie) sa création s'éloigne rarement de l'univers cosmologique africain. Or, en dehors de l'espace (la mer, le désert), le lien entre le texte d'Armah et le répertoire traditionnel n'est pas évident. En conséquence, la trame et l'issue de sa « fable » sont inattendues. Ce faisant, la nouvelle ne vaut donc que par son caractère purement fictif et hautement allégorique que l'on ne pourrait comprendre qu'en se reportant au

¹⁷⁰ Ayi Kwei Armah, « An African Fable », *Présence africaine*, 4^e trimestre 1968, p. 196.

¹⁷¹ D. S. Izevbaye, « Ayi Kwei Armah and the "I" of the Beholder » in D. Wright (Ed), *Critical Perspective on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents Press, 1992), p. 22.

¹⁷² Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drunkard* (London : Faber, 1952).

mythe médiéval du chevalier errant et de la demoiselle en détresse que l'on rencontre dans la littérature européenne.

Ce mythe, rappelons-le, a fortement influencé la production littéraire des auteurs anglophones africains. Parmi ceux-ci, on pourrait citer le poète Dennis Brutus dont l'identification au troubadour est remarquable, notamment dans *Letters to Martha*¹⁷³. En effet, le poète sud-africain fait un parallèle entre le rôle du chevalier et sa recherche de la justice et de la paix sociale en Afrique du Sud. Il perçoit sa sœur Martha comme le symbole de toutes les femmes africaines qui souffrent de l'éloignement d'un être cher à un moment difficile de leur vie. Mais, selon Brutus, l'amour et la tendresse doivent permettre de surpasser le chaos. Autrement dit, malgré la situation pénible des pays africains, l'on doit continuer de croire aux valeurs positives telles que la beauté, la justice, la compassion et la solidarité. Le leader politique ou l'artiste doit faire son devoir envers sa société, il doit militer pour l'amélioration du quotidien. Cependant, dans l'Afrique indépendante, entre l'ambition, l'objectif de départ et les réalisations concrètes, il y a un fossé énorme qu'on s'expliquerait difficilement. Cette désillusion explique amplement l'absence d'un héros romantique à l'image du chevalier dans l'œuvre d'Armah.

Par ailleurs, on pourrait affirmer que l'originalité de sa nouvelle se trouve dans la déconstruction de ce mythe médiéval européen. Il a su l'adapter au contexte sociopolitique africain tout en gardant sa spécificité. Dans cette perspective, on comprendra que la femme doublement violée symbolise l'Afrique contemporaine dont le malaise a été orchestré par le colonisateur et aggravé par les dirigeants africains. "An African Fable" révèle le manque de lucidité du guerrier, donc du dirigeant, ce qui l'a conduit à s'en prendre à celle qu'il se devait de consoler et de protéger. C'est donc une histoire d'amour sans romance, une rencontre longtemps espérée mais qui se solde par un cuisant échec d'où l'inévitable question de la remise en cause : le retour ou l'arrivée des dirigeants noirs à la tête des pays africains a-t-il été plus salvateur ou préjudiciable que la domination injustifiée du colonisateur ?

Malgré la difficulté de faire une analyse sérieuse et de dégager des hypothèses à partir d'une situation virtuelle (si l'Afrique n'avait pas été colonisée), l'œuvre de certains auteurs comme Thomas Mofolo (dans son roman intitulé

¹⁷³ Dennis Brutus, *Letters to Martha* (London: Heinemann, 1968).

*Chaka*¹⁷⁴), montre qu'il y a une certaine fierté à reconstruire le passé africain en mettant en exergue l'héroïsme de ses dirigeants. L'embellissement de l'image de ce passé contraste à beaucoup d'égards avec la description de la période contemporaine. Pour ce faire, on remarque que le désenchantement des Africains après les indépendances est si vivace dans la mémoire de certains de ses écrivains comme Armah, Ahmadou Kourouma ou Achebe qu'il semble impossible de décrire autre chose que le désarroi auquel la société africaine est confrontée.

Si à l'inverse de la narration des contes africains, la nouvelle « An African Fable » ne s'achève pas sur une leçon de morale clairement définie, elle est cependant d'une portée didactique dans la mesure où elle invite à réfléchir sur le drame que vit la société africaine de la colonisation jusqu'à maintenant. D'une part, elle évoque de façon pertinente le caractère malsain du rapport de force entre les sociétés occidentale et africaine allégoriquement illustré par le premier viol, d'autre part, elle condamne clairement l'écrasement des individus faibles par les forts à l'intérieur de la société africaine (deuxième viol). On peut aisément en déduire que cette nouvelle s'inscrit en fin de compte dans le discours social africain des deux premières décennies de l'Afrique indépendante, c'est-à-dire l'ensemble de ce qui a été dit et écrit pendant cette période incertaine, de tâtonnements et de soulèvements politiques. Et si à travers ce viol métaphorique, la femme illustre encore une fois le processus de victimisation qu'a engendré la colonisation, ceci n'est pas le fait du hasard. En effet, c'est elle qui a le plus souffert de toutes les transformations que la société africaine a endurées. Dès lors, on comprend pourquoi son sort préoccupe les romancières et les romanciers africains.

Cependant, aussi affreux que le viol puisse paraître, il n'est pas le seul outrage responsable de la déchéance et l'angoisse de la femme. D'autres tels que la prostitution et l'exploitation économique ont été pendant longtemps, et continuent encore d'être le lot du quotidien de la femme africaine. Il est significatif que les premiers écrits d'Armah rendent compte de façon inambigüe de cet état de fait. Ainsi après "An African Fable" dont la superposition des sens semble quelque peu voiler la compréhension, Armah revient de façon plus explicite (mais toujours condensée) dans la nouvelle "The Offal Kind" sur la situation de la femme dans la société moderne africaine. A cet égard, le titre de la nouvelle révèle toute sa dimension

¹⁷⁴ Voir Thomas Mofolo, *Chaka* (London : Heinemann, 1978). Ce roman a été écrit en 1910. Il est publié pour la première fois en Sesotho en 1925 et traduit en anglais en 1931 par F. H. Dutton.

heuristique. En effet, l'adjectif « offal » se référant à l'univers des animaux morts peut bien signifier que ceux ou celles dont le texte parle vivent une situation extrême au point où on pourrait penser qu'ils constituent une espèce inférieure à celle des hommes. C'est peut-être aussi la traduction sans concession de la vulnérabilité de ces femmes que la romancière nigériane Buchi Emecheta appelle de façon euphémique *Second-Class Citizen*¹⁷⁵ (citoyens de seconde classe) qu'Armah met ainsi en relief.

En effet, les laissées-pour-compte, les démunies, les sans-voix que la nouvelle bourgeoisie africaine écrase sont au centre de l'intrigue de la nouvelle d'Armah. De ce fait, la figure de la femme victime est ici plus plausible que dans le précédent récit, car l'histoire racontée est celle d'une femme ordinaire qui est prise dans une sorte de piège sans fin. Si dans « An African Fable », symboliquement, le bourreau a pris la forme d'un homme et la victime celle d'une femme, dans « The Offal Kind » la victime et le bourreau sont des femmes. En effet, l'histoire raconte les misères d'Araba, une jeune fille qu'une citadine fortunée arrache à ses parents en échange d'une promesse : leur fille deviendra riche si elle est disciplinée et assume correctement les tâches ménagères qui lui seront confiées. Mais malgré les efforts d'Araba, elle ne parviendra jamais à devenir la femme fortunée qu'elle rêvait de devenir, car ses tâches augmentent constamment et sa « maîtresse » semble avoir oublié les promesses initiales. Lasse de subir cette souffrance atroce, Araba quitte la maison et se retrouve dans la rue où elle se livre à la prostitution afin d'assurer sa survie.

Cette petite satire montre l'âpreté de la lutte des classes sociales, les riches usant de tous les stratagèmes pour mieux écraser les pauvres. De par sa lisibilité, elle comporte deux principaux intérêts. Elle condamne de façon claire d'abord et avant tout l'exploitation dont l'héroïne est victime et montre qu'à tous les niveaux, la dialectique du faible et du fort est effective, le faible étant irrémédiablement victime de la tyrannie du fort. Armah milite donc ici pour une société plus juste et égalitaire où le fait de disposer d'un pouvoir quel qu'il soit (financier ou politique) ne devrait pas donner le droit d'écraser ceux qui n'en ont pas.

Le second intérêt de la nouvelle réside dans sa forme narrative. En effet, elle épouse la stratégie narrative de la tradition orale africaine et du conte en ce sens

¹⁷⁵ Buchi Emecheta, *Second-Class Citizen* (London : Allison and Busby, 1974).

qu'elle pose clairement un problème, présente ses conséquences fâcheuses et énonce explicitement une leçon de morale. C'est à juste titre qu'Ogede observe : « What makes Armah's story interesting is his peculiar use of oral tradition in his intent to give voice to Araba's suffering¹⁷⁶ ». En effet, tout comme dans "An African Fable", l'exagération est la figure de style qui prévaut dans ce conte. En présentant la situation d'Araba comme l'histoire d'une descente aux enfers, Armah va au-delà de ce qui est vraisemblable. Ce faisant, l'ensemble des procédés narratifs et discursifs qu'il utilise vise à choquer et à faire prendre conscience de l'ampleur du problème posé. De ce fait, on peut constater que la lutte inégale entre la « maîtresse » (la riche citadine) et « l'esclave » (Araba) révèle toute son âpreté et son caractère inhumain. C'est une dénonciation sans concession qui nous rappelle l'une des caractéristiques de la littérature de protestation dans le contexte sud-africain. En effet, dans « The Rediscovery of the Ordinary : Some New Writings in South Africa », Njabulo Ndebele remarque :

Subtlety is avoided : what is intended is spectacular demonstration at all costs. What matters is what is seen. Thinking is secondary to seeing. Subtlety is secondary to obviousness. What is finally left and what is deeply etched in our minds is the spectacular contest between the powerless and the powerful. Most of the time the contest ends between in horror and tragedy for the powerless¹⁷⁷.

L'objectif de ce que Ndebele appelle « spectacular representation » consiste à investir le réel en faisant appel à l'émotion plutôt qu'à la conviction, c'est en quelque sorte une invitation à la « redécouverte de l'ordinaire ». En utilisant cette forme de récit (puisque'il s'agit d'un conte), Armah veut faire prendre immédiatement conscience des problèmes sociaux si souvent oubliés malgré leur récurrence. D'autre part, la forme de narration adoptée par Armah lui permet de replacer le conte africain dans son contexte habituel. En effet, hormis sa fonction ludique, l'une des fonctions du conte est d'inculquer des normes de comportement et des valeurs qui aident l'individu à subsister dans le groupe et le groupe à renforcer son unité. L'exploitation des jeunes filles de ménage qui est une nouvelle forme d'esclavage de plus en plus courante dans la société urbaine africaine est donc ici condamnée. C'est

¹⁷⁶ Ode S. Ogede, « Oral Echoes in Armah's Short Stories », *African Literature Today*, N° 18, 1992, p. 79.

¹⁷⁷ Njabulo S. Ndebele, « The Rediscovery of the Ordinary : Some New Writings in South Africa » in *South African Literature and Culture : Rediscovery of the Ordinary* (Manchester and New York : Manchester University Press, 1994), p. 46.

une forme d'asservissement qui est d'autant plus outrageuse qu'elle est souvent orchestrée par des femmes en quête d'un plus grand pouvoir financier.

On était jusque-là habitué à la dénonciation de l'oppression de celles que Simone de Beauvoir a appelé « le deuxième sexe » par le « sexe fort ». Cette focalisation sur l'opposition des sexes féminin et masculin a occulté dans une certaine mesure le fait que des femmes puissent être des bourreaux pour d'autres femmes. Voilà donc, avec cette fable, une dénonciation qui montre que l'étude des rapports sociaux de sexe ne doit pas être exclusivement une analyse des rapports entre hommes et femmes mais doit également s'étendre sur les rapports que les différents sexes entretiennent entre eux, autrement dit une partie importante de la réalité quotidienne serait occultée. Dans cette perspective, à travers « The Offal Kind », Armah souligne les conséquences des mutations sociales qui voient la formation d'une nouvelle classe de bourgeois au détriment de la majeure partie de la population. Si, dans cette course effrénée vers l'enrichissement, la disparition de la cohésion sociale apparaît de plus en plus comme une évidence, l'absence de solidarité féminine, comme en témoigne cette nouvelle est simplement révélatrice. On pourra donc observer que l'Autre, qu'il soit le colon ou accessoirement l'homme politique, comme c'est le cas dans « An African Fable », n'est pas l'unique responsable des problèmes que la femme africaine rencontre au cours des mutations sociales. Nous avons ainsi affaire à un schéma narratif non conforme à l'idée que le lecteur se fait de la solidarité des opprimés et des plus faibles. Le cri du cœur lancé par Armah dans cette nouvelle s'adresse donc prioritairement aux femmes, elles se doivent de se montrer solidaires afin de vaincre toute forme d'oppression et de discrimination sociale.

Quant aux hommes, on verra ultérieurement que c'est dans les romans qu'ils sont essentiellement mis au banc des accusés dans le phénomène de la débauche sexuelle que subissent les jeunes filles des classes défavorisées. En effet, en écrivant son premier roman en 1968 après avoir publié quatre nouvelles, Armah réussit remarquablement à faire la jonction entre deux genres littéraires dont les exigences diffèrent à beaucoup d'égards. Alors que la nouvelle (ou le conte) exige concision et précision, le roman implique un développement plus détaillé et une narration d'une plus grande amplitude. Cependant, l'un et l'autre montrent que son écriture est une investigation à travers les réalités sociales africaines où la

victimisation semble s'inscrire dans un processus qui se distingue malheureusement par son caractère irréversible.

Parmi les romans qui illustrent cet état de fait, on peut citer *The Beautiful Ones* qui se lit comme une poignante satire dans laquelle nul n'est épargné : les gouvernants, les écrivains, les nationaux, les Occidentaux etc. L'expression de la désillusion est tellement accentuée dans ce premier roman qu'elle n'a pas manqué de susciter de vives réactions dans les milieux littéraires africains. Ainsi, Ezekiel Mphahlele écrit-il dans *The African Image* :

At first, the novel tore me up inside. Then I felt something missing when I went back to it a year later. Something that may be related to Armah's apparent lack of love for people. There is little if any of the abundance of life, the gaiety and zest for life one finds in Accra, in spite of the power game among those at the top. Because there is a single melody and no orchestration. The book can best be seen as satire, grim though it may be¹⁷⁸.

Il semble effectivement qu'Armah ait fait le choix de ne s'intéresser qu'aux aspects les plus sombres de la société africaine en général et de celle du Ghana en particulier. Ce qui expliquerait amplement l'immensité de l'abîme qui sépare les privilégiés (représentés par Koomson et sa famille) et les démunis qui peuplent le roman. La représentation de ce contraste est pertinente dans le texte d'Armah, mais on pourrait remarquer que c'est le point de vue des personnages représentant les démunis et les victimes du système qui oriente la perspective narrative du roman. Cette perspective narrative est définie par Gérard Genette comme un mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) du point de vue. La question « quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? » reviendrait à se demander « qui voit ?¹⁷⁹ ». A la suite de Genette, il est généralement admis que le fait de répondre à cette question conduit à distinguer trois types de focalisation. Lorsque les informations se confondent avec ce que sait ou perçoit un personnage, on parle de focalisation interne. Quand celles-ci se confondent avec ce que percevrait un éventuel observateur des actions, il s'agit d'une focalisation externe. A l'opposé de ces deux types de narration se trouve la narration omnisciente ou la focalisation-zéro qui consiste à donner accès à la conscience de nombreux personnages.

¹⁷⁸ Ezekiel Mphahlele, *The African Image* (London : Faber and Faber, 1974), p. 270.

¹⁷⁹ Voir Gérard Genette, *Figure III* (Paris : Seuil, 1972), p. 203.

Dans le premier roman d'Armah, on remarque que le monologue intérieur de l'homme, dans lequel le discours est toujours subjectif et accusateur, est renforcé par une attention particulière du narrateur sur des personnages tels que les jeunes prostituées de la ville d'Accra dont le discours laisse clairement entrevoir la position de « damnés » de la société ghanéenne. On assiste donc à l'alternance entre une focalisation interne et une focalisation externe dont l'enjeu est de mettre en exergue la souffrance de ceux qui sont affectés par la nouvelle situation du pays. Le début du chapitre IV de l'œuvre nous en donne un exemple :

At rapid intervals comes the vapor of a well-used wig. Horse or human? Alive or dead? And how long departed?
'Sssssss.' The appeal is not directed anywhere beyond the man. The incredible comes true at times like this. The man looks up and sees beneath the mass of the wig the bright circle of an earring. The walker does not see, or chooses not to see, the lukewarm apologetic smile.
'Five.' The voice is not a used one. It is almost like a shy child's. The man shakes his head. How anyhow at a time like this?
'Three.' Abrupt drop, this. So many desperate needs.
'Sister, I have nothing at all.' No response.
(*The Beautiful Ones*, pp. 35-36)

Ce passage montre clairement la situation pitoyable de la jeune prostituée. Le commentaire du narrateur - 'Abrupt drop, this. So many desperate needs' - qui met en relief le désespoir de la jeune fille obligée de réduire son tarif pour attirer un « client » - démontre que dans la société ghanéenne post-indépendante, survivre implique une renonciation à soi-même ou à sa dignité humaine. On constate qu'il n'y a pas de différence majeure entre cette jeune fille et Araba dont la situation a été exposée au début de ce chapitre.

Cette protestation contre la situation des femmes échangeant leurs charmes contre de l'argent ou des avantages matériels prend un aspect plus radical lorsque le narrateur en vient à les présenter comme étant victimes des hommes socialement plus aisés. Ces derniers, à travers qui une critique acerbe du socialisme ghanéen est dressée, se sont accaparés des richesses nationales et se sont offerts des voitures luxueuses, de beaux appartements et une vie à l'occidentale dans une société appauvrie par une transition socio-économique mal négociée. Ainsi en est-il de Koomson, un docker qui a paradoxalement gravi les échelons pour devenir ministre. Ce dernier est décrit comme l'icône d'une classe politique comparable à une cohorte sans vision sociale ni conscience nationale. Mais les reproches proférés à travers lui

à la classe dirigeante ne s'arrêtent pas à cette caractéristique. Le narrateur le présente comme un des "bourreaux" des femmes et affirme à cet effet :

Cars, long and heavy, with drivers in white men's uniforms waiting ages in the sun. Women, so horribly young, fucked and changed like pants, asking only for blouses and perfume from diplomatic bags and wigs of human hair scraped from which decayed white woman's corpse? Whiskey smuggled in specially for those who make the laws. Cigarettes to make those who have never travelled cry with shame. How can Koomson return to us? (*The Beautiful Ones*, p. 89)

On ne peut manquer de souligner que dans cette atmosphère délétère de la société ghanéenne, la femme est présentée non seulement comme un simple objet de consommation courante (« changed like pants ») mais aussi comme une sorte de récompense dont l'homme politique se délecte en fin de semaine dans les hôtels luxueux comme l'Atlantic-Caprice : « Swinging time at the Atlantic-Caprice. Young juicy vaginas waiting for him [Koomson] in some hired place paid for by the government. Important people must relax on week-ends. » (*The Beautiful Ones*, pp. 89-90). Ce passage est certainement l'un des plus crus de ce roman car il affirme sans la moindre nuance que la condition de la « femme objet » dans les sociétés africaines post-indépendantes est l'une des conséquences d'une ascension sociale exclusivement masculine.

Cependant, même si, à l'image de ces deux formes de prostitution (Araba dans « The Offal Kind » et les jeunes prostituées dans *The Beautiful Ones*), l'exploitation sexuelle des femmes occupe une position essentielle dans la dénonciation du malaise social, les hommes ne sont pas pour autant oubliés. Ainsi, au chapitre VI du roman, le discours du narrateur, empreint de désespoir et de pitié, exprime bien la situation lamentable des hommes et des femmes africains après la deuxième guerre mondiale : « Why do we waste so much time with sorrow and pity for ourselves ? » (*The Beautiful Ones*, p. 62) commence mélancoliquement le narrateur. Le chapitre tout entier remet en question la participation des Africains à cette deuxième guerre mondiale. Le narrateur met en évidence la souffrance des soldats revenus meurtris par une guerre au cours de laquelle ils ont combattu des ennemis qu'ils ne connaissaient pas.

Selon la description d'Armah, la terre que ces soldats africains avaient quittée pour aller combattre en terre étrangère était différente de celle qu'ils ont retrouvée à

leur retour : « A lot found it impossible to survive the destruction of the world they had carried away with them in their departing heads » (*The Beautiful Ones*, p. 65) affirme-t-il. Cette remarque est suivie d'une liste de personnages, tous victimes de la guerre. La description de leur angoisse est corrélée par un changement narratif dans le chapitre VI. En effet, alors que tout le roman est narré à la troisième personne du singulier, ce chapitre est exclusivement narré alternativement à la première personne du singulier et à la troisième personne du pluriel. Le début du chapitre fournit un exemple concret de cette narration :

Here we have had a kind of movement that should make even good stomachs go sick. What is painful to the thinking mind is not the movement itself, but the dizzying speed of it. It is that which had been horrible. Unnatural, I would have said, had I not stopped myself with asking, unnatural according to what kind of nature?
(*The Beautiful Ones*, p. 62)

Cette narration brouille quelque peu la perspective narrative du roman. En effet, si on veut tenter de répondre à la question « qui perçoit, qui juge, qui voit ? » posée par Genette, on passerait tantôt du point de vue de l'Homme, personnage principal, qui se signale ici par le pronom « I » à un point de vue collectif marqué par le pronom « we ». Mais, peut-être, est-ce une manière de signaler que le personnage principal parle tantôt en son propre nom, tantôt au nom de tout le peuple ghanéen ? Cette hypothèse est fort probable, car le « je » et le « nous » employés ici simultanément par le narrateur renforcent les jugements évaluatifs et les impressions du locuteur et véhiculent de ce fait une certaine émotion. En se référant à l'ensemble du texte, on se rend compte que la narration de l'ensemble du roman (qu'elle soit à la troisième personne du singulier et du pluriel ou parfois à la première personne du singulier) permet de voir la position dominante du narrateur, qui en tant que conscience organisatrice du récit s'impose finalement comme le garant de sa composition et de son sens.

Ce constat s'amplifie avec la description de la rancœur liée à la participation des soldats africains à la seconde guerre mondiale. On y constate le lien étroit entre l'histoire racontée et le narrateur homodiégétique. Ici, la voix narrative ne se contente pas de raconter la souffrance des soldats et de leur famille, elle interprète et traduit l'amertume ou le silence de ceux-ci. Certains, comme l'affirme le narrateur, sont devenus fous. C'est le cas de cet ancien combattant au nom générique de Home Boy (l'enfant du pays), qui défile et répète sans cesse des mots et des ordres dont il

n'a jamais connu le sens mais auxquels il a appris à obéir. D'autres comme Kofi Billy sont revenus amputés d'une jambe remplacée par une prothèse en bois. En effet, ce dernier aurait été choisi pour faire un travail trop pénible et dangereux pour être fait par un Blanc. Mais, il le faisait bien et avec une certaine fierté, ce qui n'a pas empêché qu'il soit victime des maladresses d'un machiniste anglais. Comme celle de Home Boy, son expérience de la guerre est racontée dans le but de causer une vive émotion :

He was one day moving cargo, pushing it with his giant hands across some deck when somewhere some fresh young Englishman sitting at some machine loaded too much tension into even the steel ropes on board and one of them snapped. The free rope whipped with all that power through the air and just cut Kofi Billy's right leg away beneath the knee. He said for a long time he felt nothing at all, and then he felt everything a man could ever feel, and the world vanished for him. The Englishman said he deserved it: he had been playing at his work. Had he moved faster, he would not have been there when the steel rope snapped. (*The Beautiful Ones*, p. 66)

A travers l'expérience de Kofi Billy, on s'imagine aisément le traumatisme qu'a pu engendrer cette guerre. D'ailleurs, dans la logique du récit le narrateur nous dit que cet ancien combattant ne parlait presque jamais de la guerre ni de son pied amputé : « He just sat looking at the space which the wool-and-metal limb could never feel, and said nothing » (*The Beautiful Ones*, p. 66). Il n'est donc pas étonnant, comme rapporté plus tard, qu'il ait prolongé ce silence par un suicide.

On ne peut s'empêcher de souligner la manière dont le narrateur suscite le caractère émouvant de ce sixième chapitre du roman. Cependant, au vu de la réalité historique, on peut affirmer que la narration est marquée par l'absence d'un correctif qui aurait permis d'équilibrer l'argumentation qu'il développe. La participation des Africains à la deuxième guerre mondiale est présentée de façon monocorde, « single melody and no orchestration¹⁸⁰ » comme l'écrit Mphahlele à propos de l'ensemble du roman. L'expérience a montré que les pays africains ont pu arracher leur indépendance aux colonisateurs parce qu'ils s'étaient rendus compte de deux choses : au cours de cette guerre Blancs et Noirs éprouaient non seulement les mêmes sentiments de peur et d'inquiétude face à l'adversaire commun mais encore, leurs différences disparaissaient face à la douleur et à l'atrocité de la mort. Cette guerre a probablement été le début de la démystification du Blanc par l'Africain, elle

¹⁸⁰ Ezekiel Mphahlele, *The African Image* (London : Faber and Faber, 1974), p. 270.

a pu représenter le désamorçage du processus de différenciation, de sémiotisation mis en place depuis la traite négrière par les Européens dont la construction de l'Autre obéissait à un plan impérialiste. L'histoire montre que si certains états se sont vu octroyer leur autonomie, d'autres comme l'Algérie ont dû arracher la leur à l'issue d'une lutte farouche et sans précédent dans l'histoire du continent. Cette remarque nous rappelle qu'il y a bel et bien une différence entre la fiction, fruit de l'imagination, et la réalité, car la deuxième guerre mondiale n'a pas eu que des répercussions négatives sur l'Afrique.

Il y a également d'autres aspects qui apparaissent polémiques dans la mise en récit des avatars de la deuxième guerre mondiale. Par exemple, le discours sur les rapports sociaux entre les sexes que tient le narrateur est empreint d'a priori et ne révèle qu'une vérité partielle sur les répercussions de la guerre dans la société africaine. En effet, dans la description du malaise général, on peut remarquer qu'un accent particulier est mis sur l'attitude des femmes dont les époux sont revenus des combats. Le narrateur affirme :

When the war was over the soldiers came back to homes broken in their absence and they themselves brought murder in their hearts and gave it to those nearest them ... No one before had told me of so many people going away to fight and coming back with blood and money eating up their minds ... What will a man ever do when he is called to show his manhood fighting in alien lands and leaving his women behind with the demented and the old and the children and the other women? What will a man ever do but think his women will remain his even though he is no longer there with them? And what will a woman do for absent men who sent back money not to be spent but to be kept for unknown times when they hope to return, if return they ever will? So there were men who, against the human wishes of some women they had married in their youth, did not die in foreign lands but came back boldly, like drunken thieves in blazing afternoons and cold nights, knowing before they had even drunk the water with the lying smile of welcome that they had been betrayed. Their anger came out in the blood of those closest to themselves, these men who had gone without anger to fight enemies they did not even know; they found anger and murder waiting for them, lying in the bosoms of the women they have left behind. (*The Beautiful Ones*, pp. 64-65)

Certains faits sont indiscutables dans ce texte. En effet, les travaux consultés ne permettent pas, par exemple, d'affirmer qu'il y avait des Africaines parmi les combattants africains de la deuxième guerre mondiale. Alors que des chiffres existent sur la proportion de femmes et d'hommes pendant l'esclavage¹⁸¹, l'histoire

¹⁸¹ Le cinquième numéro des *Cahiers des Anneaux de la Mémoire* a été consacré au rôle des femmes dans la traite et l'esclavage (Association les Anneaux de la Mémoire : Nantes, 2003). Dans un article de cette revue intitulé « Les Femmes et l'Esclavage au Sri Lanka » (pp.99-122), la linguiste et économiste Shihan de Silva Jayasurina écrit : « En 1685, il y avait un nombre égal de femmes et d'hommes esclaves dans la Colombo hollandaise. En 1694, en revanche, il y avait jusqu'à trois fois

africaine ne montre pas de façon claire une participation active de femmes africaines en tant que soldats, infirmières ou cuisinières pendant la deuxième guerre mondiale. Par contre, comme le souligne le texte d'Armah, ces femmes ont souffert autant que les hommes de ses conséquences. N'est-ce pas à elles qu'était revenue la délicate tâche de reconforter ces soldats affaiblis et démoralisés par leur séjour en territoires hostiles ? N'avaient-elles pas le droit d'aspirer à un mieux-être quand des circonstances exceptionnelles les ont arraché à leurs époux sans leur consentement ? On peut ainsi se demander les raisons qui expliquent la mise en exergue du fait que certaines femmes auraient souhaité garder l'argent qui leur était envoyé par leurs époux plutôt que de revoir ces derniers. Malgré le caractère démesuré de la déchéance morale dans la société ghanéenne, peut-on dire que l'amour du gain matériel surpasse celui d'un époux ? Vu l'importance de la vie communautaire et familiale en Afrique, il est difficile de soutenir qu'une femme ferait le choix de vivre dans un confort matériel plutôt que de vivre auprès d'un mari dans un continent à peine affranchie de sa tradition.

Pour ces femmes, il semble qu'il y avait mieux à faire qu'à rêver de la possession égoïste d'un hypothétique butin de guerre. En effet, en l'absence de leurs époux, elles ont dû faire face à de nouveaux rôles tel que celui de chef de famille. On sait bien que dans la société traditionnelle africaine (et même de nos jours), c'est l'époux qui est d'office commis à cette tâche. On peut donc s'imaginer qu'il ne fut pas aisé aux épouses de soldats de jouer ce rôle pendant environ six ans (1939 - 1945) pour celles qui ont eu la chance de revoir leurs maris et peut-être pendant le reste de leur vie pour celles dont les maris sont tombés sur les champs de bataille. Il y a ici un changement inéluctable des rapports de genre que le texte d'Armah ne souligne pas. En conséquence, au premier abord, on peut avoir le sentiment qu'elles ne reçoivent pas l'hommage auquel elles ont droit dans une atmosphère où toutes les difficultés sociales semblent se cristalliser autour d'elles.

Cependant, il importe d'analyser pourquoi le narrateur armahien (ou Armah lui-même) adopte cette position dans la description des mutations sociales provoquées par l'intrusion étrangère en Afrique. Il semble que l'objectif est moins d'accabler les femmes que de faire percevoir la violence de la conquête coloniale et ses conséquences sur les comportements dans la société africaine. En effet, le choix

plus d'hommes que des femmes esclaves. Lorsque les Britanniques chassèrent les Hollandais, le prix des femmes était le double de celui des hommes" (p. 121)

de dépeindre les bouleversements survenus dans la vie familiale pendant la colonisation ne pouvait avoir d'autres buts que de montrer que la présence européenne a été préjudiciable à la stabilité sociale. Dans cette perspective, le choix de porter un regard critique sur l'attitude des femmes de cette époque répond à la volonté d'Armah d'amplifier les affres de la colonisation et ses conséquences sur les rapports sociaux entre les sexes. En clair, c'est un choix qui est en corrélation avec la description de la femme comme une victime de la conquête coloniale.

Cette lecture de la représentation des rapports sociaux de sexe se limite pour l'instant au premier roman qui ne dépeint que le monde contemporain africain. Comme on a pu le constater au niveau culturel, l'univers romanesque armahien n'a pas toujours présenté la femme dans une position dans laquelle elle est essentiellement caractérisée par son opportunisme encore moins par un matérialisme immodéré comme la suite de notre analyse le montrera. Le sentiment de déception que le narrateur laisse entrevoir se limite à la description du monde moderne, car dans le monde colonial, la femme africaine a fait preuve d'une grande prise de conscience par son refus d'accepter la soumission imposée par le colonisateur.

1. 2. Sexe et subversion dans la société postcoloniale africaine

Le rapprochement entre les romans historiques (*Two Thousand Seasons, The Healers*) et les romans sur l'Afrique indépendante (*The Beautiful Ones, Fragments, Why Are We So Blest ?, Osiris Rising*) montre la désorganisation des institutions sociales africaines. On a pu voir que cette société est essentiellement dépeinte comme étant doublement victime : victime de la violence de la conquête coloniale, victime du manque de politique sociale rigoureuse de la part de la nouvelle classe dirigeante africaine. La question qu'une telle situation implique est de savoir comment la société en général a tenté de réagir face à cette dégénérescence : s'est-elle montrée amorphe et attentiste ou a-t-elle tenté de prendre des initiatives afin de renverser le nouvel ordre social ? En d'autres termes, peut-on dire que les romans d'Armah permettent l'expression d'une révolte face à la léthargie sociale ? Enfin, dans cette perspective, peut-on déceler les traces d'un discours sur le genre à

travers la manière dont Armah se représente la réaction de la société africaine ? Autrement dit, les femmes auraient-elles une réaction différente de celle des hommes et quelle serait la nature de cette réaction ?

Cette problématique s'avère d'autant plus intéressante à analyser que les exemples qui montrent aussi bien le mécontentement général de la société africaine que l'étouffement des efforts de progrès sont nombreux dans l'univers romanesque armahien. Mais les réactions des différentes couches sociales sont sujettes à de nombreuses interrogations dont les réponses apparaissent pour le moins surprenantes. Avant d'examiner ces réactions, il est utile de noter et d'insister sur le fait que l'œuvre d'Armah est marquée par un souci du réel et une volonté polémique qui grossit de manière délibérée les traits de la réalité sociologique. On se rend compte que dans sa description des problèmes politiques et socioculturels du Ghana, il a recours au grotesque et à la caricature.

Ainsi, dès le premier chapitre de *The Beautiful Ones*, apparaît l'échec de la politique sociale mise en place par les autorités gouvernementales. Le Ghana de Nkrumah que présente Armah est sale aux sens propre et figuré du terme. Tout le roman ne relate-t-il pas la souillure morale de la société présentée? Au sens propre du terme, cette insalubrité est symbolisée par les dépôts d'ordures mis en place par le gouvernement pour tenter de ramener la ville d'Accra à un environnement plus vivable et donc plus humain. Une campagne initiée par le gouvernement et conduite par un docteur, un prêtre et un professeur d'université aurait coûté beaucoup d'argent au contribuable ghanéen mais ses résultats se sont avérés maigres. En effet, les intentions des gouvernants ne se sont limitées qu'à leur discours car très peu de conteneurs ont été achetés en fin de compte. Suivant les instructions des autorités, la population utilise les rares réceptacles posés en des endroits dits stratégiques. Les ordures s'entassent progressivement et se transforment bientôt en de petites montagnes dont personne ne se préoccupe.

La stratégie narrative de l'auteur illustrée par le nombre impressionnant de détails (la mise en évidence de l'insalubrité, la perception par les yeux et par l'odorat) a pour objectif de critiquer clairement le laxisme des autorités de la ville. La description qu'il en fait montre par exemple comment cette campagne qui a suscité de l'espoir n'est devenue que la métaphore de la désillusion du peuple ghanéen. En parlant des réceptacles d'ordures le narrateur dit en effet :

The thing had been a gleaming white sign when it was first installed, and that was not so very long ago. Now even the lettering on it was no longer decipherable. It was covered over thickly with the juice of every imaginable kind of waste matter. But once the letters had said in their brief brightness:

K.C.C. RECEPTACLE FOR DISPOSAL OF WASTE

That was printed in blue. Underneath, in bolder capitals executed in lucent red, was the message:

KEEP YOUR COUNTRY CLEAN
BY KEEPING YOUR CITY CLEAN

The box was one of the few relics of the latest campaign to rid the town of its filth. Like others before it, this campaign had been extremely impressive, and admiring rumors indicated that it had cost a great lot of money. (*The Beautiful Ones*, p. 7)

Se fondant sur l'incohérence de la politique sociale du régime dirigé à l'époque par Nkrumah, le roman semble souligner la futilité de l'effort collectif. Aussi, face au désarroi général, certains personnages tentent-ils par des efforts individuels de s'éloigner du nihilisme ainsi orchestré afin d'en découdre avec le malaise social. En passant imperceptiblement de la description de l'attitude générale aux comportements particuliers et vice versa, Armah réussit à créer un monde vraisemblable dans *The Beautiful Ones*. L'exemple du balayeur de nuit l'atteste amplement. Il montre l'effort que le citoyen ordinaire déploie dans sa vie quotidienne. Pour les hommes des classes défavorisées, il n'y a pas de moyen facile de se faire de l'argent : la prostitution étant l'apanage des jeunes filles et le vol ou les détournements de fonds le moyen utilisé par les hommes des classes sociales privilégiées. En effet, pour essayer de gagner dignement sa vie, ce dernier est obligé d'alterner successivement trois emplois. Malheureusement, cela ne peut lui suffire à avoir une vie décente, il faut chercher d'autres moyens permettant d'échapper au calvaire réservé à ceux qui manquent du minimum vital. L'une des possibilités se trouve être les jeux de hasard, en l'occurrence la loterie. Elle constitue un système de redistribution de la richesse sociale qui peut permettre au gagnant d'améliorer ses moyens de survie.

Cette institution est cependant présentée comme étant le prolongement du système d'arnaque entretenu par le pseudo gouvernement socialiste ghanéen. Ainsi, malgré son large sourire de circonstance, le balayeur de nuit dont le ticket gagnant ne s'élève qu'à cent cedis (la monnaie nationale du Ghana) ne manque-t-il pas de montrer son inquiétude. En effet, pour éviter le sort malheureux de certains qui ont gagné des lots plus importants que le sien et qui n'ont jamais pu rentrer en leur possession, il ne voit aucune autre alternative que celle de corrompre un

responsable de la société de loterie : « Everybody says the Ghana lottery is more Ghanaian than Ghana » (*The Beautiful Ones*, p.19) dit-il sans doute pour justifier son intention de se conformer aux conventions sociales habituelles. A analyser de près le cas particulier de cet homme qui est obligé d'investir ses maigres ressources dans l'espoir de gagner un hypothétique lot, on peut affirmer, sans risque de se tromper, que la loterie est l'une des expressions du désespoir dans *The Beautiful Ones*. A l'image de la peinture de la société que fait Awoonor dans son roman *This Earth My Brother*¹⁸² (dans lequel certains personnages s'adonnent également à ce jeu), elle révèle l'incapacité de la société ghanéenne à formuler et à accomplir des projets capables de renverser le nouvel ordre social qui s'est installé après l'indépendance du pays en 1957. Du reste, c'est l'une des conclusions que l'on peut tirer à travers l'attitude des personnages qui optent pour ce jeu.

Ce qui est présenté comme une incapacité humaine (ou ghanéenne) se révèle encore plus plausible si on considère le nombre relativement important d'exemples d'étranges tentatives de subversion d'une situation sociale devenue insupportable pour la plupart des Ghanéens qui font l'objet du discours du narrateur. En effet, si pour certains, des vices tels que la corruption, l'immoralité galopante et la précarité notoire sont "naturels", d'autres s'efforcent de trouver des stratégies moins conventionnelles pour s'échapper de ce qui apparaît comme un engrenage social vicieux. Tel est le cas du personnage du nom de Rama Krishna dont le protagoniste se rappelle l'attitude. Ce dernier n'a trouvé aucune solution que celle de se convertir à une religion orientale, ce qui explique son choix de porter le nom d'un mystique hindou en lieu et place de son nom ghanéen. Le narrateur dit en effet:

A friend remembered. A Ghanaian, but he had taken this far-off name [Rama Krishna] in the reincarnation of his soul after long and tortured flight from everything close and everything known, since all around him showed him the horrible threat of decay. Soul eaten up with thoughts of evergreen things and of an immortality he was always striving to understand, the friend had plunged with all his body into the yoga others take to be a mere aid to this life. Meditative exercises and special diets of honey and of vinegar, and a firm, sad refusal to kill any living thing for food. 'Yes,' he would agree with any who asked, 'it is in the wisdom also that the silent plants, who knows, may be more alive than the destroyed souls, we who consume them.' Then solemnly, like a man in great distress of spirit, he would go to another book of another stranger who he called sometimes the Prophet and sometimes Gibran. (*The Beautiful Ones*, p. 48)

¹⁸² Kofi Awoonor, *This Earth, My Brother...* (London: Heinemann, 1971).

Comme il apparaît clairement dans ce passage, la conversion de ce disciple de Gibran se perçoit par son aliénation totale du mode de vie ghanéen. L'ironie avec laquelle le narrateur rapporte sa tentative d'échapper au malaise social montre que ce dernier n'a pas trouvé la bonne stratégie. C'est d'ailleurs dans cette logique qu'il rapporte sa mort, montrant ainsi qu'en réalité, il est impossible d'échapper à l'immoralité et à la souillure qui ont englouti le Ghana dans un état de disgrâce : « It was of consumption that he died, so very young, but already his body inside had undergone far more decay than any living body, however old and near death, can expect to see » (*The Beautiful Ones*, pp. 49-48) affirme le narrateur.

Cette ironie s'apparente à l'humour noir lorsqu'un peu plus loin dans le texte, le narrateur affirme qu'à la place du cœur de Rama Krishma furent découverts de nombreux vers vivants dont l'ensemble a pris la forme d'un cœur humain. La relation entre le narrateur et le lecteur exige que ce dernier adhère totalement à l'histoire racontée, c'est ce qui est admis dans la littérature comme étant le principe fictionnel ou si l'on veut, « the willing suspension of disbelief ». Autrement, le doute qui a envahi le narrateur aurait mis en cause la vraisemblance du fait qu'il rapporte. Ce dernier ne précède-t-il pas cet aspect de son histoire par cette expression : « It was whispered – how indeed are such things ever known ? » (*The Beautiful Ones*, p. 49). Au demeurant, on peut affirmer que l'issue de cette histoire (c'est-à-dire la présence de vers vivants, qui vivaient donc du corps et du sang de Rama Krishna) relève d'un paradoxe dans la mesure où le régime végétarien de ce dernier l'empêchait de tuer tout être vivant. Il s'agit donc d'une volonté délibérée de choquer. Le but de la narration de cette histoire intercalée tout comme de celle du balayeur ne nous échappe pas pour autant. Ce sont des exemples qui illustrent la perversion et la corruption qui affectent toutes les manifestations de la vie sociale au Ghana. Et si dans ce qui apparaît comme une satire sociale, réalisme et imaginaire semblent se côtoyer pour créer des effets de suspense, ceci démontre la richesse narrative de ce roman.

Mais, si les exemples ci-dessus cités montrent au niveau individuel la détermination des Ghanéens à subvertir la réalité sociale, les tentatives provenant des femmes sont encore plus singulières. En effet, quoique se soldant également par un échec retentissant, elles diffèrent à bien d'égards de celles initiées par les hommes, d'où l'inscription d'un discours sur le genre que nous pouvons relever. Pendant que les initiatives masculines sont entreprises dans un cadre strictement

privé (la méthode philosophico-religieuse de Rama Krishna par exemple), celles entreprises par quelques femmes visent la collectivité. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Maanan. Ce personnage est au centre d'une symbolique complexe : le pouvoir social de la femme, sa fragilité dans la société post-indépendante africaine, le rôle politique de la femme dans la prise de conscience politique, les métaphores de la désillusion etc. C'est à juste titre que Gareth Griffiths écrit :

Maanan is another of those complex figures, like Teacher, the permanence and objectivity of whose character is called into doubt as the novel unfolds. Maanan is the bearer of dreams and visions, the wee-peddler who can open up the sordid landscape into a clarity of anger and perception ; but she is also a complex symbol of loss and betrayal, especially for Teacher, for whom she is a lost lover¹⁸³.

Avant de s'intéresser au rôle politique de Maanan (dans la troisième partie de ce travail), on peut voir en quoi elle symbolise l'initiative féminine dans une société où l'espoir semble ne plus avoir de place. À l'image de Kofi Billy, elle est présentée comme étant une victime de la deuxième guerre mondiale. Cette présentation laconique a pour but de choquer, car elle arrive de façon abrupte et non préparée : « Sister Maanan found refuge in lengthening bottles, and the passing foreigner gave her money and sometimes even love » (*The Beautiful Ones*, p. 66) affirme le narrateur dans un enchaînement de phrases qui n'évoquent que le retour des anciens combattants. En effet, en une seule phrase sont révélés son identité sexuelle, ses statuts de victime, d'ivrogne et de prostituée. Dans un roman caractérisé par une sécheresse affective comme l'a bien remarqué Mphahlele, la charge émotionnelle (Sœur Maanan) avec laquelle elle est présentée est remarquable : elle préfigure déjà qu'elle fait partie des personnages au nombre restreint comme l'Homme et Teacher (le maître) qui défendent la thèse de l'auteur. Mais contrairement à ces derniers, Maanan peut être perçue comme une adepte de l'action dans un monde essentiellement caractérisé par l'immobilisme général. Ainsi que le montre une séquence située au cœur du chapitre 6 où elle est plus clairement focalisée par le narrateur, elle recherche des solutions pouvant atténuer la souffrance morale de ses congénères. La première solution qu'elle propose n'est en

¹⁸³ Gareth Griffiths, « Structure and Image in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » dans D. Wright (Ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents, 1992), p. 91.

fait qu'un subterfuge qui fait partie de ce que le narrateur appelle « the search for comforting darkness of memory » (*The Beautiful Ones*, p. 69). Il s'agit d'une drogue appelée « wee » que le narrateur homodiégétique présente avec beaucoup de sympathie :

I have not yet seen a man or a woman who has smoked wee and who can look with anything but pity on those whose job it is to condemn it without ever having tasted it.

Maanan brought it, and showed us how to light it and to smoke it, one of us dragging at a time. You must know there is at least this much that could frighten uncertain men away from wee, even if the lies about it were not so plentiful. Wee can make you see things that you might perhaps not really want to see. It is not a question of nonexistent things being conjured up. Wee is not magic. It is just that all through life we protect ourselves in so many ways from so many hurtful truths just by managing to be a little blind here, a bit shortsighted there, and by squinting against the incoming light all the time. That is what the prudent call life. The destructive thing wee does is to lift the blindness and let you see the whole of your life laid out in front of you.

(*The Beautiful Ones*, p. 70)

Ainsi que le montre ce passage, la drogue dont parle le narrateur a pour fonction de confronter l'homme avec la réalité des choses. Cette méthode est profondément approuvée par le narrateur au point où il s'en prend aux juges qui condamnent tous ceux qui fument l'herbe. A l'opposé de ceux-ci, l'altruisme de Maanan est mis en exergue : « We followed Maanan as if she had been our mother » (*The Beautiful Ones*, p. 70) affirme le narrateur. Cependant, l'inefficacité de la stratégie de Sœur Maanan se révèle vers la fin de la séquence lorsqu'après leur initiation à l'herbe sur le littoral, chaque membre du groupe se plonge dans un mutisme sans précédent : « And with the others there was not as much to say as there had been in the past, since more than ever now each man's troubles were just an echo of another man's trouble, another woman's pain » (*The Beautiful Ones*, p. 75). Cette expérience révèle un aspect encore plus dramatique avec le suicide par pendaison de l'ancien combattant Kofi Billy dont le narrateur affirme qu'il avait cessé de paraître en public.

Mais au-delà du caractère peu orthodoxe et funeste de cette tentative de rendre le malaise social moins cynique, c'est l'esprit d'initiative de Maanan qui est à souligner ici. Si sa stratégie est aussi inappropriée que celle initiée à son niveau personnel par Rama Krishma, elle présage néanmoins sa capacité à agir au niveau collectif par opposition à ceux qui ont privilégié une approche personnelle. D'autre part, cette capacité à regrouper des personnes pratiquement au seuil du désespoir autour d'un projet (une capacité qui se révélera cruciale au plan politique comme

nous le verrons) montre de quoi le pouvoir féminin est capable dans une situation aussi difficile que celle que nous décrit Armah dans *The Beautiful Ones*.

Cet esprit de solidarité qui est l'essence même de ce personnage n'est malheureusement pas partagé par tous les personnages féminins des premiers romans d'Armah. En effet, *Fragments*, son deuxième roman montre que la plupart des femmes sont conscientes de ce pouvoir mais qu'elles ne l'utilisent qu'à des fins personnelles et égoïstes. Ainsi dans l'environnement maussade du Ghana d'Armah, on remarque des formes perverses de subversion qui, contrairement aux différents cas analysés, ont un rapport direct avec le pouvoir (au sens d'autorité sociale par opposition à l'autorité politique). Subvertir, comme nous l'avons déjà souligné, signifie renverser l'ordre établi. Pour les femmes, cela peut consister à chercher à jouer des rôles valorisants que les structures traditionnelles de la société ne reconnaissent pas comme étant les leurs.

Le personnage féminin qui exemplifie cette remarque est Araba, la jeune sœur de l'anti-héros de *Fragments*. Dans la première partie de notre travail, nous avons montré en quoi l'organisation du baptême de son nouveau-né au cinquième jour au lieu du huitième constituait une violation des principes traditionnels akans. Revenant au texte d'Armah, l'on peut se rendre compte que la famille n'aurait pas pu bafouer la tradition si Araba n'avait fait usage d'un pouvoir que seules les femmes possèdent. En effet, alors qu'elle sait pertinemment que c'est son mari qui devrait donner un nom au bébé, elle a pris l'initiative de le faire. La conversation qu'elle tient avec Baako montre qu'elle s'arroge un droit qui n'est pas le sien :

“You won't ever go anywhere from us again, Baako. Stay, and the baby will stay too. Baako, he is yours. He will be named after you.”
“Isn't it the father who decides these things?”
“Ah, yes. And nothing prevents the mother from helping the father make a good decision. Men think they rule the world,” she said, smiling. “Let them think so.”
“Your husband Kwesi won't agree.”
“He will. You don't know as well as I do what hangs inside a man's trousers.”
(*Fragments*, pp. 85-86)

Cette conversation montre bien comment le pouvoir féminin peut bousculer les habitudes dans une société où l'esprit communautaire n'existe plus. Araba n'hésite d'ailleurs pas à rappeler à son frère que ce pouvoir surpasse celui des hommes même s'il est admis que ces derniers jouent les premiers rôles dans la société. « The male falls in the female trap ; the woman is always cleverer » (*Fragments*, p. 86)

ajoutera-t-elle à son propos afin de le convaincre définitivement. On peut remarquer que le caractère immoral des arguments développés par la jeune mère est souligné par le narrateur. Il y a, en effet, une certaine insistance qu'on ne peut manquer de relever. Ainsi constate-t-on que les arguments dont Araba s'est servi pour tenter de convaincre Baako sont identiques à ceux qu'elle utilise pour persuader sa mère sur sa capacité à annihiler une éventuelle opposition de son mari. Dans cette théâtralisation d'une force restée jusque là discrète, l'utilisation d'expressions de plus en plus crues et peu policées est à relever au niveau narratif :

"But are you sure Kwesi will agree ?"

"I'll make him agree."

"How?"

"I have my secret weapon."

"Where?"

Araba pointed in the direction of her genitals and said languidly, "Here." ...

"He's told me the only sweet food he knows grows between my thighs. I'm not afraid."

(*Fragments*, p. 89)

Contrairement à la femme algérienne dont Fanon décrit la pudeur, la honte « de son corps, de ses seins et menstrues » dans *Sociologie d'une révolution*¹⁸⁴, l'exhibitionnisme de la femme ghanéenne de la décennie post-indépendante est étonnant. D'autre part, comme le suggère ce passage, on est bien loin de l'image du phallus triomphant incarné par Koomson dans le premier roman d'Armah. A celle-ci se substitue un sexe féminin devenu dévorant, conquérant et destructeur. A travers cette "arme secrète", on peut constater la « sédition du sexe féminin » dont parle Jacques Chevrier dans un article intitulé « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud¹⁸⁵ ». Ainsi donc, le sexe féminin, dont la seule existence constitue une menace de subversion, participe amplement au dispositif narratif mis en place par Armah pour mettre en relief les velléités de changements dans la société africaine après les indépendances.

Dans cette même logique, dans la reconstruction du passé africain, Armah montre que le pouvoir sexuel de la femme a constitué un moyen de subversion dans l'Afrique coloniale pendant l'occupation des Arabes. Cette remarque se perçoit dans sa représentation de la vengeance des femmes africaines offrant leur corps afin

¹⁸⁴ Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution : L'an V de la révolution algérienne* (Paris : Librairie François Maspero, 1982), p. 92.

¹⁸⁵ Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 151, juillet-septembre 2003, p. 91.

d'amadouer et ensuite supprimer l'ennemi (*TTS*, pp. 19-24). La vraisemblance d'une telle argumentation peut se vérifier dans les travaux sociologiques et les textes historiques portant sur la période de l'esclavage. En effet, selon la romancière haïtienne Elvire Jean-Jacques Maurouard,

La femme esclave utilisait ses propres talents pour déjouer et contrecarrer les plans les mieux élaborés des maîtres... Elle aura été un maillon important de la chaîne. Toutes les stratégies subversives rentreront en ligne de compte. De l'espionnage à l'hypothèque de son corps au maître, de la prostitution au sein du groupe des commandeurs au concubinage, du concubinage à l'art culinaire¹⁸⁶.

On voit ici comment l'utilisation de « l'arme secrète » à des fins communautaires diffère de son usage à des fins personnelles comme le montre l'exemple d'Araba. Ce contraste saisissant nous montre par ailleurs le fossé qui sépare l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne telles qu'Armah se les représente. Aussi peut-on remarquer que l'emplacement du corps féminin dans le dispositif narratif armahien lui donne une texture qui permet de saisir rapidement l'orientation que le narrateur veut donner au récit : la sexualité est présentée en fonction de la catégorisation du personnage féminin (personnage positif ou négatif). La transgression des codes usuels que l'on voit dans ses romans est donc significative.

Cependant, au regard de l'ensemble de la production romanesque d'Armah, le questionnement sur la construction sociale du genre se heurte à des difficultés lorsqu'on l'analyse dans la perspective historique suggérée par les romans historiques. L'une de ces difficultés reviendrait par exemple à se poser la question suivante : pourquoi la femme africaine révèle-t-elle une fragilité plus évidente que l'homme dans la société moderne ? Cette fragilité est-elle due à une inadéquation des nouvelles structures sociales par rapport aux besoins spécifiques de la femme ou est-elle liée à des raisons historiques ? Si tel est le cas, comment négociait-elle le maintien ou l'accroissement de son pouvoir dans la société traditionnelle africaine ? La difficulté essentielle de cette problématique réside dans le fait que les romans d'Armah lient les faiblesses majeures de la femme à la colonisation arabe et occidentale en Afrique noire. Mais ce triste souvenir peut-il expliquer à lui seul la situation déplorable qu'il décrit dans ses premiers romans ?

¹⁸⁶ Elvire Jean-Jacques Maurouard, « Noires Épiques », *Cahier des Anneaux de la Mémoire*, N° 5, 2003, p. 59.

A ce propos, *Two Thousand Seasons*, le premier roman historique d'Armah, fournit des réponses qui paraissent peu pertinentes et qui, de surcroît lui donne une dimension polémique. Ainsi, la représentation métaphorique de la femme victime du colonisateur se perçoit-elle à travers une femme qu'un colonisateur tue dans le village d'Anoa pour – comme l'affirme le narrateur – montrer aux rois et à ses sujets la puissance de son arme. De même, dans le chapitre III intitulé "The Predators" trouve-t-on l'une des raisons du caractère secondaire des femmes par rapport aux hommes. Le narrateur dit en effet :

Was it not plain, they asked waiting for answers from no one, was it not plain that having lost such numbers of our people in the attacks of the white beast from the desert and their askaris, having had so many more among us die in the terrors of our journey through the bogoland, was it not plain that being so reduced we should strain every sinew to increase our numbers? And what better way to do this than to make every female a childbearer as soon as her body showed it was ready, and for as long as her body continued to turn manseed to harvest? Was it not also plain that the raising of a multitude of children and the provision of a home for them would be work sufficient for all female energies? Should not then the men be given exclusive rights to settle matters beyond the maintenance of bodies in particular homes, and given powers to make their judgements effective? The admirers of the white predators' road were determined. ... Overwhelmed, the women in their astonishment accepted the place of childbearing bodies, in their soul wondering why the ability to do such necessary work should bring as its reward such vindictive slavery at the hands of men. Some in rebellion against the motion away from reciprocity refused the childbearing, homekeeping destiny. (*TTS*, p. 60)

Ce passage suggère que la quasi-réduction des femmes africaines à la sphère domestique est liée à des raisons historiques. Elle refléterait la volonté de ceux qui - délaissant le principe de la réciprocité incarnée par la "voie" - se seraient laissés séduire par la vision du colonisateur arabe péjorativement appelé « white beast from the desert » ou « the predators ». L'une des conséquences de cette attitude dénoncée avec véhémence par le narrateur à voix plurielles serait la chosification de la femme : « the reduction of all females to things – things for pleasure, things for use, things in the hands of men » (*TTS*, p. 59). D'autre part, il implique que l'attachement de la femme africaine aux enfants (qu'on constate à travers les nombreuses maternités) est une victimisation patriarcale de la femme.

Cette vision des relations du genre est remise en question par le critique d'origine nigériane Oyekan Owomoyela. En effet, dans un article intitulé "Discourse on Gender : Historical Contingency and the Ethics of Intellectual Work", il critique les faiblesses de cette thèse développée dans *Two Thousand Seasons* et affirme que l'appréhension avec laquelle la femme africaine saisit la maternité de nos jours est

simplement la conséquence de l'influence du féminisme européen. Il oppose à l'argument du narrateur un argument d'ordre culturel : « African cultures fetishize childbearing, to the extent that woman-as-mother is accorded divine status. African women, traditionally, at least, accordingly craved motherhood as a sort of fulfillment, and not because men forced them to do so, or because they saw compliance with this supposedly male imposition as a means of appeasing men¹⁸⁷ ». Au vu de cette position, on peut affirmer que traditionnellement la maternité est un motif d'épanouissement et de fierté pour la femme africaine. Dès lors, on peut comprendre pourquoi dans la société africaine, la stérilité féminine est mal perçue. Mais la question qui mériterait d'être posée est de savoir en quoi cet attachement excessif, ce « fétichisme » de la maternité dont parle Owomoyela, est culturellement fondé. Il semble qu'il confine plutôt la femme à une position sociale déterminée par l'homme. Autrement dit, cette position ne peut être qu'une vision masculine du rôle de la femme.

Du reste, la confrontation des deux points de vue, ceux du narrateur et d'Owomoyela, permet de poser la question du statut du narrateur de *Two Thousand Seasons*. Ainsi, à la question jadis posée par Genette « qui parle dans le récit ? » et qui est ultérieurement reprise dans un article par Vincent Jouve¹⁸⁸, pourrait-on substituer celle-ci : « qui parle dans *Two Thousand Seasons*, s'agit-il d'un homme ou d'une femme ? ». En effet, dès le début du roman, on avait pu constater que le narrateur racontait une histoire dans laquelle il était présent, autrement dit, c'est un narrateur homodiégétique qui s'exprime avec une voix qui représente les vingt Africains (onze femmes et neuf hommes) qui défendent le principe de la réciprocité. Cette voix, utilisant les procédés narratifs du conte africain (répétition, exagération, hyperbole, sa proximité par rapport à l'histoire racontée, etc.), avait réussi à susciter l'adhésion intellectuelle du lecteur. Ainsi, implicitement, son autorité s'est-elle imposée au fur et à mesure que l'histoire racontée progressait.

La position d'Owomoyela sur la représentation des mutations des relations du genre nous amène cependant à nous poser la question de savoir si cette voix n'est

¹⁸⁷ Oyekan Owomoyela, « Discourse on Gender : Historical Contingency and the Ethics of Intellectual Work », *West Africa Review*, Vol. 3, 2, 2002 <<http://www.africaresource.com/war/vol3.2/owomoyela.html>, p.4> (2 mai 2005)

¹⁸⁸ Voir Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? » dans *La Voix narrative*, Vol. II - Colloque International de Nice des 6, 7 et 8 avril 2000 – (Nice : Presses Universitaires de Nice, 2001), pp. 75-90.

pas finalement une voix masculine, autrement, aurait-elle pu présenter une telle posture face au statut de la femme dans la société africaine, notamment sur l'importance et la signification de la maternité ? N'y aurait-il pas une voix masculine qui surplombe les autres et qui fasse autorité dans le texte d'Armah ? L'impression qui se dégage dans le texte est que cette voix est l'écho de celle d'un homme qui assume une autorité traditionnelle. C'est donc, selon toute vraisemblance, une voix qui décrit la condition féminine mais qui n'en a pas l'expérience.

En définitive, on peut noter qu'en dépit des problèmes narratifs et de la prise de position du narrateur sur certains problèmes (la maternité par exemple) spécifiques à la société africaine, *Two Thousand Seasons* permet de relever le contraste qu'il y a entre la conscience sociale de la femme du passé avec celle de la femme de la société moderne représentée dans *Fragments*. Parallèlement à cette différence, on peut constater que la révolte (qu'elle soit collective ou féminine) face aux difficultés sociales de la période moderne est soit inexistante soit inopérante par rapport aux efforts d'affranchissement constatés dans la société traditionnelle pendant la colonisation. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que la léthargie sociale soit désormais présentée par des symboles aussi significatifs que la maladie.

2. L'ESTHETIQUE DE LA MALADIE DANS L'ECRITURE D'ARMAH

Dans son ouvrage intitulé *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Bernard Mouralis affirme que « toute une part de la littérature négro-africaine est traversée par une véritable tentation de la maladie¹⁸⁹ ». Armah n'est pas en marge de cette tendance. En effet, la maladie peut être perçue comme l'un des principaux signes du malaise social dans son univers romanesque. Elle est au centre de son écriture et joue de ce fait un rôle narratif majeur. Au regard de l'évolution de la littérature africaine en général et en particulier de celle d'expression anglaise, il est important de savoir que le recours à la maladie fait partie d'une rupture esthétique instituée par les écrivains

¹⁸⁹ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie* (Paris : Présence Africaine, 1993), p. 121.

de la seconde génération (Achebe, Soyinka, Armah etc.). Celle-ci est principalement marquée par l'apparition des anti-héros ou héros amorphes, des personnages qui se réfugient souvent dans la solitude, la folie ou la schizophrénie et d'un espace dans lequel domine la scatologie. Au centre d'une intrigue réduite, l'individu se retrouve écartelé entre sa prise en otage dans une société qui tend à le réduire irrémédiablement au silence et sa volonté de communiquer, symbole d'une aspiration à la liberté et donc d'un refus de soumission au nouvel ordre social qu'ont engendré la colonisation et la décolonisation du continent africain.

Cette rupture négative se constate dans les romans d'Armah par la présence significative de nombreux personnages – que ce soit ceux défendant les thèses énoncées par les différents narrateurs ou ceux prenant leurs contre-pieds – porteurs de maladies psychiques et corporelles. Cette situation qui progresse conjointement avec l'intensité de la plupart des récits suscite quelques questions auxquelles nous nous proposons de tenter de répondre : quelle est la signification des maladies mises en récit par les narrateurs des romans d'Armah ? Ces romans en proposent-ils une approche thérapeutique ou se limitent-ils à une simple description ? Les symptômes, les causes et les thérapies éventuelles de ces maladies sont-ils identiques chez les personnages féminins et masculins ?

2. 1. Genre, art et folie dans l'univers romanesque armahien

La lecture des deux premiers romans d'Armah permet de remarquer la place importante qu'occupe la scatologie. En effet, dès le début de *The Beautiful Ones*, on se rend compte que la saleté et les excréments sont mis en exergue. Ainsi peut-on constater que le chauffeur de bus, le premier personnage présenté par le narrateur, est d'une infime importance par rapport à l'argent puant qu'il manipule. Son langage d'ailleurs dominé par l'injure et la violence est lui aussi excrémental : « Well ... get out ... or were you waiting to shit in the bus ? » (*The Beautiful Ones*, p. 6) dit-il au personnage principal dont le vomi s'était répandu dans le bus. Quant aux personnages tels que Koomson ou Amankwa, leur réduction aux seules fonctions libidinales et animales et surtout à leur puanteur morale dénote amplement leur appartenance à l'espace scatologique du roman dans lequel les symboles tels que le pourrissement du bois, la nausée du sexe ou l'odeur nauséabonde de l'air occupent

une place importante. Le narrateur ne compare-t-il pas l'odeur nauséabonde de la bouche de Koomson aux menstrues ? Ces références repoussantes relèvent d'une esthétique du grotesque (allusion à la définition de Bakhtine) qui s'exemplifie par les inversions haut / bas du corps, la disparition des différences (qui se traduit par l'inversion vagin / bouche, la confusion menstrues / haleine etc.)

Dans cette même logique mais par opposition à ceux-ci, l'envie de vomir maintes fois réitérée de l'Homme, le personnage principal de *The Beautiful Ones*, témoigne, comme l'écrit Bernard E. Ossouma de sa « dissidence » et de son « exil intérieur ¹⁹⁰ » et préfigure les vomissements du personnage de Baako dans *Fragments*. A l'évidence, ces vomissements, les excréments et la pourriture jouent un rôle précis dans le fonctionnement des récits d'Armah, ce sont des actants dont le rôle ne peut être négligé sans risque de se fourvoyer sur le sens global de son oeuvre. D'autres critiques, à l'image de Yankson ¹⁹¹, ayant montré l'importance de cette écriture excrémentielle, notamment dans *The Beautiful Ones*, nous nous intéresserons au rôle narratif de la maladie et à la manière dont l'auteur l'associe aux relations de genre dans la société africaine qu'il représente dans ses romans. Le lien entre l'excrément, la pourriture et la maladie peut se justifier par le fait qu'ils constituent des éléments qui symbolisent une carence chez l'homme ou dans son univers. En effet, il n'y a logiquement ni bien-être ni véritable jouissance dans un environnement dominé par la souillure. De surcroît, la maladie du corps ou de l'esprit peut être perçue comme la conséquence d'un environnement malsain et hostile à l'épanouissement tant individuel que collectif. Elle incarne donc un obstacle dont le rôle est mérité d'être analysé.

Dans la dialectique entre le corps et l'esprit, les Anciens, à l'image de Platon et de ses épigones, avaient coutume de donner la préséance à l'esprit. Aussi commencerons-nous l'analyse sur l'étiologie et la signification de la maladie par le dérangement de l'esprit connu sous le générique de la folie. La représentation de la folie est doublement intéressante dans les deux premiers romans d'Armah. En effet, d'une part on se rend compte que la folie n'est pas simplement un thème parmi d'autres mais le lieu d'une réflexion profonde qui transparaît derrière la satire intellectuelle, morale ou religieuse que présentent *The Beautiful Ones* et *Fragments*.

¹⁹⁰ Bernard Ekome Ossouma, « Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain », *Politique Africaine*, N° 60, décembre 1995, p. 119.

¹⁹¹ Kofi E. Yankson, « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* : An Anatomy of Shit » in *Ayi Kwei Armah's Novels* (Accra : Commercial Associates Ltd, 1996), pp. 39-44.

D'autre part, selon Shoshana Felman, l'éthique de la santé mentale est masculine dans la culture occidentale. Dans son analyse de la nouvelle "Adieu"¹⁹² de Balzac, ce critique féminin fait un rapprochement entre l'image de la femme et la folie. Elle constate à ce sujet :

Understanding occurs in this text only on one side or the other of the boundary line that, separating silence from speech, distinguishes madness from reason. It is nonetheless striking that the dichotomy Reason/Madness, as well as Speech/Silence, exactly coincides in the text with the dichotomy Men/women. Women as such are associated both with madness and with silence, whereas men are identified with the prerogatives of discourse and of reason¹⁹³.

Contrairement à cette posture qui intègre la folie à la définition de l'identité féminine, les troubles psychiques touchent aussi bien des personnages masculins que féminins dans les romans d'Armah. Mais la question essentielle à laquelle nous tenterons de répondre est de savoir si ces figures masculines et féminines sont perçues de la même manière et si l'interprétation sociale des maux dont elles souffrent est identique.

Dans cette perspective, on peut comparer les folies de Home Boy, l'ancien combattant, à celle de Maanan, la prostituée amoureuse de Nkrumah dans *The Beautiful Ones*. En effet, dans les deux cas, il s'agit d'une folie qu'on pourrait qualifier de douce par opposition à la folie furieuse qui verrait l'individu s'en prendre sans raison apparente à des innocents. La référence psychiatrique et médicale est bien présente pour montrer que les deux personnages souffrent de troubles mentaux. Les expressions que le narrateur utilise pour décrire l'état de Home Boy (l'ancien combattant) montrent bel et bien que ce dernier a perdu la raison : « endlessly repeating harsh, inintelligible words of command », « marching all the day, everywhere, and driving himself to his insane exhaustion with the repetition of all the military drill he had learned » (*The Beautiful Ones*, p. 65). De même, lorsque nous apercevons Maanan, à la fin du roman au chapitre XV, on se rend compte que l'accent est mis sur son esprit malade:

¹⁹² Honoré de Balzac, « Adieu », *La Comédie humaine - Tome X : Etudes philosophiques* (Paris : Gallimard, 1935). "Adieu" est publié pour la première fois en 1830.

¹⁹³ Shoshana Felman, *What Does a Woman Want ? Reading and Sexual Difference* (Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1993), pp. 20-21.

And as the sand fell she was saying with all the urgency in her diseased soul, "They have mixed it all together! Everything! They have mixed everything. And how can I find it when they have mixed it all with so many things?" (*The Beautiful Ones*, p. 180)

Cette recherche de quelque chose (« it ») que le narrateur ne nomme pas mais qui rappelle le «ça » que recherchait Okolo, le héros de *The Voice*¹⁹⁴ du Nigérian Gabriel Okara, montre la difficulté que le personnage a à se projeter dans l'avenir du Ghana que représente Armah dans ce roman. En effet, comme l'écrit Gakwandi, alors que la recherche d'Okolo s'inscrit dans un processus de refondation de la société, celle de Maanan montre le désespoir de la population ghanéenne¹⁹⁵. Ce faisant, dans une perspective un peu plus large, on pourrait dire que la folie de Maanan s'explique essentiellement par la perte de ses illusions. En effet, elle apparaît comme une femme frustrée. Sa présentation révèle clairement qu'elle est une femme dont l'amour a été constamment contrarié par les hommes qu'elle a rencontrés et côtoyés dans sa vie. Ainsi, dans le chapitre VI qui est au centre du roman, le narrateur montre comment la féminité de ce personnage a été pendant longtemps ignorée. Cette réalité lui apparaît vers la fin de son initiation à l'herbe par celle-ci :

I looked at Maanan. The light was not very strong, but I could see clearly that she was smiling, and the way she looked made me understand that all the time I have never really looked at the woman Maanan ... We all knew that Maanan was one of the most beautiful women, but the way it came to me again that night was different from any time before. The beauty, as always, was there in her face and in the line of the body beside me on the beach. But there was a softness in the face that was entirely new to me. It was not a weak, meaningless softness. Rather, it was as if Maanan's face was all I would ever need to look at to know that this was a woman being pushed toward destruction and there was nothing she or I could do about it. She was smiling at me, but I myself I felt accused by a silence that belonged to millions and ages of women all bearing the face and the form of Maanan, needing no voice at all to tell me I had failed them, I and the others who have been content to do nothing and to be nothing at all all our lives and through all the ages of their suffering ... Forgive me, Maanan, forgive us all if that is possible these days.
(*The Beautiful Ones*, p. 72-73)

Ce passage et l'ensemble du chapitre 6 de *The Beautiful Ones* sont d'une importance décisive dans l'esquisse du portrait du personnage de Maanan. En effet, ils montrent le ton culpabilisant du narrateur face à ce qui apparaît comme la descente inéluctable du personnage aux enfers. Comme indiqué dans le passage ci-

¹⁹⁴ Gabriel Okara, *The Voice* (London: Heinemann, 1970).

¹⁹⁵ Shatto Arthur Gakwandi, « Freedom as Nightmare : Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » in *Critical Perspective on Ayi Kwei Armah* (Washington : Three Continents Press, 1992), p. 110.

dessus, lorsqu'il se résoud à regarder Maanan, il se rend compte qu'elle est l'une des plus belles femmes qu'il n'ait jamais connues. Sa beauté lui apparaît alors plus éblouissante qu'il ne l'imaginait. Il n'est pas sans intérêt d'observer ici le changement intervenu dans la narration de ce passage. En effet, alors que le narrateur autobiographique ne se limitait dans ce récit qu'à sa propre expérience et à sa perception personnelle de Maanan, il se permet une extrapolation. Ce faisant, il étend son expérience personnelle à celle de tous les hommes et celle de Maanan à celle de toutes les femmes. La souffrance et la "destruction" de ce personnage féminin symbolisent alors la souffrance de plusieurs générations de femmes tandis que l'impuissance et le remors du narrateur représentent le caractère amorphe de la société africaine et l'inattention masculine face à la condition de la femme de façon générale.

Cette caractéristique des rapports entre l'homme et la femme révèle toute sa cruauté lorsque, un peu plus loin dans le roman, Maana est délaissée par Nkrumah (qui n'est là qu'un personnage fictif), le leader ghanéen qui lui doit son ascension au pouvoir. Le roman ne développe pas réellement les conditions dans lesquelles celle-ci a été abandonnée par l'homme politique mais un accent particulier est mis sur les conséquences de cette rupture. Nous reviendrons sur l'engagement politique de Maanan dans la troisième partie de ce travail afin d'analyser comment sa prise de conscience politique symbolise celle de la femme africaine dans la lutte de libération du continent noir. Mais, d'ores et déjà on peut signaler que chacun de ses engagements se perçoit comme la conséquence des sentiments profonds qu'elle éprouve soit envers la société entière soit envers un individu en particulier. Sa ruine psychique qui est décrite dans le dernier chapitre montre que sa folie a un lien intrinsèque avec l'amour ou plutôt le manque d'amour.

Si, comme l'écrit Kristeva dans « son éloge de l'amour », partie introductive à son essai intitulé *Histoires d'amour*, « l'amour ne nous habite jamais sans nous brûler¹⁹⁶ », la brûlure de Maanan apparaît injuste et excessive par rapport à son investissement affectif dans la société présentée par Armah. Elle apparaît comme la conséquence d'une grande désillusion, d'un destin lourd à assumer. En présentant ainsi le personnage de Maanan, Armah fait sien ce grand thème de la condition humaine et emboîte le pas à d'autres auteurs comme Shakespeare qui a montré à

¹⁹⁶ Julia Kristeva, *Histoires d'amour* (Paris : Editions Denoël, collection Folio/Essais, 1983), p.13.

travers la mort d'Ophélie dans *Hamlet* que la déception sentimentale pouvait conduire à l'irréparable. Cette forme de folie apparaît finalement comme une tentative d'échapper au malaise social. Comme nous avons eu à le remarquer, certains personnages comme Kofi Billy se sont dérobés à leur destin en se suicidant. Mais d'autres comme Home Boy et Maanan n'ont pas trouvé mieux que de se réfugier dans la folie. A travers ces deux personnages, se perçoit dans un premier temps la folie qui se traduit par la perte de la logique, de la cohérence puis de la raison.

Par ailleurs, le registre dans lequel ils sont présentés autorise à penser que ces personnages sont tenus pour des victimes sociales. Sans être d'inspiration sexiste, leurs portraits signalent de façon inambiguë que leur folie est liée à leur sexe, en d'autres termes la lecture qui se dégage ici ne peut se faire indépendamment de toute référence sexuée : les hommes participent à la guerre et en reviennent désarticulés tandis que l'amour contrarié de Maanan la conduit au désespoir. Si pour prouver sa virilité, l'homme s'engage souvent dans la guerre, la femme quant à elle a besoin de procréer pour montrer sa fécondité, une possibilité que le roman n'offre pas à Maanan. Cette présentation semble ainsi valider l'idée selon laquelle la guerre est pour l'homme ce que la maternité incarne pour la femme. C'est donc dans un schéma conventionnel mais affectif qu'Armah présente le désespoir et la ruine psychique de ces deux personnages, chacun représentant sa catégorie sexuelle.

A l'opposé de cette forme de folie, se trouve une autre manifestation des maladies psychiques qui est plus problématique qu'évidente dans les textes d'Armah. Celle-ci est apparente derrière la satire morale et intellectuelle à travers laquelle l'auteur dénonce dans une intention morale et didactique les vices et les folies de la nouvelle classe socio-politique africaine. Aussi doit-on affirmer d'emblée que le narrateur cherche à nous embarrasser en ne révélant pas de façon simple et claire l'état de la santé mentale des personnages qui feront l'objet de cette analyse. Car d'une part la narration oppose souvent le point de vue du narrateur à celui d'autres personnages développant des arguments recevables à certains égards, et d'autre part, on remarque que le texte progresse en faisant usage de figures rhétoriques (en particulier l'ironie) d'où l'exigence d'un travail interprétatif social et stylistique. Cependant, ce n'est pour autant que nous débattons essentiellement de la folie des personnages à étudier, car dans l'espace littéraire, sont fous les

personnages que le texte désigne comme tel. Nous nous proposons donc de nous interroger prioritairement sur la fonction narrative de leur « folie » et chercherons à comprendre dans quelle mesure cette fonction s'associe à la représentation des genres dans l'écriture d'Armah.

C'est sans doute dans *Fragments* qu'Armah fournit le cas le plus intéressant mais aussi le plus problématique de tous les personnages "fous" qu'il représente dans ses romans. En effet, ce roman se caractérise par un univers binaire antinomique dans lequel les forces de l'individu s'opposent de façon radicale à celles du pouvoir politique. C'est dans cette perspective qu'il faut chercher à comprendre l'isolement de Baako Onipa, le personnage principal, pris dans une sorte de piège de la déraison. En effet, on pourrait affirmer dans un premier temps que dans un continent où la communauté est au centre de tous les intérêts, on classerait volontiers cet intellectuel dans la catégorie des désaxés dans la mesure où il fait l'objet d'un double rejet de la part de sa famille et de la part de la société ghanéenne pour laquelle il voulait travailler. D'autre part, dans le contexte africain traditionnel, une autre analyse de sa situation dans le roman fait penser à l'antique mythe selon lequel le fou serait doté d'une sagesse spéciale. Il semble donc que l'auteur contrebalance ces deux sens de la folie dans sa création du personnage de Baako pour mieux faire comprendre les problèmes de la société contemporaine ghanéenne.

Ce dernier se caractérise dans un premier temps par une activité intellectuelle trop intense et de surcroît solitaire, ce qui fait penser qu'il est éloigné des réalités de la société ghanéenne : d'où le manque de bon sens qui lui a été maintes fois reproché à Ghanavision, la télévision ghanéenne où il travaille. Dans cette logique, le fait qu'il soit accusé de folie par ses concitoyens apparaît vraisemblable mais invite à la réflexion. Il suffit de considérer le rôle central des images allégoriques dans le roman pour mieux comprendre la fonction narrative de cette folie. En effet, comme on le sait, l'allégorie est « un terme qui renvoie à un procédé littéraire selon lequel, en parlant d'une chose, on parle d'autre chose ... L'allégorie est du point de vue strictement littéraire une sorte de métaphore continuée. Mais elle représente aussi bien un procédé d'interprétation¹⁹⁷ ».

En se référant à cette définition, on peut affirmer que la situation de Baako est analogue à celle du chien pris à partie par un groupe d'individus qui pensent qu'il est

¹⁹⁷ Gabriella Parussa in Paul Aron (Ed), *Le Dictionnaire du littéraire* (Presses Universitaires de France, Paris, 2002), p. 8.

enragé (chapitre VI). Pour ces derniers, le chien est un danger potentiel qu'il faut absolument supprimer pour que la population puisse jouir de sa relative quiétude. A travers la description détaillée du narrateur, la gravité et la violence avec lesquelles les hommes en tenue gouvernementale tentent de mettre fin aux jours du chien sont mises en exergue. Leur attitude contraste avec le caractère inoffensif de l'animal, qui, selon un petit garçon, a avalé quelque chose qu'il a du mal à vomir :

What she [Juana] heard was that the child was saying the dog belonged to him and was his best friend in the world, but he had never bitten anyone and was never ever going to bite people and he wasn't a mad dog, only that he was suffering and shivering with coldness because perhaps he had swallowed something bad that he couldn't vomit yet, that he was only a cold dog and would just lie down and soon be warm again if all these strange strong men would leave him alone with his friend. (*Fragments*, p. 17)

Ce n'est pas par hasard que cette scène est au centre de ce chapitre. En effet, comme le montrera la suite du récit, le chien injustement accusé d'être enragé a été tué malgré le plaidoyer d'un petit garçon qui le considère comme son ami. Ainsi en sera-t-il dans une certaine mesure de Baako, l'anti-héro du roman, dont le talent artistique est seulement apprécié par une minorité de personnes à l'image de sa compagne Juana et d'Ocran, son ancien professeur de lycée. En effet, il est utile de rappeler que pendant que la majorité des voyageurs retourne au pays avec des biens matériels, Baako n'est revenu qu'avec une machine à écrire, une guitare et des idées telles que celle véhiculée par une inscription qu'il lit pendant son escale à Paris :

TOUT HOMME CREE SANS LE SAVOIR
COMME IL RESPIRE
MAIS L'ARTISTE SE SENT CREER
SON ACTE ENGAGE TOUT SON ÊTRE
SA PEINE BIEN AIMEE LE FORTIFIE.

(*Fragments*, p. 51)

Il semble que ses difficultés découlent de sa volonté de faire sienne cette philosophie apprise en Occident, c'est elle qui va le hanter et le conduire de l'isolement à l'internement psychiatrique dans un pays où l'esprit de créativité s'atrophie progressivement au profit d'un "fou" désir de consommation. On a du mal à savoir si cet isolement commence dans sa famille ou dans son lieu de travail. Le narrateur nous dit cependant que la personne qui lui avait vendu la guitare de forme

féminine lui avait fait remarquer qu'il avait entamé un éloignement des êtres humains. C'est là un signe indicateur d'une des conditions de la création artistique, à savoir la nécessité de l'isolement dans la création. Cependant, le nœud du roman qui se situe au chapitre 9 intervient après sa démission de Ghanavision (la télévision ghanéenne) où Ashanti Smith, le chef de service présenté comme un chantre du pouvoir en place, lui a fait comprendre que personne n'était intéressé par ses scripts sur l'esclavage. Et si l'activité intellectuelle perçue au sens créatif du terme n'est pas prise en compte dans le milieu professionnel où l'artiste voulait s'épanouir, elle l'est encore moins dans le cadre familial où la solitude est interprétée comme une sorte de dérive psychique.

La folie de l'artiste peut être comprise ici comme la difficulté qu'il rencontre dans son désir de représenter les problèmes sociaux et le manque d'intérêt que ses concitoyens manifestent par rapport à son œuvre. C'est dans cette logique qu'il faut faire le parallèle entre le chien qui avait du mal à vomir ce qu'il avait avalé et Baako dont la liberté créatrice est freinée par ceux qui se méprennent sur l'importance de l'art dans la société. Sa capture sur ordre de sa famille n'est que la manifestation du manque de vision sociale d'une famille qui a cristallisé sur lui son impuissance et son désir d'ascension sociale. Elle fait ainsi de lui un bouc émissaire appelé à supporter le poids de ses frustrations et désirs avortés.

Dans l'épisode de sa capture, on peut constater le rôle éminemment actantiel de la foule qui est curieuse de connaître le sort de l'homme inutilement traqué et présenté à tort comme un individu dangereux pour la société. On se souvient qu'au chapitre 6 du roman, un homme qui voulait dissuader la foule de s'approcher du chien enragé s'était écrié dans un pidgin que le narrateur traduit en ces termes : « a bite from a mad dog about to die would surely send the bitten man to death after many kinds of suffering of which it would be better not to speak » (*Fragments*, p.19). C'est sans aucun euphémisme que le narrateur utilise un avertissement similaire pour traduire l'angoisse d'un autre personnage qui voulait épargner à la foule de subir le même sort que Baako : « Stay far from him. His bite will make you also maaaaad ! ... The same thing happens if he should scratch you » (*Fragments*, p. 170). Cette soudaine préoccupation pour le bien-être de la population apparaît a priori comme un paradoxe dans la mesure où tout le roman démontre que le peuple ghanéen est abandonné à lui-même, qu'il est exclu des priorités de la classe dirigeante. Dans cette perspective, on comprend mieux la chasse aux sorcières dont

Baako se trouve être la principale cible. En effet, elle symbolise le sacrifice d'un bouc émissaire dont l'objectif est la recherche d'une réconciliation sociale.

Comme le révèle la suite du récit, l'internement à l'hôpital psychiatrique apparaît comme le prix minimal à payer pour celui qui se caractérise par son iconoclasme. Cependant, malgré la présence de quelques aspects cliniques dans le roman (la consultation d'un psychiatre, la prescription et la prise de médicaments etc.), il est important de souligner que contrairement à l'étude de Fanon dans *Les Damnés de la terre*¹⁹⁸, l'intention d'Armah n'est pas d'exposer une approche psychanalytique de la folie ou de l'assimiler à une pathologie. Elle est utilisée comme symbole de la réalité sociale et illustre notamment la rupture entre l'individu et son environnement social. Aussi est-il frappant de constater qu'en comparant la « folie » de Baako dans *Fragments* à celle de Maana dans *The Beautiful Ones*, on s'aperçoit de la difficulté que la plupart des personnages (et surtout la foule) ont à saisir l'attitude du fou. En effet, le langage du fou, tel que le montre l'attitude de Maanan au bord de la mer (*The Beautiful Ones*, p. 180) et également celle de Home Boy, l'ancien combattant, apparaît par endroits comme un discours désarticulé. Il constitue un signe déterminant dont le sens échappe à la foule si on se confère à l'étiologie approximative dressée par certains personnages.

Contrairement à ce type de folie, « la folie » de Baako est interprétée par d'autres personnages comme procédant d'un certain mode de relation avec le savoir. Elle est perçue comme l'aboutissement d'un processus intellectuel trop coupé de la réalité sociale du Ghana :

When he lost his grip he heard the car's oiled acceleration and the noises of the crowd.
"Jesus! He killed himself."
"No. But he almost did."
"But what thing is this?"
"Some enemy he made has done him this."
"It was himself, they say."
"Books."
"Books."
(*Fragments*, p. 172)

Il est intéressant d'observer le lien intrinsèque fait par l'auteur entre le savoir et la folie et accessoirement entre l'inspiration créatrice et la figure du mélancolique. Ainsi que le montre ces propos tenus par la foule, l'idée que le savoir livresque peut

¹⁹⁸ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris : La Découverte / Poche, 2002). Voir notamment le chapitre V, « Guerre coloniale et troubles mentaux », pp. 237-297.

conduire à un trouble psychique est admise par une frange de la population. Certes, comme on le sait, cette conception du savoir n'est pas une invention du vingtième siècle encore moins l'apanage de la littérature africaine. Le savoir a été souvent associé à la figure du fou. A cet effet, il est utile de noter que la pensée judéo-chrétienne montre la méfiance de l'homme ordinaire vis-à-vis de l'érudit considéré parfois comme un insensé. Cette remarque se vérifie dans les « Actes des Apôtres » pendant les premières décennies du christianisme. Dans le conflit qui oppose Paul à ses contemporains pendant les premières décennies de la christianisation, ces derniers s'étonnent des fondements de sa foi et de sa connaissance détaillée de la tradition juive. Dans cette perspective, le gouverneur Festus n'hésite pas à faire un lien entre son savoir et la folie : « Tu es fou, Paul ! Ton grand savoir te fait déraisonner » affirma-t-il à l'intention de l'apôtre Paul qui, pour se défendre devant ses détracteurs, lui répliqua que ses propos étaient empreints de « vérité et de bon sens ¹⁹⁹ ».

Dans cette même démarche intertextuelle, on peut évoquer la relation établit par Shakespeare entre la démence et l'intelligence stratégique dans l'une de ses tragédies, *Hamlet*²⁰⁰. Dans cette pièce inspirée de légendes danoises, le spectre du roi de Danemark apparaît à son fils Hamlet pour lui révéler que sa femme et son frère, amants, l'ont assassiné. Hamlet se doit le venger. Pour mieux assumer ce tragique devoir, ce dernier feint la folie. Mais, dans ce cas comme dans celui de Paul, la principale question n'est peut-être pas de savoir si le personnage est réellement fou ou ne l'est pas. L'essentiel est de comprendre le message qui transparait à travers la symbolique de la folie. Ainsi, dans *Hamlet*, quand bien même la stratégie de vengeance adoptée par le protagoniste aurait causé sa perte, elle permet de faire un lien étroit entre la raison (l'intelligence) et ce qui apparaît chez d'autres comme la déraison (la folie) mais qui n'est qu'une forme d'élévation et de recherche de la vérité. Ces deux références (biblique et littéraire) montrent à quel point la dialectique entre raison et déraison est fascinante dans la littérature en général. Elles permettent surtout de constater qu'il n'y a qu'un pas qui sépare folie et vérité dans l'écriture de la fiction.

¹⁹⁹ Voir *Le Nouveau Testament*, « Actes des Apôtres », chapitre 26, versets 24 - 25.

²⁰⁰ William Shakespeare, *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark* – Traduction de Jules Derocquigny, Paris : Les belles lettres, 1936. Drame de cinq actes écrit vers 1600.

Par ailleurs, la folie est une métaphore dont les écrivains se servent non seulement pour montrer la prédisposition visionnaire de leurs personnages, mais aussi pour s'exprimer sur le réel. Dans le cas de Baako dans *Fragments*, cet aspect de son portrait est intéressant à explorer. En effet, à travers son activité littéraire et artistique, se profile l'idée que les créateurs sont d'humeur mélancolique. Le décodage de l'ensemble des symboles liés aux rapports qu'il entretient avec ses concitoyens (y compris sa famille et ses collègues) montre que cette humeur propice à l'activité créatrice est souvent incompréhensible. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre sa présence dans l'asile des aliénés. Cette incarcération représente clairement dans le roman le refus de la société ghanéenne de prendre conscience des maux de la société. Elle indique de surcroît que les vérités constructives sont non seulement mal perçues mais surtout que celui qui les porte devient indésirable dès lors qu'il montre ses intentions. Baako l'apprendra à ses dépens à l'hôpital psychiatrique et s'offusquera : "Who needs what's in a head ?" (*Fragments*, p. 190). Cette interrogation clarifie encore une fois le transfert de sens (l'allégorie) entre le chien enragé dont le petit garçon disait qu'il avait avalé quelque chose qu'il avait du mal à vomir et Baako dont les idées sont jugées irrecevables par ses collaborateurs.

Dans cette même optique du transfert de sens, on peut remarquer que le procédé rhétorique qu'Armah utilise pour sous-tendre la satire morale et intellectuelle dans *Fragments* est l'ironie, plus précisément l'ironie de situation narrative. En effet, dans son essai intitulé *Poétique de l'ironie*, le critique Pierre Schoentjes, estime qu'il y a ironie de situation narrative dans un récit quand nous remarquons « une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente » de telle manière que le jeu de symétrie mise en place suggère très fortement l'idée de justice ou d'injustice²⁰¹. Cette définition s'exemplifie dans *Fragments* par l'internement de Baako, l'anti-héros, à l'hôpital psychiatrique alors qu'il est sain d'esprit pendant que les dirigeants malhonnêtes du pays ne sont nullement inquiétés encore moins incarcérés. Par cette représentation singulière de la folie, l'acte social ainsi mis en exergue par Armah est la moquerie des nouveaux pouvoirs publics africains à l'égard des iconoclastes ou des marginaux qui portent en eux les espoirs de transformation de la société moderne africaine.

²⁰¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris : Editions du Seuil, 2001), p. 53.

Comme l'illustre le cas de Baako, la figure de style utilisée pour rendre compte de cette situation dans *Fragments* (et également dans *The Beautiful Ones*), l'ironie, renforce le sentiment de malaise ressenti par rapport à la perception globale des valeurs morales. En effet, l'auteur semble soutenir que les vertus telles que l'honnêteté, la vérité, l'intégrité morale ou même la créativité ont quasiment disparu dans la société africaine après l'ère coloniale. Dans cette perspective, les personnes incarnant ces valeurs sont simplement perçues comme des « fous ». Ce constat incite à prendre davantage en compte le contexte de production des œuvres d'Armah, c'est-à-dire, le contexte africain. On peut ainsi se demander si cette forme de rejet de la vérité est spécifique à la société moderne africaine ou si elle pouvait provenir de la société traditionnelle. En d'autres termes, ce que nous avons perçu comme étant une ironie de situation qui s'illustre par le rejet voire l'humiliation (comme dans le cas de Baako) de ceux qui défendent les valeurs constructives de la société peut-elle s'appréhender comme un principe historique de la société africaine ?

Pour tenter de répondre à cette question, on peut commencer par observer que la juxtaposition des romans sur la période contemporaine africaine et ceux sur le passé lointain permet de constater qu'Armah s'est laissé fasciner par le rôle joué par le « fou » dans les mutations de la société africaine. Cette fascination peut s'expliquer par le fait que le personnage du fou « dans le contexte africain traditionnel reçoit une autre signification que dans les sociétés occidentales contemporaines » comme l'affirme Jacques Chevrier dans *Littérature nègre*²⁰². Le fou n'est pas cette personne dont le psychisme est détruit, encore moins un individu qui s'en prend sans raison apparente à ses concitoyens. Ce n'est pas pour autant qu'on puisse affirmer qu'il vit en parfaite harmonie avec son milieu social. Au contraire, il est un homme ou une femme d'une profonde sagesse qui « dérange » son entourage en tenant des propos véridiques. Il apparaît comme un personnage qui doit sa situation de fou au fait qu'il n'appréhende pas la réalité comme l'homme ordinaire, c'est un personnage forcément singulier dans la mesure où il joue le rôle prophétique de voyant et d'avertisseur à l'égard de ses contemporains.

Dans *Two Thousand Seasons*, le roman dont le support spatio-temporel est le passé lointain de l'Afrique, cette caractéristique du « fou » est illustrée par deux

²⁰² Jacques Chevrier, *Littérature nègre* (Paris : Armand Colin, 1984), p. 140.

personnages : l'un masculin, Isanusi et l'autre féminin, Ndola. Dans leur quête de paix et de liberté, ils sont présentés par le narrateur à voix plurielles comme des symboles de la résistance et surtout comme des apôtres de la "vérité". Isanusi est présenté comme un artiste qui sait manier les mots et qui est en phase avec les principes fondamentaux de sa communauté. La preuve en est qu'il prend la parole pendant les négociations entre les Européens et les autochtones à la demande du roi d'Anoa, et à la grande satisfaction de ses concitoyens. Le narrateur affirme en effet :

The third day early in the morning the great drums were beaten. The people assembled and were a little hearted to see the speaker this time would be Isanusi himself, best spokesman, of whom it was said truth was his food. Isanusi looked tired, like a man who had spend days and nights without sleep with no comfort for a punished body and no rest for a mind wrestling with heavy matters. Isanusi walked to the centre of the public place, greeted the people with respect but as briefly as he could, and began at once :
'I have been unwilling to speak at all. The king persuaded me I would be betraying our people if I held back my voice at such a time. I will not betray our people" (TTS, p. 81)

Ce passage qui permet au narrateur de faire en quelques lignes le portrait physique et psychologique de l'artiste rappelle le profil du personnage du « fou » de Cheikh Hamidou Kane dont le narrateur contrastait le visage à l'expression figée avec la versatilité du regard jamais arrêté qui « faisait douter que le cerveau de cet homme pût seulement contenir une pensée lucide²⁰³ ». Mais, à l'image du « fou » de Kane, le contraste entre la physionomie de Isanusi et sa clairvoyance est saisissant. En réalité, comme le révèle le passage, il est le portrait de l'artiste traditionnel africain qui privilégie le combat du peuple par opposition à l'artiste romantique européen qui semble plus préoccupé par sa vision individuelle. Ce qui explique qu'il décide de dénoncer publiquement les stratagèmes du roi à la grande surprise de celui-ci. Cette attitude lui vaut d'être déclaré « fou » :

Immediately following the break with the king Isanusi's spirit fell into a state of confusion and his mind knew utter despair ...Bitterness itself to Isanusi was any contemplation of exile, so he made no preparations to leave Anoa. Declared a madman, he continued quietly to leave in the place of his birth" (TTS, p. 102)

Dans son désir de dépeindre la situation délicate de l'artiste, son rapport avec la vérité et son environnement social, le narrateur fait le portrait de Ndola, une artiste

²⁰³ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë* (Paris : Collection 10/18 - Julliard, 1961), p. 98.

féminine qui appartient à la même génération qu'Isanusi et qui l'a précédée par son opposition avec le pouvoir traditionnel: "Ndola too in her time had been a *fundi* in the art of eloquence, a poet, a singer. She sang truth at a public ceremony when the king at that time the moron Tutu, craved only pleasant songs of deceit. (*TTS*, p. 103). Elle subit le même sort que Isanusi, puisqu'elle aussi avait été déclarée folle et avait été frappée d'excommunication et condamnée à l'exil dans la forêt lointaine.

Faisant le parallèle entre les deux artistes, deux conclusions s'imposent. En premier lieu, dans cette société traditionnelle qu'Armah représente dans *Two Thousand Seasons*, les contraintes de l'artiste, dont le romancier nous engage à penser que son rôle est de communiquer la vérité à ses contemporains, ne sont pas liées à son identité sexuelle, elles sont identiques qu'il soit une femme comme Ndola ou un homme comme Isanusi. Ainsi que l'atteste le roman *The Interpreters*²⁰⁴ de Wole Soyinka, l'artiste doit chercher à déchiffrer les signes de sa culture et en être l'interprète dans sa société. Son domaine de prédilection est nécessairement le public, car la vision qu'il communique est destinée à la communauté tout entière et non à des personnes d'une caste ou d'un sexe en particulier. Cette vision, pour idéaliste qu'elle puisse paraître, permet d'affirmer d'une part que le rôle de l'artiste n'est pas lié à son sexe et d'autre part que le regard de la communauté se dissocie nettement des considérations sexistes vis-à-vis de l'artiste traditionnel.

En second lieu, on pourrait donner une réponse à notre question de départ, à savoir si le fait que les individus qui défendent la vision communautaire se retrouvent dans une certaine « ironie de situation » découlait d'un principe historique. Le paradigme dans lequel Armah fonctionne, c'est-à-dire le regard rétrospectif du passé doublé d'une analyse de la période contemporaine, peut permettre d'affirmer que Baako se trouve dans la "descendance" légitime de Ndola et d'Isanusi. Ce faisant, cet intellectuel et artiste joue dans la société moderne le rôle que jouaient la poétesse et le diseur de vérité (*wordsmith*) dans le monde traditionnel. Ce n'est donc pas par hasard que le désaccord des trois personnages avec les différents pouvoirs de leur époque soit doublement illustré par le rejet et le symbole de la folie alors que les récits révèlent qu'ils sont plus lucides que fous.

En définitive, ces différents personnages illustrent de façon symptomatique le malaise de la société représentée par Armah. La prégnance des symboles qui sont

²⁰⁴ Voir Wole Soyinka, *The Interpreters* (London : Heinemann African Writers Series, 1970).

rattachés à leurs attitudes respectives démontre que la maladie mentale occupe une place de choix dans son écriture. Mais celle-ci n'est pas le seul symbole à travers lequel les maux de la société africaine transparaissent. L'auteur ghanéen utilise le corps humain pour illustrer les difficultés que rencontre le peuple africain.

2. 2. Le corps féminin, l'Afrique et la maladie : une métaphorisation des problèmes sociaux

Comme l'écrit Mouralis dans *L'Europe, l'Afrique et la maladie*, certains écrivains africains ont mis l'accent sur la maladie qui affecte l'âme pendant que d'autres se sont attachés plus spécialement à son aspect organique²⁰⁵. Quant à Armah, il a pris en compte les deux pôles dans ses romans. Ainsi après la signification des problèmes psychiques que nous venons de voir, on constate une métaphorisation des problèmes sociaux africains à travers une narration qui centralise le regard sur le corps humain, notamment sur le corps féminin. Vu l'importance de cet aspect, c'est peut-être ici le lieu d'évoquer brièvement l'évolution historique de l'omniprésence du corps de la femme africaine dans les rapports entre l'Afrique et l'Occident puis dans la littérature africaine, ce qui nous permettra d'être éclairé sur son usage dans les romans d'Armah.

Dans le contexte de la lutte anti-coloniale, on peut noter l'importance que Fanon accorde à la femme dans la réflexion qu'il mène aussi bien dans *Peau noire, masque blanc* que dans *Les Damnés de la terre*. Dans le dernier ouvrage, il écrit à propos du mâle africain : « Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est un regard de luxure, un regard d'envie. Rêves de possession. Tous les modes de possession : s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible²⁰⁶ ». On voit bien, comme le suggère cette pensée, que la protestation du colonisé contre la présence coloniale visait en autres privilèges le fait de s'emparer du corps de la femme. Ce constat peut amplement justifier cette

²⁰⁵ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la maladie* (Paris : Présence Africaine, 1993), pp. 81-82.

²⁰⁶ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (La Découverte Poche, Paris : 2002), p. 43.

remarque émise par Amina Mire : « In the history of African social and political thought, the female body, and female sexuality in particular, provided a symbolic space through which asymmetry power relations between African men has been discursively articulated, secured and contested²⁰⁷ ».

Dans ce même contexte, selon Mouralis, la connaissance des autres cultures avait été le moyen qui avait permis aux Occidentaux de mieux se connaître et d'affirmer leur identité qui semblait se confondre avec l'expression d'une « souveraineté historique²⁰⁸ ». Dans cette perspective, le corps de la femme noire a été utilisé dans la littérature coloniale comme un puissant instrument au service de l'altérité. L'histoire de la Vénus Hottentote qui a alimenté les théories du genre et de race depuis le dix-neuvième siècle peut illustrer cette observation. Le fait que cette Sud-Africaine, connue sous le nom de Saartjie Baartmann puis de Sara Baartmann, soit transportée en 1810 de son pays à Londres puis exhibée comme un animal de cirque répond bien à la curiosité des Européens de cette époque. D'autre part, l'intense recherche scientifique dont elle a été l'objet à Paris en 1815 notamment de la part de l'anatomiste Georges Cuvier, ses fesses et ses organes génitaux que les anthropologistes trouvaient « anormalement » développés sont autant d'éléments qui leur ont permis de consolider un discours sur la différence²⁰⁹. C'est d'ailleurs ce qui atteste cette remarque attribuée à un sénateur français quand la décision de rendre ses restes à l'Afrique du Sud a été prise en 2002 : « Si Saartjie Baartman fut ainsi l'objet de tous les outrages, c'est sans doute parce qu'elle était femme, parce qu'elle était noire et parce qu'elle était physiquement différente. Mais de quel côté se trouvait vraiment la monstruosité ? ²¹⁰ ». Cette remarque montre que Saartjie Baartmann est une véritable figure féminine de l'altérité autour de laquelle s'est cristallisé le phénomène d'attraction et de répulsion qui a caractérisé le désir colonial.

²⁰⁷ Amina Mire, « In/Through the bodies of women : rethinking gender in African politics », *Polis*, Vol. 8, Numéro Spécial, 2001. < <http://www.polis.sciencespobordeaux.fr/vol8ns/mire.pdf>>, p.1. (20 mai 2005)

²⁰⁸ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la maladie*, p. 79-80.

²⁰⁹ A propos du discours sur la différence et le cas particulier de Saartjie Bartmann, on peut lire l'analyse de Sander Gilman : « The black's position on the scale of humanity was antithetical of the white's. Such a scale was employed to indicate the innate difference between the races. The polygenetic view was applied to all human characteristics, including sexuality and beauty ». S. Gilman, *Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness* (Ithaca : Cornell University Press, 1985), p. 85.

²¹⁰ Voir le compte-rendu en ligne de la séance ordinaire du 29 janvier 2002 du Sénat français : www.senat.fr/dossierleg/01-114.htm/. Quelques passages de ce compte-rendu ont été cités par la romancière américaine Barbara Chase-Riboud dans l'épilogue de son roman *Vénus Hottentote* (Paris : Editions France Loisirs, 2004), pp. 431-445.

Mais, il n'y a pas que l'anthropologie qui a servi à appréhender l'Africain en général et l'Africaine en particulier. Pendant la période coloniale, la littérature de fiction s'est montrée plus fondatrice dans les rapports des Occidentaux aux Africains. En effet, plus que l'anthropologie, c'est elle qui représente le mieux le rapport entre l'idéologique et le concret. La preuve en est qu'aujourd'hui, alors que les hommes de science ne manifestent plus d'intérêt pour les restes de Saartje Bartmann, il est encore possible de lire *Heart of Darkness* de Joseph Conrad ou *Mister Johnson* de Joyce Cary²¹¹. Cependant, si pour l'Européen, ces œuvres servaient de médiation dans la connaissance de l'Autre, pour l'Africain, elles risquaient au contraire de jouer, comme l'écrit Mouralis, « le rôle d'un écran qui arrêtaient le regard qu'ils s'apprêtaient à jeter, en réaction à la situation coloniale, sur leur propre culture²¹² ». Alors que cet « écran » couvert de signes, de symboles et d'un discours cohérent et *positif* sur l'Afrique s'est avéré séducteur pour les écrivains d'expression française à travers le mouvement de la négritude, ceux d'expression anglaise se refusaient à l'accepter. Ainsi, Achebe affirme-t-il dans une interview parue dans *African Writers Talking*²¹³ qu'il s'était mis à écrire en réaction à l'image « superficielle » et négative du Nigeria qui était véhiculée par Joyce Cary dans *Mister Johnson*. Quant à Soyinka, il estime dans *Myth, Literature and the African World* qu'il faut se départir de la « mentalité coloniale », de la « doctrine de la négation de soi » incarnée par certains écrivains afin d'élaborer ce qu'il appelle « a prescriptive validation of an African self-apprehension²¹⁴ ».

C'est sans doute dans cette perspective d'appréhension de soi qu'Armah a écrit *The Healers*. Le contexte historique de ce roman qu'il a lui-même sous-titré « an historical novel », c'est la prise de Kumassi par les Anglais. Comme nous l'avons ultérieurement observé, si cette oeuvre fait – tout comme *Two Thousand Seasons* – en quelque sorte le procès de la colonisation, la responsabilité africaine dans la chute du royaume achanti est également mise en relief. Mais, contrairement à ses trois premiers romans où l'auteur a pratiqué ce que nous avons appelé « l'esthétique du choc » pour se faire comprendre, Armah établit un nouveau rapport avec le lecteur. Ce dernier n'est plus rudoyé mais interpellé selon un mode épique qui

²¹¹ Joyce Cary, *Mister Johnson* (London : Victor Gollancz, 1939).

²¹² Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la maladie*, p. 80.

²¹³ Chinua Achebe in Dennis Duerden et Cosmo Pieterse (Eds), *African Writers Talking* (London : Heinemann, 1972), p. 4.

²¹⁴ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), p. xii

signale une étape positive dans son écriture par opposition à la rupture négative que nous évoquions au début de ce chapitre. Cette nouvelle orientation de son écriture est amplement illustrée par le titre de l'œuvre, « Les Guérisseurs » en français, qui à l'inverse de *The Beautiful Ones, Fragments* et *Why Are We So Blest ?* ne porte pas la marque du désespoir, de la fragmentation ou de la damnation. Elle présage de la quête active de nouvelles voies esthétiques et démontre que l'espoir est permis même dans une situation essentiellement caractérisée par la violence coloniale.

En effet, l'œuvre s'articule autour de la problématique entre la maladie et la guérison. Pour mener à bien cette problématique, l'auteur a mis en place un dispositif narratif dans lequel le corps féminin occupe une place plus importante que celle que nous avons relevée dans *Fragments*. Ce faisant, notre intention est de montrer qu'il y a un rapprochement entre ce corps féminin, la maladie et l'état de la société africaine qu'Armah présente en ayant recours à un moyen rhétorique qui est la métaphore. Le mot métaphore vient du mot grec *metaphorein* qui signifie « transporter ». Le *Lexique des termes littéraires* le définit comme étant une figure d'analogie ou de similarité qui consiste « à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie²¹⁵ ».

De façon plus concrète, on constate un transfert de sens saisissant du corps de l'individu au corps social à travers les deux maladies dont souffre le personnage féminin d'Araba Jesiwa. Le premier problème auquel cette femme est confrontée est la difficulté de procréer. Cette dure épreuve l'a affligée jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. Alors qu'elle « désirait » avoir des enfants, ses quatre grossesses ont été interrompues sans qu'elle n'ait immédiatement conscience des causes de ces interruptions. C'est sa rencontre avec Damfo, le thérapeute qui va lui donner l'occasion de comprendre ce qui a freiné son désir de procréation. C'est aussi à cette occasion que le narrateur, par l'entremise de flash-backs intercalés entre des conversations, donne des détails sur les conditions dans lesquelles elle s'est mariée :

Araba Jesiwa had married a man from one of the royal houses, a man called Bedu Addo. She did not marry against her will. But there was no love in her choice. What she had thought at that time was what those she then respected had told her : that in marrying Bedu Addo she had done what was right for a person in her place. (*The Healers*, p. 73)

²¹⁵ Michel Jarrety (Ed), *Lexique des termes littéraires* (Paris : Librairie Générale Française, 2001), p. 266.

Ce passage et les informations supplémentaires que le narrateur donne montrent que le noeud du problème d'Araba Jesiwa se trouve dans la structuration de la société achantie. En effet, ils permettent de se rendre compte que, si son union avec cet homme n'est pas un mariage « forcé », la société lui a cependant fait l'obligation de choisir son partenaire dans un milieu social bien déterminé, à savoir parmi les hommes de la famille royale. Cette imposition exclut donc tous ceux qui ont les qualités qu'elle apprécie mais qui n'appartiennent pas à la classe sociale prédéterminée. Tel est le cas de l'artiste Kofi Entsua dont elle est réellement amoureuse mais qu'elle a finalement écarté malgré elle au profit de Bedu Addo, pourtant amorphe et sans imagination. Il ressort de ses conversations avec le thérapeute Damfo (dont le rôle dans la société traditionnelle s'apparente à celui du psychiatre dans la société moderne) que ses fausses couches sont la conséquence directe de son choix erroné. Le narrateur affirme en effet :

In the end Jesiwa had come to feel she was gripped by a power too strong for her. She felt herself the impotent prey of an evil power beyond her understanding, able to reach into her being to constrict her love-gift and make it impossible for her to give a home to a new life, to be a woman. (*The Healers*, p. 71)

Voici une explication que l'on ne peut admettre qu'en situant les difficultés du personnage au niveau psychologique. En effet, ce passage indique que l'incapacité d'Araba Jesiwa à procréer est liée à un désir inconscient de la jeune femme de ne pas devenir mère, vu les conditions dans lesquelles elle s'est mariée. On note ainsi une sorte d'opposition entre sa volonté manifeste d'avoir un enfant et une force intérieure qui l'empêche d'être véritablement féconde. L'argumentation développée par le narrateur n'est pas d'ordre scientifique mais plutôt psychologique. De ce fait, la difficultés de procréation que rencontre Araba Jesiwa remplissent symboliquement leur fonction, elles permettent de faire le lien entre le corps de la femme et l'environnement social auquel elle appartient. Ainsi à travers l'échec de sa vie conjugale et l'exposition de sa souffrance physique et morale, le romancier vise à critiquer la différenciation sociale érigée en système politique dans l'Afrique traditionnelle. Dans une telle perspective, on peut donc affirmer en premier lieu que les interruptions de grossesses signifient la désapprobation du personnage de la société inégalitaire décrite par Armah. Ensuite, on peut constater que les difficultés qu'elle rencontre dans sa volonté d'engendrer sont à l'image de celles de la société

tout entière qui se montre incapable de remédier à ses problèmes internes pour s'occuper de l'essentiel, à savoir son développement.

Cette analogie entre le personnage d'Araba Jesiwa et l'Afrique n'aurait cependant pas été complète si elle n'était pas présentée dans une autre situation plus complexe où le motif de la maladie occupe une place importante. En effet, comme nous l'avons affirmé, le dispositif narratif mis en place dans cette œuvre visant à articuler la dialectique entre la maladie et la guérison, Araba Jesiwa finit par vaincre son infertilité lorsqu'elle prend conscience de l'origine de son affliction. Après ses nombreuses conversations avec le thérapeute, elle divorce d'avec Bedu Addo et fait de Kofi Entsu son époux. Le narrateur ne manque pas de mettre l'accent sur le fait que la séparation s'est faite de façon pacifique selon les conventions de la société traditionnelle. Mais il apparaît aussi clairement que ce divorce est une révolte contre le système social qui s'est révélé par son caractère inique et improductif, c'est un désaveu qui place Araba Jesiwa dans l'ascendance d'autres personnages d'Armah à l'image de l'Homme et Baako dont nous évoquons le caractère marginal.

De la deuxième union d'Araba Jesiwa naîtra un enfant nommé Appia qui va malheureusement être sauvagement tué pour des raisons de succession au trône royal. Racontant cette mort, le narrateur met l'accent sur sa gravité, ce qui donne l'occasion de voir comment les valeurs de l'oralité sont réutilisées par l'auteur puisque les noms d'un certain nombre de conteurs légendaires comme Balla Fasseke sont évoqués : « Ah, Fasseke, words fail the story-teller. Fasseke Belen Tigui, master of masters in the art of eloquence, lend me strength. Send me eloquence to finish what I have begun » (*The Healers*, p. 51). Nous voilà donc dans un récit épique qui rappelle inmanquablement l'œuvre de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'Épopée Mandingue*²¹⁶ dans laquelle l'oralité est mise en exergue pour mieux situer le problème abordé par l'auteur. Cette caractéristique confirme, comme l'écrit Denise Coussy, le « souffle épique puissant » qui parcourt les récits se rapportant à la geste africaine²¹⁷.

C'est avec cette éloquence ci-dessus invoquée que le narrateur va également relater le drame de la mère du prince Appia. En effet, au cours de l'assassinat du jeune prince, sa mère qui voyageait en sa compagnie n'a pas été épargnée. Elle a été grièvement assommée et abandonnée par les assassins qui la croyaient morte.

²¹⁶ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* (Paris : Présence Africaine, 1960)

²¹⁷ Denise Coussy, *La Littérature africaine moderne au Sud du Sahara* (Paris : Karthala, 2000), p. 56.

C'est sur son corps malade, dont nous parle le narrateur dans la quatrième partie du roman, que nous allons focaliser notre attention, car son exposition est porteuse de sens. C'est à travers le regard de Densu, jeune thérapeute en formation, que nous découvrons ce qu'est devenue la mère du défunt prince :

He had looked into the eyes, and the eyes had been open but they had given him no sign of recognition. No sign of energy, not a single sign of life. Nothing. Had the eyes been closed, he would have taken the form before him for a corpse – so still, so bottomless was its immobility. But they were open, those eyes, open, not even staring, just open, changeless, open. Those eyes that had been so active, so quick, in the past, were now totally passive, completely still, fixed in their unchanging openness like some staring image of death. (*The Healers*, pp. 137-138)

A part les yeux de la victime dont le narrateur dit ici qu'ils sont ouverts et immobiles, il y a également la description que le récit fait de l'ensemble de son corps : ses muscles sont inertes et ses os brisés. Il est important de noter que parallèlement à l'exposition narrative des caractéristiques du corps meurtri du personnage, se fait la description progressive de la division des royaumes du peuple akan. Ainsi pendant que certains se battent contre les Européens pour la souveraineté des Akan en particulier et de l'Ebirbiman (l'Afrique dans la terminologie d'Armah) en général, d'autres se battent pour favoriser leur installation. Ce qui conduit à la défaite inéluctable de la résistance africaine.

Aussi peut-on remarquer que contrairement à la partialité dont Armah fait preuve dans *Why Are We So Blest ?* on observe une distanciation réussie dans sa fictionalisation de la défaite africaine dans *The Healers*. Au niveau de la narration, celle-ci se traduit par la focalisation du récit sur les raisons internes de la capitulation au détriment de l'accusation forcenée des Occidentaux. Pour ce faire, on fait une corrélation entre le corps fragmenté d'Araba Jesiwa et la division interne des Africains. Cette comparaison permet d'affirmer qu'après une critique acerbe du colonisateur dans *Two Thousand Seasons*, Armah a fini par situer les rapports douloureux entre l'Europe et l'Afrique dans la perception hégélienne de l'historique. Lukacs n'accréditait-il pas Hegel d'avoir affirmé que l'historique « est nôtre à partir du moment où nous pouvons regarder le présent en général comme une conséquence de ces événements dans la chaîne desquels les caractères ou les actions représentées constituent un maillon essentiel²¹⁸ » ? En d'autres termes, les différents

²¹⁸ Georges Lukacs, *Le Roman historique* (Paris : Payot, 1965), p. 56.

problèmes auxquels l'Afrique est confrontée dans le monde contemporain ne peuvent être résolus que si les Africains parviennent à tirer les leçons appropriées par rapport aux difficultés qui jalonnent leur histoire, ce qui implique une certaine objectivité dans la situation des responsabilités des uns et des autres.

En fin de compte, on peut conclure que ce personnage féminin symbolise l'Afrique désarticulée, qui dans la représentation d'Armah apparaît comme un continent incapable d'apercevoir et de comprendre le drame qui lui arrive. Quant à la maladie du corps de la femme, son utilisation en tant que métaphore sociale dans *The Healers* semble plus frappante et plus évidente que l'ironie utilisée pour peindre les maux de l'Afrique postcoloniale. En effet, il nous apparaît que malgré la subtilité avec laquelle le thème de folie a été abordé et la mise en exergue de son ambivalence autour du binôme vérité / déraison, elle illustre moins bien le malaise social de l'Afrique que le corps de la femme. Bien plus, il peut y avoir un refus implicite à entrer dans la psychologie du « fou » ou de la « folle », ce qui nous met à cheval entre la sympathie qu'il peut ressentir pour le personnage « fou » en raison de son rôle narratif et le rejet que ce dernier inspire quand on se projette dans la réalité concrète.

Comme l'écrit Deh Comlan Prosper dans sa thèse intitulée « La Folie à l'œuvre dans la littérature africaine ²¹⁹ », « pour pouvoir discourir sur la folie, il ne faut pas être atteint de folie », en d'autres termes, parler de la folie revient paradoxalement à utiliser un langage qui l'exclut. C'est là un aveu qui suggère que tous ceux qui ont parlé ou écrit sur la folie l'ont fait de l'extérieur et non de l'intérieur. La folie nous échappe malgré le pouvoir de notre imagination. Ainsi est-il plus aisé de s'identifier aux personnages malades au niveau du corps qu'à ceux malades mentalement, car la maladie du corps est une expérience proprement humaine alors que la folie semble nous éloigner de l'humain. D'autre part, contrairement à la situation des personnages souffrant de la folie et dont la solution proposée dans les romans d'Armah est soit l'hôpital psychiatrique soit le bannissement, l'exemple d'Araba Jesiwa qui guérira de ses blessures grâce à l'usage des plantes médicinales montre que le destin de l'Afrique peut se décrire autrement que par une succession d'atrocités historiques. C'est peut-être là la preuve que même au plan symbolique, la

²¹⁹ Deh Comlan Prosper, « La Folie à l'œuvre dans la littérature africaine » (Thèse de Doctorat, Université de Lille, 1991), p. 269.

femme reste une image féconde qui alimente et continuera sans doute à alimenter la fiction.

L'analyse effectuée dans ce chapitre permet d'affirmer qu'il y a un lien étroit entre les nouvelles d'Armah et ses romans. En effet, dans les deux formes de récit, il fait une description réaliste des problèmes sociopolitiques auxquels l'Afrique est confrontée. En vue de décrire la réalité sociologique telle qu'elle lui apparaît, l'auteur ghanéen utilise un certain nombre d'images et de métaphores. Dans le comportement général des personnages féminins et masculins, ce réalisme se traduit soit par l'utilisation d'un langage excrémental soit par des tentatives de subversion ou de renversement des valeurs établies dans la société nouvellement indépendante. Dans cette perspective, la symbolique la plus remarquable est sans doute celle de la maladie. Armah utilise ce thème avec ambivalence pour représenter ce qu'il perçoit comme la déréliction de la population africaine. A travers le mauvais fonctionnement de l'esprit et du corps de ses personnages, il se dégage les idées principales de son discours sur l'état de la société.

Pour l'essentiel, on note que son univers romanesque est tissé autour d'une description satirique des problèmes de l'Afrique traditionnelle et moderne. Cependant, si l'ensemble de ces symboles laisse transparaître que les personnages féminins et masculins sont généralement dépeints comme des victimes des mutations sociales, on doit reconnaître que les métaphores les plus saisissantes sont celles qui décrivent la condition féminine. Mais ce symbolisme fécond qui s'articule autour de la femme est-il perceptible au niveau socio-économique dans les romans d'Armah ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre dans le prochain chapitre.

CHAPITRE VI

POUVOIR FEMININ ET CRISE SOCIO-ECONOMIQUE

Face à l'échec des deux premières décennies des indépendances africaines, Armah exprime son malaise de plusieurs façons : soit en utilisant des images et symboles qui accablent l'Occident (comme dans *Why Are We So Blest ?*) soit en exprimant sa colère à travers des métaphores qui mettent à nu l'irresponsabilité collective des Africains (notamment dans *The Beautiful Ones* et *Fragments*). Mais, la description la plus accablante est celle qui, peut-être mieux qu'une enquête sociologique ou économique, présente l'homme et la femme ordinaires dans la vie de tous les jours. Cette description de type réaliste à laquelle l'auteur ghanéen s'est attaché a permis d'analyser dans le chapitre précédent la manière dont il établit une analogie entre les problèmes psychologiques de l'individu et les tares de la société. De même, il est aisé de constater que l'ensemble de sa production romanesque offre différents tableaux d'une douleur collective perçue au niveau socio-économique. Cette perception, quoique globalisante dans certaines œuvres, permet cependant de saisir çà et là des particularités qui témoignent de la connaissance approfondie des structures organiques d'une société qui négocie son passage d'une économie de subsistance où chacun tenait une place de choix à un capitalisme hétérogène issu de la colonisation.

Dans cette perspective, la problématique sur la productivité de la nouvelle société africaine prend une importance capitale. Elle permet notamment de s'interroger sur ce qu'est advenu le pouvoir économique féminin naguère omniprésent dans l'organisation sociale traditionnelle. Ce pouvoir, qui peut se définir comme l'ensemble des spécificités liées au rôle et à la capacité productrice de la femme dans ses rapports avec l'homme et la société tout entière, existe-t-il encore dans l'Afrique d'Armah ? Si oui, quel rapport peut-on déceler entre ce pouvoir et le développement socio-économique dans la société en mutation que l'auteur représente ?

Pour répondre à cette question, il faut chercher à comprendre la signification de l'essentiel des symboles qui sont attachés à la représentation de la femme dans les premiers romans d'Armah, notamment dans *The Beautiful Ones*, en les situant

dans le discours global de la désillusion dans laquelle ils s'inscrivent. Il semble que le portrait de la femme soit à la mesure de la déception de l'auteur. Cette déception se perçoit dans la contradiction qui existe entre sa position ou son rôle de tentatrice et son image en tant qu'agent de développement, ainsi que le laisse entrevoir le regard rétrospectif de l'auteur.

1. LANGUE ET REPRESENTATION FEMININE DANS *THE BEAUTYFUL ONES*

On ne peut faire l'économie d'une connaissance approfondie de la situation économique des années ayant suivi les indépendances africaines si on veut saisir la portée des œuvres écrites pendant cette période. Or, force est de remarquer que dans la plupart des romans africains, la description de cette réalité économique reste souvent superficielle quand elle n'est pas carrément occultée dans les situations représentées. Il y a là un paradoxe dans la mesure où ces œuvres ont été produites à partir d'un constat d'échec qui découle d'un immobilisme social pour certains pays et d'une véritable récession économique pour d'autres. Comme le souligne Denise Coussy, les écrivains africains s'aventurent rarement sur le terrain économique qu'ils semblent ne pas maîtriser « sans doute en raison de leur formation d'intellectuels²²⁰ ». Il n'est donc pas surprenant que très peu d'études critiques littéraires soient disponibles dans ce domaine. Le premier roman d'Armah, *The Beautiful Ones*, sans peut-être faire véritablement exception à cette remarque générale, donne quelques indications qui permettent de donner une représentation littéraire de la situation économique du Ghana des années soixante. Dans cette section, nous chercherons à analyser comment l'auteur établit un parallèle entre cette représentation de la réalité socio-économique et les aphorismes, graffitis ou jurons qui traduisent la déchéance de la femme moderne.

Contrairement aux cinq autres romans écrits par l'auteur ghanéen, *The Beautiful Ones* est significatif de l'évolution économique du Ghana. Ce roman se situe en zone urbaine, principalement à Accra, le poumon économique du pays. On peut ainsi remarquer la présence des structures économiques mises en place par l'ancien colonisateur mais dont le pays continuait de dépendre plusieurs années

²²⁰ Denise Coussy, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara* (Paris : Karthala, 2000), p. 83.

après le départ de celui-ci. Outre la description de la société des chemins de fer où le personnage principal travaille, on y découvre une peinture minutieuse des centres commerciaux et des sociétés d'origine étrangère. Certaines sont même nommément mentionnées dès le premier chapitre. C'est le cas de la Compagnie Française de l'Afrique de l'Ouest (C.F.A.O), de l'United Africa Company (U.A.C) et de bien d'autres tels que G.N.T.C ou la société grecque A.G LEVENTIS, qui contrôlent l'économie du pays et qui ont changé d'administrateurs à la faveur de l'indépendance. Mais la description de ces lieux n'est pas innocente, car elle illustre bien le discours lié aux attentes déçues de l'indépendance du pays. En effet, dès le premier chapitre du livre, on remarque déjà que l'ensemble des informations du texte est filtré par la conscience de l'Homme. Cette focalisation interne permet de saisir son point de vue sur la gestion de ces structures économiques par les Ghanéens :

The shop had always been there, and in the old days it had belonged to a rich Greek and was known by his name, A.G LEVENTIS. So in a way the thing was new. Yet the stories that were sometimes heard about it were not stories of something young and vigorous, but the same old stories of money changing hands and throats getting moistened and palms getting greased. Only this time if the old stories aroused any anger, there was nowhere for it to go. The sons of the nation were now in charge, after all. How completely the new thing took after the old. (*The Beautiful Ones*, pp. 9-10)

L'échec de cette gestion est clairement souligné par le narrateur. Il n'y a donc plus d'effet de surprise lorsque plus loin dans le roman, les conséquences de cette attitude sont exposées. La corruption générale, le chômage grandissant de la population active, les difficultés que les petits commerçants rencontrent à écouler leurs marchandises et la rareté des denrées alimentaires sont autant de détails que l'auteur décrit avec minutie. La pénurie des produits de première nécessité est illustrée dans le texte par une scène où une vieille femme supplie la femme du personnage principal pour qu'elle lui donne du sucre pour ses enfants (*The Beautiful Ones*, p. 43). Cette dernière n'ayant elle-même rien à offrir illustre bien la vie du Ghanéen ordinaire qui se trouve ainsi dans une impasse économique inquiétante.

L'évolution de l'intrigue permet de constater rapidement que cette situation empire dans la mesure où le roman rend compte de façon pertinente de l'incapacité des Ghanéens à donner une orientation nationale à leur économie. En effet, plusieurs années encore après le départ des Anglais, ils continuent à produire des matières premières telles que le bois, le cacao et le café pour l'exportation et consomment essentiellement des produits manufacturés à l'étranger comme l'illustre

bien l'attitude de la femme du Ministre Koomson qui préfère la bière importée à celle fabriquée au Ghana. Dans l'ensemble, l'économie reste « coloniale » malgré l'indépendance acquise. C'est là la preuve que l'indépendance politique et l'indépendance économique sont deux réalités de nature différente. L'indépendance économique est un processus de longue haleine qui ne peut se négocier, se construire et se pérenniser qu'avec une détermination sans relâche contrairement au caractère intemporel de l'indépendance politique qui ne s'est limitée dans bien des cas qu'au simple remplacement du colonisateur par une classe dirigeante africaine au pouvoir coercitif.

En outre, l'échec de la politique sociale ghanéenne sous la présidence de Kwame Nkrumah, mis en évidence par le narrateur, se traduit par l'exploitation de la masse par une bourgeoisie ghanéenne qui s'est constituée en l'espace d'une décennie d'autodétermination. Le narrateur marque sa déception quand il s'écrie : « No saviors. Only the hungry and the fed. Deceivers all » (*The Beautiful Ones*, p. 90). Cette critique résume parfaitement toute la frustration ressentie par l'Homme, le personnage principal au regard désapprobateur. La réaction de ce dernier n'est que l'illustration de l'inquiétude et du sentiment de dégoût ultérieurement exprimés par Armah dans un essai intitulé « African Socialism, Utopian or Scientific ? » paru en 1967 dans lequel il disait de Nkrumah : « He had a tendency to retreat into the African past [...] a tradition based on instances of past African opulence and magnificence, generally of a very vulgar, decidedly unsocialistic type²²¹ ». Dès lors, on comprend pourquoi *The Beautiful Ones*, publié en 1968, soit quelque temps avant la publication de cet article, porte la marque d'une critique sans concession qui prend fait et cause pour les désillusionnés qui constituent la majorité de la population africaine.

Dans la même lignée, la polarité « the hungry » / « the fed » si vivante dans le roman n'exprime pas uniquement l'opposition entre ceux qui sont « affamés » et ceux qui sont « rassasiés », ou l'écrasement des pauvres par les nouveaux riches du pays, elle exprime également les contradictions internes d'une économie dans laquelle le bien de consommation est hissé à un piédestal pendant que le désir de développement des moyens de production est quasiment inexistant. Dans un contexte caractérisé par le matérialisme, ne rien posséder apparaît comme un drame

²²¹ Ayi Kwei Armah, « African Socialism, Utopian or Scientific ? », *Présence Africaine*, N° 64, 4^e Trimestre 1967, p. 22.

social puisque « avoir, c'est être » comme le note Roger Garaudy dans sa *Biographie du XX^e Siècle*²²². Aussi comprend-t-on pourquoi le critique John Lutz de l'Université de Long Island a récemment entrepris de faire une analyse de *The Beautiful Ones* à la lumière de la théorie marxiste du « fétichisme de la marchandise ». La définition qu'il donne à ce terme et l'analyse du roman qui en découle constituent un nouvel éclairage sur le monde socio-économique de ce roman plus de trois décennies après sa première publication en 1968. Se référant à la condition du héros pris entre le devoir de satisfaire les besoins vitaux de sa famille et le désir de garder sa probité morale dans une atmosphère économique dominée par la corruption, il écrit :

An apt term for this condition is commodity fetishism, a concept that can provide insight into the objective social and economic relations in which the characters in the novel subsist as well as their collective predisposition to seek psychological and emotional fulfillment almost exclusively through wealth. Throughout the novel, Armah explores the psychological and social consequences of fetishism both as an objective economic process and a subjective psychological one by continually depicting the complex, often contradictory relationship between subjective desires and the objective social structures in which individuals unsuccessfully seek to satisfy or articulate them.²²³

Ce désir d'accumulation des biens de consommation est si ardent que la valeur de l'être humain semble être estimée en fonction ce qu'il possède ou de ce qu'il est capable de faire. Ce qui justifie sans doute le fait qu'un chauffeur de bus traite le protagoniste du roman « d'article sans valeur commerciale²²⁴ » au début du roman lorsqu'il se rend compte que ce dernier n'était pas le censeur dont la présence pouvait remettre en cause son activité illicite. Dans cette même optique, les valeurs qui traditionnellement recouvraient une grande importance tombent en désuétude. Ainsi en est-il de l'image de la femme, qui en fin de compte se retrouve au cœur de l'expression de la désillusion dans la situation socio-économique ghanéenne. En effet, là où les chantes de la négritude, particulièrement Senghor²²⁵, vouaient un respect scrupuleux à la femme, là où les slogans tels que « mother is gold » se faisaient entendre, on observe maintenant une représentation dans laquelle l'image

²²² Voir Roger Garaudy, *Biographie du XX^e Siècle* (Paris : Editions Tougui, 1985).

²²³ John Lutz, "Pessimism, Autonomy, and Commodity Fetishism in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*", *Research in African Literature*, 34, 2, 2003, p. 96

²²⁴ « You bloodyfucking sonofabitch ! Article of no commercial value! You think the bus belongs to your grandfather? », *The Beautiful Ones*, p. 6.

²²⁵ Lire notamment le poème de Léopold Sédar Senghor intitulé « Femme Noire » dans lequel il écrit : « Femme nue, femme noire / Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Eternel » dans *Poèmes* (Paris, Editions du Seuil, 1964), p. 17.

de la femme est complètement dévalorisante. Le terme « image », comme le souligne le *Lexique des termes littéraires*, « désigne de manière générique des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, imagé) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut être pris dans une référence et éclaire ou illustre le premier ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogue ou de proche²²⁶ ». Dans la situation qui est la nôtre, ce dont parle le roman d'Armah, ce qui est imagé, c'est la déception générale de la population ghanéenne et l'imageant est la femme africaine en général, la Ghanéenne en particulier.

Dans la logique de cette représentation, il est significatif que ce sont les discours des personnages qui manifestent le premier indice de la dévalorisation. En effet, certaines expressions disqualifiant la femme reviennent sans cesse mais sont rarement assumées par la voix narrative. C'est le discours direct qui est souvent utilisé pour indiquer que l'énoncé cité est présenté tel qu'il a été dit ou pensé par un personnage. Un passage du premier chapitre montre ainsi comment le narrateur met à distance puis se démarque des propos qu'il rapporte. Le contexte est la plaidoirie du personnage principal face à un chauffeur de taxi qui lui reproche de lui avoir fait perdre du temps (et donc de l'argent) :

For long moments of silent incredulousness the taxi driver stared at the man, doubtless looking him up and down several times. Then in a terrible calm voice, he began, 'Uncircumcised baboon.' The taxi driver spoke as if the words he was uttering expressed only the most banal of truths. 'Moron of a frog. If your time has come, search for someone else to take your worthless life.'

The man took a step forward in order to be closer to the taxi driver, and said apologetically, 'I wasn't looking. I'm sorry.'

But the apology only seemed to inflame the taxi driver's temper. 'Sorry my foot,' he said with a cutting softness in his voice. 'Next time look where you are going.' He started his engine running again, and as the car began to ease itself forward, he exploded in a final access of uncontrollable ire, 'Your mother's rotten cunt!' (*The Beautiful Ones*, p. 9)

On peut remarquer comment le narrateur isole avec des guillemets les injures préférées par le chauffeur de taxi. En outre on constate que ces injures expriment une vive colère et sont hiérarchisées, du moins elles partent en crescendo selon la douleur morale qu'elles peuvent infliger à l'Homme à qui elles s'adressent. Cet enchaînement d'insultes invite à la réflexion. Pour ce faire, il est important de signaler

²²⁶ Michel Jarrety (Ed), *Lexique des termes littéraires* (Paris : Librairie Générale Française, 2001), p. 221.

ici que ce qui est important n'est pas de se demander si le protagoniste les mérite ou ne les mérite pas, il faut plutôt s'interroger sur leur importance par rapport au récit et à son évolution. En effet, la référence à la vie de l'Homme comme manquant de valeur, « worthless life », rejoint amplement ce que le chauffeur de bus lui avait affirmé quelque temps plus tôt, à savoir qu'il n'est qu'un article sans aucune valeur marchande. Qu'il soit également assimilé à « un babouin incirconcis » participe bien de sa disqualification en tant qu'individu dans une société où la circoncision apparaît comme l'un des critères de définition de la virilité masculine. Ceci n'est donc pas nouveau car il se trouve que nous sommes déjà plongés dans un univers où la vie humaine a quasiment perdu de sa valeur au profit d'une déification manifeste de l'argent.

Ce qui est nouveau à ce stade du récit, c'est la référence à la mère : « Your mother's rotten cunt ». Dans le contexte culturel africain où une certaine idôlatry est vouée à la figure maternelle, une telle injure apparaît comme la violation d'un tabou ; il s'agit d'un sacrilège qui ne peut passer inaperçu. Mais, le silence du protagoniste nous interpelle encore plus : est-ce un manque de courage ou l'expression d'une indifférence face à la dégradation des valeurs morales ? En effet, comme le remarque Philippe Djangoné-Bi dans son article intitulé «The Image of Woman and the Metaphor of Disillusion », dans une société qui sait encore ce que signifie le sens de l'honneur, la dernière phrase du chauffeur de taxi représente une offense que l'on ne peut sous-estimer²²⁷. Du reste, la facilité avec laquelle celle-ci est proférée montre que la femme, même en tant que mère, ne mérite plus aucun respect dans cette société en pleine déliquescence. La femme sert ainsi de vecteur autour duquel s'incrument l'amertume et la déception qui se lisent dans l'attitude et dans les propos des personnages.

Par ailleurs, en tant qu'imageant, on remarque que la déchéance de la femme sert l'avancée du récit. La description de l'attitude de Rama Krishna au chapitre 6 peut illustrer cette remarque. Le narrateur rapporte que ce dernier, dans l'optique de garder sa pureté, a préféré conserver son sperme en évitant tout contact avec les femmes (*The Beautiful Ones*, p. 48). De même, au chapitre 7, lorsque le personnage principal rentre chez lui un soir et entreprend d'avoir des rapports sexuels avec Oyo,

²²⁷ Philippe D. Djangoné-Bi, "The Image of Woman and the Metaphor of Disillusion in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*", *Revue Ivoirienne d'Etudes Anglaises*, Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, N° 1, 1995, p. 87.

son épouse, sa tentative se solde par un échec malgré l'amour qu'il dit ressentir pour elle. Son dernier fils a dû venir au monde par césarienne et le souvenir de sa femme souffrante lui ôte tout appétit sexuel. Pendant ce temps, lorsqu'il tente de dormir, ce sont les épreuves qu'il a affrontées pendant un cursus scolaire abandonné à cause de ses responsabilités familiales qui lui viennent en esprit sous forme de rêve. Ce sont donc toutes ces difficultés de la vie sociale qui se trouvent ainsi symbolisées par sa femme envers qui il ne ressent que dégoût et répulsion sexuelle. En se rappelant que la jouissance des biens matériels et des femmes est un indicateur des prérogatives du pouvoir dans le roman, on peut affirmer que la nausée sexuelle de l'Homme qui se traduit par son incapacité à accomplir son « devoir conjugal » symbolise également son dédain de la concupiscence consumériste qui caractérise la société ghanéenne.

Mais, peut-être, mieux que toute autre référence dans le texte, ce sont les graffitis qui rivalisent non pas de grossièretés mais de vérités pertinentes, car ils résument le mieux l'état d'esprit du Ghanéen et donnent des réponses aux difficultés rencontrées par le personnage principal dans un monde complètement dépendant du culte du bien matériel. La femme sert encore ici de repère sur qui se déversent toutes les rancœurs d'une politique sociale aux résultats catastrophiques, du moins dans la perception du narrateur. En effet, faute de trouver une tribune adéquate où exprimer leurs frustrations, ce sont les latrines qui servent de matériaux sur lesquels les laissés-pour-compte écrivent des pensées au sens évocateur. Dans le huitième chapitre, on peut ainsi lire : « WHO BORN FOOL / SOCIALISM CHOP MAKE I CHOP / CONTREY BROKE », « PRAY FOR DETENTION / JAILMAN CHOP FREE », « VAGINA SWEET » (*The Beautiful Ones*, p. 106).

Ces graffitis nous replongent à nouveau dans un monde qui fait de la consommation son souci premier. Il n'y a qu'à voir la récurrence du mot « chop », qui signifie « avoir recours à la corruption », pour s'en rendre compte. Il est important de relever ici l'utilisation particulière de la langue anglaise. Cette forme d'expression montre non seulement la domiciliation de la langue de Shakespeare mais également le réalisme pratiqué par l'auteur. En utilisant le pidgin, ce dernier fait ainsi percevoir sa volonté de rester assez proche de la réalité sociale africaine dans laquelle les langues locales et celle du colonisateur interfèrent dans le mode d'expression utilisé dans les milieux défavorisés. Quoiqu'on puisse avoir du mal à comprendre au premier abord certains mots et éléments lexicaux utilisés par ces personnages

anonymes, leur sens, pourtant ressort clairement. Ainsi on finit par comprendre tant bien que mal - grâce au contexte - ce qui apparaît à un autre personnage comme la vérité ultime de toutes ces idées qui traduisent le quotidien du Ghanéen : « MONEY SWEET PASS ALL », la douceur de l'argent surpasse toute autre considération dans la société, y compris le sexe féminin (VAGINA SWEET).

En faisant adopter à son narrateur cette forme d'expression et en mettant en exergue dans l'ensemble de son œuvre des emprunts linguistiques qui dérivent des langues africaines, Armah atténue ainsi le malaise d'une littérature africaine qui ne peut exister qu'en utilisant les outils conceptuels hérités de la colonisation, c'est-à-dire la langue anglaise et l'écriture. Lewis Nkosi remarque le dilemme de l'écrivain africain quand il écrit dans « The Language Crisis » :

In writing in a European language the African writer is alone, operating outside the boundaries of either his own society or that of his adopted language, therefore always on the outside, looking in, increasingly in need of some more specific corroboration of his vision through language that can be consented to, by his people²²⁸.

En effet, selon Nkosi, la plupart des Africains utilisent les langues vernaculaires pour exprimer leurs pensées, leurs émotions et convictions intimes ; c'est donc un paradoxe que cette réalité soit représentée dans des langues qui ne sont pas les leurs. Malgré la pertinence de cette remarque, l'on ne doit pas perdre de vue que le fait de poser un problème ne signifie pas qu'on est capable d'y apporter une solution immédiate. Ainsi pour bon nombre d'écrivains conscients de l'immensité et de la complexité de cette tâche, en attendant que le « rêve » d'une langue commune africaine devienne une réalité, la littérature africaine doit continuer d'exister. Dans cette attente, la position d'Armah sur l'usage des langues européennes, quoique contestable, est claire et ne souffre d'aucune ambiguïté ; elle est identique à celle des écrivains sud-africains (Ndebele et Mphahlele par exemple), qui, comme l'écrit Richard Samin dans son article intitulé « Représentation et post-colonialisme dans le roman sud-africain », cherchent à « modifier la langue afin qu'elle porte l'empreinte de leur africanité » et surtout pour qu'elle « soit débarrassée des associations qui la lient à l'ancien colonisateur²²⁹ ». Armah qui est polyglotte (il

²²⁸ Lewis Nkosi, « The Language Crisis » in *Tasks and Masks : Themes and Styles of African Literature* (London : Longman, 1989), p. 6.

²²⁹ Richard Samin, « Représentation et post-colonialisme dans le roman sud-africain » in Michel Morel (éd), *L'Exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain* (Paris : Editions Messene, 1998), pp. 154 - 155.

s'exprime correctement en anglais, en français, en Kiswahili) mais dont la langue maternelle est le Fanti préfère ce compromis qui lui permet d'atteindre un plus large lectorat africain et universel par opposition à l'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o qui a choisi de n'écrire désormais qu'en kikuyu pour préserver la richesse et l'authenticité de sa langue d'origine.

D'autre part, pour montrer que l'usage de cette langue est bien différent de celui qui a cours dans la littérature européenne, les écrivains africains recourent à une différenciation des niveaux de langue des locuteurs. En général, les niveaux de langue correspondent aux différences de statuts ou de contextes sociaux, économiques et culturels. Dans *The Beautiful Ones*, apparaît clairement une différence entre l'anglais de niveau faible (ou familier) employé par les vendeuses d'oranges, les chauffeurs de taxi ou sur les graffitis et le niveau soutenu - qualifié d'anglais « oxfordien » par le narrateur - qui est pratiqué par l'élite représentée par Koomson et sa famille. Le veilleur de nuit avec qui Koomson et l'Homme négocient sa fuite par la mer marquera son antipathie à l'homme politique en affirmant en Pidgin : « *You tink say ah no sabe ... Ah sabe. Ah sabe sey you be Nkrumah party man. You no fit pass* » (*The Beautiful Ones*, p. 175). Le contexte aidant, la traduction suivante peut-être proposée : « Vous pensez que je ne vous connais pas ... Ah, je vous connais. Je sais que vous vous appartenez au parti de Nkrumah. Vous ne passerez pas ». Tout comme dans *Fragments* où les titres des chapitres sont en akan, on remarque qu'aucune traduction n'est fournie ici, seul l'italique indique qu'il y a un changement dans la manière de présenter le discours du personnage. Pour ainsi dire, ces paroles reflètent l'usage de l'anglais dans un contexte culturel typiquement africain.

Dans l'ensemble, on peut souligner que l'utilisation du pidgin illustre la conception du roman comme « miroir que l'on promène le long d'un chemin » dont parle Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*, car dans la description de la vie quotidienne ghanéenne, l'anglais pratiqué par l'homme ordinaire joue un rôle considérable. Mais, à partir du discours des personnages et du narrateur, ce qui est principalement mis en relief dans le récit et qu'il convient de retenir, c'est le processus de dégradation de l'image de la femme dans *The Beautiful Ones*. Mieux que les symboles tels que la pourriture du bois, la route ou même le mythe de la caverne qu'Armah emprunte à Platon, c'est la déchéance de la femme ghanéenne

qui traduit le plus les espoirs déçus et les projets avortés du Ghana d'Armah. Ce n'est donc pas par hasard si à travers cette représentation, son image se trouve étroitement liée à celle de l'argent et à son odeur nauséabonde dans l'ensemble du roman. C'est également dans la continuité du rapprochement entre son image et le désenchantement général qu'elle est essentiellement présentée par le narrateur comme une tentatrice dans la situation socio-économique de l'Afrique moderne.

2. LA FEMME DANS LA CRISE ECONOMIQUE : UNE IMAGE CONTRASTEE

Parallèlement à la représentation dévalorisante de la femme dans la société moderne africaine dans *The Beautiful Ones*, on peut noter qu'il n'y a pas de véritable remise en question sur le mythe de la femme fautive et impure véhiculée depuis la nuit des temps dans diverses cultures. En effet, comme le constatent Zadi Zaourou et Simone Ehouman à partir d'une étude sur le mythe dogon, l'idée de la femme, être impur, est profondément ancrée dans l'esprit des masses africaines. Selon ces deux critiques, « c'est le résultat d'une propagande idéologique d'abord menée à partir des mythes enseignés dans la cérémonie d'initiation puis, renforcée, élargie à partir de l'art populaire (conte, chansons, fables, proverbes...²³⁰ ». Cette idée, qui provient de la tradition orale africaine, est renforcée et perpétuée par la tradition judéo-chrétienne. Elle est en outre soutenue ça et là dans la littérature

²³⁰ Bernard Zadi Zaourou et Simone Ehouman, « Visages de la femme dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle. Etude à partir des mythes génésiaques et de quelques œuvres orales », *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine* (Paris : Présence Africaine, 1975), p. 110. Ces deux critiques proposent dans la même étude un résumé du mythe dogon, l'inceste qui a rendu impure la Terre-femme :

« Après avoir accompli son œuvre de création, Amma voulut s'accoupler avec la Terre, son épouse. Mais au moment où il s'approche d'elle, la Termitière, symbole du clitoris de la Terre, se dresse et gêne Amma, qui abat la Termitière et féconde sa femme. Au lieu des jumeaux prévus, il naît un chacal, le chacal mythique des Dogons. Cette première union est un échec.

De la seconde union, réussie celle-là, sont issus les Nommo. C'est du couple des Nommo que la Terre-Mère tient les fibres de la Parole initialement destinées à cacher sa nudité. Or, voilà que pris de convoitise, le chacal traque sa mère, l'agresse et la dépossède des fibres dont elle était vêtue.

Par cet acte incestueux, le chacal acquit la maîtrise de la parole, ce qui devrait lui permettre, pour l'éternité, de révéler aux devins à venir les desseins de Dieu. De plus, il fut la cause de l'apparition du sang menstruel qui teignit les fibres. L'état de la Terre devenue impure devint incompatible avec le règne de Dieu ». Bernard Zadi Zaourou et Simone Ehouman, p. 109.

Un parallèle entre ce mythe issu de la tradition orale africaine et le mythe du péché originel qui provient de la croyance judéo-chrétienne peut s'avérer intéressant.

africaine et se trouve au centre des actions dans lesquelles les personnages féminins sont impliqués.

Ce constat se vérifie dans la représentation des relations entre hommes et femmes dans *The Beautiful Ones* et permet de se rendre compte que la femme, qu'elle soit mère, belle-soeur, belle-mère ou épouse, n'apparaît qu'avec l'image de la tentatrice. De surcroît, elle entretient une relation trouble avec l'argent dans le monde socio-économique dépeint par Armah. Dans cette perspective, nous nous attellerons à faire ressortir la manière dont le narrateur insiste sur le fait que l'état d'esprit de la femme est caractérisé par la recherche de la satisfaction apportée par le plaisir et la possession de biens matériels. Subsidiairement, nous analyserons comment le récit armahien met en exergue l'inexistence d'une volonté féminine de renverser la tendance à la corruption et à tout ce qui encourage la stagnation économique.

L'analyse de *The Beautiful Ones* révèle qu'il y a une mise en exergue de l'image de la femme en tant que tentatrice. A la périphérie et au centre de l'intrigue on note un enchevêtrement de passages dans lesquels l'invariant se trouve être la pression perverse de la femme sur l'homme. Ainsi, si à travers le projet d'acquisition illicite du bateau de pêche, le narrateur montre que dans la vie quotidienne du Ghanaéen, la violation des lois du régime « socialiste » est la norme, il montre également que les rôles joués par les personnages féminins sont déterminants dans le système de fraude. En fait, dans l'univers romanesque présenté par Armah, la loi semble être conçue par les gouvernants pour le citoyen ordinaire qui n'a pas les moyens de la contourner. Elle ne s'applique ni aux riches ni aux dignitaires du pouvoir politique que décrit Armah. Le narrateur fait percevoir dans un certain nombre de séquences l'influence exercée par les épouses et leurs familles pour perpétuer cette pratique. Tel est le cas de la famille du ministre Koomson dont l'inculture rappelle celle de Chief Nanga, le démagogue que décrit Achebe dans *A Man of the People*²³¹. Ici, les obligations envers l'épouse et la belle-famille tendent à surpasser les devoirs envers la nation. On apprend par exemple, dans un pays où l'autodétermination économique devrait être un souci primordial, que la belle-sœur du ministre a obtenu une bourse d'étude par ses soins pour apprendre la couture à Londres.

²³¹ Voir Chinua Achebe, *A Man of the People* (London : Heinemann, 1966). Outre l'inculture, Koomson partage avec Nanga d'autres caractéristiques telles que la jovialité et le cynisme. Ces deux personnages manquent surtout de vision sociale.

Et comme si cela ne suffisait pas à souligner l'utilisation de fonds du pays à des fins personnelles ou accessoires, le narrateur fait dire à Estella Koomson que sa sœur est « tombée amoureuse » d'une voiture luxueuse, une Jaguar. Cette dernière se tuerait si elle ne parvenait pas à l'acquérir : nous voilà à nouveau en face d'une situation qui réitère la critique de la tendance à faire de la possession des biens matériels l'unique et véritable préoccupation des Ghanéens. Si l'attitude de ceux qui cristallisent leur vie autour d'une telle passion consumériste est à dénoncer, ceux par qui ces désirs se réalisent sont loin d'être exempts de reproches. Ainsi en est-il du ministre Koomson qui prend la décision de fournir l'argent nécessaire à Régina (sa belle-sœur, qui réside à Londres) en dépit de l'interdiction gouvernementale de transfert de fonds vers l'étranger.

L'Homme, le personnage principal, ne fait pas partie des décideurs du pays, il n'est pas non plus représentatif de l'élite intellectuelle. Il est cependant informé des mesures prises par le gouvernement pour freiner la récession économique. Il ne manque donc pas d'interpeller le ministre :

"I thought that was no longer possible," said the man, looking at Koomson.

"Everything is possible," Koomson said. "It depends on the person."

"Hmm." The man could have opened his mouth again, to talk of the irony of it all, of people given power because they were good at shouting against the enslaving things of Europe, and of the same people using the same power for chasing after the same enslaving things. He could have asked if anything was supposed to have changed after all, from the days of chief selling their people for the trinkets of Europe. But he thought again of the power of the new trinkets and of their usefulness, and of the irresistible desire they bought. He thought of his own children's longing for things, and of the satisfaction of Koomson's little Princess, and he said nothing.

(*The Beautiful Ones*, p. 149)

Le bref dialogue entre les deux hommes en dit long sur le fossé moral qui les sépare et revivifie la dichotomie entre les « have » et les « have nots » qui sert de trame au roman. Mais ce qui est surtout frappant, c'est le manque de volonté de résister à la « tentation », surtout quand elle est provoquée par les femmes comme l'illustre le duo infernal Estella – Régina chez les Koomson. Ce sont ces dernières qui amplifient le rôle dévastateur de l'homme politique au sein d'une institution qui manque de rigueur et d'assurance. D'autre part, le discours intérieur de l'Homme qui suit son échange avec Koomson (qui viole sans état d'âme le caractère impersonnel des mesures gouvernementales) est significatif. Il nous conforte sur l'ambiguïté de sa position : comment continuer de s'opposer à la corruption tout en reconnaissant le confort que les biens mal acquis peuvent procurer aux siens ? L'Homme ne manque

d'ailleurs pas de souligner que ses enfants désirent les objets qui rendent si heureuse Princess, la fille de Koomson. Comme on le voit bien, on est loin de la fermeté avec laquelle il rejette dans une séquence du roman la proposition d'Amankwa, le marchand de bois qui tente de le corrompre au chapitre 9. Ce dernier, à la fois énervé et étonné par son refus catégorique et inhabituel, lui avait dit qu'il était non seulement méchant mais qu'il n'allait jamais prospérer. Ce jugement austère se vérifie aisément dans le récit, puisque la situation presque misérable de l'Homme et de sa famille reste identique du début jusqu'à la fin du roman et rien ne dit qu'elle va changer dans un proche avenir.

Dans cette optique, on peut affirmer que la résistance de l'Homme au phénomène de la corruption et son refus de toute compromission avec l'immoralité qui caractérise le courant général de la société ghanéenne font de lui un personnage atypique. En effet, comme le montre le passage ci-dessus, à l'image de Naana dans *Fragments*, Armah inscrit l'attitude de Koomson et de la nouvelle bourgeoisie ghanéenne dans une perspective socio-historique qui remonte jusqu'à la période de l'esclavage. Il conclut qu'après tout, les nouveaux dirigeants de l'Afrique ne sont pas différents des chefs africains qui ont vendu leur peuple aux négriers. On peut donc affirmer que les qualités morales de son personnage principal sont à percevoir comme des vertus personnelles mais auxquelles toute personne peut aspirer. Dans un monde où l'immoralité est dépeinte comme étant une attitude désormais normalisée, le personnage principal s'apparente à une oasis dans un désert, son attitude a même un caractère didactique si on se rappelle qu'il est père de deux enfants à qui il se doit d'apprendre à affronter dignement la vie.

Dans cette perspective, si *The Beautiful Ones* doit être défini comme un roman à thèse, la thèse qu'il défend serait alors d'une part la résistance d'un seul homme face à une décadence généralisée des valeurs morales et économiques de son pays et d'autre part la condamnation de l'idéologie et du régime politique qui sous-tend le maintien et la propagation de la corruption sociale²³². Le manque d'organisation de cette résistance qui se caractérise essentiellement par une certaine passivité est mis en exergue par le narrateur. A l'inverse de cette inaction, Oyo, l'épouse du personnage principal, a fait le choix de rejoindre le courant général,

²³² Le conditionnel que nous mettons ici se justifie par l'oscillation de ce roman entre deux genres d'écriture : le roman à thèse et le roman réaliste. Il est surtout indicateur de notre prise en compte de l'analyse faite par Philip Whyte dans *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah : à la recherche d'une forme* (Paris : L'Harmattan, 2003). Voir le chapitre I.

c'est-à-dire ceux qui emploient tous les moyens possibles pour éviter la pauvreté et la souffrance quotidienne à leur famille. On remarque ainsi qu'à l'intérieur du foyer de l'Homme et de son épouse s'articulent la thèse et l'anti-thèse du roman. Cette divergence se vérifie dès le chapitre 4 lorsque l'Homme relate à son épouse comment il a « héroïquement » décliné l'offre d'un corrupteur dans son lieu de travail. Sans doute que ce dernier s'attendait soit à un silence approbateur soit à un commentaire élogieux ou encore à un réconfort de la part de son épouse. Mais en lieu et place, ce sont des sévères remontrances qu'il reçoit. De surcroît, il est traité de « chichidodo » par celle-ci. C'est l'un des principaux symboles qui jalonnent ce roman. De fait, l'image est rendue accessible par Oyo elle-même. A travers elle, ce terme s'inscrit dans le corps du texte : « Ah, you know, the chichidodo is a bird. The chichidodo hates excrement with all its soul. But the chichidodo only feeds on maggots, and you know the maggots grow best inside the lavatory. This is the chichidodo » (*The Beautiful Ones*, p. 45). On verra par la suite en quoi l'Homme mérite ce surnom qui reste provisoirement flou et même énigmatique si on s'en tient à ses qualités morales.

Mais Oyo n'aurait pas amplement rempli son rôle de tentatrice dans le roman si elle s'était limitée à dénoncer, par l'imagerie du chichidodo, le fait que son mari apprécie ce que génère la corruption (c'est-à-dire l'argent, les biens matériels, le confort) mais évite de la pratiquer. Avec l'aide de sa mère, elle va progressivement l'entraîner dans des transactions commerciales illicites en collaboration avec Koomson, symbole du pouvoir corrompu du Ghana. En effet, jusqu'ici perçue comme une femme au foyer, l'épouse de l'Homme se métamorphose en femme d'affaires avec la complicité du couple Koomson. Cette étape supplémentaire qu'elle franchit justifie les fonctions multiples constatées par Titi Ufomata dans son étude sur le rôle socio-politique et économique de la femme africaine : « In Africa the idea of full-time housewife is alien. Even where a woman is not engaged in formal or organized private sector employment, she is often involved in petty trading in the market or from her home²³³ ». Mais comme le suggère l'univers du roman, nous sommes à une période où le petit commerce s'essouffle à cause de la mauvaise gestion de l'économie du pays. Dans ce contexte le seul véritable fonds de commerce devient le développement d'un tissu relationnel avec les tenants du pouvoir, uniques personnes

²³³ Titi Ufomata, « Women in Africa : their socio-political and economic roles », *West Africa Review*, Volume 2. 1, 2000. <<http://www.westafricareview.com/war/vol2.1/ufomata.html>>, p. 4. (10/1/2005).

sur lesquelles la crise semble n'avoir aucune répercussion et qui, fatalement, tirent partie de la paupérisation générale.

C'est ce qui explique le choix d'Oyo et de sa mère de se tourner vers la famille Koomson. Malgré le mépris et l'indifférence que montre son mari face à ses partenaires, sa détermination à aller jusqu'au bout de ses convictions reste sans faille. Le contexte de leur partenariat est assez clair. En effet, Koomson désire acquérir un bateau de pêche d'un montant élevé (au moins douze mille livres), mais connaissant les barrières mises en place par le gouvernement pour éviter l'enrichissement illicite, il veut utiliser la mère d'Oyo comme un prête-nom :

'So you are not allowed to own these things?' Oyo asked.
'Don't mind them! Estella's voice has climbed to its usual pitch. 'Do you know they themselves, the ones who shout, own things, lots of things!'
Koomson gave his wife an under-brow glance, as if to say she was saying things not to be said, but then he himself added, 'Well, not in their own names, of course.'...
'So what is to be done?' asked Oyo. There was a long silence, during the whole of which the man could not help smiling softly to himself. And then Koomson broke the silence. 'Of course if we can get somebody to ...' he giggled childishly, 'er, lend us the name, then, of course it would be a kind of partnership.' Another nervous laugh.
'Aaaah, we can talk about it,' said the old woman, uncertain now.
'If you would like to come in, we shall see,' said Koomson.
'Yes, we shall see,' the old woman repeated.
'It's just a matter of signing some papers, and knowing what to do, that's all,' said Koomson. (*The Beautiful Ones*, p. 137)

Dans ce dialogue, on voit comment Estella et Joseph Koomson parviennent facilement à leurs fins. Cette facilité déconcertante contraste avec l'attitude attentiste et la quasi-supplication à peine voilée de la famille de l'Homme vis-à-vis de celle de Koomson dans le cadre de ce partenariat de façade. En effet, la suite du récit montre les faiblesses notoires d'Oyo et de sa mère. Elles sont parvenues à un accord commercial dont elles ignorent absolument les termes. Le narrateur met en exergue la naïveté des deux femmes en faisant intervenir l'Homme dans les négociations dont il s'était volontairement exclu. Ainsi lorsqu'il demande à Koomson ce que sa famille gagne dans cette affaire, la question semble incongrue aux autres membres du "conclave" qui pensaient avoir conclu les négociations. On apprend cependant que le bateau, que le ministre va financer à partir de l'argent de la Banque Commerciale (Commercial Bank), pourrait générer un bénéfice net d'environ mille livres par an. Mais apparemment, la famille de l'Homme ne devra rien espérer de tout cela. Elle devra se contenter, de façon occasionnelle, de quelques poissons que les Koomson lui offrent en signe de leur générosité : « What matters...is that there will

be plenty of fish to eat. You know, fish is fously expensive these days. » (*The Beautiful Ones*, p. 138). C'est Estella, la femme du ministre qui intervient ainsi de façon autoritaire pour mettre fin à la question qui embarrassait visiblement son mari.

Cette négociation commerciale et ses contours sont doublement intéressants dans la compréhension du premier roman d'Armah. En premier lieu, on peut affirmer que l'ignorance et la naïveté dont Oyo et sa mère font preuve diffèrent contraste à bien des égards avec la maestria et l'autonomie avec lesquelles la femme africaine se livrait à ses activités commerciales dans le cadre d'une économie d'autosubsistance. Par exemple, dans la société traditionnelle yoruba, on note que la jeune fille est initiée très tôt à l'art du commerce, ce qui incite un critique nigérian à affirmer :

The instinct to trade is almost inborn and nurtured from childhood ; a Yoruba girl learns not only to produce a particular commodity but also how to market it²³⁴.

S'il faut noter que la femme yoruba n'a pas exactement les mêmes habitudes que la femme akan représentée par Armah, on ne peut affirmer non plus que les différences qui séparent les deux types de femme soient énormes. Ainsi, on peut affirmer que le fourvoiement d'Oyo et de sa mère est indicateur non seulement des mutations économiques survenues à la faveur de la colonisation britannique mais encore de la disparition des repères traditionnels africains sur lesquels se fondaient les relations commerciales. Là où les rapports humains et de proximité avaient une place prépondérante, on rencontre maintenant des spéculateurs aussi peu scrupuleux que Koomson et Estella qui sont essentiellement préoccupés par l'appât du gain et de ce fait utilisent leur influence pour intimider leurs vis-à-vis. A travers ces deux personnages féminins, Armah offre donc une description satirique qui accentue certains traits déplaisants de la société moderne ghanéenne.

Le deuxième intérêt de cette partie du récit réside dans l'importance de la famille africaine qui semble différer de celle que revêt la famille occidentale. En effet, le rôle prépondérant joué par la belle-mère du personnage principal dans les transactions du bateau montre l'influence considérable de la belle-famille dans la structure de la famille africaine. De même, les enfants et la femme de Koomson ne

²³⁴ Bolanle Awe, « The Economic Role of Women in Traditionan African Society. The Yoruba example », *The Civilisation of the Woman in African Tradition* (Paris: Présence Africaine, 1975), p. 268.

sont pas les seules bénéficiaires de sa mainmise sur les fonds gouvernementaux, il y a également sa belle-sœur dont les désirs sont à satisfaire. On est donc loin du type de famille dite « famille nucléaire » qui se limite au couple et à ses enfants. A travers cette description, Armah indique l'une des raisons de la mauvaise gestion des ressources publiques en Afrique. Il va au-delà de la dénonciation d'une absence de conscience professionnelle individuelle pour s'attaquer au fardeau que constitue la famille pour le travailleur africain. Confier une responsabilité à un individu revient souvent à la confier à une famille élargie voire à un clan entier, ce qui dans bien des cas ne garantit pas qu'elle soit assumée avec la rigueur et la conscience nécessaires à son accomplissement. Voilà peut-être ce qui reste de la solidarité africaine dans le contexte socio-économique de la société moderne. Au reste, s'il faut convenir que cette attitude est plus manifeste dans certaines sociétés que dans d'autres, on peut affirmer qu'elle se perçoit comme le reflet de l'échec des indépendances africaines dans *The Beautiful Ones*.

Armah n'est d'ailleurs pas le seul écrivain africain à mettre à nu l'influence de la famille et de la communauté dans la gestion des affaires publiques. Car, à un autre degré, c'est le drame que subit Obi Okonkwo, l'anti-héros d'Achebe dans *No Longer at Ease*. Mais ce qui est particulier chez Armah, c'est le fait qu'il insiste sur l'implacabilité d'une telle situation d'où le fait que malgré des traits pertinents de ressemblance entre sa description sociologique et celle d'Achebe, ce dernier n'a pas manqué de le qualifier de « alienated native » par opposition à Joyce Cary qu'il perçoit comme un « étranger qui écrit sur l'Afrique²³⁵ ». Ainsi, malgré tous ses efforts, l'Homme ne peut échapper à la corruption dans la mesure où sa femme y est impliquée. Au chapitre 12, lorsqu'elle lui apprend pendant le dîner qu'il consomme du poisson qui provient du bateau de pêche de Koomson, on voit se clarifier deux symboles. Dans un premier temps, on constate que l'Homme n'est effectivement pas différent du « chichidodo », puisqu'il finit par consommer le poisson issu des transactions illicites menées par les soins de Koomson. Mais, à sa décharge, le « chichidodo » connaît l'origine du ver qu'il consomme de façon régulière, c'est-à-dire les excréments, alors que l'Homme a commencé son repas sans connaître la provenance du poisson qui le constitue. La preuve en est qu'il interdit à sa femme de

²³⁵ Chinua Achebe, "Africa and Her Writers" in K. L. Morell (Ed), *In Person : Achebe, Awoonor and Soyinka* (Institute of Comparative and Foreign Area Studies, University of Washington, 1975), p. 16.

lui en préparer dorénavant : « Please don't cook any more fish for me » (*The Beautiful Ones*, p. 153).

Deuxièmement, comme l'illustre la situation du personnage principal, on constate que la corruption est présentée comme un phénomène aussi inévitable que la pourriture du bois dont le narrateur a souvent fait allusion : « The wood would always win ». Par ce symbole et bien d'autres qui se dégagent de la quintessence du récit, le narrateur dévoile son intention : inscrire la femme, notamment Oyo, dans la descendance d'Eve, le personnage biblique par qui le péché s'est emparé du monde. Ce mythe biblique peut être lu dans le livre de la « Genèse », le premier livre de *La Bible* qui contient le récit de la création du monde. Il peut être brièvement résumé comme suit. Adam et Eve, le premier couple créé par Dieu, vivent paisiblement dans le jardin d'Eden. Dieu les autorise à consommer les fruits de tous les arbres sauf ceux de l'arbre de la « connaissance du mal et du bien ». Mais, Eve, l'épouse d'Adam est victime de la ruse du serpent. De ce fait, elle consomme « le fruit défendu » et en donne à son époux. Depuis ce temps, l'homme est condamné à manger uniquement à la sueur de son front. Quant à la femme, elle est se voit obligée de souffrir pendant la grossesse et à enfanter avec douleur. On se réfère à ce récit comme le péché d'Adam mais il est également connu comme étant le mythe de la femme fautive.

La comparaison entre Eve et Oyo est rendue claire lorsque Oyo, la femme de l'Homme, réussit à lui faire consommer le poisson de Koomson, ce qui représente en quelque sorte le « fruit défendu » et illustre un temps soit peu la victoire du mal sur le bien. Mais, à la fin du récit lorsqu'un putsch renverse le régime de Nkrumah, Koomson s'enfuit de son luxueux appartement, devient une sorte de clochard crasseux, mal habillé et affreux et comme un persécuté, se réfugie chez l'Homme avant que ce dernier ne l'aide à prendre la fuite. La scène revêt un caractère émouvant au point où l'épouse de l'Homme, qui avait tant d'admiration pour Koomson et sa famille, perd complètement l'appétit pendant le bref séjour de ce dernier dans leur modeste demeure. Comme Eve se repentant de ses péchés, elle éprouve enfin une certaine fierté d'avoir un mari honnête : « I am glad you never became like him » (*The Beautiful Ones*, p. 165). Ce mea culpa atténue le sentiment de répulsion que ce personnage féminin inspire mais il ne suffit pas à faire oublier son rôle dans la stagnation socio-économique.

En fin de compte, l'impression qui se dégage du portrait d'Oyo est qu'elle personnifie la tentation, autrement dit, à travers elle, l'auteur donne à la tentation la figure, le langage, les sentiments et les comportements propres aux humains. Elle est donc une figure allégorique de la tentation. Cette représentation qui s'étend sur l'ensemble du roman a suscité un débat que très peu de romans africains avaient pu faire jusqu'en 1968. En effet, comme l'affirme Lewis Nkosi dans « *The New African Novel : A Search for Modernism* », dès sa parution, *The Beautiful Ones* a divisé et continue encore de diviser les critiques tant par sa forme que par son contenu²³⁶. Il y a ceux (dont Achebe) qui sont admiratifs devant la maîtrise du langage dont fait preuve l'auteur mais qui estiment qu'il a falsifié la réalité africaine et ceux (dont Nkosi) qui voient en ce premier roman l'arrivée d'un talent majeur sur la scène littéraire africaine.

Mais la critique qui a manifesté le plus grand intérêt pour cette œuvre est sans doute l'écrivain Ama Ata Aidoo, compatriote de l'auteur. C'est elle qui préface l'édition new-yorkaise parue en 1969 aux éditions Collier-Macmillan dans laquelle elle fait part du choc qu'elle a eu en lisant *Armah*. Sa contribution au débat sur ce roman ne s'est toutefois pas arrêtée à cette préface. En effet, quelque mois plus tard, elle écrit un article intitulé « *No Saviours* » dans lequel elle montre son nationalisme en affirmant qu'*Armah* a fait découvrir les défaillances du Ghana au monde extérieur. C'est un article original dans sa présentation car, la critique ne présente pas que son opinion personnelle, elle fait découvrir le point de vue d'un de ses amis qui lui a fait une lettre privée contenant ses impressions, qui du reste sont négatives : « *It is too aloof, in a foreign sort of way, like some report from a casual foreign visitor who is visiting a primitive society for the first time*²³⁷ ». Quoique l'article soit structuré autour de ce point de vue, qui ressemble à celui d'Achebe précédemment mentionné, Aidoo finit par dire ce qu'elle pense de l'œuvre :

It should be remembered that this type of purgative exposure, however painful it is, is absolutely necessary, depending upon whether or not one believes that truth as represented in writing can be in any way effective in helping social change. If on the other hand, even those of us who basically agree with him on the need to have this kind of job done feel that he has killed a patient instead of performing a surgery [...] then we have a right to our anger.²³⁸

²³⁶ Lewis Nkosi, « *The New African Novel: A Search for Modernism* » in *Tasks and Masks: Themes and Style of African Literature* (London: Longman, 1981), p. 67.

²³⁷ Ama Ata Aidoo, « *No Saviours* » in G.D Killam (Ed), *African Writers on African Writing* (London : Heinemann, 1973), p. 18.

²³⁸ Ama Ata Aidoo, « *No Saviours* », p. 18.

L'ambiguïté qui se dégage de cette analyse montre jusqu'à quel point Armah a touché les intellectuels africains à travers sa peinture de la situation socio-économique du Ghana. En effet, Aidoo a réitéré, à plusieurs reprises sa position par rapport à ce roman mais avec des variantes considérables et intéressantes qui en disent long sur sa « rancune » envers son compatriote. Dans une communication intitulée « Commitment in African Literature » présentée lors d'un symposium à l'Université de Cape Coast (Ghana), elle s'active à démontrer que la femme de l'Homme (Oyo) ne peut pas représenter la Ghanéenne « typique²³⁹ », car, selon elle, la véritable femme africaine ne peut souffrir que dans deux situations : quand elle est stérile ou lorsqu'elle est stupide. Or dans la situation décrite par le narrateur, Oyo souffre parce que son mari est incapable de lui fournir les biens matériels dont elle rêve, elle est victime de son matérialisme et ne saurait donc représenter la femme ordinaire ghanéenne. Dans la perception d'Aidoo, Oyo ne serait donc qu'un « type de ghanéenne » généré par les mutations socio-économiques auxquelles la société moderne est confrontée²⁴⁰. Elle est donc différente de la femme africaine que l'on peut rencontrer sur les marchés d'Accra, d'Abidjan ou de Lagos.

Cette analyse du portrait de la femme dans *The Beautiful Ones* ne reflète pas uniquement l'opinion d'une intellectuelle ou d'un écrivain, elle est sans doute la réaction d'une femme africaine qui a du mal à s'identifier à ce personnage. Il faut cependant se garder de penser que cette image sombre de la femme dans ce roman est typique de la femme africaine que l'auteur ghanéen projette dans l'ensemble de son œuvre. Comme il sera souligné par la suite, la représentation des personnages féminins d'Armah reste globalement tributaire non seulement de la grande déception que les Ghanéens ont ressentie après l'accession de leur pays à l'indépendance mais aussi de la frustration d'Armah lui-même. La réalité quotidienne semble présenter la Ghanéenne sous un visage plus dynamique que l'image véhiculée à travers Oyo.

Ainsi après ses trois premiers romans, Armah va s'employer à montrer les qualités habituelles de la femme ghanéenne, probablement pour démontrer à ceux qui ont critiqué sa représentation de la femme qu'il a un projet d'écriture et qu'il n'a

²³⁹ Nous reviendrons sur la notion du « typique » dans notre dernier chapitre.

²⁴⁰ Voir l'ensemble de l'argumentation développée par Ama Ata Aidoo dans « Commitment in African Literature », *English Department Workpapers* (University of Cape Coast, 1971).

pas perdu de vue la réalité quotidienne. A travers l'évolution de son écriture, de sa vision sociale, il semble vouloir faire comprendre que la société globale reste la source de son inspiration même si dans un premier temps, on a pu observer une certaine obsession à ne décrire que ses défaillances tant au niveau politique que socio-économique. Ce faisant, il fait sien l'un des principes de l'esthétique hégélienne qui selon Pierre Zima conçoit que

la réalité ne peut être comprise que comme un tout cohérent, comme une totalité significative. Une pensée qui ne conçoit pas le monde objectif comme un tout, mais isole les phénomènes individuels les uns des autres, reste *abstraite*. Seule une approche qui envisage les phénomènes par rapport au tout dans lequel ils signifient, pour établir des rapports entre eux, représente la réalité de façon *concrète*²⁴¹.

Cette « réalité », cette « totalité significative » est envisageable sur l'ensemble des œuvres étudiées. Armah prend conscience du rôle didactique du romancier africain, qui selon Achebe est perçu comme une sorte d'enseignant²⁴², en se détournant quelque peu de l'actualité décevante des années soixante et soixante-dix pour envisager son œuvre dans une perspective historique. Cette prise de conscience est perceptible dans son écriture à travers la rupture esthétique positive que nous évoquions au chapitre précédent. En effet, les premiers écrits ayant largement servi à la critique et à la mise en garde des intellectuels face aux principaux problèmes socio-politiques et économiques, il faut maintenant s'activer à suggérer comment hommes et femmes peuvent se montrer utiles dans le processus de développement du continent africain. Pour ce faire, Armah suggère que la femme africaine moderne doit se défaire de tout complexe d'infériorité, du parasitisme qui la cloue au pilori et doit oser prendre son destin – et peut-être celui de toute la société – en main. Comme nous le signalions, s'il y a des mythes qui dévalorisent l'image de la femme, il y en a également qui l'encouragent à prendre conscience de son importance dans la société.

Cette conception du monde est particulièrement mise en relief dans les deux premiers romans historiques d'Armah où la représentation des femmes africaines est en déphasage avec celle présentée dans les trois romans qui les précèdent. Etant donné que nous sommes attachés à montrer dans la première partie de ce travail le rôle de premier plan joué par la femme africaine au niveau culturel, nous n'allons pas

²⁴¹ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique* (Paris : Picard, 1985), p. 33.

²⁴² Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher » in G.D Killam (Ed.), *African Writers on African Writing* (London : Heinemann, 1973), p.1.

revenir sur toutes les qualités qui lui sont attribuées notamment dans *Two Thousand Seasons* et *The Healers*. Cependant, il est bon de savoir que c'est à travers ces deux romans historiques qu'Armah esquisse les fondements de l'image de la femme en tant qu'agent de développement socio-économique. En effet, c'est ici que se perçoit le mieux la pensée selon laquelle « ce n'est pas le sexe mais la fécondité qui fait la différence réelle entre le féminin et le masculin » que Françoise Héritier développe dans son article intitulé « Le sang du guerrier et le sang des femmes²⁴³ ». Cette fécondité ne doit pas se percevoir uniquement comme la disposition naturelle à procréer mais à être imaginatif, créatif et entreprenant au plan social. Autrement dit, si elle se limitait à la procréation, elle ne contribuerait pas à valoriser la femme encore moins à lui faire jouer un rôle social significatif. Le principe à garder à l'esprit est que la procréation est une fonction essentiellement biologique alors que la fécondité, au sens large du terme, s'offre comme une construction sociale qui met en valeur la capacité de production. Dans cette perspective, une femme peut être socialement féconde quand bien même elle serait stérile pendant qu'un homme peut être socialement impuissant alors qu'il est biologiquement viril.

Ce point de vue est similaire à celui que défend le narrateur de *Two Thousand Seasons*. Ce dernier affirme que pendant les périodes de tribulations, les femmes étaient leurs propres protectrices, elles étaient productrices et s'ingéniaient à assurer la stabilité économique : «The women were maintainers, the women were their own protectresses, finders and growers both » (*TTS*, p.10). Dans la société rurale et traditionnelle de cette œuvre, les potentialités de la femme africaine sont ainsi mises en exergue. On est cependant confronté au fait que l'activité constante et intense des femmes soit liée à l'incapacité des hommes à assumer leurs rôles d'époux et de garants de la stabilité économique et institutionnelle de la société décrite par le narrateur. Ce dernier oppose, en effet, le « règne des femmes », qui représente une période fertile au « temps des hommes » présenté comme un moment de désintégration sociale : « an improductive time it was, uncreative, a time which buried reciprocity and confused the way with crazy, power-thirsty roads » (*TTS*, p. 17).

Par cette présentation antithétique entre pouvoirs masculin et féminin, le narrateur veut-il nous engager à penser que le pouvoir féminin est plus propice au

²⁴³ Françoise Héritier, « Le Sang du Guerrier et le Sang des Femmes : Notes anthropologiques sur le rapport des sexes » dans *Les Cahiers du GRIF: L'Africaine : Sexes et Signes* (Paris : Editions Tierce, Hiver 84-85), p. 50.

développement social ou veut-il simplement insinuer que la succession (au lieu de l'union) des deux visions a contribué à l'affaiblissement des structures de l'époque présentée ? Cette question reste entière et représente une marge d'indétermination qu'il faut remplir pour la compréhension de cette œuvre. Cependant, la perception des différents rôles socio-économiques démontre amplement que la femme traditionnelle n'avait pas besoin de politiques de promotion comme il nous est donné de le constater dans la société moderne avec la montée du concept que les Anglo-saxons appellent « women's empowerment ». En effet, selon Michel Bozon,

l'objectif d'un *empowerment* des femmes, terme difficile à traduire, qui exprime à la fois le renforcement du pouvoir politique, l'autonomie économique, la capacité à exercer pleinement des droits juridiquement reconnus, et la maîtrise de la destinée, n'est pas une simple exigence de justice, mais un moyen et une garantie de l'efficacité dans la lutte pour le développement durable et contre la pauvreté²⁴⁴.

Dans les sciences sociales, l'*empowerment approach* ou l'acquisition de pouvoir²⁴⁵ est au centre du discours sur l'égalité des genres. Il vise à garantir à la femme son autonomie économique et la maîtrise de sa destinée. Cependant, le rapprochement entre les mesures prises par les institutions modernes pour réduire l'inégalité entre hommes et femmes et l'image littéraire de la femme traditionnelle permet d'affirmer que l'objectif d'Armah est de montrer que le passé peut aider à faire prendre conscience que l'Africaine peut efficacement assumer des responsabilités au plan socio-économique. C'est peut-être pour cette raison qu'en revenant sur les problèmes contemporains africains, il a créé des personnages qui se situent dans la lignée de ceux que l'on trouve dans ses romans historiques.

Ainsi, par opposition au portrait d'Oyo, trouve-t-on l'image de la femme entreprenante au plan économique dans la société moderne présentée dans *Osiris Rising*. On y rencontre des personnages féminins à travers lesquels le narrateur montre l'esprit créatif féminin et la capacité des femmes à jouer des rôles économiques de première importance. C'est le cas d'Aba, responsable principale d'une coopérative qui regroupe plusieurs personnes de classes sociales différentes. Le contexte de la création de cette coopérative est indicateur de ce dont le pouvoir

²⁴⁴ Michel Bozon, « Pékin : utilités et limites d'une conférence mondiale », *Chronique du CEPED*, N° 19, 1995, p. 5.

²⁴⁵ Le concept de *l'empowerment* est difficile à traduire. Gerti Hesseling et Thérèse Locoh proposent le terme « acquisition de pouvoir » comme traduction française. Voir Gerti Hesseling et Thérèse Locoh, « Introduction au thème : femmes, pouvoir, sociétés », *Politique Africaine*, N° 65, Mars 1997, p. 5.

féminin est capable dans une société qui veut s'émanciper de la misère. Il est révélé par Asar, le compagnon de l'héroïne, au chapitre 5 (*Osiris Rising*, p. 108). Ce dernier, en tant qu'enseignant, a conduit des étudiants de première année dans le village de Bara pour y diriger une étude sociale et économique. Leurs analyses aboutissent à la conclusion que les habitants du village sont économiquement exploités par une personne, qui, du fait qu'elle est la seule propriétaire des bateaux de pêche s'accapare l'essentiel des bénéfices de la pêche de tout le village. Cette situation déplaît aux pêcheurs, mais faute de moyens pour financer l'achat de bateaux, ils s'en sont contentés pendant longtemps. En s'inspirant des conclusions des travaux des étudiants, Aba suggère la création d'une coopérative. Celle-ci regroupe tous les villageois et obtient un prêt pour l'achat de bateaux de pêche. Les bénéfices générés par l'activité sont distribués équitablement aux actionnaires et permettent l'amélioration des conditions de vie des villageois dans leur ensemble.

Cette histoire intercalée est d'un triple intérêt. Elle montre dans un premier temps ce que peut être l'apport de la recherche dans une société en développement. Il semble suggérer que le développement socio-économique aurait pu devenir une réalité si les efforts des chercheurs africains s'orientaient davantage de façon rigoureuse sur les problèmes effectifs de leur société. Incidemment, il n'est nullement besoin de rappeler ici qu'entre les termes « pays du Sud », « pays en développement » ou « pays du tiers monde », on se bat encore aujourd'hui pour trouver l'euphémisme qui décrirait le mieux l'état déplorable de la plupart des pays africains.

Le second intérêt de l'histoire de la coopérative réside dans son caractère didactique. Comme signalé plus haut, Aba en est la responsable principale et la trésorière pendant que son mari n'en est que simple membre. Contrairement à ce qu'il nous a été donné de constater à travers le personnage d'Oyo et de la famille Koomson dans *The Beautiful Ones*, une alternative aux problèmes économiques évoqués dans *Osiris Rising* est proposée. Le narrateur suggère ainsi d'une part, qu'avec un minimum d'imagination créative, les difficultés économiques actuelles de la société africaine peuvent être jugulées et, d'autre part, que le déséquilibre social serait amoindri si le bien-être collectif était perçu comme un objectif primordial. C'est probablement là la vision du socialisme que défend Armah par opposition à celle du personnage de Nkrumah rapidement piégée par le capitalisme international dont il a eu du mal à se défaire dans l'univers social de *The Beautiful Ones*.

D'autre part, en rapprochant le personnage féminin d'Aba à celui de Netta, la gestionnaire d'hôtels (Hapi Hostels) qu'on rencontre au chapitre 3, on se rend compte que dans l'univers de ce roman, et contrairement à une opinion répandue, les rôles sociaux des hommes et des femmes ne sont pas prédéterminés dans tous les secteurs d'activité. En effet, Netta s'est volontairement affranchie de la tutelle gouvernementale pour entreprendre une activité économique libérale qui lui permet de mettre en évidence non seulement sa conscience professionnelle mais surtout sa force créatrice. Elle est présentée par le narrateur comme une femme épanouie malgré les difficultés politiques et socio-économiques de son pays. Contrairement à Oyo et à sa mère, dont le portrait montre un manque crucial de repères dans leur perception de la situation économique du Ghana, Netta est décrite comme une femme ayant pleinement conscience des problèmes de son époque : marché parallèle de change entre le *sika*, la monnaie locale et le dollar, complaisance des autorités pour en tirer profit, problèmes d'approvisionnement en produits manufacturés, inexistence d'une industrie locale. La conversation qu'elle tient avec Ast, l'héroïne du roman montre non seulement les difficultés qu'elle rencontre dans la gestion de son entreprise mais souligne également sa désapprobation de la stagnation économique orchestrée par les autorités :

Ast walked over and tried to close the slats.
"They don't work anymore," Netta said. "A simple worn-out part, but here we make none, and we can afford imports now."
"Foreign exchange problems?"
"That's what the government says. Greed is more like it. The country earns foreign exchange. But they embezzle it. Besides, it's time we manufactured the things we need right here. Instead of solving real problems, the government specializes in hunting and jailing opponents," she sighed. "I try to maintain this place, but it gets harder by the day. Shortages everywhere : mirrors, tiles, lino, detergent. All I can promise is you'll have a clean room. And if you need anything, call me." (*Osiris Rising*, pp. 53-54)

L'analyse psychologique du personnage de Netta montre en outre qu'elle est généreuse non seulement dans l'effort mais aussi dans les rapports humains qu'elle entretient avec ses clients. En raison de cette attitude, elle est l'objet d'un investissement affectif qui s'amplifie avec la fonction d'aide ou d'adjuvant qu'elle assume dans le schéma actantiel du récit. En effet, dans les fonctions fondamentales du récit définies par A. J. Greimas, l'adjuvant est un actant qui prête main-forte au héros dans l'accomplissement de ses objectifs, sa fonction consiste « à apporter

l'aide en agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication²⁴⁶ ». Dans cette perspective, on peut affirmer que Netta et Aba jouent à des degrés divers les mêmes rôles puisqu'elles se montrent très utiles et déterminantes dans le but visé par Ast, à savoir la recherche de la vérité historique et le fait de se ressourcer en terre africaine. Par ailleurs, leurs fonctions s'opposent à celle d'Oyo, car elles personnifient non pas la tentation mais l'initiative féminine dans une société en développement. A travers ces deux personnages féminins, Armah montre que la définition d'un pouvoir spécifiquement féminin est inséparable de l'idée de la créativité, prise dans le contexte socio-économique.

En outre, contrairement aux rôles symboliques accordés à la plupart des personnages féminins dans les cinq premiers romans, ces personnages féminins de *Osiris Rising* fournissent, comme l'écrit Roland Barthes, un « effet de réel »²⁴⁷ : elles sont présentées dans des contextes socio-économiques qui ne sont pas le pur reflet du réel mais elles sont décrites avec des traits concrets qui rappellent fortement l'image de la femme traditionnelle africaine. Bien qu'épisodiques, ces personnages féminins sont présentés avec des idées fortes et sont perçus dans l'accomplissement de tâches de première importance. Cette perception du rôle des femmes, à elle seule, suffit à nuancer la conclusion de l'étude menée par Jude Agho qui soutient que par rapport aux romans qui le précèdent, qu'*Osiris Rising* offre une vision plus triste des possibilités de transformation sociale²⁴⁸. De fait, l'image qu'Armah offre à travers ces femmes « fortes » tranche avec celle des femmes souvent présentées comme des victimes des mutations sociales dans l'Afrique indépendante.

La confrontation des différentes représentations de l'image de la femme dans le contexte socio-économique, de *The Beautiful Ones* à *Osiris Rising*, montre non pas une ambiguïté mais un contraste. En effet, l'analyse nous a permis d'observer qu'Armah est parti de l'image de la tentatrice pour aboutir à celle de la femme avertie et entreprenante. Cette présentation permet d'affirmer que le personnage féminin armahien n'est pas statique. Il change, se transforme et s'adapte à des situations qui montrent l'évolution de l'univers socio-économique. Cependant, si on admet avec

²⁴⁶ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Paris : Larousse, 1966), p. 178. Les six fonctions actantielles fondamentales définies par Greimas sont : sujet/objet, destinataire/destinataire, adjuvant/opposant, voir les pages 176 – 180.

²⁴⁷ Roland Barthes, « L'effet réel » dans *Littérature et réalité* (Paris : Editions du Seuil, 1982), p.89.

²⁴⁸ Jude A. Agho, « Ayi Kwei Armah's *Osiris Rising* : New Wine in an Old Wine Skin », *ARIEL*, Vol. 33. 2, April 2002, p. 69.

Vincent Jouve que « le personnage incarne des pensées ou des valeurs dont le lecteur est invité à s'inspirer²⁴⁹ », on reconnaîtra que les personnages féminins dont les rôles sont exemplaires dans les différentes situations présentées par Armah sont à rechercher principalement dans ses romans historiques et dans *Osiris Rising*.

²⁴⁹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris : PUF, 2^e édition, 1998), p. 218.

CONCLUSION

En faisant largement usage d'images et de thématiques marquées par la sexualité, Armah se démarque de ses devanciers (Senghor et Soyinka par exemple) dont l'écriture se caractérisait par une certaine pudeur. L'ensemble de son œuvre reprend d'une manière particulière le cliché colonial qui dotait les Africains d'une sexualité étonnante. Mais contrairement à ce qu'on pourrait penser, la description des scènes érotiques est loin d'être innocente. Car, à travers la poétique de l'érotisme que dégagent ses œuvres, on dénote un discours polysémique sur les rapports raciaux et les relations entre femmes et hommes dans la société contemporaine. On retiendra que son approche de la sexualité, notamment dans *Why Are We So Blest ?*, laisse entrevoir le contact des races comme une perte. En effet, on a pu remarquer la mise en relief d'une symbolique à travers laquelle l'Afrique est essentiellement perçue comme la victime d'une exploitation coloniale et néo-coloniale. La femme blanche et l'homme noir ont servi d'imageants à travers lesquels s'est tissé un discours anti-colonial qui s'inspire de divers travaux sociologiques dont ceux de Fanon. Pour Armah, le Blanc, l'Autre, demeure un obstacle à l'épanouissement de l'Africain aussi longtemps que ce dernier ne prendra pas conscience de ce qu'il doit faire pour affranchir son peuple. Cette remarque se vérifie aussi bien dans la caricature des personnages de race blanche que dans le manque de lucidité des personnages de race noire et surtout par le fait que la relation amoureuse interracial renforce les frontières de l'altérité.

Mais l'analyse a montré que la volonté de puissance qui a conduit l'Occident à faire main basse sur l'Afrique était loin de justifier, à elle seule, le malaise que vit la société africaine. Dans le désastre socio-économique, les Africains et les Africaines ont une part de responsabilité qui ne peut pas être occultée. Ainsi, malgré son indépendance politique, l'Afrique continue d'être perçue comme un continent impuissant et désorienté, victime de problèmes sociaux tels que la misère, le consumérisme, la mauvaise gestion des ressources, la corruption et la violence politique. La symbolique de la victimisation dépasse donc le cadre des relations Nord-Sud pour illustrer le malaise social dans son ensemble. Situait le problème dans une perspective historique, l'auteur montre que le manque de solidarité a constitué pendant la colonisation le talon d'Achille de la société africaine. Dans cette perspective, les images qui montrent un véritable engagement socio-politique sont

peu nombreuses si on les compare à celles qui mettent en relief les problèmes socio-économiques. Un accent particulier est mis sur les efforts que mènent, par exemple, les femmes pour subvertir l'autorité politique étrangère dans *Two Thousand Seasons* pour démontrer le courage qui caractérisait la femme traditionnelle africaine. Mais ceux-ci sont négligeables par rapport à la profusion des images liées à l'entropie, à la stagnation et à l'amorphisme au point où ils font rapidement place à un discours mélancolique dans lequel la désillusion tient une bonne place.

Par ailleurs, les romans qui décrivent les deux décennies qui suivent l'indépendance du Ghana (et par ricochet la plupart des pays africains) révèlent que les rapports sociaux de sexe sont peu productifs. Les hommes, à l'image de Koomson dans *The Beautiful Ones*, sont décrits comme bourreaux des femmes pendant que les responsabilités de celles-ci dans le drame collectif sont explicitement soulignées. La misère sociale aidant, la plupart se prostituent soit pour survivre soit pour avoir une certaine aisance matérielle. Si cette description semble exprimer une révolte contre les valeurs morales, elle laisse entrevoir l'état d'une société désarticulée où l'esprit de créativité tend à disparaître au profit d'un consumérisme dont la perversité est mise en relief. Dans ces conditions, les seules tentatives de subversion de la réalité sociale sont soit inefficaces soit inappropriées. Quand celles-ci aboutissent malgré tout, elles sont l'oeuvre de certains iconoclastes et marginaux (Maanan dans *The Beautiful Ones*, Baako dans *Fragments*) trop faibles pour être écoutés ou peut-être trop lucides et visionnaires pour être crus.

Parmi les métaphores par lesquels Armah rend compte de ce malaise social, les plus récurrents sont les maladies mentales et corporelles, la stérilité, le viol et la femme dont le corps est au centre d'une symbolique polysémique. On note ainsi un contraste entre la révolte de la femme traditionnelle face aux problèmes socio-économiques de son époque et l'attentisme de la femme moderne. Mais dans son sixième roman, *Osiris Rising*, l'auteur essaie de montrer qu'une hiérarchisation des relations entre homme et femme dans le monde socio-économique lui paraît injustifiée. Les portraits des personnages féminins font alors ressortir un certain nombre de qualités qui peuvent aider la femme d'aujourd'hui à surpasser tout complexe d'infériorité vis-à-vis de l'homme. C'est là la marque d'une réorientation de son écriture qui n'a commencé qu'après la parution de ses trois premiers romans, ce qui ne fait pas oublier la part d'altérité dans son oeuvre. Celle-ci se constate aussi bien dans l'exaltation de la séparation entre Blancs et Noirs que par un paradigme à

travers lequel il dévalorise ou surévalue le rôle de la femme, donnant l'impression que le juste milieu n'existe pas dans son écriture.

C'est dans cette optique qu'on a pu comprendre le malaise ressenti par un certain nombre de critiques. Ainsi en est-il d'Aidoo qui, avant de s'offusquer de la représentation des femmes dans les premiers romans d'Armah, ne cacha pas son mécontentement face à une critique qu'elle jugea « exagérée ». Cette impression est amplifiée par la désapprobation d'autres tels que Derek Wright et Achebe. C'est probablement à ces critiques que l'auteur fait allusion dans l'incipit de *Why Are We So Blest ?* à travers le personnage de Solo (qui représente l'écrivain africain) quand il lui fait écrire : « Often when I have sat down and tried to write I have felt behind me presences disapproving of my unborn thoughts, harsh voices raised in contradiction of my unwritten words » (*WAWSB*, p. 12). La réponse la plus significative à tous les griefs qui lui sont ainsi formulés est sans doute à chercher dans les mythes africains qu'il contribue à pérenniser en les recréant pour montrer comment la société peut se régénérer. La troisième partie de notre travail permettra de saisir la portée de ces mythes dans son écriture.

TROISIEME PARTIE

GENRE, MYTHE ET LIBERATION

In myth, woman has been associated (by man?) with nature in two main senses, one positive and the other negative : as the life-giving mother figure and as the frightening, dangerous witch who has to be dominated or at least restricted by codes and norms.

Mineke Schipper²⁵⁰ .

²⁵⁰ Mineke Schipper, « Mother Africa on a Pedestal : The Male Heritage in African Literature and Criticism », *African Literature Today*, N° 15, 1987, p. 37.

INTRODUCTION

Quiconque s'intéresse à la littérature postcoloniale africaine sait qu'elle est caractérisée depuis son apparition par une thématique variée qui s'étend de la description purement sociologique à la revendication identitaire. Mais, pendant longtemps, les thèmes politiques ont constitué l'épine dorsale d'une écriture qui se voulait, avant tout, militante et engagée dans le sens de la libération du continent africain. A travers ses œuvres, l'écrivain africain participe pleinement au monde social et intervient, d'une manière ou d'une autre, dans les débats de son temps. Dans cette perspective, la relation du littéraire avec le politique revêt une certaine évidence qui remet ainsi en question la gratuité ou le « refus absolu de servir » de l'œuvre littéraire. Ainsi, lorsqu'en 1948, il fut demandé à Jean-Paul Sartre d'écrire une préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, il choisit de la commencer par une triple question qui résume la perspective dans laquelle il entrevoyait l'évolution de cette littérature : « Qu'est-ce donc que vous espérez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ?²⁵¹ ».

Cette interrogation, loin de s'inscrire uniquement dans l'optique du mouvement littéraire de la négritude, préfigurait non seulement les nombreuses revendications identitaires et culturelles du "monde noir" mais également le discours foncièrement anticolonial qui allait servir de fondement idéologique à la littérature des décennies post-indépendantes. Sans prétendre faire le bilan de ces luttes, le constat que l'on peut faire est qu'elles ont permis de faire des avancées au niveau de la lisibilité du continent africain aussi bien pour les Africains eux-mêmes que pour le reste du monde. Quoique légitime, il semble cependant que la dénonciation du monde occidental, à elle seule, ne pouvait pas suffire à donner à cette littérature ses lettres de noblesse. En effet, il était important de faire preuve d'une inventivité de plus en plus accrue afin de montrer à travers divers moyens esthétiques et thématiques que la littérature africaine pouvait avoir d'autres centres d'intérêts que le « racisme

²⁵¹ Jean-Paul Sartre, « Orphée noir » dans Léopold S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 1948), p. VIII.

antiraciste » dont Sartre disait qu'il était « le seul chemin qui puisse mener à l'abolition des différences de race²⁵² ».

Ainsi, outre la recherche de nouvelles voies esthétiques que nous avons évoquées dans la deuxième partie de notre étude, l'une des questions fondamentales qu'elle se devrait d'affronter à partir des années 70, à la faveur du surgissement du mouvement littéraire féministe africain, se trouve être le problème de la représentation des genres aussi bien en poésie, dans le théâtre que dans le roman. Pour les auteurs féminins, la fonction, le statut et la place des femmes dans les récits faits par les hommes seraient trop stéréotypés et sont donc loin de permettre l'expression d'une révolte féminine. Ce qui implique clairement que les romanciers africains percevraient le genre prioritairement comme un pouvoir normatif imposé par l'homme qui n'aurait pas ainsi intérêt à ce qu'il change. Ce constat pourrait justifier les remarques des éditorialistes d'un numéro spécial consacré aux femmes par la revue *African Literature Today* en 1987 :

There is the suggestion that African male writers are either unable or unwilling to present woman in her totality, and therefore have resorted to the use of stereotype ; and that their treatment of issues that most deeply concern women – issues such as polygamy, childbearing, motherhood, the subordination to the male – has been jaundiced²⁵³.

Il y a ici une critique différente de celle à laquelle on aurait pu s'attendre, en l'occurrence la misogynie. En effet, l'analyse de cette remarque permet de se rendre compte que nous sommes passés imperceptiblement de la dénonciation du phallocentrisme et de l'aversion des femmes au postulat d'une inaptitude à décrire ou à représenter. C'est une prise de position qui rappelle le combat que les écrivains africains avaient mené en leur temps contre l'eurocentrisme qu'ils accusaient d'avoir projeté une vision négative de l'Afrique comme on a pu le remarquer dans la partie précédente. Le parallèle entre les deux formes de contestation semble ainsi justifier une certaine exclusivité, voire une prérogative que les écrivains féminins réclament dans la représentation des rapports entre hommes et femmes, notamment quand il s'agit de conceptualiser les problèmes spécifiques aux femmes. Or, si elle n'est pas totalement dénuée de vérité, il n'en demeure pas moins qu'une telle posture paraît non seulement réductrice mais minimise considérablement le pouvoir de

²⁵² Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. XIV.

²⁵³ E. Durosimi Jones, E. Palmer, M. Jones, dans l'éditorial de *Women in African Literature Today*, N° 15, 1987, p.3.

l'imagination (qu'elle soit féminine ou masculine), car l'œuvre littéraire relève, avant tout, de la capacité de l'être humain à faire abstraction de la réalité et à se projeter dans l'irréel. Loin d'être une incapacité intellectuelle à représenter, le véritable problème n'est-il pas celui qui est lié à l'intention et à la corrélation entre fiction et réalité sociologique dans le roman en général et dans les œuvres des écrivains masculins en particulier ?

Dans cette perspective, il nous apparaît que le mieux que l'on puisse faire, c'est de repérer dans l'écriture des auteurs masculins et, en ce qui nous concerne, dans celle d'Armah, comment se construisent et se perpétuent les différences décrites par un certain nombre d'auteurs féminins au niveau de la réappropriation de l'histoire, des mythes, épopées ou légendes africains qui servent de fondements culturels et religieux à la plupart d'entre eux. La question essentielle à laquelle nous tenterons de répondre ici, en nous fondant sur la réalité sociologique des rapports humains de la société africaine que connaît Armah, sera de savoir si les mythes qu'il représente dans ses œuvres contribuent à créer et à institutionnaliser des normes sociales ou au contraire s'ils suggèrent un véritable contre-pouvoir qui transgresserait les conventions préétablies ? En d'autres termes, on cherchera à savoir si l'auteur ghanéen fait une transcription littérale de ces mythes ou s'il les déconstruit afin d'atteindre un objectif spécifique notamment dans sa représentation des rapports entre hommes et femmes dans la société africaine. Cette question aura pour conséquence de nous faire adopter dans cette partie, de manière plus approfondie que précédemment, une démarche comparatiste qui nous permettra d'étudier la représentation des genres dans les œuvres d'un certain nombre d'auteurs africains.

Ainsi, nous nous intéresserons à la figure légendaire de Chaka dans ses rapports avec les femmes dans le roman *Chaka, an Historical Romance* du sud-africain Thomas Mofolo (écrit vers 1910)²⁵⁴ et dans le long poème « Chaka²⁵⁵ » de Léopold Sédar Senghor, au personnage féminin de Mhudi dans *Mhudi*²⁵⁶ d'un autre romancier sud-africain, Sol T. Plaatje. D'autres personnages épiques comme Soundiata du groupe Mandé, que l'œuvre du guinéen Djibril Tamsir Niane, *Soundiata*

²⁵⁴ Thomas Mofolo, *Chaka* (London : Heinemann, 1978).

²⁵⁵ Léopold Sédar Senghor, « Chaka » dans *Poèmes* (Paris : Editions du Seuil, 1964), pp. 118 – 132.

²⁵⁶ Sol T. Plaatje, *Mhudi* (London, Heinemann, 1978).

ou l'épopée mandingue²⁵⁷, a contribué à faire connaître, nous serviront également de points de repère dans notre désir de comprendre la place de la femme et de l'homme véhiculée par la tradition orale à travers les mythes africains.

Il pourra sans doute nous être reproché le caractère arbitraire de nos choix, vu que d'autres parties de l'Afrique véhiculent autant que le sud et l'ouest d'autres mythes fondateurs de la pensée africaine. Mais cette sélection permettra d'éviter dans un premier temps, comme l'écrivent Denise Brahimy et Anne Trevarthen dans l'introduction à leur ouvrage intitulé *Les Femmes dans la littérature africaine*, « le clivage interne entre anglophonie et francophonie » souvent appliqué à la littérature africaine²⁵⁸. D'autre part, en comparant l'usage des mythes et légendes dans ces œuvres à l'utilisation qu'en fait d'Armah, on pourra mieux aborder l'une des questions qui sous-tendent la problématique de cette troisième partie, à savoir la manière dont la femme africaine négocie son émancipation (aussi bien politique que sociale) dans le combat d'ensemble qui se donne pour finalité la libération du continent africain. Celle-ci nous permettra de comprendre la place réelle et symbolique de la femme dans l'écriture d'Armah. Est-elle l'émanation d'une représentation réaliste (simple reflet de la réalité sociale et politique) ou, dans le cas contraire, celle d'une certaine complaisance antiféministe qui conviendrait alors d'expliquer ?

Ces questions nous permettront d'aborder la représentation des rapports sociaux entre sexes sous l'éclairage des mythes négro-africains dont Louis-Vincent Thomas et René Luneau disaient dans *La Terre africaine et ses religions* qu'ils constituaient « des révélateurs de premier ordre en ce qui concerne les structures profondes de la pensée, les régulations de la vie sociale, la situation de l'homme dans le monde, ses rapports étroits au sacré, les idées forces de sa cosmologie »²⁵⁹. En outre, la relation entre le symbolique et le vécu, la fiction et la réalité sociologique, le problème de la hiérarchisation des genres, notamment au plan politique, et le souci de l'actualisation de la problématique globale de la différence sexuelle constitueront des aspects importants de cette analyse.

²⁵⁷ Djibril Tamsir Niane, *Soundiata ou l'épopée mandingue* (Paris : Présence africaine, 1960).

²⁵⁸ Denise Brahimy et Anne Trevarthen, *Les Femmes dans la littérature africaine : Portraits* (Paris – Abidjan : Editions Karthala et CEDA, 1998), p. 7.

²⁵⁹ Louis-Vincent Thomas et René Luneau, *La Terre africaine et ses religions : traditions et changements* (Paris : Editions L'Harmattan, 1980), p. 149.

CHAPITRE VII

GENRE, LITTÉRATURE ET TRADITION ORALE

La tradition orale est l'une des sources de la littérature africaine. Que ce soit dans les pays francophones, lusophones ou anglophones, on remarque que de nombreux écrivains se servent d'un fonds ancestral constitué de mythes et légendes africains pour transmettre l'histoire et la tradition aux jeunes générations. La question que l'on peut se poser est de savoir si ces derniers fétichisent cette tradition à travers l'importance qu'ils accordent aux mythes dans leurs œuvres ou s'ils y recherchent des modèles du passé et les transforment afin de les proposer comme alternatives ou solutions aux problèmes auxquels la société moderne est confrontée. Cette question est d'autant plus importante que la tradition orale est soumise au fonctionnement de la mémoire qui peut procéder par la sélection, l'interprétation voire la modification intentionnelle des souvenirs hérités des dispositifs de transmission des savoirs ancestraux. Car, il n'est pas avéré que l'apparition récente de l'écriture en Afrique ait éliminé la variabilité du contenu des contes, mythes ou légendes et leurs fonctions sociales même si on doit reconnaître la réduction progressive de leur espace.

Si cette interrogation qui s'articule autour du réemploi du mythe, sur sa modernisation dans la littérature africaine s'est souvent posée, tel n'est pas le cas du rapport entre les figures féminines et masculines dans la réévaluation de ces légendes que les écrivains font découvrir. C'est pour cette raison que nous proposons, dans ce chapitre, d'analyser dans un premier temps la place et la fonction des personnages féminins et masculins dans un certain nombre de mythes et épopées africains (notamment Chaka et Soundiata) et dans un second temps l'importance particulière qu'Armah accorde au principe féminin dans sa réécriture des mythes.

La question principale à laquelle nous tenterons de répondre sera de savoir les rôles attribués aux personnages féminins et masculins dans la quête de libération du continent africain dans les mythes représentés dans les romans des écrivains masculins en général et surtout dans ceux d'Armah. En d'autres termes, on cherchera à faire un parallèle entre la représentation des personnages féminins et

masculins dans des récits épiques bien connus tels que l'épopée de Chaka et la représentation des figures mythiques féminines et masculines dans l'œuvre d'Armah. Peut-on affirmer que la fonction des femmes est trop idéalisée ou mythologisée dans l'écriture d'Armah ?

1. MYTHE, LEGENDE ET EPOPEE DANS LE ROMAN AFRICAIN

Pour mieux comprendre comment les rôles de chaque catégorie sexuelle sont transmis de génération en génération dans la société africaine, il faut se référer à la manière dont les écrivains africains font référence à la tradition orale dans leurs œuvres. Pour ce faire, il ne serait pas inutile d'explicitier les principaux codes génériques et intertextuels (mythe, épopées, légende, conte) que nous allons utiliser dans ce chapitre.

1. 1. Mythe, légende et épopée : définitions et fonctions

Les mythes, légendes et épopées sont présents dans toutes les cultures du monde. Du fait qu'ils entretiennent des similitudes de par leur source (c'est-à-dire la tradition orale) et leur objet, la frontière entre ces trois entités n'est pas facile à définir. Dans la mesure où ils seront fréquemment employés dans ce chapitre, il nous paraît indispensable d'entamer notre réflexion par la définition de chaque concept afin de limiter les malentendus que leur emploi pourrait provoquer. Le mot « légende » vient du latin *legenda* et signifie « ce qui doit être lu ». Selon Isabelle Laudouar, cette formule « désigne à l'origine des récits concernant des saints et qui étaient lus dans des couvents à des fins édifiantes ». Etant donné que ces récits contenaient des miracles et des actions merveilleuses, on les a appelés « 'légendes', par extension, des récits divers mais le plus souvent à sujet ancien, qui présentent des faits extraordinaires comme historiquement vrais ²⁶⁰ ». La légende peut également s'établir à partir d'un fait réel déformé auquel se mêle le merveilleux. C'est le cas de la légende de Roland dont les origines remontent au XI^{ème} siècle et dont la

²⁶⁰ Isabelle Laudouar, voir son article "légende" in Paul Aron (éditeur), *Le Dictionnaire du littéraire* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002), p. 340.

chanson de geste française « La chanson de Roland » raconte la mort. Il en est de même de la légende de la reine Pokou, dont l'omniprésence dans la mémoire ancestrale des Akan de la Côte d'Ivoire n'est plus à démontrer. Nous reviendrons ultérieurement sur cette légende pour montrer d'une part comment elle s'offre comme l'un des fondements du régime matrilinéaire qui a cours dans ce groupe ethnique et d'autre part en quoi elle est parallèle au mythe de Mamy Watta dans l'œuvre d'Armah.

Du fait de nombreuses ramifications, il est difficile, voire périlleux, de séparer de façon ferme la légende du mythe. On sait cependant que mythe vient du mot grec *muthos* qui signifie « récit », « fable » ou « parole ». L'association de ces trois mots peut permettre de définir le mythe comme une histoire fabuleuse qui se raconte. Pour Eric Bordas, les spécialistes conçoivent le mythe, au sens restreint, comme « un récit se rapportant à un état du monde antérieur à l'état présent et destiné à donner une cause à l'ordre des choses : le mythe est, en ce sens, récit des origines. Au sens plus courant, il désigne tout récit fondé sur des croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental de la condition humaine²⁶¹ ». Cependant, cette définition ne saurait suffire à faire la différence entre mythes et légendes dans la mesure où les deux s'offrent comme des récits qui se caractérisent par leur caractère fabuleux. Il semblerait pourtant que le principe du merveilleux soit plus fondamental à l'un qu'à l'autre. Ainsi, après avoir formulé la difficulté qu'il y a à faire une véritable séparation entre les deux concepts, Louis-Vincent Thomas et René Luneau écrivent : « Classiquement on définit le mythe comme une histoire fictive, anhistorique ou transhistorique bien que susceptible de contenir un noyau de vérité historique et la légende comme une histoire plus ou moins inventée, même si elle prend pour prétexte un événement ou un personnage connus²⁶² ».

Mais, tout en lui reconnaissant son caractère « anhistorique ou transhistorique », d'autres critiques choisissent de définir le mythe non pas par rapport à la légende mais par son objet, c'est-à-dire ce à quoi il sert. C'est dans cette perspective que Richard K. Priebe, dans *Myth, Realism, and the West African Writer*, en donne la définition suivante : « A narrative that explains, explores or attempts to resolve the primary ontological, psychological and physical contradictions that man

²⁶¹ Eric Bordas, voir l'article « mythe » in *Le Dictionnaire du littéraire*, p.403.

²⁶² Louis-Vincent Thomas et René Luneau, *La Terre africaine et ses religions : traditions et changements*, p. 149.

has recurrently faced. The essential characteristic of any myth is that in one or more ways we are led outside of a time referent²⁶³ ».

Jacques Chevrier abonde dans le même sens que Priebe quand il affirme que le mythe apparaît en relation avec les forces qui commandent « l'architecture du monde » et le sens de l'Univers. Cependant, il insiste non pas sur l'objet ou le caractère atemporel du mythe mais sur la relation qu'il entretient avec la croyance. Cette position lui permet de distinguer le mythe du conte. En effet, dans son essai intitulé *L'Arbre à palabres*, il soutient que mythes et contes interfèrent dans la réalité vivante de la tradition orale africaine mais que le mythe est objet de croyance alors que le conte ne l'est pas. Il soutient, à la suite de Claude Lévi-Strauss, qu'il « advient toujours un moment où le mythe se désacralise et où, sans rompre totalement avec le monde du surnaturel, il se fractionne en une série de récits dans la catégorie desquels se rangent la plupart des contes²⁶⁴ ». A cette distinction, Chevrier ajoute celle d'une fréquence de récitation plus importante pour le conte qui relève d'un genre profane, alors que le mythe, marqué par la sacralité, n'aurait sa place que pendant certaines cérémonies religieuses. Cette définition permet non seulement de prendre conscience de la difficulté de tracer une frontière entre mythe, légende et conte mais aussi de souligner la dialectique que ces genres entretiennent entre eux.

Pour notre part, nous définirons le mythe comme étant un récit, qui, non seulement est transmis par la tradition, mais aussi tente de fournir des explications à des phénomènes naturels et humains dans le but d'ériger des règles de vie pour une société donnée. Le critère de sacralité évoqué par J. Chevrier et d'autres critiques se trouve ainsi écarté, car les moyens modernes de transmission du savoir traditionnel (tels que l'écriture et les archives orales) réduisent considérablement les rites qu'implique l'aspect spirituel et religieux des mythes.

Qu'en est-il de la notion d'épopée ? L'épopée découle de l'ère de l'oralité dont elle garde les traits. En effet, le mot « épopée » vient du grec ancien *epos* qui signifie de façon générale ce qui est dit au moyen de la parole. Mais contrairement à la légende et au mythe, dans la culture occidentale, l'épopée est perçue comme un genre littéraire de la tradition classique qui se distingue par son caractère prestigieux. Selon Christopher Lucken, elle « est faite du récit dans le style soutenu des exploits

²⁶³ Richard K. Priebe, *Myth, Realism, and the West African Writer* (Trenton, Africa World Press, 1988), p. 12.

²⁶⁴ Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabre : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* (Paris : Editions Hatier International, 2005), p. 42.

de héros (princes et dieux) notamment d'exploits guerriers, et elle inclut l'intervention de puissances surnaturelles, donc le merveilleux²⁶⁵ ». Pendant longtemps, le modèle homérique – à l'image de *l'Illiade* et de *l'Odyssée* – a été considéré comme le modèle originel de ce genre dans la littérature occidentale. Dans ces récits, les personnages montrent leur bravoure dans des activités telles que la chasse, les combats et dans les sports sans lesquelles on ne parlerait pas de héros épique.

De ce point de vue, l'épopée africaine ne serait pas différente de celle d'autres horizons dans la mesure où elle est dominée par de fortes individualités qui se distinguent par le caractère « surhumain » de leurs actions. Toutefois, à la différence de l'épopée européenne, celle d'Afrique a gardé sa fonction d'acte de parole à vocation publique car, ici, les valeurs de l'oralité sont encore vivantes en dépit de l'aspect scriptural progressif que prennent la plupart des formes de connaissance.

Par ailleurs, afin d'affiner les différences et similitudes qu'on peut constater d'une région à une autre, et d'un continent à un autre, on serait tenté de définir l'épopée par sa forme. Se présente-t-elle plus souvent en vers ou en prose lorsqu'elle est transcrite ? En ce qui concerne la littérature « orale » africaine, J. Chevrier fait remarquer que « l'épopée se présente en général sous la forme d'un long récit, la plupart du temps versifié, dans lequel des événements historiques authentiques font l'objet d'une réinterprétation légendaire et où le merveilleux et le vrai interfèrent de manière souvent complexe²⁶⁶ ». Il en est de même pour l'épopée occidentale, elle aussi, marquée à l'origine par la versification. De fait, il est généralement admis que l'épopée est la rencontre d'un contenu idéologique et d'une forme poétique dans un contexte socioculturel particulier. Elle arbore des fonctions multiples dont les plus importantes sont le divertissement, la transmission des valeurs ancestrales (fonction didactique) et représente l'expression d'un sentiment national, clanique ou ethnique. Mais le trait essentiel qu'il convient plutôt de retenir est que l'épopée doit être perçue comme un lieu de mémoire. Comme l'écrit Jean Derive dans son article intitulé « A quoi sert l'épopée », elle a pour fonction principale la « légitimation des valeurs d'une société au moment où elle la produit²⁶⁷ ».

²⁶⁵ Christopher Lucken, voir son article « Epopée » dans *Le Dictionnaire du littéraire* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002), p. 197.

²⁶⁶ Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabre : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, p. 196.

²⁶⁷ Jean Derive, « A quoi sert l'épopée ? » in Jean Derive (Ed.), *L'Epopée : unité et diversité d'un genre* (Paris : Editions Karthala, 2002), p. 171.

L'épopée est donc une composante importante du patrimoine culturel du peuple auquel elle appartient, ce qui explique probablement sa diversité. On pourra noter par exemple deux marques distinctives entre les épopées occidentales et celles d'Afrique. Jean Derive note dans un autre article intitulé « Qu'est ce qu'un héros épique ²⁶⁸ » qu'en Afrique, particulièrement chez les héros épiques mandingues, il existe le souci constant et légitime de se voir glorifier dans l'exercice du pouvoir alors qu'une telle attitude serait considérée dans la culture occidentale comme un péché d'orgueil incompatible avec les valeurs du christianisme. De même, les héros grecs et ceux des gestes médiévaux sont des personnages qui se caractérisent par leur sensibilité. Extravertis, ils n'hésitent pas à pleurer dans les moments pénibles ou dans les périodes d'intense bonheur. Cette sensibilité, qui montre la dimension humaine du héros épique, n'est pas bien perçue dans les cultures africaines où l'une des caractéristiques de la virilité masculine est la retenue et l'intériorisation des sentiments. Cette distinction confirme la fonction socioculturelle que remplit le mythe dans la plupart des sociétés.

D'autres éléments peuvent également intervenir dans la différenciation entre les mythes d'origine européenne et ceux du continent africain. En effet, alors qu'aucune culture ne peut revendiquer la postérité des mythes et épopées en Afrique, dans les sociétés occidentales, il est généralement admis que la principale source mythique est la culture grecque antique. En dépit de certaines découvertes archéologiques récentes qui remettent en cause la véracité de cette pensée séculaire et qui soutiennent la multiplicité des origines des mythes, la culture grecque continue d'être perçue comme la matrice des légendes et mythes européens. C'est d'ailleurs ce facteur qui explique que les définitions étymologiques de ces genres (mythe, épopée et légende), comme on peut le constater dans les tentatives de définition ci-dessus, sont en général en grec ancien. D'où l'omniprésence des mythes grecs dans les littératures et philosophies occidentales alors qu'aucune tradition orale régionale ne peut revendiquer une telle préséance dans le contexte africain.

Cependant, il serait erroné d'affirmer qu'il n'y a que l'Europe qui a subi l'influence de la culture grecque. L'Afrique aussi, notamment à travers ses intellectuels, s'est emparée de ces récits fabuleux. Tel est le cas du mythe de la caverne de Platon. Intégré dans *La République* de Platon, ce mythe est une allégorie

²⁶⁸ Jean Derive, « Qu'est-ce qu'un héros épique ? » in Jean Derive (Ed.), *L'Epopée : Unité et diversité d'un genre*, p. 151.

dans laquelle des prisonniers sont enchaînés au fond d'une cave le dos tourné vers l'entrée. Ils voient sur les parois des silhouettes d'hommes qu'ils prennent pour la réalité. L'un d'eux est rendu à la lumière. Ce dernier est aveuglé dans un premier temps, puis progressivement, il s'habitue à la réalité. Platon utilise cette représentation pour montrer que le philosophe doit se détourner des apparences afin d'accéder aux idées sans lesquelles la société ne peut se construire sur des bases solides. Le mythe fonctionne ici comme une allégorie, c'est-à-dire un langage indirect ou d'authentiques vérités morales et physiques sont dissimulées.

C'est dans cette même perspective qu'Armah utilise cette allégorie dans son premier roman, *The Beautiful Ones*, pour illustrer la situation de son personnage principal, l'Homme. Ce dernier a une conscience aiguë de ce qui nuit à la société ghanéenne : la corruption, l'impéritie, l'absence d'une véritable conscience politique. Dans la perception du narrateur, la course effrénée à l'enrichissement illicite préoccupe les Ghanéens et peu nombreuses sont les personnes qui sont soucieuses de bien faire leur devoir pour le bien-être de la société en construction. En clair, ce roman peut se lire comme la critique de l'absence d'un véritable idéal social dans le monde que l'auteur décrit. Ainsi, comme le prisonnier qui s'affranchit des ténèbres de la cave chez Platon, l'Homme est le seul à comprendre le drame de la société mais il manque le courage et la force morale nécessaires pour convaincre ses citoyens. Le silence dans lequel il se réfugie paraît alors plus bruyant que ses actions.

En s'appropriant ce mythe et en l'adaptant au contexte du Ghana post-indépendant, Armah montre que le mythe n'est pas un récit qui se caractérise par sa fixité. Il s'inscrit, au contraire, dans une dynamique qui lui permet de participer pleinement à la présentation des difficultés de la société à laquelle appartient l'écrivain qui l'utilise. Dans cette perspective, l'utilisation intelligible du mythe est plus révélatrice que son origine, elle montre aussi que l'écrivain est à la fois consommateur, interprète et créateur de mythe dans la société moderne. En outre, l'utilisation de ce mythe grec dans la littérature africaine est le signe de la rencontre entre deux cultures qui diffèrent à bien d'égards mais qui ne s'excluent pas pour autant. Ici, comme souhaité par L. S. Senghor, la preuve est donnée qu'il est possible de dépasser la notion du choc culturel dévastateur pour aboutir à celle d'une rencontre féconde et fondatrice d'un nouvel idéal interculturel. Il appartient donc au mythologue d'inscrire son récit dans une approche idéologique qui renforce l'identité et la capacité régénératrice du peuple auquel il destine son œuvre.

De ce point de vue, Armah n'innove pas, il s'inscrit plutôt dans une tradition littéraire qui ne manque pas d'intérêt pour quiconque s'intéresse à l'évolution des littératures africaines. En effet, d'autres auteurs africains, à l'image de Mofolo, Plaatje et Senghor, l'ont précédé dans l'utilisation des mythes dans leurs œuvres. Et si ces pionniers de la littérature africaine ont commencé leur écriture en accordant une place particulière aux mythes et aux épopées du continent noir, c'est qu'ils ont pris conscience de la possibilité d'apprendre à partir de la grandeur et de la décadence des personnages historiques (mythiques et épiques) africains.

Ces personnages étaient des hommes (guerriers, chefs de tribus ou médiums) et des femmes (mères, reines mères, épouses) qui sont supposés avoir joués des rôles spécifiques à une époque déterminée. Malheureusement, la mémoire collective occulte souvent le rôle joué par les femmes au détriment de celui des hommes. C'est pour cette raison que nous consacrons le sous-chapitre qui suit à la représentation des personnages féminins et masculins dans quelques œuvres épiques de la littérature africaine. Nous nous intéresserons particulièrement à la manière dont les femmes sont valorisées ou dévalorisées dans les représentations des mythes que nous allons étudier et nous analyserons en quoi l'écriture du mythe et de l'épopée chez Armah diffère de celle des précurseurs des récits historiques du roman africain.

1. 2. La tradition littéraire et la représentation des rapports sociaux entre les sexes

Si les mythes, légendes et épopées avaient pour but de retracer et de faire revivre des événements du passé, ils perdraient sans doute de leur attrait et de leur importance dans la société contemporaine. Ils seraient alors une copie servile de la réalité historique et mieux vaudrait se référer à un ouvrage d'histoire pour connaître le déroulement exact de la guerre de Troie que de lire *Illiade* d'Homère. De même, il serait plus utile de se renseigner auprès des historiens pour savoir qui était réellement le roi des Zoulous d'Afrique du Sud que de lire *Chaka* de Mofolo. Car, le véritable but de ces récits est moins de raconter les faits tels qu'ils se sont déroulés que de réinterpréter la réalité historique. On peut alors comprendre le fait qu'il existe de nombreuses versions de certains mythes et épopées. On peut également comprendre le fait que ces mythes et épopées défendent des thèses parfois contradictoires sur un aspect particulier de l'histoire qu'ils racontent. Ainsi en est-il du

rapport entre personnages féminins et masculins qui est l'objet d'une réinterprétation dans les mythes que véhicule la littérature européenne. C'est le cas du personnage féminin d'Antigone (fille de Jocaste et d'Oedipe) dont le rôle de première importance dans la tragédie de Sophocle est diversement réévalué dans certaines œuvres.

On sait que dans la version de Sophocle, Antigone fut condamnée à être enterrée vivante pour avoir donné une sépulture à son frère Polynice tué devant Thèbes, sa patrie, qu'il voulait prendre. A travers ce conflit qui l'a opposée à Créon, ce sont les problèmes politiques de la société de l'époque qui sont mis en exergue. Mais, le lecteur contemporain pourrait interpréter ce problème comme un conflit qui visait le maintien de l'ordre patriarcal. Cette perception des problèmes sociopolitiques de cette époque pourrait amplement expliquer les nombreuses réécritures d'Antigone dans lesquelles on remarque que les auteurs masculins (Cocteau et Anouilh par exemple) mettent l'accent sur la résistance civique pendant que les auteurs féminins (Woolf en particulier dans *The Voyage Out*) insistent sur sa résistance en tant que femme. Au-delà du fait que ces différences opérées au niveau des représentations de ce personnage enrichissent le mythe, il convient de remarquer que les différentes lectures, les transpositions et les remodelages permettent de comprendre que le mythe porte souvent l'empreinte du discours du moment. Ils permettent également de se rendre compte de la manière dont les rapports sociaux de sexe traversent la littérature.

La littérature africaine n'est pas en marge du conflit des représentations, notamment au niveau des thèmes abordés et de l'importance accordée aux personnages féminins et masculins par les auteurs masculins et féminins. Mais, comparée à celle de l'Occident, elle est encore une jeune littérature dans laquelle les principaux mythes ont très peu fait l'objet de débats ou de réécritures comme le montre Antigone dans la littérature occidentale. Certains mythes et épopées existent en plusieurs versions mais la plupart sont écrits ou réécrits par des auteurs masculins. Ainsi en est-il du cas de l'épopée de Chaka, le roi des Zoulou, dans laquelle nous allons tenter de faire une comparaison entre les figures masculines et féminines principalement dans la version en prose de Mofolo et dans le poème de Senghor.

Composé vers 1910, publié en 1925 en Sesotho et en anglais en 1931 par l'International Institute of African Languages and Cultures, *Chaka, An Historical*

*Romance*²⁶⁹ est un récit épique dans lequel Thomas Mofolo dit n'avoir aucunement l'intention de dire « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »²⁷⁰ sur le chef Zoulou dont la vie s'étend de la fin du 18^e siècle au début du 19^e siècle (1787 – 1828). Mais il paraît évident qu'à travers ce récit, Mofolo a voulu donner son point de vue sur la réalité historique de son pays. Entremêlant histoire et fiction, il fait découvrir une culture dans laquelle Chaka peut être en fin de compte perçu comme le symbole de la lutte pour l'indépendance. Si le merveilleux est l'une des principales composantes de l'histoire, comme dans la plupart des épopées, on note cependant que le paysage social sud-africain présenté ne comporte pas uniquement des aspects positifs ; l'auteur y dépeint également des facettes négatives de la tradition. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles la critique africaine a apprécié la dimension artistique de l'œuvre de Mofolo. Ainsi dans un essai intitulé "The Definitive Chaka" paru dans *Transition* en 1975, Armah écrit : « Of this fact there is no dispute : Mofolo was an artistic genius. There is therefore something uncannily satisfying, even perfect, in the logic which brought a mind like this to focus on the birth, growth, rise to power, decline, then death of the great Zulu emperor Chaka²⁷¹ ».

Cependant, il faut noter que l'histoire que Mofolo raconte tourne non seulement autour de la naissance, du règne et du déclin du personnage masculin de Chaka mais aussi autour d'autres personnages masculins qui y jouent des rôles de première importance. Dans le chapitre 3 de l'œuvre, les prémices de la virilité masculine du personnage de Chaka sont décrites par Mofolo. Dès l'adolescence, il tua un lion, communément perçu comme l'animal le plus puissant des savanes africaines. C'est une action qui préfigure son parcours atypique et impressionnant. Il est par la suite décrit comme un puissant et habile guerrier et le reste du récit met l'accent sur son intelligence militaire et politique qui lui permet de remporter des victoires dans les batailles qu'il organise et dirige.

Mais si à travers le portrait de Chaka, on note une prédominance de la présence masculine, les figures féminines ne sont pas pour autant complètement absentes du récit de Mofolo. L'auteur leur accorde une place importante malgré

²⁶⁹ La version que nous utilisons est celle publiée à Londres par Heinemann en 1978. Toutefois, il est utile de rappeler que la première traduction anglaise de ce roman est de F.H. Dutton (London : Oxford University Press, 1931).

²⁷⁰ Voir Daniel Kunene, dans l'introduction de la version qu'il a traduit en 1978 : *Chaka* (London : Heinemann, 1978), p. XIV.

²⁷¹ Ayi K. Armah, « Essay Review : The Definitive Chaka », *Transition*, N° 50, October 1975 – March 1976, p.10.

l'omniprésence du souffle épique des événements qui célèbre la virilité. Il s'écarte même de la réalité historique et crée un nouveau personnage féminin pour mettre en relief le rôle que les femmes ont joué dans la période qu'il décrit : il s'agit de Nolivé (Noliwa en anglais) dont l'existence n'est mentionnée dans aucun document historique mais à qui Mofolo accorde de nombreuses qualités. La beauté intérieure et extérieure de celle qui deviendra la fiancée de Chaka est décrite par le narrateur au chapitre 10 :

Her name was Noliwa, and she was amazingly beautiful, and crowned it all by having a kind, compassionate heart, which was always well disposed towards other people. All who knew her swore that Nkulunkulu, the Great-Great-One, had used her as an example, so that her exceeding beauty and her eyes that were soft and full of love, should teach his children the beauty and profound love of their Creator, and that through Noliwa they should see the perfection of a woman without blemish.²⁷²

Cependant, ce qui pose problème dans le récit, ce ne sont ni les qualités physiques et morales ni les actions personnelles de ces personnages féminins mais plutôt leurs fonctions dans le récit de Mofolo. En effet, Nolivé et Nandi, mère de Chaka, qui en sont les principaux personnages féminins sont respectivement présentées comme victime sacrificielle et (indirectement) responsable de la souffrance atroce du peuple zoulou. Dans le chapitre 18, le narrateur décrit l'amour que Chaka éprouvait pour Nandi, sa mère et pour sa fiancée Nolivé. Mais, Chaka a une manière singulière de montrer son affection pour ces deux femmes à ceux qui l'entourent. Ainsi lorsque sa mère meurt, il plonge tout le royaume dans un deuil qui prend l'allure d'une punition. Traditionnellement, la mort s'accompagne d'un jeûne dans la société africaine. Cet aspect culturel – qui est un signe de compassion à l'égard de la famille éplorée et une manifestation de la tristesse occasionnée par la disparition d'un être cher – est exagéré dans la représentation de Mofolo, car Chaka va montrer son caractère impitoyable en interdisant à ses sujets pendant un temps relativement long de récolter les céréales et de traire les bêtes. En procédant ainsi, le roi zoulou montre que sa mère a joué un rôle important dans sa vie, ce qui est du reste fidèle à la réalité historique. Toutefois, le sentiment qui se dégage à la lecture du roman est qu'il s'est saisi de cet événement malheureux pour montrer l'emprise de son pouvoir.

²⁷² Thomas Mofolo, *Chaka* (London : Heinemann, 1978), p. 78.

L'ensemble du récit soutient cette perception du personnage dans la mesure où l'exemple ci-dessus cité n'est pas un cas isolé dans le portrait de cette figure légendaire. De fait, le narrateur lui a fait tuer, de ses propres mains, sa fiancée dans un contexte qu'il convient de rappeler. En effet, face à l'alternative que le sorcier Isanusi lui présente, c'est-à-dire le choix entre l'amour et le pouvoir, ce dernier va choisir d'assouvir sa soif du pouvoir. Ce faisant, il fait un pacte à l'issue duquel Nolivé est tuée afin que son sang serve à cimenter la domination historique qu'il va exercer sur le royaume zoulou. A travers ce sacrifice, qu'il fait sans aucune hésitation, le narrateur présente Chaka comme un leader sanguinaire qui n'a d'amour que pour le pouvoir et la guerre. Quant à Nolivé, dans la mesure où elle semble n'avoir existé que pour servir d'instrument d'acquisition de pouvoir à un homme aveuglé par ses ambitions politiques, sa position de victime de l'ordre patriarcal ne fait l'objet d'aucun doute dans le texte de Mofolo. Sa présentation comme une victime du pouvoir patriarcal préfigure déjà le portrait de la femme d'une part comme victime des mutations sociales et d'autre part comme objet sexuel qu'on rencontre un peu plus tard dans certaines œuvres africaines écrites par les auteurs masculins.

C'est sans doute pour mieux faire ressortir cette image de la femme au visage angélique et victime passive que Senghor lui fait une place importante dans les arguments développés par La Voix Blanche (qui représente la perception occidentale du règne sans partage du roi zoulou) dans son poème dramatique intitulé "Chaka" qu'il dédie « aux martyrs bantous de l'Afrique du Sud ». En confrontant un Chaka chancelant à l'ultime moment de sa vie à une voix accusatrice, Senghor semble viser un double objectif. Le premier est de donner l'occasion à Chaka de se justifier sur toutes les atrocités qui lui sont reprochées dans ses relations avec ses sujets et le second consiste à voir si Chaka pouvait se culpabiliser et se repentir de ses actes. Les deux extraits ci-dessous montrent la différence de perception entre les deux voix :

La Voix Blanche : Hâ-hâ-hâ-hâ ! C'est bien à toi de me parler de Nolivé, de ta bonne-et-belle fiancée / Au cœur de beurre, aux yeux de pétales de nénuphar, aux paroles douces de source / Tu l'as tuée la bonne-et-belle, pour échapper à ta conscience.²⁷³

Chaka : Je ne l'aurais pas tuée si moins aimée / Il fallait échapper au doute / A l'ivresse du lait de sa bouche, au tam-tam lancinant de la nuit de mon sang / A mes entrailles de

²⁷³ L. S. Senghor, « Chaka » dans *Poèmes* (Paris : Editions du Seuil, 1964), p. 119.

laves ferventes, aux mines d'uranium de mon cœur dans les abîmes de ma Négritude / A mon amour à Nolivé / Pour l'amour de mon peuple noir.²⁷⁴

Ils permettent également de comprendre que la différence entre le texte de Senghor et celui de Mofolo n'est pas que formelle, car le poète sénégalais ne fait pas que substituer au discours épique un discours poétique. En effet, l'image de pureté et de la douceur que dégage Nolivé s'oppose radicalement à la figure terrible dépourvue d'humanité qu'inspire Chaka. Le texte de Senghor se cristallise autour de la déchirure morale de Chaka, qui symbolise l'intellectuel de l'époque postcoloniale écartelé entre poésie et politique. A l'opposée, Mofolo met l'accent sur le caractère sanguinaire de la figure de Chaka sans pour autant faire percevoir une dénonciation de la violence et du despotisme du roi des Zoulous. Au contraire, comme le montre la dernière phrase du roman²⁷⁵, son narrateur est nostalgique de la période de Chaka, ce qui montre une adhésion totale aux valeurs de l'époque considérée dans le récit. Cette différence entre les deux textes nous permet de découvrir, comme l'atteste Valy Sidibé, que « toute réécriture d'un mythe, en fonction des objectifs singuliers du créateur, se distingue du mythe originel²⁷⁶ ».

Au-delà de cette différence, on note l'influence considérable de la version de Mofolo sur les autres interprétations de la figure mythique de Chaka, notamment dans ses relations avec le monde féminin. Tel est le cas de Nolivé dont le personnage connaît une postérité littéraire impressionnante. Cette postérité montre non seulement que Mofolo connaît parfaitement l'espace culturel dans lequel se déroule l'action de son récit mais aussi qu'il est, dans l'écriture de l'épopée africaine, un précurseur d'une légitimité incontestable. La fiction s'enrichit ici de la réalité historique mais se moque parfois d'y être fidèle, car le génie créateur de l'écrivain est sollicité dans sa triple dimension : dans la représentation de la tradition, dans son interprétation et dans le désir de l'actualiser.

Cependant, à l'image du conte et de la fable, la création de l'écrivain africain prend sa source dans la tradition et ne peut pas s'en éloigner complètement. Ainsi

²⁷⁴ L. S. Senghor, *Poèmes*, pp. 121 – 122.

²⁷⁵ Le récit prend effectivement fin sur une note nostalgique : « Even to this very day the Zulus, when they think how they were once a strong nation in the days of Chaka, and how other nations dreaded them so much that they could hardly swallow their food, and when they remember their kingdom which has fallen, tears well up in their eyes, and they say : 'They ferment, they curdle ! Even great pools dry away! », T. Mofolo, *Chaka* (London: Heinemann, 1978), p. 168.

²⁷⁶ Valy Sidibé, « Chaka dans la littérature dramatique africaine » in Jean Dérive (Ed.), *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*, p. 233.

peut-on affirmer que si le sacrifice de l'être aimé – qui prend souvent la forme d'une femme – peut paraître comme un paradoxe pour le lecteur contemporain, il l'est sûrement moins quand on considère le contexte culturel de l'épopée de Chaka. En effet, cette épopée n'est pas le seul récit qui présente un tel rituel dans la conquête du pouvoir dans la société africaine. Certains auteurs insistent sur l'importance accordée aux sacrifices humains (le cas des albinos par exemple) pendant que d'autres mettent l'accent sur le rituel qui conduit le candidat à la royauté à sacrifier sa mère ou sa femme comme l'a fait Chaka.

C'est le cas dans l'épopée de Soundiata. Diverses versions de cette légende font état de la mort brusque de la mère de Soundiata lorsque des messagers viennent lui demander de rentrer d'exil pour conquérir le pouvoir. Celle de Wâ Kamissoko et de Youssouf Tata-Cissé, *La Grande geste du Mali*, fait cependant apparaître que cette mort n'est pas naturelle²⁷⁷. Le prince aurait sacrifié sa mère afin de pouvoir s'offrir le trône ancestral. Quiconque a lu *Soundiata ou l'épopée mandingue*, la version relatée par D. T. Niane²⁷⁸ qui est jusque-là la plus connue, se souvient de tous les efforts déployés par Sogolon (la mère du jeune prince) pour éduquer son fils et de tous les affronts qu'elle a subis à cause de son handicap physique. Wâ Kamissoko nous permet cependant de penser que Soundiata aurait pu prononcer les mots que Senghor fait dire à Chaka dans son poème : « Je ne l'aurais pas tuée si moins aimée ». Ce rapprochement entre les deux épopées montre que les épopées africaines sont diverses. Cependant, étant issues de la même matrice culturelle, elles entretiennent des relations étroites. De façon générale, on note que l'une des constantes les plus perceptibles de ces épopées est l'héroïsation des figures masculines et le statut de victime dévolu à la femme africaine.

Contrairement à ces deux épopées qui présentent une image masculine héroïque qui contraste avec celle des femmes, le récit épique de Sol T. Plaatje offre une représentation positive et valorisante de la femme dans la société traditionnelle sud-africaine. Écrit vers 1920 mais publié seulement en 1930, *Mhudi : An Epic of South African Native Life a Hundred Years Ago*²⁷⁹ n'est pas seulement l'un des premiers romans publiés par un Africain, il est un texte fondateur des littératures

²⁷⁷ Voir Youssouf Tata-Cissé et Wâ Kamissoko, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'empire* (Paris : Editions Karthala, 2000).

²⁷⁸ Djibril T. Niane, *Soundiata ou l'épopée mandingue* (Paris : Présence africaine, 1960).

²⁷⁹ Ce roman est composé entre 1917 et 1920. Il est publié dans une version tronquée en 1930, puis dans son intégralité en 1978 (édité par Stephen Gray et préfacé par Tim Couzens). La version que nous utilisons est celle de 1978. Sol T. Plaatje, *Mhudi* (London, Heneimann, 1978).

d'Afrique noire. Son titre lui donne l'allure d'une chronique des temps passés mais, en réalité, il s'agit d'une œuvre qui – oscillant entre le roman historique, l'épopée et la pastorale – met en exergue la mémoire de l'oralité africaine et interpelle directement le lecteur contemporain. Outre l'intention idéologique clairement formulée que Richard Samin perçoit comme étant la réappropriation de l'histoire et de la culture africaine, le réexamen des idées préconçues sur les Africains et le redressement des distorsions historiques²⁸⁰, Plaatje fait percevoir une image mythique de la féminité féconde par opposition à celle de la virilité masculine que présente Mofolo dans *Chaka*.

En effet, alors que le récit se déroule autour d'un personnage masculin du nom de Ra-Thaga, l'auteur choisit d'intituler son œuvre du nom de Mhudi, sa compagne. C'est que celle-ci elle est porteuse d'un certain nombre de valeurs qui font d'elle une femme active et forte dont l'image est loin de la femme soumise et prisonnière de la tradition projetée par l'Occident dans son système de représentation de l'Afrique ancienne. Parmi ces symboles, on peut citer la sagesse, la paix, la maturité, de l'amour et bien d'autres qui font de Mhudi une femme aux multiples qualités dont le portrait permet de dégager plusieurs leçons de moralité. Dans un article intitulé « Rôle, statut et place de la femme dans les littératures noires en Afrique australe, de 1931 à 1990 », Jean Sévry énonce à partir de sa lecture de *Mhudi* trois principes de vie qui font la différence entre le sexe masculin et le sexe féminin. La première moralité est que « l'homme, en dépit de son désir de puissance, est un être plein d'immatunité, contrairement à la femme », la deuxième, c'est que « les femmes, dans leur discrétion même, en savent beaucoup plus sur les vraies choses de la vie que les hommes qui pourtant font grand bruit », la troisième moralité est que les vrais pouvoirs sont détenus par les femmes mais qu'elles les tiennent cachés²⁸¹.

Dans cette représentation, si Plaatje semble idéaliser la femme traditionnelle sud-africaine, c'est qu'il avait conscience d'une part de la contribution de la femme dans la quête de la libération de l'Afrique et d'autre part du fait que ce rôle méritait d'être porté à la connaissance des hommes et des femmes d'aujourd'hui. C'est dans

²⁸⁰ Richard Samin, « Sol Plaatje's *Mhudi* and the Emergence of Black Political Fiction in South Africa », *Commonwealth Essays and Studies*, Volume 22, N° 1, Autumn 1999, p. 45.

²⁸¹ Jean Sévry, « Rôle, statut et place de la femme dans les littératures noires en Afrique australe, de 1931 à 1990 » (*Revue Alizés*, N° 14, 2004) :
<<http://www2.univ-reunion.fr/~ageof/text/74c21e88-122.html>> (5/5/2005)

cette optique qu'on peut penser que la représentation de la société traditionnelle d'Armah s'inscrit plus dans la tradition littéraire initiée par Plaatje que dans celle de Mofolo. L'œuvre dans laquelle cette influence se fait le plus remarquer est *Two Thousand Seasons*, car les personnages féminins que le récit fait découvrir sont aussi fortes que Mhudi de Plaatje. Dans le premier chapitre de la première partie de notre analyse ("Oralité, religion et autorité spirituelle"), nous avons montré que l'autorité spirituelle participait au dynamisme de la femme dans la société traditionnelle que représente Armah. Avant de montrer un autre aspect de cette autorité, l'autorité politique, dans le prochain chapitre, il convient de montrer en quoi, tout en se situant dans la lignée idéologique tracée par les précurseurs de l'épopée africaine, ses œuvres historico-épiques contiennent un certain nombre de particularités.

La première étape du repérage de ces spécificités nous conduit à nous interroger d'abord sur le genre littéraire auquel appartient *Two Thousand Seasons* : est-ce une épopée, un roman, un roman historique ou un mélange de tous ces genres ? Au vu des différentes définitions que nous avons explorées, il est difficile de classer avec précision cette œuvre. En effet, plusieurs raisons peuvent justifier ce point de vue : d'une part, on remarque que la source principale d'inspiration qui soutient cette œuvre est la réalité historique africaine et d'autre part, on note la présence d'un souffle épique à travers les actions des personnages principaux. Cependant, on peut souligner l'absence du merveilleux dans les exploits individuels et collectifs des personnages.

Si malgré l'absence de cette dernière caractéristique, on peut qualifier *Two Thousand Seasons* de récit épique, on doit reconnaître qu'il est difficile de lui trouver une place dans la typologie des épopées africaines. En effet, dans *Les Épopées d'Afrique noire*, Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng classent ces épopées en quatre grandes catégories : l'épopée royale ou dynastique, l'épopée corporative, l'épopée religieuse, l'épopée mythologique clanique²⁸². Selon les définitions proposées, il est

²⁸² Dans leur essai de typologie des épopées africaines, L. Kesteloot et B. Dieng distinguent quatre catégories d'épopées. En premier lieu, il y a le modèle le plus répandu dans le continent noir, « l'épopée royale ou dynastique ». Dans ce modèle de type historique, les récits proviennent des sociétés organisées en royaumes hiérarchisées en castes. Ils sont caractérisés par des conflits politiques, des querelles de succession au trône, des batailles et la mémorisation des hauts faits qui ont marqué la conscience collective. Ces épopées sont greffées sur l'histoire réelle de ces royaumes. L'épopée de Soundiata appartient à ce modèle. En second lieu, il y a « l'épopée corporative ». Il s'agit des récits qui sont le patrimoine de certaines professions : les pêcheurs, les chasseurs et les pasteurs. Ce sont de grands récits qui célèbrent les exploits d'un héros de la

difficile de déceler avec exactitude des repères permettant de classer *Two Thousand Seasons*. Peut-être, faudrait-il le classer dans les « cas douteux » dont parlent Kesteloot et Dieng, autrement dit, les récits mythologiques qui se caractérisent par de « très longs récits oraux retraçant un voyage à épreuves » qui ne seraient pas des épopées mais des « textes initiatiques à clefs ²⁸³ » ou doit-on se fonder sur les tensions internes et la structuration en « clans, lignages et chefferies ²⁸⁴ » pour l'inclure parmi les épopées mythologiques claniques ? Les classements étant aléatoires, sujets à nuances et ne répondant qu'à un besoin de circonscrire l'ensemble des épopées et d'en dégager les caractères littéraires afin de mieux les analyser, il faut réfléchir à d'autres aspects qui distinguent l'œuvre d'Armah des autres récits épiques que nous connaissons.

L'une de ces particularités est la localisation de l'histoire racontée. En effet, s'il n'y a pas de doute sur le fait que l'action du roman est située sur le continent africain, le récit ne donne pas la localisation précise des faits relatés par le narrateur. On sait seulement que la migration et la « désintégration » des peuples africains dont parle le narrateur a lieu de l'ouest au sud mais cela ne permet pas à repérer le lieu avec précision, l'espace considéré étant trop vaste. L'une des incidences de cette imprécision est que les noms des personnages sont issus de plusieurs groupes ethniques africains qui sont géographiquement éloignés les uns des autres.

On retrouve ainsi parmi les libérateurs le nom du Zoulou Isanusi (dont l'image est plus positive dans *Two Thousand Seasons* que dans *Chaka* de Mofolo), du Yorouba Soyinka, du Gikuyu Kimathi ou de l'Akan Abena. Cette présentation permet au narrateur de présenter la libération du continent africain dans un dynamisme collectif dans lequel toutes les régions d'Afrique luttent pour la même cause. La reconstruction de la réalité historique est ainsi inféodée à la vision panafricaine

profession concernée et qui mettent en relief les dangers du métier et les puissances occultes inhérentes aux animaux sauvages. A titre d'exemple, on peut citer les épopées « Pekaan » du fleuve Sénégal. Quant au troisième groupe, les « épopées religieuses », elles qualifient un modèle de récit que l'on trouve dans les populations africaines islamisées. Ces récits sont centrés sur la vie et les conquêtes d'un « saint » historique. On trouve ainsi en Tanzanie une quarantaine d'épopées religieuses parmi lesquelles l'épopée de la vie de Mahomet. Enfin, il y a « l'épopée mythologique clanique ». Il s'agit des récits dans lesquels on note la présence des héros marginaux ou asociaux et des tensions internes. Dans la plupart des cas, les héros sont présentés comme des fondateurs d'institutions du clan, civilisateurs ou conducteurs d'exodes. Les épopées du *Mvet* sont souvent citées pour exemplifier ce modèle de récits.

Pour examiner en détail ces définitions, lire Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, « Essai de typologie des épopées africaines » dans *Les Épopées d'Afrique noire* (Paris : Editions Karthala, 1997), pp. 39 - 50.

²⁸³ Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, p. 50.

²⁸⁴ Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, p. 47.

d'Armah. Pour exemplaire qu'elle soit, elle est loin d'être vraisemblable dans la mesure où elle se construit autour d'une société fictive africaine qui est probablement la représentation de l'idée de l'Afrique antique qu'Armah se fait.

Enfin, au nombre des questions que suscite ce premier roman historique d'Armah se trouve la narration. La manière dont le récit est relaté incite plus à parler de narrateurs au lieu du narrateur comme c'est le cas dans la plupart des récits épiques africains. Le texte commence avec une narration à voix plurielles : « We are not a people of yesterday » (*TTS*, p. 1) et prend fin avec elle : « What an utterance of the coming together of all the people of our way, the coming together of the people of the way » (*TTS*, p. 206). Robert Fraser est probablement l'un des premiers critiques à s'être intéressés à la filiation de cette œuvre. Il note que *Two Thousand Seasons* dépasse les limites de la résistance et du rejet du roman européen jusque-là constatées dans la littérature africaine. Il écrit à ce propos :

Indeed, even the term "novel," though it appears clearly on the title page, sits oddly on a book so apparently remote from existing novelistic models. Even in the context of contemporary African literature where formal dissension from the European fictional mode has been a key factor, the book looks decidedly odd.²⁸⁵

De fait, la narration particulière de ce roman est une innovation dans l'histoire de la littérature africaine. Elle est donc difficilement rattachable à une tradition littéraire, qu'elle soit africaine ou occidentale. En outre, on ne peut pas oublier que l'épopée africaine transcrite est construite à partir de la tradition orale africaine. Or, dans cette tradition, le conte met l'artiste en relation avec un auditoire qui participe à l'histoire par des chants et danses ou en donnant quelques réponses à des questions posées par le conteur. Mais, malgré l'esprit collectif inhérent au conte, l'art de raconter demeure un exercice personnel. De ce constat découle la difficulté à lier l'histoire racontée à plusieurs voix comme c'est le cas dans *Two Thousand Seasons*.

Cependant, malgré ces deux difficultés, *Two Thousand Seasons* ne manque pas d'intérêt dans l'étude de l'épopée et des romans historiques dans la littérature africaine, car Armah innove dans le contenu de son oeuvre. C'est cette dimension novatrice qu'Isidore Okpewho reconnaît dans *Myth in Africa* lorsqu'il écrit : « Perhaps no recent work better demonstrates this [the] urge to review the old mythic tradition

²⁸⁵ Robert Fraser, « *Two Thousand Seasons* : Literary Ancestry and Text » in D. Wright (Ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington : Three Continents Press, 1992), p. 299.

and furnish new hopes than Armah's *Two Thousand Seasons*²⁸⁶ ». Le désir de réviser cette tradition voit notamment au niveau de la réduction de l'importance du merveilleux, ce qui permet de saisir les personnages dans leur dimension humaine et non surhumaine. Par exemple, hormis les prophétesses dont la vision ne s'inspire d'ailleurs que du passé, aucun personnage ne dispose d'un pouvoir magique comme Isanusi, aucun personnage ne tue un lion comme Chaka dans l'épopée du même nom et nul ne déracine un gigantesque arbre comme dans l'épopée mandingue de Soundiata. Il n'y a donc pas de travaux d'Hercule²⁸⁷ dans ce récit, l'homme semble être confronté de façon concrète à son propre destin. En outre, les dieux ne sont peut-être pas morts dans le monde représenté par Armah, mais il ne les mentionne pas et aucun personnage n'agit par crainte d'une quelconque damnation suprême ou en hommage à une divinité donnée.

En fin de compte, on peut affirmer que par rapport aux représentations d'autres mythes et récits épiques africains, *Two Thousand Seasons* est sans doute l'expression du refus de l'ordre mythologique ancien, car comme l'écrit Ikpewho, les récits sur les dieux, les héros et autres êtres supérieurs contribuent à perpétuer un ordre injuste qui ne prend pas en compte les problèmes urgents de la société contemporaine africaine²⁸⁸. Il paraît donc nécessaire de remplacer les anciens récits et les symboles qu'ils véhiculent par de nouveaux ou à défaut de les modifier afin qu'ils correspondent à l'idéal social que veulent se construire les nouvelles sociétés africaines. Les spécificités que nous avons dégagées permettent d'affirmer que la vision qui ressort de cette œuvre est radicale mais positive. Ainsi, si la réalité historique (la constante évocation de la mémoire ancestrale à travers la figure mythique d'Anoa, le pèlerinage à la Mecque de Mansa Kankou Moussa, l'histoire de la colonisation arabe de l'Afrique sub-saharienne) constitue sa source, l'absence de zèle élogieux de la part du narrateur, montre l'intention idéologique d'Armah. De fait,

²⁸⁶ Isidore Ikpewho, *Myth in Africa : A Study of its Aesthetic and Cultural Relevance* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), p. 203.

²⁸⁷ Dans la mythologie grecque, les travaux d'Hercule sont au nombre de douze. Ils consistent à étrangler le lion de Némée, tuer l'hydre de Lerne, capturer le sanglier d'Erymanthe, capturer la biche de Cérynie, abattre les oiseaux du lac Stymphale, dompter un taureau furieux qui désolait la Crète, s'emparer des juments du roi de Thrace, prendre sa ceinture à Hippolyte, reine des Amazones, nettoyer les écuries d'Augias, en y détournant un fleuve, capturer les bœufs de Géryon, s'emparer des pommes d'or du jardin des Hespérides, descendre aux Enfers pour capturer Cerbère. En analysant ces travaux, on peut bien se rendre compte que nul ne peut les effectuer s'il n'a de qualités surhumaines comme Hercule qui était un demi-dieu.

²⁸⁸ Isidore Ikpewho, *Myth in Africa : A Study of its Aesthetic and Cultural Relevance*, p. 204.

Armah fait percevoir à travers cette œuvre que si les Africains ont le droit et le devoir de s'approprier leur passé, s'ils veulent l'utiliser pour se construire un avenir, ceci ne peut être envisageable que dans une perspective qui ne reproduit pas les erreurs révélées par l'histoire.

Ainsi perçue, la compréhension d'ensemble de *Two Thousand Seasons* permet de surpasser les problèmes ci-dessus signalés pour ne retenir que sa dimension innovatrice, car elle s'inscrit dans une logique qui amène l'Africain non pas à contempler son passé mais en s'en inspirer pour affronter les problèmes contemporains. C'est aussi dans cette même perspective qu'Armah a recours au mythe dans son écriture. Après avoir montré que son emploi de l'épopée s'inscrit dans la tradition littéraire africaine mais qu'il comporte quelques spécificités, il nous paraît important d'analyser l'un des mythes les importants de son écriture, le mythe de la déesse des eaux communément appelée Mamy Watta. A travers ce mythe, il révèle les alternatives à la libération sociale dans l'Afrique moderne et montre, contrairement à la plupart des écrivains masculins africains, le rôle éminemment significatif que la symbolique akan accorde à la femme.

2. LA DIALECTIQUE DU MYTHE DE MAMY WATTA DANS *FRAGMENTS*

L'exploitation de la mémoire collective à des fins littéraires ne peut manquer de susciter des questions sur le rôle accordé aux mythes et légendes africains. On peut se demander si ces récits peuvent contribuer à la libération de l'Afrique contemporaine. Par « libération », il faudra entendre ici le processus par lequel la société se dote de projets concrets en s'inspirant soit de la mémoire ancestrale soit de sa capacité créatrice en vue de son développement socio-économique. Ces projets peuvent être de nature artistique, sociale ou politique, l'essentiel étant qu'ils s'orientent dans une vision de construction et de consolidation de la société moderne africaine. La libération dont il va s'agir ici diffère donc de celle que nous aborderons ultérieurement, à savoir la libération politique, qui elle, découle du combat pour l'indépendance qui a opposé les hommes et les femmes du continent africain aux colonisateurs arabes et européens. Ici et là se dégagent des symboles porteurs de

sens sur le fonctionnement de la société mais le mythe est sans doute le lieu où le pouvoir de suggestion symbolique est le plus prégnant.

Ainsi, contrairement à la plupart des épopées africaines Armah, met-il en valeur sur le principe féminin dans la quête de la libération sociale à travers le mythe de Mamy Watta. Vu sa dimension polysémique, ce mythe n'est pas aisé à cerner. De surcroît, il contient deux thèses qui s'excluent : l'une s'articule autour de la capacité de la société africaine à initier sa propre libération tandis que l'autre ne semble envisager son destin qu'à travers une collaboration avec l'Occident. Les deux versions se fondent sur une symbolique qui montre la nécessité de repenser les mythes en les adaptant aux besoins du monde contemporain africain. A travers ces deux interprétations possibles du même mythe, on perçoit une dialectique permettant d'envisager les voies et moyens d'une libération qui s'articule autour du principe féminin dans la société africaine.

2. 1. La signification du mythe « originel » : Mamy Watta, source de libération

Pour diverses raisons qui partent de la nature même du mythe de façon générale à la multiplicité du mythe de Mamy Watta dans la littérature de l'Afrique de l'Ouest, l'expression mythe « originel » peut paraître impropre ici. En effet, l'approche définitionnelle nous a permis de dégager une constance du mythe, son caractère non historique ou anhistorique. En prolongeant notre analyse, on pourrait affirmer, à la suite de Paul Ricoeur, que « le mythe en tant qu'histoire des origines, a essentiellement une fonction d'instauration ; il n'y a mythe que si l'événement fondateur n'a pas de place dans l'histoire, mais dans un temps avant l'histoire²⁸⁹ ». Or, étant donné que cet « événement fondateur » qui, en fait, s'apparente à une allégorie dont il faudra dégager l'interprétation métaphorique, n'a pas de référence dans le temps, il est difficile de dire avec certitude s'il est le récit « originel ». De fait, un tel problème se poserait avec peu d'acuité dans le cadre de l'analyse d'une épopée. En comparant, par exemple, *Chaka* de Mofolo à la réalité historique, nous avons pu nous rendre compte que l'auteur sud-africain avait créé de toute pièce le

²⁸⁹ Paul Ricoeur, « Mythe, l'interprétation philosophique », article « Mythe », *Encyclopaedia Universalis* (Paris : Encyclopaedia Universalis France, 1996), pp. 44-45.

personnage de Nolivé pour montrer la démesure de la passion du pouvoir de Chaka. On sait également que le meurtre de Nandi que Mofolo lui fait commettre n'est pas fidèle à la réalité historique. On se trouve donc dans une position où on peut confronter la représentation littéraire à la réalité historique. Ce genre de comparaison n'est pratiquement pas possible dans le cadre de l'analyse d'un mythe dans la mesure où l'histoire racontée n'est pas datable et ne relève pas d'un discours historique.

En outre, la recherche d'un repère est d'autant moins aisée que le mythe de la déesse des eaux – dont le nom pidgin est Mame Water ou Mamy Watta²⁹⁰ – est loin d'être une légende clanique ou régionale. On le retrouve dans la plupart des régions côtières d'Afrique, notamment au Ghana, en Côte d'Ivoire, au Bénin, au Nigeria ou en Guinée. La mémoire collective de ces régions fait ressortir que Mamy Watta a pour demeure les eaux (la mer, les fleuves, les lagunes), qu'elle est belle et séduisante, qu'elle dispose de pouvoirs extraordinaires et qu'elle est capable d'influencer la vie des hommes et des femmes qui la sollicitent. Toutes ces qualités la font percevoir comme l'incarnation du principe féminin et nous permettent de comprendre l'omniprésence de la femme dans la société africaine. Mais les similitudes s'arrêtent à ces quelques éléments. En effet, nul ne sait avec exactitude si la dame de l'eau est en réalité un poisson, une femme ou si elle est mi-animal mi-femme. Le mystère reste entier sur sa vraie nature, car d'une interprétation à l'autre, elle prend la forme que le conteur lui donne en fonction des croyances locales et du sens qu'il veut donner à son récit.

De même, les écrivains qui ont repris ce mythe dans leurs œuvres ne lui accordent pas la même fonction. Ainsi dans *The Interpreters* de Soyinka, Mamy Watta est-elle l'expression symbolique de la pulsion de mort, elle prend une forme monstrueuse à chaque fois qu'un personnage l'évoque. Par exemple, la quête de la mère disparue du personnage d'Egbo, orphelin depuis sa plus tendre enfance, est continuellement associée à Mamy Watta, perçue comme un personnage fascinant et

²⁹⁰ Dans *Fragments*, le narrateur appelle la déesse des eaux « Mame Water ». Mais l'orthographe que nous utilisons dans notre analyse est « Mamy Watta ». En effet, dans la prononciation en Pidgin, « Mame » dévient « Mamy » et « water » devient « watta ». C'est cette appellation qui est pratiquée aussi bien dans l'Afrique anglophone que dans l'Afrique francophone. Nous trouvons encore ici l'un des effets de l'africanisation de l'anglais que nous évoquions dans la deuxième partie de notre analyse.

dangereux²⁹¹. Dans ce roman où les univers mythique et humain se rencontrent, on voit comment l'auteur utilise la tradition orale pour représenter les rapports entre les personnages masculins et féminins. Il semble que cette représentation soit très proche de l'idée qui a cours dans la plupart des pays où ce mythe est connu. En effet, quoique omniprésente dans l'imaginaire africain, Mamy Watta ferait plus peur qu'elle n'apaise.

Contrairement à Soyinka, la Nigériane Flora Nwapa utilise l'image de Mamy Watta de façon ambivalente. Dans *Efuru*²⁹², Nwapa prend ses distances vis-à-vis de la tradition orale nigériane en faisant admettre que la dame de l'eau est capable de faire obtenir de la richesse et non des enfants. Elle continue sa déconstruction de la divinité des eaux en la présentant comme une femme stérile qui emporte les enfants, ce qui rentre en conflit avec l'idéologie et la croyance locale qui tient Mamy Watta comme source de fécondité et de richesse. Ici, la dame de l'eau perd son statut divin pour porter les problèmes auxquels les femmes sont confrontées dans leur vie de tous les jours²⁹³.

Cet aspect ambigu de la déesse des eaux se complexifie encore plus dans l'œuvre d'Armah. Certains critiques, Wright²⁹⁴ en particulier, ont fait l'analogie entre la figure mythique de Mamy Watta et le personnage féminin de Maanan dans *The Beautiful Ones*, le premier roman d'Armah. Maanan est perçue comme une Mamy Watta "ironique" dans la mesure où la folie qui l'afflige à la fin du roman est l'inverse du processus de restauration qu'elle aurait dû représenter. Mais si Maanan partage quelques traits caractéristiques avec la déesse des eaux, notamment sa beauté et sa générosité, il y a des raisons de penser que seule la connaissance de la sphère culturelle dans laquelle s'inscrit ce roman a permis à Wright de pousser l'analyse jusqu'à ce niveau. Si tel n'est pas le cas, on pourrait affirmer que son interprétation de cette œuvre a été influencée par sa lecture du deuxième roman d'Armah, et dans ces conditions, il aurait dû le signaler et procéder à une analyse comparative de la représentation de la divinité des eaux dans les deux premiers romans d'Armah dans son chapitre intitulé « Senseless Cycles ».

²⁹¹ Voir à ce propos l'article d'Anny-Claire Jaccards, « Portraits de femmes dans *Les Interprètes* de Wole Soyinka », *Nouvelles du Sud*, N° 2, 1986.

²⁹² Flora Nwapa, *Efuru* (London : Heinemann, 1966).

²⁹³ Pour une analyse plus détaillée sur la divinité des eaux, lire Sabine Jell-Bahlsen, « The Concept of Mammy Water in Flora Nwapa's Novels » (*Research in African Literature*, Vol 26, N° 2, Summer 1995).

²⁹⁴ Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction* (London, Hans Zell Publishers, 1989), pp. 129-133.

En réalité, le narrateur de *The Beautiful Ones* ne fait mention de Mamy Watta dans aucun chapitre. C'est plutôt *Fragments*, le deuxième roman d'Armah, qui fait largement écho à la perception de la figure mythique de la dame de l'eau. Ici, contrairement à ce que montrent les œuvres de Soyinka et de Nwapa, la figure de Mamy Watta n'est pas dangereuse et aucun personnage ne craint d'évoquer son nom. Elle est en outre débarrassée de toute religiosité et symbolise l'élan de la création et du développement dans la société ghanéenne. S'il y a une certaine ambivalence qui intrigue, celle-ci n'est pas de même nature que celle signalée dans l'œuvre de Nwapa. Car, le narrateur présente deux personnages, deux intellectuels, qui interprètent différemment le même mythe. La première version est celle d'une femme écrivain du nom d'Akosua Russell et la seconde est celle que raconte Baako à sa compagne Juana. La perception que nous avons de cette œuvre nous fait entrevoir la version racontée par Baako, le personnage principal, comme le mythe "originel" de la dame de l'eau. C'est elle qui défend le mieux la thèse de ce roman.

Avant d'analyser la version originelle, il ne serait pas inutile de rappeler le contexte dans lequel évoluent les personnages dans *Fragments*. Ce roman embrasse plusieurs thèmes fondamentaux de la littérature africaine qui vont des thèmes politiques aux problèmes socio-économiques en passant par le rôle de l'écrivain dans la société. La véritable problématique qu'il aborde reste cependant le problème de la libération du continent africain : après la colonisation, comment les Africains doivent-ils procéder pour bâtir une société forte dans laquelle ils peuvent s'épanouir en toute dignité ? Armah présente diverses situations dans lesquelles, tout comme dans *The Beautiful Ones*, les hommes politiques et les responsables des institutions étatiques ont du mal à innover. Mais ici, Armah tente de faire comprendre que malgré les problèmes multiples que l'Afrique traverse, l'artiste – symbolisé par Baako – doit s'opposer à ce processus inhibiteur en montrant la capacité créatrice de la société.

Dans cette perspective, le mythe de Mamy Watta montre une exemplarité qui inspire l'artiste dans sa quête quotidienne de l'idéal communautaire. C'est pour cette raison qu'il faut exposer le récit tel que le conçoit le protagoniste de l'œuvre afin de comprendre ses implications et la part de rêve qu'il suscite chez l'artiste. A la fin du chapitre 5, le narrateur relate :

The singer goes to the beach, playing his instrument. These days it's become a guitar. He's lonely, the singer, and he sings of that. So well a woman comes out of the sea, a very beautiful goddess, and they make love. She leaves him to go back to the sea, and they meet at long, fixed intervals only. It takes courage. The goddess is powerful, and the musician is filled with so much love he can't bear the separation. But then it is this separation itself which makes him sing as he has never sung before. Now he knows all there is to know about loneliness, about love and power, and the fear that one night he'll go to the sea and Mame Water, that's the woman's name, will not be coming anymore. The singer is great, but he's also afraid, and after those nights on the shore, when the woman goes, there is no unhappier man on earth. (*Fragments*, p. 120)

Il s'agit d'un mythe relativement court dont la structure est simple à percevoir. En effet, il met en relation le monde réel représenté par l'artiste chanteur et le monde irréel représenté par la dame de l'eau, Mamy Watta. L'intérêt du mythe est à chercher dans la symbolique qui unit ces deux personnages différents (de par leurs natures et leurs sexes) dont la rencontre se transforme en une belle histoire d'amour. A l'origine, le chanteur se retrouve au bord de la mer et chante la solitude dans laquelle il se trouve. Apparaît alors la déesse des eaux avec qui il fait l'amour. La suite du récit montre que les deux personnages ne se rencontrent que par intermittence et à chaque fois que la dame de l'onde repart dans le monde invisible, l'artiste sent à nouveau la solitude. Mais au lieu de l'affaiblir et de le décourager, la séparation d'avec la belle déesse a pour conséquence de le faire chanter mieux qu'il ne le fait habituellement. Mamy Watta se perçoit donc comme celle dont l'absence provoque le désir de créer, elle est donc l'inspiratrice de la création artistique. Si sa présence peut être interprétée comme l'irruption du monde surnaturel dans le monde réel, elle nous permet surtout d'appréhender au plan symbolique la force de l'union entre le féminin et le masculin. Cette union est indispensable dans la génération de l'énergie qui permet de créer.

Dans ce cas, le mythe de Mamy Watta n'est pas un mythe qui n'a de sens que pour les femmes. C'est un mythe qui est donc fondateur de la complémentarité des genres féminin et masculin dans la société africaine. Si Armah a ainsi choisi de faire un ancrage sur la force créatrice de la déesse des eaux, c'est sans doute pour rappeler que la tradition orale africaine ne privilégie pas les figures mythiques masculines par rapport aux personnages mythologiques féminins. Dans ce sens, on pourrait affirmer que le mythe de Mamy Watta est dans la lignée d'autres légendes ouest-africaines comme la légende de la reine Pokou²⁹⁵ qui fondent le système

²⁹⁵ Voir Dominique Desanti, « La femme dans les sociétés d'Afrique noire » in Pierre Grimal (Ed.), *Histoire mondiale de la femme*, Volume 3 (Paris : Librairie de France, 1974), pp. 172 – 174.

matrilinéaire des Akan du Ghana et de la Côte d'Ivoire. Souvent citée à tort pour illustrer la condition de la femme persécutée par la loi des ancêtres, la légende de la reine Pokou prouve l'importance des figures féminines dans le mythe akan. Pokou est perçue comme la fondatrice de la partie du royaume akan actuellement en Côte d'Ivoire car, elle est l'héroïne d'une longue marche au cours de laquelle elle aurait sacrifié son fils pour sauver sa tribu de la menace d'un peuple ennemi au 16^e siècle. Dans la littérature hébraïque, on pourrait la comparer à Moïse conduisant le peuple juif à sa sortie d'Égypte ou à Abraham accomplissant le sacrifice demandé par Dieu. Ces différentes fonctions de meneur et de sacrificateur accomplies par des hommes dans la culture judéo-chrétienne sont ici le fait d'une femme qui joue un rôle primordial dans le destin de son peuple.

Il faut cependant éviter de réduire le rôle de ces mythes à une exaltation pure et simple des qualités féminines. Dans une société où la collectivité a une préséance sur l'individu, les rôles des figures mythiques telles que Mamy Watta et la reine Pokou transcendent ceux de leur catégorie sexuelle pour être perçus comme des symboles d'unité sociale ou l'incarnation de l'esprit communautaire. C'est dans cette logique qu'il faut affirmer que la portée du mythe de Mamy Watta ne se limite pas à la destinée de l'artiste chanteur ou à l'exposition des qualités extraordinaires dont fait preuve la déesse des eaux. Dans ce sens, on peut affirmer que l'assertion de Lukacs à propos de l'épopée peut s'étendre aux mythes et légendes africains. Dans *La Théorie du roman*, il écrit :

En toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel mais celui d'une communauté.²⁹⁶

En effet, toute la diégèse de *Fragments* montre qu'il existe une analogie entre la situation de l'artiste et celle de la société représentée. Dans la vision de Baako, ce mythe constitue un concept dans lequel s'enracine la culture africaine. La société moderne africaine, particulièrement celle du Ghana, devrait donc s'en inspirer pour affronter les problèmes actuels et construire son destin. Ce qui implique que l'effort et la persévérance de l'artiste – perçus comme uniques alternatives pour vaincre le problème auquel il est permanemment confronté – devraient faire percevoir le travail et la création comme conditions sine qua non de la libération socio-économique. Or,

²⁹⁶ Georg Lukacs, *La Théorie du roman* (Paris : Editions Denoël, 1968), p. 60.

comme le montre le récit, cette thèse n'est pas partagée de façon explicite par la plupart des personnages.

En fait, le roman démontre que le mythe originel fonctionne dans l'œuvre comme un rêve porteur de signification profonde. Dans un monde en pleine mutation sociale, il constitue une tentative d'échapper au réel. Dans cette perspective, comme pour indiquer qu'il y a une différence entre le rêve et la réalité, on comprend pourquoi si peu de personnages se soucient de son implication sociale. Ainsi, pendant que Juana, la doctoresse portoricaine, trouve que le mythe de Mamy Watta est captivant, Baako lui fait remarquer que les mythes africains sont bons mais que leur emploi pose problème dans la société moderne (*Fragments*, p. 120). En quelque sorte, ce sont les implications de la modernisation des ressources de la mémoire collective qui se trouvent ainsi problématisées. La deuxième version de ce récit proposée par un autre personnage de *Fragments* consacre la polysémie du mythe de Mamy Watta ; elle montre que le caractère équivoque du symbolique, car nous passons du symbole de la libération à celui de la dépendance.

2. 2. Le mythe perversi : Mamy Watta, symbole du néocolonialisme

La deuxième version du mythe de Mamy Watta est l'œuvre d'un personnage féminin du nom d'Akosua Russell. Il s'agit d'une femme dont la fonction s'apparente à celle du personnage principal de *Fragments* puisqu'elle est non seulement une intellectuelle mais également un écrivain. Or, comme le montre l'œuvre, dans l'Afrique moderne, ce sont les intellectuels qui sont à la fois interprètes et créateurs de mythes, récupérateurs et transmetteurs d'idéologies qui sous-tendent leurs visions du monde. De ce constat découle une question qui dépasse probablement les rôles de ces deux personnages pour embrasser la question de la signification du mythe en fonction de chaque catégorie sexuelle. Nous chercherons donc à savoir, à travers le mythe de Mamy Watta, si dans l'écriture d'Armah la vision du principe féminin est identique ou différente selon qu'elle est exprimée du point de vue des hommes ou de celui des femmes. Pour faire cette comparaison, nous prendrons pour point de départ la version développée sous forme de « poème dramatique » par Akosua Russell dans le chapitre 5 de *Fragments*.

Ce poème qui s'intitule « The Coming of the Brilliant Light of the New Age to Amosema Junction Village » est composé de six strophes qui racontent la rencontre d'une princesse du nom d'Ekua avec un étranger. Les deux premières strophes soulignent les qualités de la princesse : elle est belle, séduisante, gracieuse mais si orgueilleuse qu'aucun homme de sa communauté ne lui convient. Quant au mâle étranger qui a traversé la mer avant d'atteindre ce village africain décrit comme un endroit ténébreux, ses traits physiques dominants sont soulignés dans la quatrième strophe. On sait que l'exagération ou l'hyperbole est l'une des figures rhétoriques du conte, l'auteur du récit ne s'en prive donc pas dans le portrait de cet homme sans nom. En effet, il est décrit comme un bel homme aux yeux bleus, aux cheveux brillants et qui est aussi fort que mille autres hommes réunis. A travers son union (qui apparemment symbolise la rencontre du Blanc avec le Noir) avec la princesse, le village d'Amosema va connaître la lumière, métaphoriquement la civilisation européenne. La dernière strophe du poème permet de voir les fruits de cette union :

Say it
Romantically, romantically say it.
The dynamic couple took the village,
Opened a retail store for magazines,
Taught letters to the children there,
Gave wholesome work to idle men,
Civilized the country entirely,
Reigning with new light o'er adoring subjects,
Say it
Pastorally, pastorally,
Say.
(*Fragments*, p. 114-115)

A l'analyse, on se rend compte que le poème d'Akosua Russell entretient quelques similitudes avec le récit originel, celui de Baako Onipa. En effet, il emprunte au mythe originel non seulement sa saveur romantique mais aussi insiste sur la nécessité qu'éprouve le personnage principal de combler un vide affectif. L'angoisse d'Ekua se transforme ainsi en un immense bonheur lorsqu'elle rencontre son prince charmant. L'impression générale est qu'il confirme l'importance du principe féminin qui dépasse toujours la sphère privée pour aider la communauté entière à surmonter un problème crucial, ici le sous-développement socio-économique d'un village. En second lieu, on remarque que le portrait d'Ekua nous rappelle les qualités que le mythe originel accorde à Mamy Watta, à savoir sa beauté et sa générosité. Mais les coïncidences des deux versions s'arrêtent à ces éléments, car toutes les autres

caractéristiques du poème d'Akosua Russell montrent qu'il est une version dévoyée du mythe de Mamy Watta.

Dans la version d'Akosua Russell, le monde invisible disparaît pour être remplacé par l'Occident. En outre, le mouvement qu'effectue Mamy Watta vers l'artiste chanteur est remplacé par le souvenir douloureux de la conquête de l'Afrique par l'homme blanc. Au lieu de symboliser un dynamisme fructueux, Mamy Watta se caractérise ici par son immobilisme et le visage emblématique d'inspiratrice de l'esprit créatif que lui donne la mémoire collective est réduit à celui d'une femme arrogante qui fait de ses concitoyens des sujets. Publié selon son auteur par plusieurs éditeurs dont le "British Council Treasury of Inspirational Colonial Poems", de nombreux détails montrent que ce poème est effectivement d'inspiration coloniale. En effet, la description de l'Afrique d'Akosua Russell ne diffère pas de celle que Conrad fait dans son roman *Heart of Darkness* ou dans celui de Joyce Cary, *Mister Johnson*. Tout comme ces deux auteurs, Russell présente le continent africain comme un lieu de ténèbres et l'Europe comme le symbole de la lumière : « For this is how the maid, / High born princess of Amosema / Brought light from a far, far land / Unto her nighted village people » (*Fragments*, p. 172). Mais ce qui est encore surprenant est qu'elle reprend à son compte, comme l'écrit Séry Bailly et Bobo Gbakabou, « le mythe de l'Africain paresseux qui attend que les Européens viennent lui donner du travail et développer son continent²⁹⁷ ».

On pourrait également ajouter à ces remarques le fait que la poétesse passe imperceptiblement d'une admiration de l'Occident à une apologie du colonialisme sous une nouvelle forme. C'est ce qu'implique le vers « Reigning with new light o'er adoring subjects » que suit un autre vers « say it » dont les neuf occurrences démontrent que le discours tenu par Akosua Russell n'est pas partagé mais peut-être imposé. Elle fait ainsi du mythe de Mamy Watta, non plus le symbole de la libération de l'Afrique, mais celui du néocolonialisme. En effet, tel que repensé par ce personnage, le mythe est un appel à la domination économique et culturelle de l'Occident sur ses anciennes colonies. En s'opposant à la construction identitaire, il devient un instrument d'oppression dans une société qui devrait imaginer et appliquer son propre processus de libération économique et socio-culturelle en s'inspirant de sa tradition et de l'expérience issue de la colonisation. Selon toute

²⁹⁷ Séry Bailly et Bobo Gbakabou, "Le mythe de Mamy Watta dans la littérature ghanéenne", *Revue Ivoirienne d'Etudes Anglaises - RIVEA*, N° 2, juin 1997, p. 72.

vraisemblance, le poème dramatique d'Akosua Russell est une perversion du mythe de Mamy Watta.

Ainsi vu, le mythe est tantôt le symbole de la libération tantôt le symbole de l'aliénation et de la soumission dans une société pourtant auréolée de son indépendance. Mais cette étude, qui est en fait une analyse comparative de deux versions du même mythe, ne nous dit rien sur la manière dont les personnages mettent en application la vision mythique qu'ils défendent dans la société représentée par Armah. Il est donc important d'examiner leurs attitudes dans des situations concrètes. Comment utilisent-ils leur vision du principe féminin habituellement associé à la fécondité, à la production et à l'esprit d'initiative ? Cette question permettra donc de voir le rapport entre le mythe et la réalité sociale dans un contexte où la destinée de l'écrivain (représenté par Baako et Akosua Russell) s'associe à celle de la société entière.

2. 3. Du mythe à la réalité : Mamy Watta et la société contemporaine

Si le mythe de Mamy Watta permet à Armah de mettre en valeur le principe féminin, le passage à la réalité, qui permet de voir ses implications dans la société contemporaine, s'avère complexe. Lorsqu'on analyse l'ensemble de sa production romanesque, on se rend compte que l'exaltation du principe féminin reste au niveau théorique dans ses premiers romans avant de prendre une envergure plus proche de la réalité sociale dans ses romans historiques. Cette remarque peut se vérifier dans *The Healers* où on constate une véritable symbiose entre le féminin et le masculin, notamment dans la relation entre Araba Jesiwa et le sculpteur Kofi Entsua. En effet, par respect de la tradition, quand Jesiwa prend pour époux un membre de la famille royale au lieu de l'artiste plébéien dont elle est amoureuse, ce dernier en souffre terriblement. Le narrateur montre que cette souffrance n'est pas que morale puisqu'elle a une influence considérable sur l'oeuvre de l'artiste. Kofi Entsua se retrouve alors dans la même position que l'artiste chanteur du mythe de Mamy Watta et sculpte sans arrêt. Mais sa création artistique s'éloigne des objets utilitaires (mortiers, portes, pirogues) et se métamorphose en un art qui semble avoir pour vocation de contenir sa mélancolie. Le narrateur raconte à ce propos :

These figures were still beautiful – whatever Entsua worked on turned out beautiful. But their beauty now was a new, frightening sort of beauty. It was not a soft, happy beauty but a harsh kind of beauty, mixed with pain, frustration and suffering, a kind of beauty crossed with evil. The figures Entsua made were strange, tortured shapes. He kept them to himself. Whenever he finished one he began another immediately. It was as if the pain was something he could not contain alone even for a day. (*The Healers*, p. 74)

Le narrateur révèle par la suite qu'après le retour de Jesiwa dans la vie de l'artiste, les œuvres d'art d'Entsua prenaient la forme d'une femme qui passait progressivement d'un début de grossesse à l'enfantement. Cette transformation signifie métaphoriquement que son travail prenait une dimension plus positive et créative. L'histoire de ce couple montre que sans l'homme, l'inspiration créatrice de la femme est vaine et sans la femme, la force masculine semble être sans objet ; elle illustre pertinemment la nécessité de la conjugaison entre les qualités féminines et masculines dans toute société. C'est autour de ce principe d'union que le mythe de la dame de l'onde est structuré dans *Fragments*. Mais ce qui pose problème, c'est sa dimension réaliste. Pour se rendre compte, il faut se poser la question de savoir si la littérature orale en général et le mythe en particulier peut être considérée comme le miroir (ou le reflet) de la société africaine.

A cette question, Jacques Chevrier répond dans *L'Arbre à palabres* que la relation qu'entretient la littérature orale avec le réel n'est pas seulement de réflexion (au sens optique du mot) mais également de représentation analogique. Selon lui, « il existe des rapports voilés, parfois cachés, entre, d'une part, la structure d'une société déterminée et, d'autre part, la structure du discours littéraire tenue sur cette société²⁹⁸ ». Cette remarque est d'autant plus justifiée dans *Fragments* qu'il y a un lien étroit entre la vie des personnages et la version du mythe de Mamy Watta qu'ils partagent avec leur auditoire. En d'autres termes, l'impression qui se dégage du récit est que les personnages dévoilent leurs identités à travers les contenus narratifs du mythe qu'ils racontent. Il y a donc une double interaction entre le récit et l'individu et entre le récit et la société qui permet d'être renseigné sur la nature des rapports que l'écrivain entretient avec la société. La société dont il s'agit ici est celle représentée par Armah dans *Fragments* – nous sommes donc toujours dans la fiction – mais sans convoquer de faits réels ou historiques, elle permet néanmoins de vérifier la vision du roman comme miroir de la société.

²⁹⁸ Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabres* (Paris : Editions Hatier International, 2005), p. 35.

Cette relation entre littérature et vision sociale est particulièrement avérée en ce qui concerne le personnage d'Akosua Russell. On remarque ainsi la relation que le narrateur fait entre son poème « épique » d'inspiration colonialiste et son esprit mercantile. En effet, le portrait de ce personnage féminin montre que les qualités intellectuelles ne lui font pas défaut. Car non seulement Akosua Russell dirige le *Drama Studio*, une institution chargée d'aider à la production artistique (notamment l'écriture), mais elle est également editrice de *Kyerema*, le magazine littéraire du pays. Mais dans aucune de ces deux fonctions elle ne montre sa capacité à diriger ou son esprit créatif. On apprend par exemple dans une conversation que depuis bien longtemps, non seulement le monde littéraire n'est plus convié à des rencontres pour faire la promotion de l'art mais encore qu'il n'y a plus d'ateliers d'écriture. Cette impression d'impasse s'exemplifie par la déception d'un jeune lycéen qui effectue un déplacement du Nord du pays jusqu'au Sud à Accra pour apprendre à écrire. Mais en fin de compte rien ne lui est proposé. Par ailleurs, un autre écrivain désemparé par l'attitude de Russell fait savoir que la revue, initialement trimestrielle, est devenue une bisannuelle. Toutes ces informations, qui sont communiquées par divers personnages tendent unanimement à la présenter comme un personnage dont les idées sont opposées à la thèse principale du roman. Ce sentiment se confirme quand, à la fin d'une cérémonie, un écrivain du nom de Lawrence Boateng est présenté comme l'une des victimes de l'attitude de Russell. En effet, c'est ce dernier qui critique la manière dont elle utilise les subventions accordées par les pays développés au profit du développement de l'art à son propre compte :

Nobody meets to discuss real writing anymore. This has become a market where we're all sold. We're confused. There's money for this and that. Grants and so forth, but who swallows this money ? Everybody says it secretly, but I'm tired of secrets and whispers." (*Fragments*, p. 115)

Boateng symbolise ici l'artiste dont l'activité créatrice est entravée par les problèmes sociaux. Il n'arrive pas à faire publier ses œuvres et noie ses soucis dans l'alcool. Dans la vision globale de l'œuvre, il est aussi coupable qu'Akosua Russell, car, en tant qu'artiste, il a failli à sa mission de donner une orientation claire à la société. Mais le symbole le plus évident que sa réaction évoque est celui qui fait d'Akosua Russell une négrière des temps modernes dans la mesure où elle se sert de l'activité de certains écrivains pour gagner de l'argent pendant que ces derniers sont abandonnés à eux-mêmes. En clair, Akosua Russell est dépeinte non

seulement comme le symbole de la stérilité mais aussi comme un chantre de l'aliénation culturelle et économique. Dès lors on comprend le véritable sens de son poème (du reste pompeusement qualifié d'épique) dans lequel on perçoit Mamy Watta comme le symbole du néocolonialisme, car son attitude permet de faire le lien entre son esprit mercantile et sa vision mythique. Ces deux entités dont elle est le siège permettent à leur tour de la percevoir comme un personnage caractérisé par un double refus : refus de production (il est inutile de chercher les solutions à nos problèmes, les Européens apporteront le développement) et refus du partage (elle détourne les fonds).

En réalité, plus que la perversion du mythe de Mamy Watta qu'elle donne à voir, c'est son attitude qui est grotesque. Il nous semble qu'il y a un peu d'excès dans ce portrait. Car le symbole de la stérilité dont elle est le modèle revêt plusieurs aspects qui vont du manque d'inspiration (elle lit les mêmes textes à chaque cérémonie), au manque d'honnêteté intellectuelle (elle s'arroge les textes d'autres écrivains) en passant par son refus de voir éclore d'autres écrivains comme ce jeune lycéen qui se renseigne sans succès sur les ateliers d'écriture. Si on fait le lien entre le rôle de la déesse des eaux qu'elle confie à un homme dans son poème et le développement tel qu'elle l'entrevoit, on comprendra qu'elle n'a pas la même vision du principe féminin que Baako. Dans la culture africaine (et dans bien d'autres cultures) ce principe qui s'identifie à la fécondité, à la production et, à l'échelle de la société contemporaine, au développement culturel et socio-économique est continuellement associé à l'image de la femme. Dans ces conditions, l'ignorer comme le fait Akosua Russell, c'est également ignorer les codes culturels et symboliques de l'espace identitaire dans lequel on se trouve.

Le narrateur associe d'autres séquences similaires à celles dans lesquelles Russell est directement impliquée. Cette juxtaposition a pour conséquence de montrer, d'une part, que l'ensemble des principes fondateurs de la société africaine est en désuétude et, d'autre part, d'amplifier l'impression que l'égoïsme prend le pas sur la vision collective à laquelle l'histoire du continent est sans cesse rattachée. Ces séquences laissent entrevoir que le principe de générosité que représente Mamy Watta est loin d'être proche de la réalité de la société ghanéenne. Ainsi lorsque Baako et Juana se retrouvent au bord de la mer après avoir assisté à la cérémonie organisée par Russell, ils aperçoivent un groupe de pêcheurs qui préparent leurs filets. Ces derniers se lancent à l'assaut de la mer pour pêcher mais

leur journée s'avère pénible. Survient alors un enfant qui, rudoyé dans un premier temps, se met ensuite à composer des chants en les alternant avec le bruit de la mer. D'autres pêcheurs reprennent en chœur le refrain de ses chansons et le tout donne une harmonie qui motive les pêcheurs et leur donne l'énergie. Au fur et à mesure, leur filet de couleur noire, que le narrateur qualifie de « vaginal », revient sur la rive avec une quantité de poissons de plus en plus élevée. Dans la perception de Baako, il n'y a aucun doute sur le fait que l'enfant donnait aux pêcheurs quelque chose qu'ils n'avaient pas, ce qui ne les a pas empêché de vendre la totalité de leur prise, oubliant de ce fait celui qui a été la source de leur énergie. Ce dernier se console du soutien-gorge de Juana qu'il prend en courant.

Tous les indices de la diégèse montrent que cette séquence est en fait une représentation parodique du mythe de Mamy Watta. Autrement dit, c'est une tentative d'approcher le mythe de la réalité sociale. En effet, nous avons ici une association entre l'art et le travail qui permet de pourvoir aux besoins vitaux des pêcheurs. Visiblement, ces derniers symbolisent toute une société qui a besoin d'être orientée (sur le triple plan culturel, social et économique) comme le fait le petit garçon chanteur. L'intervention de la sexualité nous rappelle non seulement la nécessité du principe féminin mais encore l'importance de la production qui ne peut s'obtenir sans douleur. Il y a un chevauchement entre le mythe et la réalité sociale qu'on ne peut manquer de remarquer ici. En fin de compte, on peut retenir que cette séquence narrative montre les difficultés auxquelles peut se heurter le désir d'appliquer les principes du mythe aux réalités de la société contemporaine. Dans ce sens, l'identification de Baako à l'enfant montre que la vision sociale de l'artiste se heurte aux aspirations immédiates de la masse. Le mythe nous replonge ainsi dans l'opposition quasi-universelle entre l'artiste et la société, entre l'idéal et les contraintes de la réalité sociale.

En définitive, l'analyse du mythe de Mamy Watta nous permet de faire deux remarques. En premier lieu, on peut signaler que la polysémie est indubitablement la marque distinctive du mythe. En opposant deux versions du même mythe, Armah montre que les mythes sont loin d'avoir un sens unique et que leur interprétation pourrait être l'objet d'un débat sans fin. En second lieu, l'omniprésence d'une symbolique qui met l'accent sur le rôle de la femme dans le développement social et économique montre que le fonds ancestral que constitue le mythe peut non

seulement servir à assurer la promotion de la femme mais aussi contribuer à l'équilibre entre hommes et femmes dans la société moderne africaine.

Ce chapitre nous a permis de faire une étude comparative entre les représentations des personnages féminins et masculins dans quelques récits africains à caractère épique et mythologique (notamment *Chaka* de Thomas Mofolo et *Mhudi* de Sol T. Plaatje) et dans les œuvres d'Armah. Quoique n'appartenant pas à la même génération et malgré les différences inhérentes à la narration, l'objectif des trois auteurs reste identique. A partir de la reconstitution des données de l'histoire, ils utilisent la mémoire collective à des fins didactiques afin de forger une identité culturelle mise à mal par la colonisation du continent africain. Cependant, nous avons pu relever que la représentation des rapports sociaux de sexe dans les œuvres d'Armah s'apparente plus à celle de Plaatje qu'à celle de Mofolo.

Contrairement à l'œuvre de Mofolo, l'écriture de Plaatje et d'Armah montre la femme non pas dans un statut de victime mais dans une symbolique qui présente le principe féminin dans toute sa dimension. A cet effet, le mythe de Mamy Watta nous a permis de voir comment Armah se sert de la tradition orale pour exposer les problèmes auxquels la société africaine actuelle est confrontée. Elle nous a également permis de comprendre que la question de l'intention du transcripteur, de l'adaptateur ou de l'interprète de mythes et de récits épiques est centrale, car c'est elle qui détermine la construction et la reconstitution des récits issus de la tradition orale africaine.

Dans le prochain chapitre, nous nous proposons de nous interroger sur les implications du principe féminin, non plus dans sa dimension symbolique (comme dans le mythe de Mamy Watta dans lequel Armah semble trop idéaliser la fonction de la femme), mais dans des situations aussi "concrètes" que la contribution de la femme dans la libération africaine et son rôle hiérarchique dans le monde politique africain.

CHAPITRE VIII

GENRE, POUVOIR ET HIERARCHIE POLITIQUE

L'observation générale de la réalité sociologique africaine montre que les Africaines sont confrontées à un certain nombre de problèmes spécifiques parmi lesquels on dénombre l'oppression à divers niveaux de la société et notamment leur quasi-exclusion dans la sphère politique. Armah s'insurge contre l'idée commune selon laquelle cette marginalisation des femmes dans les structures politiques de l'Afrique post-indépendante provient de l'organisation politique de l'Afrique précoloniale.

De fait, la lecture de ses romans tend à montrer que les structures sociales et politiques issues du passé africain ne sont pas incorporées dans la société contemporaine de façon appropriée. Ce chapitre a donc pour but de repérer dans l'écriture d'Armah les indices de la hiérarchie politique qui prévalait dans l'Afrique ancienne afin de les comparer à ceux que l'on trouve dans la société contemporaine. La question principale à laquelle nous tenterons de répondre sera de savoir s'il est possible de parler d'une domination masculine dans une structure politique issue du système matrilineaire, mode de filiation et d'organisation sociale reposant sur l'ascendance maternelle. Cette question nous permettra de savoir si la représentation du système politique qu'Armah fait est une dénonciation de l'ordre ancien constitué des rois et reines mères ou, au contraire, s'il déplore sa disparition dans l'organisation politique héritée de la colonisation.

Corrélativement à cette question, nous mènerons une étude comparative entre les rôles politiques qu'Armah fait jouer à la femme traditionnelle dans ses romans historiques et à la femme moderne dans ses romans qui dépeignent l'Afrique contemporaine. Y a-t-il une rupture ou une continuité dans l'image de la femme politique africaine et quelles peuvent en être les raisons et les conséquences dans la hiérarchisation des genres dans la société moderne ? Ces questions nous amèneront à comparer de façon continue la représentation des rapports sociaux de sexe dans les romans d'Armah avec les réalités sociologiques de l'Afrique contemporaine et de l'Afrique ancienne.

1. LA QUESTION DE LA SUPREMATIE MASCULINE : L'APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE

En s'inspirant de la réalité anthropologique du continent africain en général et de celle des Akan en particulier, on peut se demander s'il est juste d'affirmer que les femmes sont dominées par les hommes. S'il y a une suprématie masculine, comment peut-on repérer ses différentes articulations ? On ne peut pas prétendre que les romans d'Armah peuvent permettre de répondre avec exactitude à cette question, car la fidélité de sa représentation avec la réalité sociale n'est pas évidente. Cependant, en considérant l'évolution des rapports entre hommes et femmes dans ses romans, il est possible de dégager un certain nombre d'hypothèses qui vont de la perception du genre comme un pouvoir normatif à sa perception comme un contre-pouvoir pour transgresser la norme. Essayons donc de voir comment à travers l'écriture s'insère un discours sur la différenciation qu'implique le genre, notamment au niveau politique.

1. 1. La domination masculine : position théorique et sociologique

Les mouvements féministes – particulièrement ceux d'Europe et des Etats-Unis – font admettre que les femmes sont largement dominées par les hommes dans la plupart des domaines de la vie sociale. Selon Simone de Beauvoir, on ne peut pas contester l'existence d'un « mythe viril », car « l'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets ; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance²⁹⁹ ». Pour mettre fin à ce processus au cours duquel elle a été concrètement constituée comme l'Autre, on constate qu'il y a actuellement une prise de conscience qui a pour but d'accorder à la femme les mêmes droits que l'homme au triple plan politique, économique et socioculturel. Ce combat est d'autant plus justifié que des anthropologues et certains sociologues ont repéré un certain nombre de structures objectives et subjectives qui contribuent à créer et à perpétuer l'ordre

²⁹⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I : les faits et les mythes* (Paris : Editions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976), p. 239.

masculin d'âge en âge. Ainsi, dans son ouvrage intitulé *La Domination masculine*, Pierre Bourdieu remarque-t-il que l'Eglise, l'Ecole et la famille sont les principales institutions qui concourent à assurer les permanences de la domination masculine. Il justifie cette remarque en affirmant :

C'est dans la famille que s'impose la division précoce de la division sexuelle du travail et de la représentation légitime de cette division, garantie par le droit et inscrite dans le langage. Quant à l'Eglise, habitée par l'antiféminisme profond d'un clergé prompt à condamner tous les manquements féminins à la décence, notamment en matière de vêtement, et reproducteur attiré d'une vision pessimiste des femmes et de la féminité, elle inculque (ou inculquait) une morale familialiste, entièrement dominée par les valeurs patriarcales, avec notamment le dogme de l'infériorité foncière des femmes. (...) L'Ecole enfin, lors même qu'elle est affranchie de l'emprise de l'Eglise, continue de transmettre les présupposés de la représentation patriarcale (fondée sur l'homologie entre la relation homme / femme et la relation adulte / enfant) et surtout, peut-être, ceux qui sont inscrits dans ses propres structures hiérarchiques, toutes sexuellement connotées, entre les différentes écoles ou les différentes facultés, entre les disciplines (« molles » ou « dures ») – ou, plus près de l'intuition mythique origininaire, « desséchantes », entre les spécialités, c'est-à-dire entre des manières d'être et des manières de voir, de se voir, de se représenter ses aptitudes et ses inclinations, bref, tout ce qui contribue à faire non seulement les destins sociaux mais aussi l'intimité des images de soi.³⁰⁰

Bourdieu ajoute à ces facteurs institutionnels de la reproduction de la division des genres le rôle de l'Etat qui « est venu ratifier et redoubler les prescriptions et les proscriptions du patriarcat privé par celles d'un *patriarcat public*, inscrit dans toutes les institutions chargées de régler et gérer l'existence quotidienne de l'unité domestique³⁰¹ ». A n'en point douter, l'objectif d'une telle étude est de comprendre non seulement les constances des relations entre hommes et femmes mais aussi d'envisager les transformations capables d'améliorer les conditions de vie de la femme moderne. Dans cette perspective, il est nécessaire de signaler que les facteurs de différenciation qu'a relevés Bourdieu s'appliquent davantage aux sociétés occidentales qu'aux sociétés postcoloniales africaines. Du fait de la différence sociologique entre l'Afrique et l'Occident, il convient d'éviter le transfert pur et simple des problèmes et solutions que l'Europe rencontre en Afrique.

Ainsi, sur les quatre invariants de la domination masculine relevés par Bourdieu, deux ne conviennent à la situation particulière de l'Afrique que de façon relative. Il s'agit de l'Ecole (au sens formel) et de l'Eglise dont les rôles dans la hiérarchisation des genres sont assez récents dans l'histoire africaine dans la

³⁰⁰ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine* (Paris : Editions du Seuil, 2002), pp. 117 – 119.

³⁰¹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, p.120.

mesure où ce sont des institutions introduites par le colonisateur. Par contre, il nous est possible d'analyser le rôle de l'Etat (que nous substituons dans le contexte africain au pouvoir royal) en tant qu'autorité politique dans l'évolution des relations entre hommes et femmes en nous appuyant sur la représentation qu'Armah en fait dans ses romans historiques.

En effet, dans *Two Thousand Seasons* et dans *The Healers*, Armah accorde une importance significative au rôle de la royauté africaine pendant la colonisation. Il est utile de rappeler que la chefferie africaine, celle des Akan sur laquelle se porte la critique d'Armah, se caractérise par un bicéphalisme orienté par l'appartenance aux deux catégories sexuelles : l'autorité du roi et celle de la reine mère. Nous pensons qu'à partir de l'analyse du rôle de chacune des instances du pouvoir royal, il est possible de comprendre dans quelle mesure le discours des narrateurs permet de remarquer une domination masculine ou éventuellement une égalité malgré la différence des rôles attribués par la tradition africaine aux hommes et aux femmes.

De fait, dans le but de retrouver l'identité africaine perdue pendant la traite négrière et la colonisation, le contraste est souvent fait entre les difficultés politiques actuelles du continent africain et les « puissants » royaumes des temps passés. Cette vision ne fait cependant pas l'unanimité au sein de la diaspora africaine. Par exemple, dans un article intitulé « On the Subject of Kings and Queens : 'Traditional' African Leadership and the Diasporal Imagination », Al-Yasha Williams affirme : « I argue that, specifically, the concept of 'kings and queens' is based on a largely romantic nostalgia that, for the purposes of recovering a lost African identity and dignity, ultimately serves no valuable end for Africans in the Diaspora³⁰² ». Cette position montre qu'il n'y a pas d'unanimité sur la nécessité de restaurer cette structure politique telle qu'elle existait dans l'Afrique traditionnelle.

De même, dans son ouvrage intitulé *Sexual Politics*, Kate Millett affirme que dans la plupart des sociétés, l'ascendance masculine est privilégiée par rapport à la lignée féminine. Dans le premier chapitre dans lequel elle énumère les fondements théoriques de la « politique sexuelle », elle écrit : « Classically, as head of the family the father is both begetter and owner in a system in which kinship is property. Yet, in strict patriarchy, kinship is acknowledged only through association with the male

³⁰² Al-Yasha Ilaam Williams, « On the Subject of Kings and Queens : "Traditional" African Leadership and the Diasporal Imagination », *African Studies Quarterly*, 6(4):1, 2003.
< <http://www.africa.ufl.edu/asq/v7/v1i1.PDF/v7i1a4.pdf>>, p. 2. (2 mai 2005)

line³⁰³ ». Cependant, l'auteur reconnaît qu'on ne saurait affirmer que cette disposition est universelle dans la mesure où ce principe n'est pas applicable aux sociétés matrilineaires telles que celle des Akan. Cela montre bien qu'il faut relativiser la domination masculine, car, d'une société à une autre, elle a des spécificités non négligeables.

A titre d'exemple, la pratique de l'excision, qui est de plus en plus décriée dans les sociétés africaines et européennes, n'aurait pour objectif ultime que de fidéliser la femme à son époux alors qu'une telle pratique est absente dans les sociétés occidentales. S'il paraît difficile d'affirmer avec certitude qu'elle est fondée sur un ou plusieurs mythes africains ou si elle n'est qu'une pratique traditionnelle et religieuse, elle est cependant perçue de nos jours dans les milieux féministes comme l'un des aspects de l'oppression des femmes dans le système patriarcal. Or, il semble qu'il y a là un paradoxe dans la mesure où l'ablation partielle de l'organe génital féminin est effectuée non pas par des hommes mais par des femmes. Si cette pratique culturelle est à percevoir comme une preuve de la domination de la femme africaine par l'homme, alors il conviendrait de relever que la femme participe à sa propre oppression. Dans sa tentative de comprendre les origines religieuses, culturelles et sociologique de l'asservissement de la femme négro-africaine, Awa Thiam parvient à un tel constat quand elle écrit dans *La Parole aux Négresses* :

En Afrique noire, par l'excision, tout porte à croire que les hommes ont amené les femmes à devenir elles-mêmes leurs propres bourreaux, leurs propres « charcutières ». Auraient-elles fini par rationaliser les pratiques excisionnelles et infibulatoires, en les assimilant à des pratiques obligatoires, intégrant et intégrées à leur corps traditionnel ou rituel. Cela expliquerait en partie la prise en charge par les femmes de leur propre mutilation.³⁰⁴

Pour Awa Thiam, cette pratique est la conséquence de l'« idéologie dominante » des hommes africains. Dans ce cas, on parlerait d'une intériorisation féminine du patriarcat dans les sociétés où celui-ci est ancré dans les mœurs. Si on se réfère à divers registres sociaux, pourrait-on affirmer *de facto* qu'une telle vision des relations de genre existe dans la tradition akan ? Au niveau politique, dans la mesure où la monarchie akan se caractérise par la présence officielle d'un roi et d'une reine, on peut se demander si cette « idéologie masculine » dont parle Awa

³⁰³ Kate Millett, *Sexual Politics* (London : Virago Press, 1977), p. 34.

³⁰⁴ Awa Thiam, *La Parole aux Négresses* (Paris : Editions Denoël, 1978), p. 100.

Thiam n'est pas inhérente à cette institution politique traditionnelle. Si tel est le cas, dans la perspective des revendications sociopolitiques portant sur l'égalité des genres dans la société moderne, il s'agit d'une norme séculaire dont la nécessité reste à prouver.

Mais la représentation littéraire peut permettre de remettre en question la réalité sociologique, c'est dans ce cadre que les romans historiques d'Armah nous permettront de voir comment les institutions issues de l'Afrique précoloniale présentent le rôle de chaque genre. Peut-on y noter une hiérarchisation entre hommes et hommes ou une complémentarité au niveau des rôles politiques ? Le rôle prépondérant que traditions et mythes attribuent à l'homme semble être universel en ce sens que la plupart légitiment la position seconde de la femme. Dans le contexte de la société africaine décrite par Armah, quelle est la position affichée par ses narrateurs par rapport à cette domination masculine dans le contexte spécifique de la lutte anti-coloniale ?

Dans l'analyse sociologique de Bourdieu sur la domination masculine, il affirme, au regard de l'évolution des rapports entre hommes et femmes dans la société contemporaine, que «le changement majeur est sans doute que la condition masculine ne s'impose plus avec l'évidence de ce qui va de soi³⁰⁵ ». Ce constat peut-il s'appliquer à la société traditionnelle africaine au regard de la représentation de la composante masculine du système royal décrit par Armah ?

1. 2. Représentation et démythification de la suprématie masculine

Pour décrire le pouvoir royal de l'Afrique ancienne, le narrateur de *Two Thousand Seasons* se sert d'une stratégie narrative issue du conte africain. En étudiant le discours que Benveniste définit dans *Problèmes de linguistique générale* comme une énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière³⁰⁶, on se rend compte que les figures rhétoriques issues de la tradition orale sont vidées de leurs usages courants afin de véhiculer une critique qui démythifie non seulement les rois africains mais aussi l'institution politique qu'ils représentent. Puisque notre étude porte sur un

³⁰⁵ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, p. 122.

³⁰⁶ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 242.

roman fortement influencé par la tradition orale, on conviendra que le locuteur est représenté par le narrateur et l'auditeur par le lecteur virtuel qui parcourt ces textes narratifs dans lesquels histoire et fiction s'entremêlent dans la reconstruction de la mémoire collective et des mythes.

Comme on le verra dans l'analyse, Armah ne se préoccupe pas de façon explicite à un rapport de force entre hommes et femmes. Il choisit de démystifier le pouvoir politique détenu par les hommes ; démythifier le pouvoir exclusif des rois revient à ôter son caractère mythique mais aussi et surtout à le désacraliser. Il nous semble qu'à travers ce blâme, il désapprouve toute forme de domination, que ce soit celle du colonisateur sur le colonisé ou celle de l'homme sur la femme.

1. 2. 1. Les procédés rhétoriques dans *Two Thousand Seasons*

L'importance que le narrateur de *Two Thousand Seasons* accorde au rôle de la chefferie africaine pendant la colonisation n'a pas échappé aux critiques. Elle est d'autant plus perceptible qu'elle émerge d'une narration qui ne concède aucune « circonstance atténuante » à ce que le narrateur fait percevoir comme étant l'irresponsabilité des autorités politiques traditionnelles. Dans *The Novels of Ayi Kwei Armah*, Robert Fraser note par exemple que la forme de royauté présentée est issue du contact entre le colonisateur et la hiérarchie politique locale, elle est donc complètement en déphasage avec le mode de vie indigène qui précède l'arrivée des colons arabes. Il étaye son argumentation en écrivant : « It is true that chieftaincy, as understood and encouraged by Lugard-inspired British imperialists, was unknown to certain African ethnic groups before the colonial period, the Igbo people being a notable case in point³⁰⁷ ». Fraser continue son analyse en focalisant son attention sur les effets de la colonisation et la mentalité des rois africains plutôt que sur le rapport entre la représentation armahienne et la réalité anthropologique. Il est rejoint dans cette démarche par Ode Ogede qui conclut sa brève analyse sur le leadership africain dans *Two Thousand Seasons* en écrivant :

Armah succeeds in his later novels in rescuing myth from the ashen hands of anthropology. He demonstrates the way in which myth can be made part and parcel of

³⁰⁷ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah* (London : Heinemann, 1980), p. 75.

the decolonization struggle, for while imitating the rhetorical structures of oral traditions, he rejects their ideological subterfuges, and rewrites African history from a pan-African perspective through a process of revision that results in works of great distinction.³⁰⁸

On remarque que les deux auteurs perçoivent la pertinence de la critique du narrateur face au changement radical intervenu dans la gestion de la société africaine. Cependant ni l'un ni l'autre ne se sont attardés sur les procédés rhétoriques utilisés pour véhiculer la désapprobation du narrateur face à l'irresponsabilité de la chefferie. C'est sur ce point que s'articule notre analyse. En effet, dans *Two Thousand Seasons*, les outils rhétoriques empruntés à la tradition orale africaine sont nombreux. La plupart de ces procédés sont utilisés de façon récurrente par le narrateur pour représenter l'amorphisme et la cupidité de la classe dirigeante. Il use d'un discours narratif qui a recours notamment à l'hyperbole, à l'amplification ou à des commentaires tautologiques qui contribuent à ce que nous percevons comme étant une certaine désémantisation du pouvoir royal en général et des rois en particulier.

Dans *Le Lexique des Termes Littéraires*, Gilles Philippe définit la désémantisation comme « un processus d'évolution sémantique dans lequel un mot perd tout ou partie de son sens ou de sa force³⁰⁹ ». On remarque qu'à travers certains métaphores et procédés rhétoriques, ce processus est utilisé par le narrateur pour décrire les rois africains dont il conteste et discrédite l'action politique pendant la période précoloniale. En prêtant une attention particulière à la narration du roman, on ne peut manquer de s'apercevoir que l'ensemble de ces procédés permet de comprendre l'intention du narrateur. Il est, pour ainsi dire, trahi par son langage, car par rapport au style oral traditionnel, il pratique un contre-discours qui est perceptible à quiconque connaît le code culturel dans lequel son récit se situe. De façon plus explicite, on pourrait affirmer que l'analyse du discours narratif permet de se rendre compte que le narrateur s'approprie les conventions de la tradition orale tout en se distançant par rapport à leur contenu idéologique et leur usage habituel dans la description du pouvoir politique détenu par les rois.

Dans cette perspective, on remarque que le procédé rhétorique le plus récurrent dans *Two Thousand Seasons* est sans doute une combinaison entre la

³⁰⁸ Ode Ogede, Ayi Kwei Armah, *Radical Iconoclast : Pitting Imaginary World Against the Actual* (Ohio : Ohio University Press, 2000), p. 113.

³⁰⁹ Gilles Philippe in Michel Jarrety (Ed.), *Le Lexique des termes littéraires* (Paris : Librairie générale française, 2001), p. 123.

dérision et l'hyperbole. En effet, le conteur s'attaque aux vices et ridicules de la société traditionnelle à travers une moquerie méprisante. La plupart de ces moqueries qui portent essentiellement sur les rois s'accompagnent d'une description hyperbolique, c'est-à-dire d'une exagération ou d'une diminution excessive de leurs caractéristiques et de leurs qualités morales. Ainsi, dans la description des Africains qui ont trahi l'esprit de groupe en se marginalisant, se trouvent ceux qu'il appelle « the ostentatious cripples ». Ces derniers se caractérisent par une infirmité physique et mentale qui est soit le symbole d'une incapacité à comprendre et à appliquer les principaux fondements de la vie communautaire soit l'expression d'une vision sociopolitique trouble. Ils sont représentés par trois personnages que le narrateur décrit avec un dédain auquel se mêle de la moquerie :

Which shall we now choose to remember of the many idiocies our tolerance has supported? Shall we remember Ziblim the heavy one, heavy not like a living elephant but like infirm mud, he who wanted every new bride's hymen as his boasting pride, but turned the tears of women into laughter when they found this massive would-be king had not the blood in him for entering the widest open door? Or shall our remembrance be of Jebezu, he who for the solace of his shrivelled soul wanted all coming into his presence crawling on their knees? Or of Bulukutu, he who gave himself a thousand grandiose, empty names of praise yet died forgotten except in the memories of laughing rememberers? We should not stay too long with them. (*TTS*, pp. 63 – 64)

Par cette série de questions rhétoriques, le narrateur semble ne pas vouloir insister sur ce qu'il pense de ces personnages. Mais ce choix stylistique, au lieu d'occulter ce dont il ne parle pas, engendre plutôt la mise en évidence de sa pensée. En effet, on se rend compte qu'il ne donne plus de détails concernant le règne des rois ayant eu une mauvaise réputation. Mais il parvient à mettre en valeur ce qu'il exprime en se montrant concis. Ainsi en comparant la lourdeur du roi Ziblim à celle d'un éléphant, en présentant la suffisance de Jebezu et la vanité de Bulukutu de façon emphatique, il utilise un discours qui amplifie ce qu'ils sont en réalité. Le but de cette stratégie est d'emporter notre adhésion sans avoir à expliciter longuement ce dont il veut parler. C'est dans cette même perspective qu'il finit sa description en affirmant « we should not stay too long with them ». Cette forme de prétéition lui permet non seulement de montrer que la mémoire collective ne garde pas un bon souvenir de ces rois mais également de passer à une autre idée. Cette stratégie discursive montre également qu'Armah a réussi à conserver dans *Two Thousand Seasons* l'esprit du conte dans la mesure où on a le sentiment que le narrateur essaie de progresser avec le lecteur dans l'histoire qu'il lui raconte comme s'il était

devant un auditoire. Il y a donc une oralisation réussie du récit qu'on ne peut manquer de remarquer, en ce sens que l'écriture est globalement alignée sur la norme langagière du conte.

Par ailleurs, l'aspect le plus remarquable du discours du narrateur est l'utilisation de la dérision au service d'une critique sociopolitique qui discrédite les rois. Il semble que ce procédé soit l'une des spécificités du conte africain. Le critique Paul N'da, de l'École Normale Supérieure d'Abidjan, note cette caractéristique dans son article intitulé « Ruse et dérision dans le conte, armes de la lutte sociale et politique » quand il affirme :

Dans le conte, la contestation s'appuie de manière élégante sur la dérision qui vise les puissants et opère surtout sur le terrain politique. La dérision porte au rire ; elle démystifie les puissants, les ridiculise en effaçant leur grandeur, leur pompe. Elle corrode par le rire, elle dé-forme pour gérer le rire. Elle opère par contrastes et transfigure l'impuissance et l'insignifiance en puissance porteuse de sens [...] Elle se joue des apparences qu'elle brise et des risques qu'elle moque.³¹⁰

Ce lien entre la dérision et la contestation est particulièrement avéré dans *Two Thousand Seasons* à travers le portrait physique et moral du roi Koranche. Contrairement à la description sommaire des précédents rois (Ziblim, Bulukutu et Jebezu), le narrateur raconte la vie du roi Koranche dans les moindres détails. En commençant le portrait de ce dernier par son ascendance, il se sert d'une stratégie traditionnellement utilisée par les conteurs et griots dans la glorification des grands personnages historiques ou des puissants rois. Mais contrairement à ces derniers, le narrateur va montrer la médiocrité de Koranche. Au chapitre 3, à la page 66, il donne l'information selon laquelle Koranche est le descendant légitime d'un roi incestueux : il est le troisième fils de son père qui s'est accouplé avec sa propre sœur au mépris de toutes les conventions morales. A travers l'évocation de son ascendance, c'est le mode d'accession au pouvoir qui est ainsi critiqué dans la mesure où le critère prioritaire de cette élévation est moins la capacité à gouverner que la filiation. C'est donc une dénonciation qui va au-delà du personnage de Koranche, en ce sens qu'elle vise l'institution royale dans son essence.

Aux détails non négligeables déjà mentionnés, le narrateur ajoute d'autres arguments qui ridiculisent davantage le roi Koranche. Son but est manifeste dans la

³¹⁰ Paul N'da, « Ruse et dérision dans le conte, armes de la lutte sociale et politique », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, N° 10, 1990, p. 43.

présentation de son personnage, car il se moque de ce roi qui n'honore pas la classe dirigeante africaine de l'époque décrite. Ainsi nous dit-il que le roi se caractérise par son indolence à toute échelle : il n'est sevré qu'à treize ans, n'a su parler qu'à dix-sept ans, n'a subi son initiation qu'à vingt ans au lieu de dix et son père meurt de gourmandise à son accession au trône royal. A l'évidence, le conteur procède par une amplification ou une accumulation de ses caractéristiques pour allonger le processus diffamatoire qu'il a commencé depuis qu'il a introduit le personnage dans le récit.

Outre l'utilisation de l'amplification ou de l'hyperbole, on note l'utilisation d'une autre figure rhétorique qui est la gradation. Ce procédé est proche de l'hyperbole en ce sens qu'il consiste à articuler une argumentation par l'accumulation de plusieurs termes ou de plusieurs idées qui renchérisent les uns sur les autres. Selon Pierre Fontanier, la gradation « consiste à présenter une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède selon que la progression est ascendante ou descendante³¹¹ ». Dans le cadre de la présentation du roi Koranche, le narrateur utilise plutôt le type descendant qui participe, comme nous l'avions affirmé, à la désémantisation de la royauté. En effet, l'exposition des relations du roi Koranche avec ses sujets ne fait qu'accroître le dédain qu'il inspire. Il est constamment ridiculisé par ses concitoyens et on ne lui reconnaît qu'une seule « qualité », celle de dissimuler la preuve de son infériorité par rapport à ceux qui l'entourent.

L'une des séquences dans lesquelles le narrateur montre la déchéance du roi se trouve être le chapitre dans lequel sa déconvenue sentimentale avec Abena est exposée. Le commentaire du narrateur montre que l'honneur de Koranche n'a jamais été aussi bafoué que dans sa conquête de la jeune femme. Plusieurs énoncés attestent cette remarque :

Therefore the king's sense of who he was, of his importance as a person, was never before threatened in any profound way after his accession to the throne. [...] Idawa has confronted the king with his inferiority. The event depressed the king. In searching flashes he found at first impossible to control he was forced to see himself the way Idawa must see him : an empty, strutting fool, suffered to strut this way only because of thin social conventions. (*TTS*, p. 71).

³¹¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris : Flammarion, 1977), p. 333. Première publication : 1821.

Utilisant ainsi les techniques de persuasion habituellement utilisées par la tradition griotte pour faire l'éloge des grands hommes et des figures mythiques, le narrateur conclut sa présentation diffamatoire de Koranche en révélant que les enfants de son âge sont nés pendant son règne et que c'est également à cette période que la colonisation de l'Afrique a commencé (*Two Thousand Seasons*, p. 74).

En fin de compte, sans avoir encore présenté l'action politique des rois dans la période coloniale, on se rend compte que le narrateur a réussi à les démythifier, à leur nier toute sacralité comme le feraient les griots de l'Afrique de l'Ouest. Dans la tradition africaine, les rois sont généralement respectés et glorifiés. Mais, ici, le discours tenu par le narrateur révèle une posture calomniatrice qui vise à les discréditer et à blâmer l'institution qu'ils représentent. L'ensemble des énoncés et procédés rhétoriques qu'il a utilisés visent à transformer l'opinion initiale du lecteur, si on se réfère à l'univers culturel africain dans lequel le roi est vénéré par toute sa communauté. Cette stratégie discursive qu'Armah fait adopter au narrateur de *Two Thousand Seasons* montre bien qu'il est possible d'utiliser les formes de l'art oratoire de la tradition africaine sans pour autant adopter leurs contenus idéologiques qui, en règle générale, sont destinés à la glorification. Il n'est donc pas étonnant que, même sans avoir fini la lecture de ce roman, l'institution royale semble réduite à sa plus simple expression d'où le constat d'une certaine désémantisation, d'une diminution graduelle de sa valeur traditionnelle.

1. 2. 2. Le pouvoir politique traditionnel dans la résistance au colonialisme

Dans *Two Thousand Seasons*, une importance capitale est accordée au rôle que les rois africains ont joué dans la subordination des Africains pendant les premiers contacts des colonisateurs avec le continent africain. Vu le caractère polémique de ce roman, il est important de commencer cette section en relevant le contraste entre la réalité historique et la représentation littéraire faite par Armah. Si on n'est pas en droit à s'attendre à ce que le roman soit fidèle à la réalité sociologique et historique, on peut toutefois relever que la royauté africaine n'a probablement pas été aussi indolente que celle présentée par le narrateur de *Two Thousand Seasons*. En effet, dans son ouvrage intitulé *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture*, Kwame Anthony Appiah fait remarquer que la subordination de l'Asantehene, le roi des Achanti, pendant la colonisation n'a pas été aussi extrême que certains africanistes ont tenté de le faire croire. A travers son expérience personnelle, il montre la persistance de son autorité pendant et après la colonisation³¹².

Par ailleurs, quand on sait que certains chefs traditionnels ont opposé une farouche résistance à la pénétration britannique (par exemple le cas de Jaja d'Opobo dans le Delta du Niger) et que d'autres ont été déportés (Nana Prempeh dans le Gold Coast) en raison de leur résistance acharnée au colonialisme, il peut être difficile d'admettre que la majorité des rois ait décidé de collaborer avec les colons pour sauvegarder leurs propres intérêts. Certes, des documents de type historique montrent l'exubérance affichée par certains chefs africains nommés par le gouverneur britannique, par exemple le cas dont parle Tom McCaskie dans son article intitulé « The consuming passions of Kwame Boakye : an essay on agency and identity in Asante history »³¹³. Mais ces exemples suffisent-ils à légitimer une généralisation de l'absence d'une conscience politique de la part des leaders africains pendant la résistance coloniale ? En opposant les faits historiques à la représentation littéraire que fait Armah dans *Two Thousand Seasons*, on peut affirmer que ce roman est une parodie de la résistance coloniale africaine : la

³¹² Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture* (London : Oxford University Press, 1992), pp. 181-192.

³¹³ Voir Tom McCaskie, "The consuming passions of Kwame Boakye : an essay on agency and identity in Asante history", *Journal of African Cultural Studies*, Volume 13, N° 1, June 2000, pp. 43 – 62.

caricature des responsables politiques, la trahison et la menace sans cesse répétée d'une désintégration sociale sont des indices à travers lesquels l'absence d'une politique partagée d'autoprotection des peuples africains est critiquée de façon cynique.

Mais, à vrai dire, contrairement aux autres romans d'Armah qui se caractérisent par des univers manichéens, il n'y a pas dans *Two Thousand Seasons*, une opposition de deux pensées que l'on rapprocherait dans le discours global pour en faire mieux ressortir le contraste. En opposant l'absence de stratégies de résistance des chefs traditionnels à la clairvoyance du personnage d'Isanusi, le narrateur montre à travers ce dernier l'exemple d'un bon leader, d'une personne préoccupée avant tout par la liberté et l'avenir de sa communauté. Mais, selon les informations qui nous sont rapportées dans le récit, si ce personnage est éloquent et sage, son autorité n'a cependant aucune assise traditionnelle. On peut donc dire qu'il inspire seulement une autre vision de l'autorité mais que le statut social et politique qui lui est conféré est insuffisant pour en faire un exemple dans la résistance et la loyauté affichées par certains leaders africains pendant la période coloniale.

C'est en ce sens qu'il est indispensable de revenir sur le statut du narrateur de *Two Thousand Seasons*. En effet, *Two Thousand Seasons* s'inscrit dans la perspective de la réécriture de l'histoire africaine non plus du point de vue occidental mais de celui de l'Africain. La plupart des critiques ont su évaluer la portée de l'initiative d'Armah. Ainsi dans *Myth, Literature and the African World*, Soyinka affirme : « *Two Thousand Seasons* is predicted on the fulfilment of one of the social functions of literature : the visionary reconstruction of the past for the purposes of social direction. In Armah's work there is no ambivalence of intent, nor of historical reconstruction³¹⁴ ». En prenant en compte la dimension historique et épique de l'œuvre, on ne peut contester la légitimité d'une telle remarque. Il convient cependant de rappeler que *Two Thousand Seasons* n'est pas un ouvrage d'histoire mais une œuvre de fiction, c'est donc un énoncé qui est donné et reçu comme décrivant un état non avéré du monde.

Son narrateur apparaît explicitement à travers le « we » qui prend en charge le récit. Ainsi peut-on remarquer que les informations, les jugements évaluatifs et les impressions du texte narratif sont le fait d'un personnage (qui se trouve en position

³¹⁴ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), p. 106.

de narrateur). En se référant aux trois types de focalisation décrits par Genette dans *Figure III*, on peut affirmer qu'il s'agit d'une focalisation interne³¹⁵. Ces caractéristiques de l'instance énonciative permettent de se rendre compte que l'ensemble des informations est filtré par la conscience d'un personnage. Il s'agit donc de l'expression d'un point de vue sur les premiers contacts entre l'Afrique et ses colonisateurs (Arabes et Blancs) et l'exposition des raisons de la défaite et de la désintégration de la société africaine. C'est dans cette optique qu'Armah utilise principalement l'aoriste ou le passé simple³¹⁶ dans ce roman. En effet, comme l'écrivent Bourneuf et Ouellet, lorsqu'un romancier utilise ce temps, c'est qu'il « veut donner à sa narration l'objectif d'un récit historique qui est, non de poursuivre la recherche d'une expérience existentielle, mais de poser un événement ou un monde dont on a expliqué la cohérence et les lois³¹⁷ ». C'est cette « cohérence » projetée à travers le narrateur, l'ordre et le fonctionnement de la société traditionnelle qu'il fait percevoir à travers la narration des faits, notamment ceux qui décrivent le pouvoir politique, qui est l'objet de notre analyse.

En effet, le point de vue du narrateur sur le rôle de la chefferie africaine pendant la conquête coloniale est exprimé sans aucune ambiguïté. La description qu'il fait de l'attitude des rois vise à faire admettre que ces derniers n'ont opposé aucune résistance. Les rois Koranche et Kamuzu sont perçus comme les symboles de ce refus d'opposition. Koranche, le premier roi dont l'histoire est exposée en long et en large, est décrit comme un chef ayant favorisé l'installation des colons. Le narrateur affirme à son sujet :

At the time itself what we knew was this : the white strangers emerged from their ship and came to land. They were looking for the king, but Koranche came to look for them on the bank himself and took them home. The morning after this the drums were beaten for a meeting in the centre of the town, an open one. A spokesman, an older spokesman – not Isanusi, the sweetest speaker and the most truthful of them all, he who on any such important occasion should have come to speak – told us the white strangers had come wanting to be our friends, to give us goods they had brought in return for ours, and tell us of a wonderful creature they called god, a creature superior, so the white destroyers said, to our remembrance of the way. (*TTS*, p. 78)

³¹⁵ Voir Gérard Genette, *Figure III* (Paris : Seuil, 1972), p. 203

³¹⁶ Notons qu'en dehors du passé simple, le récit anglais utilise d'autres temps verbaux pour exprimer les événements du passé. L'analyse faite ici se fonde sur le temps de narration qui est le plus utilisé dans *Two Thousand Seasons*.

³¹⁷ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman* (Paris : PUF, 1972), p. 90.

Ce passage est déterminant pour la suite du récit. En effet, il contient des informations qui situent le lecteur sur la psychologie du roi ; on s'aperçoit que la décision de rencontrer les Européens n'est pas collégiale, elle est non seulement personnelle mais préfigure également une trahison. Ce pressentiment se justifie par le fait que le roi Koranche délaisse Isanusi, présenté comme une figure mythique de l'élocution et de la sagesse, au profit d'une autre personne certes plus âgée mais probablement moins mature.

En outre, ce passage permet de réfléchir sur les notions d'expansion et de filtrage. En effet, tout lecteur de récit tend, d'une part, à ajouter dans le texte les informations qui ne lui sont pas fournies et, d'autre part, à anticiper le développement de l'action. On appelle expansion ce travail spontané du lecteur et filtrage le fait que le texte vienne confirmer ou infirmer ces inférences ou anticipations. Dans le contexte de *Two Thousand Seasons*, on s'aperçoit que le narrateur ne fournit pas d'informations sur la manière dont le roi a su que le colonisateur était arrivé sur son territoire et qu'il voulait s'entretenir avec lui. Rien n'est dit non plus sur la première rencontre qu'il a eue avec lui et les conditions dans lesquelles il a dû s'entourer des services d'un orateur autre que celui auquel la communauté était habituée surtout pour un problème aussi important que celui de l'intrusion d'un « étranger » dans la vie de la communauté. Les informations exprimées permettent cependant d'anticiper sur un éventuel conflit entre le roi et ses sujets. C'est une « expansion » qui s'impose en quelque sorte au lecteur dans la mesure où le schéma narratif³¹⁸ révèle que l'arrivée des « étrangers blancs » constitue l'événement déclencheur du récit.

Cette première impression que dégage le personnage de Koranche permet rapidement de comprendre la fonction qu'il assume dans le récit : son action s'oppose à celle de la communauté dont il est le chef. Pendant que ses concitoyens refusent toute collaboration et toute soumission aux colons, il met en place les stratégies qui permettent à ces derniers d'atteindre leurs objectifs, c'est-à-dire leur installation et la déportation d'Africains vers l'Europe. D'un point de vue actantiel, le personnage de Koranche assume ainsi une double fonction. Dans la mesure où il freine leur aspiration à préserver la liberté sociale et politique, il constitue un « obstacle » pour les Africains représentés par le narrateur. Par contre, pour les

³¹⁸ On admet généralement, à la suite des théoriciens tels que P. Larivaille et J.M Adam, que le schéma narratif prototype prend la forme de cinq propositions narratives : la situation initiale, l'événement déclencheur du récit, la réaction, l'événement conduisant à la résolution et la situation finale.

Européens, il est une « aide » précieuse. Il s'oppose ainsi au personnage d'Isanusi qui fonctionne comme une aide pour la communauté africaine et un farouche opposant à l'installation des colons.

L'analyse de l'énoncé montre que les deux personnages sont opposés à tout point de vue. A cet égard, on note que leurs fonctions et leurs présentations sont différentes. Ainsi, comme l'indique le passage ci-dessus cité, alors que les actions de Koranche sont présentées dans un discours narrativé (ou raconté), celles d'Isanusi apparaissent dans un discours rapporté, c'est-à-dire avec la citation de sa parole. La citation est clairement démarquée du reste du texte pour donner l'impression que l'énoncé est cité tel qu'il a été pensé par le personnage. Par exemple, lorsque Isanusi prend la parole devant l'assistance pour montrer les stratagèmes et les contours de la stratégie des Européens, on remarque d'une part l'apparition de l'embrayeur « I » et d'autre part des guillemets :

'I have been unwilling to speak at all. The king persuaded me I would be betraying our people if I held back my voice at such a time. I will not betray our people.
'It is about the white men. You have seen them. They have brought to the king and his courtiers greetings and presents. Those also you have seen. And they have brought requests, which the king bids me lay open to you for your thinking on. The king wishes you to know beforehand that as far as he himself is concerned – and that goes to his courtiers too – his heart responds kindly to all the white men's wishes, and he is of a mind to grant them. Of the white men's killing of our people the king bade me say nothing. I was bidden to speak to you only of the white men's wishes'. (TTS, pp. 81- 82)

Ayant déjà analysé les caractéristiques du personnage d'Isanusi au chapitre 2 de la deuxième partie, nous n'allons pas revenir sur ses qualités morales (il est perçu comme un homme véridique, clairvoyant, sage, éloquent) et son rôle dans la résistance au colon. Cependant, il y a lieu de souligner ici le contraste que le narrateur fait entre Isanusi et le roi Koranche. Le discours direct utilisé vise à mettre en valeur ses opinions alors que celles du roi ne sont révélées que pour montrer en quoi il est un chef indigne. Dans cette perspective, au niveau du rapport émotionnel envers ces deux personnages, le narrateur fait développer une sympathie croissante pour Isanusi et une antipathie graduelle pour Koranche. En effet, comme le montre Tomachevski dans *Théorie de la littérature*, « le rapport émotionnel envers le héros [ou le personnage] (sympathie - antipathie) est développé à partir d'une base morale ³¹⁹ ». Or, dans la perspective du narrateur, rien ne peut justifier le fait qu'on

³¹⁹ Boris Tomachevski, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (Paris : Seuil, 1966), p. 295.

veuille priver un peuple de liberté en l'assujettissant sur sa terre ancestrale. De ce fait, tous les personnages qui collaborent et aident les Européens à déstabiliser l'organisation sociale africaine sont perçus comme des traîtres et reçoivent en conséquence une teinte émotionnelle moins vive et moins marquée, ce sont des personnages négatifs pour ainsi dire.

Dans *Two Thousand Seasons*, en dehors du personnage féminin d'Abena, Isanusi est le personnage qui, comme le dirait Philippe Hamon, « hiérarchise le système interne des valeurs de tous les personnages du récit, et organise l'espace idéologique du récit, il l'embraye sur l'extraculturel commun à l'auteur et au lecteur³²⁰ ». Ainsi, alors qu'il personnifie la résistance à l'invasion, Koranche symbolise non seulement l'asservissement mais aussi l'absence d'une prise de conscience aiguë face à la menace que constituait le colonisateur. Son attitude est celle d'un homme qui déteste son peuple, ce qui explique le fait qu'il soit complice des Européens dans le commerce d'esclaves entre l'Afrique et l'Europe.

Par ailleurs, le narrateur montre son mépris pour le personnage non seulement à travers la dénonciation de son rôle dans les transactions avec les Européens mais aussi à travers sa vie privée, elle-même étant le reflet de l'échec d'une vie faite de trahison et d'humiliation. Ainsi son impuissance politique et sociale fait-elle écho à sa déficience sexuelle. En effet, le narrateur affirme que Koranche désire épouser une femme (en l'occurrence Idawa) alors qu'il est incapable d'avoir des relations sexuelles. Il devient la risée publique dans la mesure où ses sujets parlent couramment de l'anormalité de ses organes génitaux, ce qui est rare pour un homme de son rang.

Pour assurer la cohérence globale de l'énoncé, le narrateur insiste sur les aspects les plus déplaisants de la vie du roi. Il a recours à des flash-backs, au souvenir et à la répétition afin de justifier tous les griefs qu'il fait à Koranche. Ainsi, après avoir évoqué les problèmes sexuels du roi, il redonne la même information sous une autre forme : « All men laughed secretely at him. In our tenth season we had heard him called He-whose-penis-is-hidden-from-himself » (*TTS*, p.103). Ici, comme dans le portrait de la plupart de ses personnages, le narrateur désigne les affections, les sentiments et les qualités morales par le nom des parties physiques du corps auxquelles nous avons coutume de les rapporter, et qui en sont réputées le

³²⁰ Philippe Hamon, « Le discours contraint » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Eds), *Littérature et réalité* (Paris : Editions du Seuil, 1982), p. 153.

principe ou le siège. Par ce procédé métonymique que Fontanier appelle « la métonymie du physique³²¹ », le personnage de Koranche est ainsi réduit à ses organes génitaux, à son handicap sexuel.

Il faut cependant se garder de ne prendre les allégations du narrateur qu'au premier degré. En effet, de toute évidence, cette impuissance sexuelle est métaphorique de la situation sociopolitique représentée par Armah. Elle symbolise non seulement l'incapacité des chefs traditionnels à assumer leur rôle de dirigeants mais aussi un certain manque de vision dans la stratégie de résistance adoptée pendant les premiers contacts entre l'Afrique noire et les états impérialistes. La critique du narrateur porte également sur d'autres personnages ayant déçu les espoirs d'autodétermination : parmi ceux-ci se trouvent tous les rois de la côte (Poano, Anoa) et Kamuzu décrit comme un personnage caractérisé par une hésitation entre la lutte pour la libération et le désir de collaborer avec l'envahisseur. Mais, de tous ces dignitaires de la hiérarchie politique africaine dont le narrateur parle avec une inspiration diffamatoire, Koranche est la figure sur laquelle il attire le plus d'attention. Dans la diégèse de *Two Thousand Seasons*, il est le personnage à travers lequel le postulat d'une responsabilité de la hiérarchie politique africaine est clairement affiché. Dans cette reconstruction de la réalité historique, il symbolise ainsi tous les espoirs déçus du peuple africain dans sa quête de liberté.

Cependant le caractère implacable de cette dénonciation, la trop grande profusion d'éléments accablant les autorités de l'époque considérée et l'idée selon laquelle l'Afrique a été défaite alors qu'elle avait les moyens de se défendre nous amènent à nous interroger sur la représentation générale de la classe politique traditionnelle. On pourrait s'interroger notamment sur le fait que la plupart des anticipations soient confirmées. De fait, on peut noter aisément que l'idée que nous avons de Koranche au début du récit ne change pas fondamentalement jusqu'à la fin, aucune de ses actions ne vient infirmer les éventuelles prédictions qui peuvent se faire à mi-parcours de la lecture du roman. Il n'y a pas lieu de dire ce qui aurait dû être écrit mais de signaler la différence entre ce roman et ceux qui l'ont précédé. Comme nous l'affirmions au début de cette section, il aurait été intéressant d'avoir un membre de l'ordre royal s'opposer farouchement à l'activité des colons. On ne peut pas refaire l'histoire, mais il y a eu probablement des rois qui ont pensé à la

³²¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris : Flammarion, 1977), p. 84.

possibilité d'une victoire en cas de résistance. Contrairement à ce qui nous est donné de voir à travers *Two Thousand Seasons*, certains écrivains africains se sont empêchés de faire une critique trop virulente qui discréditerait les hommes politiques qui ont enduré les mutations sociales et politiques de l'époque précoloniale à la période coloniale.

A cet effet, on pourrait citer l'exemple de Stephen Gray. Dans *John Ross : The True Story*³²², cet auteur sud-africain montre que l'une des raisons de la défaite de Chaka est son dédain pour le commerce d'esclaves auquel Shoshangane se livrait avec les Portugais au Mozambique. Dans son dilemme entre une attaque contre les Anglais et une expédition punitive contre Shoshangane, Chaka a opté pour la seconde possibilité. Ce choix lui a malheureusement coûté d'énormes pertes humaines au sein de son armée. A l'évidence, cette image anti-esclavagiste du roi zoulou tranche avec son portrait d'homme cruel qui prédomine dans le roman de Thomas Mofolo. Elle a l'avantage de faire comprendre au monde contemporain que parmi les chefs traditionnels africains, certains avaient affiché clairement une loyauté exemplaire envers leur peuple en luttant contre l'oppression occidentale dès son commencement.

Cette opposition entre responsables politiques (en faveur ou contre le commerce d'esclavages) est absente dans *Two Thousand Seasons*. La stratégie textuelle du roman d'Armah permet de se rendre compte qu'il y a un nombre impressionnant de représentants des royautes africaines dont le comportement est pratiquement identique, en ce sens qu'aucun ne s'oppose à la traite négrière et à l'installation des colons arabes et européens. Aussi, dans cette obstination à caricaturer la hiérarchie politique africaine, l'instance narrative est parfois excessive et peu pertinente. C'est le sentiment qu'on peut avoir en lisant cette phrase que le narrateur fait dire à Abena : « she has said everybody knew a fat body was always the house of a rotten soul » (*TTS*, p.103). On a ici l'impression que le narrateur tente de faire admettre comme une vérité commune une idée dont la légitimité n'est pas justifiée. Sans chercher à comparer l'œuvre d'Armah à la réalité sociologique (que ce soit celle de l'Afrique ancienne ou celle d'aujourd'hui), il serait caricatural de faire un lien entre l'apparence physique et le caractère de chaque individu, entre des personnes souffrant par exemple d'obésité et leur capacité à diriger. On peut donc

³²² Stephen Gray, *John Ross : The True Story* (Middlesex : Penguin, 1987).

relever ici l'une des limites du point de vue du narrateur sur la question du leadership africain pendant les premiers contacts entre l'Afrique noire et ses colons. Mais, ce que nous percevons comme limites n'implique pas nécessairement une ambiguïté inhérente au texte narratif, encore moins une difficulté à saisir la démarche du narrateur ou éventuellement celle d'Armah.

Pour l'essentiel, on peut affirmer que, dans la représentation d'Armah, la royauté africaine en tant qu'autorité politique n'a pas su préserver la liberté des Africains pendant les premiers contacts entre l'Afrique et les états impérialistes. L'auteur montre sa colère envers les responsables politiques en faisant une représentation parodique de la royauté africaine. Les caricatures des rois visent à montrer que ces derniers ont manqué de perspicacité face à l'instinct prédateur des puissances coloniales. Notre analyse sur la représentation de la royauté aboutit ainsi à une conclusion différente de celle à laquelle est parvenue Ode Ogede. Ce dernier a cru devoir redresser un tort en reprochant à un autre critique, A. N. Mensah, d'avoir noté la sévérité de la critique armahienne dans *Two Thousand Seasons*. Il écrit notamment :

The corrective purpose of this narrative would contradict Mensah's allegation that Armah portrays chieftaincy in a bad light with an intent to hurt a highly traditional institution, as evidence points to the fact that the real objective is to force attention on a sickening indulgence that continues to be a source of torment; that Armah believes the roots of the misbehavior of contemporary African leaders lie deep in history, a reality the people must confront if they ever hope to be in a position to make any progress in the future.³²³

Dans le regard rétrospectif projeté par Armah à travers cette œuvre, il est difficile de ne pas percevoir le lien entre la critique de la royauté africaine et l'état actuelle de la situation sociopolitique de l'Afrique. C'est en ce sens que nous approuvons le point de vue de Mensah³²⁴. En effet, en faisant une relation entre le mode d'accès au pouvoir et le manque de vision politique des personnages représentant le pouvoir royal, Armah pose la question de la légitimité de cette institution ancestrale. Certes, le tout n'est pas de rechercher les raisons socio-historiques des problèmes politiques actuelles mais de savoir trouver des solutions

³²³ Ode Ogede, *Ayi Kwei Armah, Radical Iconoclast : Pitting Imaginary World Against the Actual* (Ohio, Ohio University Press, 2000), p. 105

³²⁴ A. N. Mensah, "Style and Purpose in Armah's *Two Thousand Seasons*.", *African Literature Today*, N° 17, 1991, p. 3 – 17.

appropriées. Mais l'histoire peut aider à remédier à certains maux. C'est là la pertinence de la lecture faite par Mensah ; car la tendance à percevoir le pouvoir comme une institution servant d'abord les intérêts de ceux qui le tiennent est assez courante dans les sociétés modernes africaines. Il n'a donc pas été malsain de s'interroger sur ses origines et ses répercussions afin d'aider à la lisibilité des problèmes contemporains : y a-t-il une différence entre Koranche et les premiers responsables politiques africains qui se sont fait passer pour des pères des nations africaines quelque temps seulement après les indépendances ? La comparaison pourrait paraître exagérée, mais si on se rappelle que cette œuvre a été écrite seulement une décennie après les indépendances de la plupart des états africains, on se rendrait compte qu'elle n'est pas loin de la réalité sociale. Et si, en dépeignant les responsables politiques du passé, notamment les rois, aucun n'émerge du récit comme un exemple à imiter, c'est probablement à cause de la stérilité de leur action politique.

Par ailleurs, il est remarquable de noter que, contrairement à l'univers dépeint dans *The Healers*, les membres de la royauté autour desquels l'intrigue est tissée sont des hommes. Cette focalisation vise à dénoncer non seulement un pouvoir qui n'a plus sa raison d'être du fait de l'évolution de la société mais aussi un règne infructueux des autorités politiques africaines. Elle a également pour but de susciter un questionnement sur le bien-fondé du pouvoir normatif au sein du système royal dans le régime matrilineaire qui régit certaines sociétés africaines, notamment les Akan de l'Afrique de l'Ouest. Afin de montrer que la critique de l'auteur ne se limite pas à une description simpliste dénonçant le pouvoir patriarcal, il est nécessaire de continuer l'analyse de la représentation de la royauté et du pouvoir politique dans la société traditionnelle africaine. Y aurait-il une différence entre la représentation des personnages masculins et celle des figures féminines dans les romans historiques d'Armah ? Une analyse intertextuelle permettra de voir le lien entre ces deux romans, leur rapport avec d'autres romans africains dans la représentation du pouvoir traditionnel pendant la lutte anti-coloniale.

2. LIBERATION ET CONSCIENCE POLITIQUE : LA PERSPECTIVE FEMINISTE

Autant les portraits des hommes de la classe politique de la société traditionnelle africaine révèlent clairement une certaine irresponsabilité dans *Two Thousand Seasons*, autant ceux des femmes donnent une image impressionnante et différente de celle à laquelle les romans d'écrivains hommes ont habitué les africanistes. De même, contrairement à l'image que dégagent les trois premiers romans d'Armah, les femmes représentées dans *Two Thousand Seasons* et dans *The Healers* jouent des rôles sociopolitiques de premier plan. Celles-ci font percevoir une conscience politique plus affirmée et sont aussi actives que les hommes dans la quête de la liberté ou dans la lutte contre le colonialisme.

Vu l'importance accordée à ces personnages féminins, nous proposons de lire ces deux romans dans une perspective féministe. Autrement dit, nous chercherons à voir comment le discours des deux instances narratives revalorise l'image de la femme africaine et contribue à une transformation sociopolitique en sa faveur. Cette démarche nous permettra de nous interroger sur la nature du discours utilisé par les narrateurs. S'agit-il d'un discours qui revendique l'égalité politique des femmes (discours féministe libéral), d'un discours qui milite pour la promotion de la différence entre les genres (l'essentialisme) ou d'un discours qui fait ressurgir une conception traditionaliste des relations de genre occultée par la société contemporaine ?

Cette problématique nous permettra d'entrevoir la rencontre entre la vision du genre que véhiculent les œuvres d'Armah et les théories émergentes du genre qui traversent aussi bien les pays occidentaux que les pays africains. Il s'agira donc d'une tentative d'actualisation des problèmes sociopolitiques que l'écriture d'Armah fait percevoir.

2. 1. La révolte contre l'oppression : du discours anticolonial au discours féministe libéral ?

Dans l'introduction à l'ouvrage *Histoire mondiale de la femme*, Pierre Grimal affirme que les historiens n'écrivent que l'histoire des hommes. Pour montrer comment la femme est occultée dans la plupart des archives, il écrit :

Bien qu'ils proclament très haut leur ambition (quelque peu chimérique) de reconstituer la totalité du passé humain, ils profitent de l'ambiguïté qui, en bien des langues, confond sous un même nom les représentants de l'espèce humaine en général et ceux du sexe masculin.³²⁵

Cette position qui universalise la marginalisation de la femme dans la mémoire collective n'est pas différente de celle de Catherine Coquery-Vidrovitch que nous évoquons dans la première partie de notre analyse et qui s'applique au cas spécifique de l'Afrique. Pour dénoncer cette situation, celle-ci a évoqué le « poids de l'idéologie masculine³²⁶ » qui rend la présence des hommes plus lisible que celle de la femme. Pourtant, pour transhistorique qu'elle soit, il semble que cette « idéologie » ne soit pas un obstacle insurmontable pour quiconque connaît l'apport de la femme et souhaite de ce fait valoriser son image dans la société. Dans cette perspective, on pourrait affirmer qu'Armah fait partie des écrivains dont la perception des rapports sociaux élude a priori toute exclusion fondée sur l'identité sexuelle. En effet, en dehors de la question de la procréation (dont l'ambiguïté a été antérieurement relevée), il montre à travers *Two Thousand Seasons* qu'un écrivain masculin peut témoigner du rôle déterminant de la femme dans les structures de la société traditionnelle. En nous apercevant des nombreuses qualités qu'il a attribuées aux personnages féminins dans ses romans historiques, nous avons perçu cet hommage comme une sorte d'idolâtrie, une mythologisation de l'image de la femme. Mais notre analyse s'était limitée à l'aspect culturel de cette représentation des femmes de l'Afrique traditionnelle.

³²⁵ Voir l'introduction de Pierre Grimal dans *Histoire mondiale de la femme*, Volume 1 (Paris : Nouvelle Librairie de France, 1974), p. 7.

³²⁶ Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines : histoire des femmes d'Afrique du 19^e au 20^e siècle* (Paris : Editions Desjonquères, 1994), p. 11.

Nous abordons dans cette section un autre aspect de la perception armahienne du rôle de la femme dans l'Afrique traditionnelle, notamment la dimension politique qui lui est conférée dans le combat contre le colonialisme dans *Two Thousand Seasons*. De fait, on peut affirmer que la valorisation des personnages féminins n'a pas échappé aux critiques qui ont analysé l'œuvre d'Armah. La plupart soulignent la force de caractère de ces femmes de l'Afrique ancienne et mettent en exergue le contraste qu'il y a entre elles et celles de l'Afrique moderne. Ainsi, dans un article consacré aux personnages féminins de ce roman, Jennifer Evans affirme : « *Two Thousand Seasons* does not feature black women lacking in humanity as the earlier novels do. Rather there is a bias throughout the book towards the portrayal of inherent feminine strength and masculine weakness in the cultural, moral and spiritual senses³²⁷ ». Comme il est démontré par l'ensemble de l'article d'Evans, il y a une rupture entre la présentation des femmes dans les romans historiques et l'image projetée dans les romans qui décrivent le monde contemporain. Armah est passé de l'image de la femme passive et culturellement aliénée que représentent Oyo, Araba et Efuwa à l'image de la femme active et enracinée dans sa tradition mais très engagée sur les questions socio-politiques de son époque.

Ainsi, la défense de l'identité africaine et la protection de la terre ancestrale apparaissent-elles comme des préoccupations fondamentalement féminines. Les femmes symbolisent l'unité, l'esprit collectif et la liberté en ce sens qu'elles manifestent une véritable résistance à la traite négrière et à la colonisation alors que les portraits des personnages masculins ne montrent pas une telle prise de conscience. Pour illustrer l'engagement et la conscience politique de ces femmes de l'Afrique traditionnelle, Armah crée des personnages dynamiques dont les portraits éludent la conception "habituelle" des différences entre hommes et femmes. En effet, dans *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, le critique américain Joshua S. Goldstein note l'utilisation d'un certain nombre d'oppositions binaires dont l'imaginaire collectif se sert dans la différenciation des genres :

Masculine / subject

Feminine / object

³²⁷ Jennifer Evans, "Women of 'the way' : *Two Thousand Seasons*, Female Images and Black Identity", *ACLALS Bulletin* (Sixth Series, N° 1, November 1982), p. 24.

Knower / self / autonomy / agency
Objective / rational / fact / logical / hard
Order / certainty / predictability
Mind / abstract
Culture / civilized / production / public

Known / other / dependence / passivity
Subjective / emotional / value / illogical / soft
Anarchy / uncertainty / unpredictability
Body / concrete
Nature / primitive / reproduction / private.³²⁸

A l'évidence, ce système binaire qui semble illustrer la perception des rapports entre hommes et femmes dans les sociétés occidentales est différent de celui qui émerge de la stratégie narrative de *Two Thousand Seasons*. En effet, ces codes sociaux présentent la femme comme un être irrationnel et illogique et l'appréhendent non seulement comme étant l'Autre mais la dévalorisent également de façon considérable. Tel n'est pas le cas du monde représenté par Armah. Dans le fonctionnement manichéen qu'il met en place, on note de façon explicite d'autres binarités dans lesquels les premiers composants sont valorisés et définis positivement : dans la perception du narrateur, ils illustrent ce qu'on pourrait appeler la bienséance, autrement dit, ce qui peut être considéré comme convenable et décent. Quant aux secondes valeurs, elles sont perçues comme celles qui choquent la bienséance, les qualités morales qui les caractérisent sont minorées voir ignorées. On note ainsi un fréquent usage du régime rhétorique du blâme et de diverses figures de dépréciation pour rendre compte des actions des deuxièmes composants qui servent à dénoncer les vices de la société précoloniale. La règle d'accord ainsi instaurée par le narrateur comprend les binarités suivantes : noir / blanc, eau / désert, prisonnier / ravisseur, femme / homme, Africains / Arabes.

Pour les besoins idéologiques du roman, la binarité positif / négatif ne fonctionne pas uniquement au niveau des rapports entre Noirs et Blancs mais également au niveau des rapports entre les genres. On constate ainsi que le dynamisme de la femme est mis en exergue. La femme n'occupe plus un rôle secondaire par rapport à l'homme mais devient la norme sur laquelle la société représentée tend à se conformer. Cette observation est d'autant plus perceptible que l'univers spatio-temporel mis en place par l'auteur semble faire percevoir que les genres ne se caractérisent pas par des qualités prédéfinies et immuables. Comme l'écrivait Grimal, on a l'impression que ces femmes qui sont décrites ici sont devenues « infidèles à leur féminité »³²⁹. Dans cette optique, il est frappant de voir à

³²⁸ Joshua S. Goldstein, *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), p. 49.

³²⁹ Pierre Grimal, *Histoire mondiale de la femme*, p. 7.

quel point les personnages féminins incarnent l'esprit martial pendant que l'indolence semble être le propre des personnages masculins ; les femmes sont dépeintes dans divers registres qui montrent leur détermination à lutter contre l'invasion coloniale.

Le narrateur, on s'en souvient, décrit au chapitre 2 (*Two Thousand Seasons*, pp. 19 – 25) la révolte d'un groupe de femmes contre les colons arabes qui régnaient en maîtres et seigneurs en terre africaine. Dans cette contestation violente, ces femmes souvent englobées sous le générique émotionnellement chargé de « our women » ont montré que si elles versent le sang menstruel par déterminisme biologique, elles sont aussi capables de le verser volontairement pour obtenir la liberté. Dans cette perspective, les onze combattantes qui meurent pendant ce détrônement de l'envahisseur arabe sont ainsi perçues comme des martyrs. Ce sacrifice de soi représenté par Armah, cette révolte au cours de laquelle ces femmes risquent leur vie, permet de comprendre non seulement l'importance de la terre et du territoire dans la vie de toute communauté mais également la douleur exprimée par d'autres Africains dépossédés de leur sol à la faveur de la colonisation. Ainsi en est-il du Sud-Africain Bloke Modisane dont on mesure le désarroi après l'éviction de la population de Sophiatown et sa destruction à l'époque de l'Apartheid. La phrase introductive à son ouvrage autobiographique intitulé *Blame Me On History* constitue un cri du cœur face à l'oppression raciale et économique dont son peuple était l'objet :

Something in me died, a piece of me died, with the dying of Sophiatown ; it was in the winter of 1958, the sky was a cold, blue veil which had been immersed in a bleaching solution and then spread out against a concave, the blue filtering through, and tinted by, a powder screen of grey; the sun, like the moon of the day, gave of more light than heat, mocking me with its promise of warmth – a fixture against the grey-blue sky – a mirror deflecting the heat and concentrating upon me in my Sophiatown only a reflection³³⁰.

Ce passage est à l'image de l'ensemble du récit autobiographique dans lequel il relate ses émotions après la disparition de Sophiatown. La réalité sociologique décrite par Modisane rejoint ici le registre imaginaire dans lequel les personnages d'Armah sont présentés. Ce soleil qui brille mais qui ne réchauffe pas est une métaphore qui traduit l'amertume d'un homme désillusionné par un harcèlement dont les afflictions ne peuvent pas être occultées par l'histoire coloniale. En effet, si on admet que pour de nombreuses sociétés, l'espèce humaine est

³³⁰ Bloke Modisane, *Blame Me On History* (London : Penguin Books, 1990), p. 5.

profondément attachée à son espace de vie, on comprendra mieux le vacarme qui accompagne les fêtes d'indépendance. On comprendra également la raison d'être des combats de libération qui jalonnent l'histoire de l'humanité. Aussi est-il significatif que ce soit la femme qui défende le mieux le droit du sol, cette liberté de disposer de la terre natale qui fait écho dans *Two Thousand Seasons*. Comme dans les romans de la plupart des écrivains africains, cette vision s'inscrit dans le projet d'écriture d'Armah : l'image de la femme est constamment associée à celle de la communauté et à la protection de la terre ancestrale.

Dans le but de privilégier l'esprit de la communauté par rapport à l'action personnelle, Armah évite de focaliser le récit sur un seul personnage féminin. Parmi les vaillantes combattantes, quelques noms représentant chacune des grandes régions d'Afrique émergent d'une séquence à une autre pour donner une impression de vraisemblance aux faits racontés. On note ainsi parmi ces guerrières les noms de Nandi (Sud), Sekela, Nywele (Est), Azania, Abena (Ouest) qui rappellent l'idéal panafricaniste omniprésent dans l'œuvre d'Armah. A travers ces personnages, Armah défend l'idée de l'union des états africains afin de lutter efficacement contre les oppresseurs de l'Afrique. Dès lors, on comprend qu'en créant ces personnages, son intention est de leur faire incarner l'image de la femme active et combattante de la liberté. Dans le prolongement de cette image, c'est à travers elles que l'auteur pose les différentes articulations du discours anticolonial autour duquel est tissée l'intrigue.

On note ainsi un positionnement idéologique opposé à celui qu'on a pu constater dans d'autres mouvements anticoloniaux comme le *satyâgraha* en Inde. En effet, dans *Colonialism / Post-colonialism*, Ania Loomba note que la méthode de la non-coopération prônée par Gandhi était qualifiée de féministe non seulement en raison du fait que la majorité de ses adeptes était des femmes mais surtout parce qu'elle optait pour la passivité³³¹. Ketu H. Katrak note que cette perception de la participation de la femme indienne à la résistance non-violente leur a été défavorable. Dans son article "Decolonizing Culture", elle écrit :

The ironic ramification of women's participation in *satyâgraha* is that nonviolent action strategy quite subtly, and insidiously, reinforced the most regressive aspects of women's

³³¹ Voir Ania Loomba, *Colonialism / Postcolonialism* (London and New York : Routledge, 1998), p. 223.

subordination : their ability to suffer and to persuade through suffering their supposedly higher moral stature than men.³³²

En s'inspirant de cette interprétation des opinions défendues par Gandhi, on peut comprendre le fait que certains auteurs surpassent la dichotomie entre les qualités dites féminines et les aptitudes qualifiées de masculines. Pour Armah, la passivité n'est pas un attribut essentiellement féminin. C'est probablement pour cette raison que, d'une séquence à une autre, il fait acquérir à ses personnages féminins une dimension de plus en plus importante. De fait, il leur fait adopter la violence comme seule et unique méthode de résistance et légitime ainsi cette remarque de Fanon dans laquelle il justifie la violence du colonisé : « Au niveau des individus, la violence désintoxique. Elle débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives ou désespérées. Elle le rend intrépide, le réhabilite à ses propres yeux ³³³ ».

Dans cette logique, le narrateur décrit dans l'avant-dernier chapitre de *Two Thousand Seasons* les personnages féminins comme de véritables stratèges. Ce chapitre intitulé "the return" relate la rébellion d'un groupe d'Africains capturés avec la complicité du roi Koranche. Ces derniers réussissent à détourner le bateau dans lequel ils sont embarqués vers l'Europe et entreprennent de libérer cinq autres navires remplis de captifs. Dans cette confrontation, le personnage féminin d'Abena dont la position de leader ne fait l'objet d'aucune contestation, est décrite comme une femme intelligente, méthodique et méticuleuse. Le narrateur affirme à ce propos :

Those first days of the long wait Abena's patience was endless. Weariness made the great part of us prone to impatience, but Abena went about the work of preparation, completed, repeated, perfected each necessary detail. And always, even after the seventh day of unrewarded waiting, her voice carried the same message : 'They will be coming this way. They have no other route.' (TTS, p. 175)

Comme le montre ce passage et l'ensemble du récit, l'esprit patriotique d'Abena se traduit par un double ressentiment : une rancœur exacerbée à l'encontre des colons et un mépris de la royauté et de tous ceux qui, parmi ses compatriotes, aident le colon à assujettir la terre africaine. Cette attitude est également adoptée par

³³² Ketu H. Katrak, "Decolonizing Culture : Toward a Theory for Postcolonial Women's Texts", *Modern Fiction Studies*, Volume 35, Number 1, Spring 1989, p. 167.

³³³ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris : Editions La Découverte, 2002), p. 90.

les femmes et les hommes de son entourage, ce qui démontre qu'elle a une influence positive sur la communauté présentée par le narrateur.

Mais la représentation du dynamisme des personnages féminins ne s'arrête pas à cet aspect. En effet, pour donner une substance concrète à l'idéal incarné par ses personnages féminins, Armah leur attribue un esprit guerrier et une combativité qui catalysent l'ensemble des personnages défendant la philosophie de la "voie". On les voit ainsi accomplir des actions dans lesquelles elles montrent toute leur bravoure : elles donnent des ordres, agissent, dirigent, se servent de fusils, tuent, renforcent le camp des combattants de la liberté (*Two Thousand Seasons*, p. 176) ou neutralisent les complices des Arabes y compris le roi. L'engagement politique et l'activité débordante de ces personnages relèvent d'un héroïsme sur lequel on ne peut manquer de s'interroger. Pourquoi Armah choisit-il de dépeindre ces personnages féminins avec des qualités foncièrement différentes de celles que la plupart des écrivains masculins leur reconnaissent ? Cette description relève-t-elle de l'influence d'un discours féministe ou d'une tradition qu'il veut actualiser ?

Ce questionnement est intéressant dans la mesure où la représentation de ces personnages féminins ne s'articule pas uniquement autour du discours anticolonial. Elle comporte de façon explicite un volet à travers lequel Armah semble subvertir la vision que l'on a de la femme dans la société contemporaine africaine. C'est cette tentative de subversion qui « trouble » la perception doxique des rapports entre hommes et femmes que Judith Butler théorise dans *Gender Trouble* en posant la question de la construction du genre en ces termes :

When feminist theorists claim that gender is the cultural interpretation of sex or that gender is culturally constructed, what is the manner or mechanism of this construction ? If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation ?³³⁴

On peut simplifier cette question en se demandant si les rôles attribués par la société à chaque catégorie sexuelle sont sujets à une transformation ou s'ils restent tributaires d'un déterminisme insurmontable. L'alternative entre la perception du genre comme déterminisme biologique et le genre comme construction sociale de la

³³⁴ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (London, New York : Routledge, 1990), p. 7.

sexualité est perceptible à travers cette interrogation. Si on peut formuler des réserves sur l'universalisation des problèmes sur les rapports entre hommes et femmes, il semble que leur conceptualisation reste quasiment identique dans les sociétés africaines et occidentales. Dans ce sens, cette problématique posée par Butler est applicable à la société akan représentée par Armah dans *Two Thousand Seasons*. De fait, l'image de la femme guerrière qu'il représente dans cette œuvre relève d'une conception qui est pratiquement absente de la société contemporaine africaine. Son itinéraire l'ayant conduit à résider aux Etats-Unis à une époque où les théories du genre commençaient à prendre forme, il y a lieu de se demander si son écriture ne comporte pas les traces d'une influence anglo-saxonne ou si, au contraire, elle prend ses racines dans la tradition africaine.

En effet, aux Etats-Unis, le féminisme, en particulier le discours féministe libéral postule que la non-participation des femmes à la guerre est une discrimination masculine contre les femmes, elle relèverait donc du sexisme³³⁵. Prenant des exemples sur la participation des femmes américaines à la deuxième guerre mondiale, les défenseurs de cette théorie affirment que la femme a la même capacité de résistance que l'homme et a donc le droit de participer à la guerre. Par conséquent, ils assimilent l'exclusion de la femme aux tâches de type militaire à son "exclusion" antérieure dans des domaines tels que la médecine, la magistrature ou les hautes fonctions politiques. Par ailleurs, le discours féministe libéral s'est donné pour objectif de lutter contre les idées préconçues qui militent en faveur de la subordination de la femme. Par exemple, il réfute l'idée selon laquelle la paix serait une préoccupation plus féminine que masculine et affirme que la guerre a été un tremplin pour de nombreux soldats et généraux dans leur ascension au pouvoir politique. Goldstein résume l'idée principale qui sous-tend cette théorie féministe quand il écrit :

Liberal feminist scholars often include women as subjects of study – women state leaders, women soldiers, and other women operating outside the traditional gender role

³³⁵ Notons qu'il y a plusieurs courants de pensée féministe aussi bien dans le monde anglo-saxon que dans les pays francophones. Ils se résument en trois grandes tendances : le féminisme libéral, le féminisme de tradition marxiste et socialiste et le féminisme radical. Il convient d'ajouter à ces tendances les métamorphoses actuelles, notamment dans les pays africains où on note de plus en plus une spécification locale du féminisme. Ces courants cherchent à comprendre pourquoi et comment les femmes occupent une position subordonnée dans la société. Notre analyse se fonde ici sur le féminisme libéral en raison de sa position connue sur le problème spécifique de la participation des femmes à la guerre.

in international relations. This strand of work pays homage to women who succeeded in non-traditional positions, despite the obstacles they faced in a sexist society.

Liberal feminism does not treat war very differently from other aspects of social life in which men dominate the high-paying, advantaged roles.³³⁶

Cette définition qui présente les différentes articulations du courant de pensée féministe libérale permettra de se prononcer sur la nature du discours tenu par le narrateur dans *Two Thousand Seasons*. En effet, pour savoir si son discours est de type féministe libéral, il faut pouvoir montrer d'une part que l'ensemble du matériel fictif (personnages, lieux et circonstances) mis en scène par Armah dénonce ou fait percevoir une discrimination à l'encontre des femmes. Ses personnages féminins parlent-ils pour eux-mêmes ou pour toute la société ? D'autre part, il faut se demander si dans *Two Thousand Seasons*, les femmes jouent des rôles « non traditionnels » comme l'a fait remarquer Goldstein.

En analysant les différents registres dans lesquels ces personnages évoluent, on constate qu'il a été peu question de la dénonciation d'une condition féminine ou d'une hégémonie phallogocentrique. La typologie des personnages féminins et l'évolution du récit révèlent que les femmes ont occupé différentes fonctions. Elles sont dépeintes dans des rôles de dirigeantes, de combattantes de la liberté, de protectrices à l'égard des hommes et de la communauté. Mais en aucun cas, on ne les voit prendre la parole pour poser des problèmes spécifiques aux femmes. Elles illustrent plutôt un esprit communautaire qu'on perçoit à travers cette phrase que le narrateur fait dire à Abena, le personnage féminin le plus important : « There is no self to save apart from all of us. What would I have done with my life, alone, like a beast of prey ? » (*TTS*, p. 111). Par ce propos, ce personnage féminin fait le choix de rester avec ses concitoyens alors qu'il avait compris que le roi les ferait capturer pour les livrer à des négriers. Et quand vers la fin du récit, cette femme tue le roi Koranche en raison de sa trahison, on comprend ainsi que le narrateur lui fait porter la haine que le peuple africain a pu ressentir contre le colonialisme, ses affres et ses avatars. Abena est donc perçue comme le personnage autour duquel ce discours anticolonial est tissé dans ce roman. Les opinions qu'elle exprime et le rôle que le narrateur lui fait jouer transcendent ainsi ceux de son genre pour représenter la revendication légitime du peuple africain à la liberté.

³³⁶ Joshua S. Goldstein, *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vis Versa*, p. 39.

On peut donc affirmer que si le discours que tient le narrateur milite de façon explicite pour l'amélioration de l'image de la femme dans la société africaine contemporaine, son rapport avec le discours féministe sont peu visibles. De ce fait, il faut peut-être chercher les motivations du narrateur ailleurs que dans l'influence qu'Armah pourrait avoir subie dans l'écriture de ce roman. En amont, il nous semble important de rappeler que les œuvres qu'Armah a écrites après ses trois premiers romans sont explicitement didactiques. Après avoir représenté les difficultés auxquelles la société post-indépendante est confrontée, il s'est attaché à créer des personnages qui sont porteurs d'espoir. C'est cette évolution de son art que nous avons évoquée sous l'angle d'une rupture esthétique (voir le chapitre 2 de la deuxième partie). Ces personnages qui, de toute évidence, ont été créés par Armah pour servir de modèles à la société moderne montrent la dimension artistique et l'autorité de son œuvre.

En effet, comme le suggère Roland Barthes dans *S / Z*, l'artiste est

infaillible non par la sûreté de sa compétence (ce n'est pas seulement un bon copieur de la « réalité ») mais par l'autorité de sa compétence ; il est celui qui connaît le code, l'origine, le fondement, et devient ainsi garant, témoin (*auctor*) de la réalité : il a le droit de déterminer la différence des sexes, contre la protestation même des intéressés, qui face à l'autorité originelle et ultime de l'Art vivent dans la contingence des phénomènes³³⁷.

Une telle vision du rôle de l'écrivain que Barthes applique au cas de l'artiste occidental est également valable pour l'artiste africain. Il convient cependant de noter que, dans la littérature africaine, en particulier dans certains contes, l'origine et le fondement des personnages étaient loin d'être des créations ex nihilo. Autrement dit, il y a un processus qui met en exergue l'imagination créatrice de l'artiste mais celle-ci tire ses modèles de la tradition et de l'histoire du continent. C'est cette dialectique de l'œuvre littéraire comme création individuelle et reflet de la société que Lucien Goldman souligne dans *Pour une sociologie du roman* quand il écrit : « Le caractère collectif de l'œuvre littéraire provient du fait que les *structures* de l'univers de l'œuvre littéraire sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la

³³⁷ Roland Barthes, *S / Z* (Paris : Editions du Seuil, 1970), pp. 173 – 174.

création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale³³⁸ ».

En raison de l'interprétation marxiste du rapport de la fiction à la société inhérente à la théorie de Goldman, il est clair qu'elle n'est pas complètement transposable aux réalités africaines. Cependant, on peut affirmer que l'un des principaux devoirs de l'artiste africain est de rappeler les aspects importants de l'évolution sociale qui lui semblent avoir été oubliés par les nouvelles générations. Armah n'est donc pas un cas isolé dans ce cas de figure. Ainsi, dans *Les Bouts de bois de Dieu*³³⁹, lorsque Sembène Ousmane met en scène des personnages féminins aussi forts que Pinda et Ramatoulaye pour lutter contre le pouvoir colonial pendant la grève des cheminots, l'auteur n'est guidé par aucun autre motif que celui de montrer la conscience politique et la force intérieure de la femme africaine. Tout en prenant en compte la différence des genres, Ousmane montre que l'éveil politique dont font preuve les femmes les maintiennent aussi déterminées que les hommes dans la quête de la liberté. On voit notamment la description de Pinda dont la vie de prostituée est allégorique du don de soi dont elle fait preuve dans le combat de libération.

De même, est décrit un jeune personnage féminin du nom d'Abdibidji dont les menstruations surviennent à un moment où les autres femmes sont préoccupées par les rebondissements de la lutte syndicale et sociale. Le parallèle entre ce phénomène physiologique, ce sang versé et celui qui coulera des veines de Pinda (dépeinte comme un martyr de la lutte sociale) est explicite dans le récit du narrateur ; car le sang de la femme est sollicité à toutes les étapes de la vie, à la procréation comme au combat, cette dernière référence étant perçue comme le paradigme de l'enfantement ou de la conquête de la liberté. Dans ce roman de Sembène Ousmane, la différence sexuelle est visiblement spécifiée mais les genres ne sont pas pour autant hiérarchisés. A cet égard, Pinda et Ramatoulaye sont aussi valorisées que le vieux Fâ Kéita ou Bakayoko, l'énigmatique dirigeant du mouvement de la grève des cheminots représentés par l'écrivain sénégalais.

Dans cette mise en scène de la résistance coloniale, l'écriture armahienne et celle d'Ousmane entretiennent des rapports étroits. En effet, l'image de la femme véhiculée dans *Les bouts de bois de Dieu* est similaire à celle de Maanan dans *The*

³³⁸ Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman* (Paris : Editions Gallimard, 1964), p. 345.

³³⁹ Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu* (Paris : Le livre contemporain, 1960).

Beautiful Ones. La différence entre les deux textes se trouve au niveau de la narration. Alors que le récit d'Ousmane fait ressortir la solidarité entre militants et militantes engagées pour la cause sociale, celui d'Armah se focalise sur les efforts déployés par une seule femme, Maanan. En effet, on voit comment le narrateur de *The Beautiful Ones* déplace le point de vue d'une foule désabusée par la conjoncture sociopolitique vers celui de Maanan. Le point de vue est défini par Bourneuf et Ouellet comme « l'angle de prise de vue, le foyer narratif, le point d'optique où se place un narrateur pour raconter son histoire³⁴⁰ ». Au chapitre 6, lorsque le narrateur annonce le retour de Maanan, il déplace le point de vue et le focalise sur la description et les actions de celle-ci :

We were laughing at some impersonation of his [Etse] one empty afternoon, when after a long absence Maanan came dressed to make a man faint and telling us nothing about where she had been. All she would say was that she had come to be at the rally. We knew there was to be a rally at Asamansudo, but we had stopped going long before and Maanan surprised us all. (*The Beautiful Ones*, p. 83 - 84).

Par cette phrase, le narrateur introduit une différence entre la perception de la vie sociopolitique de Maanan et celle des autres personnages, en particulier les personnages masculins qui, quelques instants plus tôt théâtralisait³⁴¹ le chaos social à travers le parodiste Etse. Cette description permet non seulement de faire une étude psychologique du personnage de Maanan mais aussi de voir comment son éveil politique contraste avec le pessimisme affiché par la masse. Là où les autres personnages sont décrits comme des individus angoissés et tétanisés par le statu quo social, Maanan est perçue comme le symbole de l'espoir. Mais le narrateur ne limite pas sa présentation du personnage de Maanan à un contraste simpliste avec les autres personnages, il la présente comme une militante engagée qui harangue la foule désabusée, montrant ainsi la nécessité de se réunir pour mener une lutte collective contre le colonisateur. C'est elle qui invite ses concitoyens à la

³⁴⁰ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du Roman* (Paris : Presses Universitaires de France, 1972), p. 79.

³⁴¹ Le mot convient particulièrement à la situation décrite par le narrateur. Il ne s'agit pas d'un procédé stylistique mais de la représentation effective, de l'imitation des dirigeants africains (leur anglais africanisé, leur recherche d'intérêt personnel) quand ces derniers étaient face au gouverneur anglais de la Gold Coast. Dans sa représentation de la vie sociale, Armah fait intervenir l'humour pour dédramatiser les situations qui désespèrent les Ghanéens au moment de la colonisation. Voir *The Beautiful Ones*, p. 83.

réunion politique qu'anime le personnage de Nkrumah, une représentation caricaturale du premier président du Ghana.

L'intertextualité entre *The Beautiful Ones* et *Les Bouts de bois de Dieu* permet ainsi de se rendre compte que les auteurs masculins ont été, à un moment donné, à la recherche de modèles de figures féminines qui illustrent l'apport de la femme dans la lutte contre l'oppression en général et la colonisation en particulier. Cette quête d'images plus positives et plus représentatives de la femme noire africaine se trouve encore plus vérifiée dans le cas de *Two Thousand Seasons*. En effet, il est plus que probable que les portraits des personnages féminins mis en scène par Armah sont inspirés de l'histoire de l'Afrique de l'Ouest. Plus que chez Ousmane, la résurgence du souvenir est aisément perceptible à travers ses personnages féminins. Ainsi en est-il des personnages d'Anoa et d'Abena.

Le portrait du personnage d'Abena se présente sous deux aspects complémentaires : sa beauté intérieure (altruisme, courage) et sa beauté physique (on nous apprend qu'elle est la plus belle de sa génération) sur laquelle on constate une forme d'économie narrative. Mais, si l'on veut faire une analyse approfondie de ce personnage, il y a un détail important qu'on ne peut perdre de vue : il s'agit de sa vie sexuelle. Sa représentation la montre sous un angle qui l'oppose à la femme qui ne vit que pour se contenter des gratifications sexuelles que la compagnie d'un homme pourrait lui procurer. On se rappelle qu'elle a non seulement décliné les avances du roi Koranche mais aussi celles des autres hommes de son entourage. Elle semble vivre uniquement pour la communauté dont elle incarne l'unité et la résistance face aux premiers assauts des puissances coloniales. Elle rappelle, d'une part, le mythe des amazones, ces puissantes femmes guerrières, qui dans la mythologie grecque, sont dépeintes sans aucune référence à leur vie sexuelle, et d'autre part, les amazones du royaume du Bénin.

De façon générale, on peut affirmer que la présentation des personnages féminins a été faite en prenant en compte un certain nombre de qualités qui tendent à rehausser l'image de la femme dans la société contemporaine. Malheureusement, elle a été faite au détriment de leur vie sexuelle. Busia s'en plaint quand elle écrit :

The most important woman in this section, whose spirit dominates the end of the story, is Abena, the last in the long line of liberators. Like the other women, she sees more clearly than most people of her time, yet despite this, she has faith in the human spirit. Like Anoa, Idawa, and others before her, she is physically and spiritually a beautiful person.

Yet we do not actually know what she looks like. As has been mentioned, Armah's strong, prophetic women in this text are divorced from their physical bodies.³⁴²

Mais la question que l'on peut se poser est la suivante : pourquoi faudrait-il se préoccuper de la sexualité des héroïnes politiques ? Contrairement à ce que Busia postule dans son analyse, il semble que l'exposition de la vie sexuelle de ces personnages féminins ne modifierait pas de façon substantielle le message central du narrateur (et éventuellement celui de l'auteur) de *Two Thousand Seasons*. En effet, une analyse comparative entre la réalité historique et les textes littéraires permet de faire un lien entre la bravoure de ces femmes et l'opiniâtreté illustrée par certaines figures historiques telles que les guerrières du Dahomey mises en évidence par la résistance coloniale en Afrique de l'Ouest. On pourrait également comparer la conscience politique d'Abena à celle des Nigérianes qui, entre 1928 et 1930, avaient opposé une farouche résistance à la pénétration coloniale, détruit le système d'imposition mis en place par le colon britannique et libéré des prisonniers à Aba, dans l'Etat d'Imo situé au sud-est du Nigeria³⁴³.

Ce sont ces différentes manifestations qui montrent la force insurrectionnelle de la femme Igbo qui sont décrites par Soyinka dans son récit autobiographique intitulé *Aké, the Years of Childhood*³⁴⁴. Incidemment, ceci montre la relation étroite que le roman africain entretient avec la réalité sociologique et historique du continent africain. Ce lien étroit peut encore se vérifier de façon plus pertinente dans la comparaison du personnage d'Abena avec la figure légendaire de Sarraounia, car il permet de mettre en exergue la dimension épique qu'Armah a voulu donner à *Two Thousand Seasons*. Contrairement à Abena, Sarraounia, la reine des Azna du Niger, a existé. L'histoire rapporte qu'en 1898, celle-ci avait lutté avec une vigueur incroyable contre une colonne militaire du Soudan français pour préserver l'indépendance de sa terre. Les griots et historiens nigériens qui racontent encore cette page douloureuse et glorieuse de la résistance à la colonisation ont élevé le combat de cette reine au rang de mythe. Quant à l'écrivain nigérien Abdoulaye

³⁴² Abena Busia, "Parasites and Prophets : the Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels" in Derek Wright (editor), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington: Three Continents, 1992), p. 63.

³⁴³ Pour une étude plus détaillée de cette révolte des femmes contre le colon britannique, lire l'article de Judith Van Allen intitulé « 'Sitting on a Man' : Colonialism and the lost Political Institutions of Igbo Women » in Roy Richard Grinker and Christopher B. Steiner (Eds), *Perspectives on Africa* (Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 1997), pp. 536 – 549.

³⁴⁴ Wole Soyinka, *Aké, the Years of Childhood* (London: Rex Collings, 1981).

Mamani, il en a fait tout simplement un roman épique dans lequel il préserve la mémoire et l'art qui caractérisent la tradition orale africaine. Mêlant le merveilleux à la réalité historique, ce dernier fait dire à son narrateur à propos de Sarraounia :

Sarraounia n'est pas une femme comme nous autres. La Sarraounia est une femme magicienne fort redoutable. La Sarraounia a des secrets que ne possède nul homme. Sarraounia n'est pas une simple femme comme nous. C'est la reine toute puissante des Azna.³⁴⁵

Ces propos, qui rappellent les caractéristiques de la poésie griotte, montrent que Mamani cherche d'une part à immortaliser la reine des Azna et d'autre part à la célébrer comme une héroïne nationale qui s'est élevée contre l'oppression coloniale. En cela, son œuvre découle d'une intention qui est similaire à celle de Sembène Ousmane (1960) et d'Armah (1973) qui l'ont précédé dans la représentation de la femme traditionnelle forte et autoritaire, celle dont la conscience politique est d'une lucidité qu'on ne peut oublier.

En fin de compte, on peut affirmer qu'en optant pour une écriture qui prend sa source et ses modèles dans l'histoire et la culture africaines, Armah montre que ses œuvres s'inspirent de la réalité sociologique africaine. Le portrait de la femme qui en découle fait percevoir que l'image que le monde contemporain se fait de la femme moderne est différente de ce qu'elle a pu être par le passé. Dans ces conditions, l'intention de l'écrivain est de restaurer l'image positive qu'elle a perdu à travers les mutations sociales qui sont intervenues depuis la colonisation et de démentir l'image infériorisée que le monde contemporain tente de lui imposer. Cette analyse de l'œuvre d'Armah montre clairement qu'il est conscient du fait que la construction des relations de genre est loin d'être figée. C'est ce caractère réversible des rapports entre hommes et femmes que Butler défend quand elle écrit :

Gender is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given juncture in time. An open coalition, then, will affirm identities that are alternately instituted and relinquished according to the purpose at hand; it will be an open

³⁴⁵ Abdoulaye Mamani, *Sarraounia ou le drame d'une « reine magicienne »*, (Paris : L'Harmattan, 1980), p. 39. Le mauritanien Med Hondo s'est inspiré de cette épopée pour réaliser un film qui s'intitule "Sarraounia" en 1986. Ce regain d'intérêt pour cette épopée montre le rôle que le passé peut jouer dans la reconquête de la dignité de la femme africaine.

assemblage that permits of multiple convergences and divergences without obedience to a normative telos of definitional closure.³⁴⁶

Cette remarque qui met l'accent sur la construction culturelle du sexe social permet d'affirmer que le discours tenu par le narrateur de *Two Thousand Seasons* n'est pas de nature féministe libérale. En effet, admettre qu'il est féministe libéral revient à dire qu'il insiste sur une nouvelle articulation des relations entre hommes et femmes dans la société africaine qui serait liée aux idées prônées par des mouvements féministes. Or, comme nous l'avons vu, l'intention d'Armah est de rappeler que la secondarité à laquelle la femme africaine semble être vouée dans la société moderne ne correspond pas à ce que sa fonction aurait dû être. Il s'inspire de la réalité historique pour montrer que la femme traditionnelle africaine n'éprouvait aucun complexe d'infériorité par rapport à l'homme. Ce point de vue qui sous-tend sa vision des relations entre hommes et femmes est défendu par certains historiens. C'est le cas d'Onaiwu W. Ogbomo qui, dans un article récent, démontre que le statut de la femme africaine moderne est loin d'être semblable à celui de la femme de l'Afrique précoloniale. Il démontre que malgré le fait que les hommes avaient tendance à critiquer l'autonomie de la femme traditionnelle en l'accusant de pratiques occultes (la sorcellerie en l'occurrence), la condition sociale de celle-ci était plus prestigieuse par rapport à celle dont elle a hérité après l'islamisation et la christianisation du continent africain³⁴⁷.

La représentation des rapports sociaux entre les sexes qu'Armah donne à voir dans ses romans historiques apparaît ainsi comme un devoir de mémoire dont les articulations et les prolongements ne sont pas tout à fait identiques à ceux du courant de pensée du féminisme libéral même si on a pu constater quelques similitudes notamment sur l'activité guerrière des femmes. A la limite, on peut concevoir que le discours que le narrateur tient est de nature insolite et iconoclaste, en ce sens qu'il cherche à détruire les opinions reçues et les idées établies sur le rôle sociopolitique de la femme africaine. Dans cette perspective, on peut affirmer que les idées que les féministes tentent d'introduire dans les sphères sociales et politiques sont anticipées par une écriture qui met en relief le rôle et la place « traditionnels »

³⁴⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, London: Routledge, 1990), p. 16.

³⁴⁷ Onaiwu W. Ogbomo, « Women, Power and Society in Precolonial Africa », *Lagos Historical Review*, Volume 5, 2005, pp. 49 – 74.

de la femme et de l'homme. L'exemple de la représentativité des genres dans la société postcoloniale africaine permet de comprendre que la tradition africaine fournit des réponses à certaines préoccupations de la société moderne.

2. 2. Les reines mères dans *The Healers* : pouvoir, contre-pouvoir ou illusion de pouvoir ?

Dans la mesure où il procède de la volonté d'écrire l'histoire africaine du point de vue africain, *The Healers*, le deuxième roman historique d'Armah est situé dans le prolongement de *Two Thousand Seasons*. Mais contrairement à ce dernier roman qui se fonde sur une vision plus large de l'histoire africaine, *The Healers* retrace la résistance et l'effondrement d'un groupe spécifique, celui du royaume achanti³⁴⁸ pendant les premiers contacts entre les Africains et les forces impérialistes anglaises. A l'image de la plupart des romans postcoloniaux, cette œuvre revêt, comme le remarque Jean-Marc Moura « une double vertu de contestation », à savoir celle de la vision évolutionniste propre à l'impérialisme colonial et celle de l'autorité culturelle³⁴⁹. Le refus de l'autorité culturelle se manifeste dans la subversion des valeurs occidentales et la résurgence des spécificités culturelles que le colonisateur a contribué à déformer. Quant à la contestation de l'impérialisme britannique, elle s'organise aussi bien autour de la confrérie des « guérisseurs » qu'à l'intérieur des structures politiques issues de la tradition akan. Cette organisation que la diégèse de *The Healers* donne à voir est intéressante à analyser car elle permet de penser l'écriture d'Armah dans le rapport centre-périphérie qui sont des données essentielles dans l'analyse des œuvres postcoloniales. En effet, la différence entre l'organisation politique akan et celle issue de la colonisation est perceptible dans la

³⁴⁸ Notons que les Achanti sont une population qui occupe le centre du Ghana actuel. Ils parlent une langue du groupe kwa, sous-groupe akan. Ils fondèrent un puissant royaume entre le 12^e et le 19^e siècles, la confédération achantie, qui fut annexée par les Britanniques en 1901. Ce fut le début de l'annexion du Ghana. C'est l'histoire de cette annexion qui nourrit la trame de *The Healers* d'Armah. Dans notre analyse, nous optons pour l'orthographe « Achanti » plus proche de la prononciation française du mot au lieu de l'appellation « Asante » plus utilisé dans les textes en anglais. De même, nous optons pour « Koumassi » au lieu de « Kumase ».

³⁴⁹ Jean-Marc Moura, "Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone" dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (éditeurs), *Littératures postcoloniales et francophonie* (Paris : Honoré Champion Editeur, 2001), pp 157 – 158.

structure du pouvoir royal qui se caractérise par une dualité entre le roi et la reine mère.

Au plan sociologique, on sait que, tout comme le roi, la reine mère joue un rôle politique de premier plan dans l'organisation politique akan. Si son mode de désignation varie d'une contrée du royaume à une autre, ses attributions sociales et politiques ne font l'objet d'aucun mystère, car elles sont prévues par la tradition et revêtent donc une dimension légale. Malgré l'influence néfaste de la colonisation sur l'organisation sociale du peuple akan, l'autorité de la reine mère reste perceptible chez les Achanti du Ghana. C'est le constat fait par Beverly J. Stoeltje dans une étude sociologique qui s'intitule "Asante Queenmothers : A Study in Identity and Continuity" :

While many societies in Africa have lost the position of female leaders in the process of modernization, the position of the Asante queenmother (and those of the Akan groups as well) in Ghana remains strong even today; it is no coincidence that Asante culture is also very strong. Queenmothers, in fact, contribute significantly to Akan identity, especially in the case of Asante society. Although the queenmother's position, like that of the culture as a whole, was influenced by colonisation and modernization, it nevertheless has remained vital and is adapting to the modern world.³⁵⁰

Armah s'inspire de cette réalité sociologique pour créer des personnages féminins dont l'autorité n'est pas négligeable au regard de la manière dont il les fait intervenir dans les problèmes cruciaux auxquels la société est confrontée. Dans cette optique, on remarque que sa représentation du système politique traditionnel fait de la mère du roi la reine mère. Ce détail s'avère important dans l'étude comparative entre les pouvoirs exercés par l'homme et la femme chez les Akan dans la mesure où la relation mère-fils est ainsi doublée d'une fonction politique. Aussi conviendra-t-il de s'interroger sur la véritable nature de l'autorité de la reine mère : exerce-t-elle un véritable pouvoir, un contre-pouvoir ou n'est-elle que l'incarnation d'une illusion de pouvoir ? On s'interrogera également sur la manière dont la structure du pouvoir traditionnel représentée par Armah anticipe sur les problèmes de la parité entre genres au sein des structures politiques de la société moderne.

Si dans le domaine sociologique, on note que diverses études ont été consacrées au rôle de la reine mère en pays achanti et en Afrique de façon générale,

³⁵⁰ Beverly B. Stoeltje, "Asante Queenmothers : A Study in Identity and Continuity" in M. Reh and G. Ludward-Ene (Eds), *Gender and Identity in Africa* (Münster / Hamburg : Lit Verlag, 1995), pp. 15 – 16.

en revanche dans le monde littéraire, rares sont les critiques qui ont abordé cette question. Singulièrement, dans la critique de l'œuvre d'Armah, très peu d'attention a été accordée à la dimension sexuée de la structure politique du pouvoir achanti. Seules deux critiques d'Afrique de l'ouest, Abena Busia (Ghana) et Virginia Ola (Nigeria), reconnaissent l'importance que le narrateur accorde à l'aile féminine de la royauté, en particulier au rôle de la reine mère. Dans une note de bas de page, le professeur Busia ramène son lecteur à l'article de Virginia Ola intitulé "The Feminine Principle and the Search for Wholeness in *The Healers*"³⁵¹ pour « une interprétation radicalement différente » du rôle attribué à la reine mère. Elle affirme :

Although I share Ms. Ola's enthusiasm for Armah's achievement, and like her, appreciate the overall positive and transforming roles that women have come to play in these later novels, I take issue with her over specific interpretations. Most particularly in the interpretation of the role of the queen mother, I feel she ignores very crucial scenes included in the text, and yet in her praise of the grandmother Nana Esi Amanyiwa, in which I share, she attributes much to her that is not supported by the text.³⁵²

Cette précision tend à discréditer l'ensemble de l'article de Virginia Ola. En réalité, ce n'est pas l'interprétation du rôle de la reine mère qui pose problème mais plutôt l'ajout d'un détail qui ne change pas fondamentalement le contenu de l'article de Virginia Ola : il s'agit de l'aide que la reine mère aurait apporté à Araba Jesiwa pendant le moment où celle-ci n'arrivait pas à faire des enfants. Effectivement, une lecture attentive de l'œuvre permet d'observer qu'il n'y a pas de passage dans *The Healers* qui le montre. Mais hormis ce détail, la fonction et l'influence de la reine mère ont été bien soulignées aussi bien par Ola que par Busia.

Il y a cependant deux aspects importants qui manquent dans les deux analyses critiques. En effet, les deux critiques ne disent pas en quoi la représentation d'Armah tranche avec la réalité sociologique du rôle de la reine mère et en quoi celle-ci milite pour la promotion politique de la femme africaine. Pour pouvoir faire ressortir ces deux aspects importants dans la diégèse de *The Healers*, il est indispensable d'étudier les deux personnages qui représentent la reine mère dans le récit. Dans *La Poétique du roman*, Vincent Jouve affirme que le personnage de roman est analysé à partir de trois modèles. En premier lieu, il y a le modèle sémiotique dans lequel le

³⁵¹ Virginia U. Ola, "The Feminine Principle and the Search for Wholeness in *The Healers*", *SAGE*, N° 1, Summer 1988, pp. 29 – 33.

³⁵² Abena Busia, "Parasites and Prophets : the Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels", in D. Wright (Ed), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington :Three Continents Press, 1992), p. 71.

personnage est étudié comme un acteur remplissant une fonction et suivant « un programme narratif » qu'on peut décrypter grâce à l'analyse des modalités telles que le pouvoir, le savoir, le devoir et le vouloir. Le second type d'analyse, l'approche sémio-pragmatique, s'intéresse à la façon dont le personnage est reçu par le lecteur. Il consiste à percevoir l'image que le lecteur peut avoir d'une figure romanesque, les sentiments qu'elle lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation). En clair, il s'agit de dégager les procédés par lesquels le narrateur construit la relation du lecteur aux personnages. Enfin, dans le troisième modèle, le modèle sémiologique, le personnage est défini comme un signe et envisagé comme un « être de papier », pourvu d'un nom et d'un portrait. En outre, à la suite de Philippe Hamon, Vincent Jouve note que l'analyse sémiologique du personnage comporte trois champs : l'être (nom, dénominations et portrait), le faire (rôle et fonctions) et l'importance hiérarchique (statut et valeur)³⁵³.

Au regard du rôle narratif de la plupart des personnages principaux d'Armah, le modèle sémiologique – ne serait-ce que par les trois champs qu'il investit – semble être à même de rendre compte de façon efficace de la dimension qu'Armah a voulu donner à ses personnages dans *The Healers*. En effet, dès son deuxième roman, on note l'importance du sens des noms des personnages : ces noms ont pour la plupart un effet réaliste. A cet effet, les études critiques effectuées par les universitaires qui connaissent bien les langues ghanéennes sont d'une précieuse aide dans la compréhension de l'œuvre d'Armah. Ainsi dans « Ayi Kwei Armah and the "I" of the Beholder », D.S. Izivbaye informe son lecteur sur la signification akan de quelques noms de personnages de *Fragments*. « Baako », le nom de l'anti-héros signifierait « lonely one » et « Onipa » veut dire « man » : Baako Onipa signifierait donc l'homme solitaire. De même, le nom de Brempong attribué à l'énergumène à travers lequel Armah caricature l'esprit matérialiste des Ghanéens signifierait « an important person »³⁵⁴. On voit bien que les sens de ces noms sont conformes à ce qu'on sait de ces personnages. Mais c'est le Ghanéen Kofi Yankson qui, dans *Ayi Kwei Armah's Novels*, a fourni le plus d'explications sur le sens des noms des personnages qui peuplent l'univers romanesque d'Armah. Il nous apprend que dans *Why Are We So Blest ?*, Dofu signifierait « l'amoureux » en akan et Modin serait un

³⁵³ Pour une explication détaillée des ces trois modèles de l'étude du personnage, lire Vincent Jouve, *La poésie du roman* (Paris : Armand Colin, 2001), pp. 45 – 72.

³⁵⁴ D.S. Azivbaye, "Ayi Kwei Armah and the "I" of the Beholder" in D. Wright, *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington : Three Continents Press, 1992), pp. 24 – 25.

mot Gâ qui signifie « homme noir ». Ainsi décrypté, le nom de Modin Dofu rime avec une certaine philanthropie qui est aux antipodes de sa partenaire américaine blanche Aimée, qui signifie celle qui est aimée. Ce contraste qui apparaît au niveau des prénoms et des patronymes est intimement associé au fonctionnement du récit dans lequel on note un symbolisme qui tend à opposer sans cesse le blanc au noir. De même, dans *Two Thousand Seasons*, le personnage nommé Otumfur (vassal du roi Koranche) porte un nom qui signifie en akan « glouton », ce qui corrobore sa présence auprès du roi qui, en se livrant au commerce d'esclaves, ne recherche que le gain facile et ses intérêts personnels. On se rend bien compte que quiconque connaît le sens de ces noms est capable d'anticiper sur les rôles thématiques et actantiels des personnages qui les portent.

Cette remarque est également valable en ce qui concerne les dénominations attribuées aux lieux ou aux animaux, car celles-ci ont une portée sémantique et participent à la cohérence des récits d'Armah. Par exemple, le nom de « Kotse-ye-boa » est attribué au mouton que la famille Onipa immole pendant la cérémonie de baptême du nouveau-né dans *Fragments*. Selon Yankson, cette expression signifie en langue akan « the penis is a fool³⁵⁵ ». Ce nom fort évocateur montre le discrédit avec lequel le narrateur décrit cette manifestation à travers laquelle il dénonce l'aliénation culturelle des Ghanéens. Cette analyse, qui est loin d'être exhaustive, montre d'une part l'importance de l'utilisation des langues ghanéennes dans l'œuvre d'Armah et suggère d'autre part que pour analyser l'œuvre postcoloniale, il est indéniable d'insister, comme l'écrit Jean-Marc Moura, sur sa « spécificité et sur le fait qu'il faut d'abord la situer anthropologiquement, sociologiquement, économiquement³⁵⁶ ».

Cette démarche d'explicitation trop fréquemment négligée est recommandée pour comprendre le fonctionnement du récit en ce sens qu'elle s'articule sur la relation du texte avec son environnement socioculturel. On pourrait l'appliquer à *The Healers*, plus précisément au premier des deux personnages féminins qui font l'objet de cette étude, la reine mère Nana Esi Amanyima. En faisant précéder son nom par « Nana », cette désignation qui accompagne les noms des personnes âgées et

³⁵⁵ La traduction littérale qu'on peut donner à cette expression est « Le sexe masculin est stupide ». Pour une explication des noms des personnages d'Armah, lire l'ouvrage de Kofi E. Yankson intitulé *Ayi Kwei Armah's Novels* (Accra : Commercial Associates Ltd, 1995).

³⁵⁶ Jean-Marc Moura, "L'ailleurs", interview réalisée par Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique* (Paris : Editions Gallimard, 2002), p. 294.

respectées en pays akan, le narrateur met l'accent sur le statut du personnage. Nana Esi Amanyiima n'apparaît que dans une seule scène, lors de l'enterrement de son petit-fils Apia, le jeune prince assassiné pour des raisons de succession au trône royal. Mais, cette seule apparition, dans laquelle elle dirige une cérémonie funéraire, montre qu'elle jouit d'une respectabilité incontestable dans la cour royale d'Esuano. Tout comme la vieille Naana dans *Fragments*, le rôle thématique qui lui est attribué par le narrateur consiste à situer la vie quotidienne des Akan dans la continuité de celle de leurs ancêtres. Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre analyse, l'autorité d'Esi Amanyiima est incontestable. Pour emprunter l'expression de Jouve, on pourrait dire que « l'axe préférentiel » dans lequel elle est présentée est celui de l'identité culturelle. Son autorité est donc d'ordre culturel. Toutefois cela suffit à la classer parmi les personnages féminins les plus influents de la cour royale qui, rappelons-le, est le centre de l'intrigue. Sa présence dans le récit montre le rôle incontournable que joue la femme dans le régime matrilineaire qui régit la vie sociopolitique des Akan.

Cependant, comparée à Efua Kobri, la deuxième reine mère que l'on rencontre dans *The Healers*, Nana Esi Amanyiwa est d'une moindre importance hiérarchique. En effet, Efua Kobri remplit une fonction politique importante et occupe une place essentielle dans l'économie de l'intrigue. En examinant successivement son « être », son « faire » et son « importance hiérarchique », on peut parvenir à décrypter le message que le narrateur a voulu véhiculer à travers ce personnage. En effet, contrairement à Esi Amanyiwa, le nom d'Efua Kobri n'est pas précédé d'un attribut royal ou honorifique du genre « nana » mais il suggère une certaine fermeté. Aussi constate-t-on qu'il y a dans le récit une fréquente comparaison qualitative entre le symbole de la reine mère qu'elle représente et la fierté que l'Akan éprouve à l'évocation du nom de Koumassi, la capitale du royaume des Achanti. A titre d'exemple, lorsque le narrateur étale la frayeur des Ghanéens à l'approche de la confrontation entre l'armée achantie et celle des Anglais, il se réfère à la capitale du royaume en utilisant les expressions telles que « Kumase the never violated city », « Kumase the queen-mother of cities », « Kumase the beautiful green one » ou « Kumase the city that had never once allowed any foreigner to penetrate her » (*The Healers*, p. 244).

On retrouve ici la verve démonstrative et dithyrambique qui caractérise les récits épiques. Mais, à bien y prêter attention, on remarque une homologie entre la

reine mère et la ville de Koumassi. Dans cette perspective, elle fonctionne dans le récit comme le garant de la virginité ou de l'impénétrabilité de Koumassi et le symbole du maintien des institutions politiques traditionnelles telles que léguées par la tradition. Deux faits extraits de l'œuvre permettent de faire son portrait et de démontrer son caractère incontournable dans les décisions politiques du royaume représenté par Armah. Dans un premier temps, on note la description minutieuse qui est faite d'elle pendant une importante réunion qui devrait déterminer la stratégie à adopter pour éviter la chute de la capitale :

The last to enter the council hall was the queen-mother herself, Efua Kobri. She, the elegant brown one, came wearing silk robe as usual, her skin soft as a baby's. Seven female attendants followed her – she was travelling light today. [...] When Efua Kobri, the queen-mother, had sat, the meeting began. First, the queen-mother spoke of Asamoia Nkwanta's personal sorrow. Then she talked of the sorrow of Asante nation. She talked subtly, with infinite grace, and she made her message clear : let Asamoia Nkwanta forgive past wrongs. Let him exact whatever further price he thought himself entitled to. But let him not abandon the Asante army, leaving it to bleed itself and the nation to death. Others spoke. But neither in substance nor in style could any of them improve the queen-mother's speech. (*The Healers*, p. 239).

Les portraits physique et psychologique d'Efua Kobri ainsi dressés dans ce passage montrent le rôle de premier plan que le narrateur la fait jouer dans la résistance au colonisateur. Elle est présentée avec beaucoup de majesté car on nous dit qu'elle est accompagnée de sept serviteurs, ce qui prouve qu'elle est une personnalité importante de la cour royale. On note également que la magnificence de sa parure et sa beauté sont en harmonie avec le discours qu'elle tient devant ses concitoyens. En effet, c'est la compassion qu'elle a manifestée à l'égard de Nkwanta et la perspicacité de son analyse de la situation socio-politique qui ont convaincu ce dernier à s'engager à nouveau à conduire l'armée achantie. Par la même occasion, elle montre qu'elle est un stratège sur lequel ses concitoyens peuvent compter dans une période aussi décisive que celle décrit par le narrateur.

On se rend compte que l'intérêt du portrait psychologique de ce personnage de la reine mère consiste moins à créer un lien affectif (admiration, pitié ou mépris) qu'à montrer son importance hiérarchique dans les institutions politiques akans. A travers cette représentation, l'intention d'Armah est de démontrer que la femme ne jouait pas un rôle secondaire dans les institutions politiques traditionnelles akans. Au contraire, elle se trouvait au cœur de l'activité sociale et politique et y exerçait un pouvoir réel. Dans sa représentation de la royauté dans *The Healers*, il montre que

l'Asantehene Karikari (le roi des Achanti) gouverne et gère les problèmes les plus importants de la nation en collaboration avec la reine mère et des notables. C'est pour mieux faire ressortir l'importance du rôle de la reine mère qu'Armah a créé le personnage qui représente le roi des Achanti avec une personnalité qui s'oppose à celle de sa mère. Ce dernier semble manquer l'autorité, la fermeté et la perspicacité nécessaires pour prendre les décisions du royaume et les abandonne à sa mère plus courageuse et plus persuasive dans ses relations avec la cour royale. On voit par exemple que c'est Efua Kobra qui suggère que le peuple achanti mette un terme à la résistance coloniale, à la guerre contre l'opresseur.

Incidentement, cette décision que le narrateur lui fait porter pourrait être interprétée comme une justification de l'approche essentialiste entre hommes et femmes, notamment sur la question de la violence et des conflits armés. De façon générale, cette approche postule que les compétences, les qualités et la vision des femmes sont par nature différentes de celles des hommes. Il s'agit là de la reconnaissance d'une différence biologique et culturelle fondée sur le genre. Dans cette perspective, le problème résiderait moins dans la différence elle-même que dans le fait que les cultures sexistes dévaluent les qualités « féminines » et valorisent les valeurs dites « masculines ». De cette perception des relations de genre sont apparues les revendications qui incitent, non pas à s'opposer à l'homme, mais à lutter contre le patriarcat qui perpétue la domination masculine dans de nombreuses sphères de la vie sociale. En littérature, le grand intérêt que la critique littéraire féministe américaine a manifesté dès les années 70 aux personnages féminins dans l'écriture des hommes³⁵⁷ participe de cet effort de repérage des indices de la domination masculine.

En ce qui concerne l'engagement à la guerre, Goldstein note une caractéristique relevée par les théoriciens de l'essentialisme : « Difference feminists argue that women, because of their greater experience with nurturing and human relation, are generally more effective than men in conflict resolution and group decision-making, and less effective than men in combat³⁵⁸ ». Cette idée rappelle ainsi l'opinion selon laquelle, contrairement à l'homme, la femme serait relativement

³⁵⁷ On peut citer l'exemple de Kate Millett dont l'apport est considérable. Dans *Sexual Politics* (London : Virago Press, 1977), elle analyse les écrits des hommes dans une perspective féministe. Elle y montre que les portraits des femmes dans les écrits des hommes sont pornographiques, fantaisistes et sont plutôt de nature sado-masochiste.

³⁵⁸ Joshua Goldstein, *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), p. 41.

plus pacifique et plus encline à conserver ses relations sociales. Or, la guerre, quelle que soit sa nature, implique des déchirures qui sont souvent difficiles à panser.

Au regard de ces différentes articulations de l'essentialisme, on pourrait penser que la reine mère, Efua Kobri, demande la fin de la confrontation entre l'armée achantie et celle des Anglais pour éviter un bain de sang à son peuple. Or, le récit montre que son inquiétude ne réside pas à ce niveau. De fait, sa décision est motivée par le fait qu'elle estime qu'il vaudrait mieux que son fils demeure roi dans un territoire soumis à l'autorité coloniale plutôt qu'il soit dépossédé du pouvoir au cas où les généraux de l'armée parviennent à défaire l'armée anglaise. A cet effet, elle confie au roi : « If I were you, ... I would go and protect my own seat » (*The Healers*, p. 291). Selon le narrateur, c'est cette option qui va être adoptée par les autorités achanties et dans la perspective du roman, c'est également cette décision qui va permettre à Nana Karikari de conserver le pouvoir dans un royaume que les Anglais vont « pénétrer » et « violer » comme aucun étranger ne l'a jusque-là fait.

Au plan symbolique, la chute de « la belle ville verdoyante » de Koumassi dans laquelle le colonisateur va « pénétrer » et « violer » représente en fin de compte la disgrâce de la reine mère. Dans la mesure où cette ville est prise à cause de son ardent désir de conserver le pouvoir politique, elle peut être comparée à une femme qui offre son corps pour préserver ou acquérir le pouvoir. Mais l'intérêt du texte est double ici et réduire le personnage d'Efua Kobri à cette perception de la prostituée occulterait la dimension politique et peut-être militante qu'Armah a voulu lui donner. Au-delà de cet intérêt vil du pouvoir, c'est l'autorité qui lui est conférée qui est à souligner ici. Elle émane d'une vision qui s'oppose à la représentation sociale (discrétion et effacement) qu'on tente d'imposer à la femme africaine dans l'Afrique post-indépendante.

En effet, si *The Healers* se classe facilement dans la catégorie des romans dits historiques, cela ne veut pas pour autant dire qu'il n'a aucun rapport avec le monde contemporain. Au contraire, à travers la représentation des rapports entre hommes et femmes qu'Armah fait percevoir, on peut penser que la situation actuelle de la femme africaine est révoltante pour un auteur tel que lui qui est issu d'une société matrilineaire. Car, il est facile de faire un lien entre le rôle politique de reine mère dans la société traditionnelle akan et celui qu'elle joue dans la société moderne. A cet effet, dans un récent article intitulé « Des reines mères aux épouses de président », Catherine Coquery-Vidrovitch se posait la question de savoir dans

quelle mesure les usages d'autrefois ont transmis à l'épouse ce qui naguère relevait du pouvoir de la mère : « ce rôle ancien de la femme liée au pouvoir n'aurait-il pas, à l'époque contemporaine, été récupéré par l'épouse qui se serait ainsi octroyé le rôle de la mère d'hier ?³⁵⁹ ». Dans sa conclusion, elle répond à cette problématique lorsqu'elle affirme :

Je ne crois pas pour ma part, à une originalité particulière des épouses de président en Afrique, mais plutôt [...] à leur *banalisation* en Afrique contemporaine. Ce qui est spécifique, néanmoins, c'est le résultat du métissage entre un héritage culturel singulier et la « mondialisation » du concept : l'épouse du président africain va évidemment utiliser les ressorts locaux du pouvoir – et, de façon privilégiée, le réseau familial (au sens large du lignage) dont les femmes sont depuis toujours les garantes – et les réseaux dits « traditionnels » à des fins bien modernes d'exploitation économique et financière, voire de prévarication, à l'échelle aussi bien nationale qu'internationale³⁶⁰.

Le terme « banalisation » utilisée par Coquery-Vidrovitch est d'une importance capitale dans cette citation, car c'est lui qui traduit le mieux l'écart qu'il y a entre la reine mère d'hier et l'épouse de président d'aujourd'hui. En effet, alors que la reine mère exerçait un pouvoir « légal », c'est-à-dire prévu par les institutions politiques traditionnelles, l'épouse de président n'hérite aujourd'hui que d'une illusion de pouvoir qui disparaîtrait d'ailleurs avec la démission, la destitution, le renversement ou la mort de son époux.

En outre, on peut relever deux insuffisances à cette vision sociale concomitante à ce « métissage culturel » entre institutions traditionnelle et moderne. Dans un premier temps, on remarque que cette place subordonne l'exercice du pouvoir politique par la femme à l'ascension de son époux, ce qui ne fait qu'accroître la secondarité dans laquelle la femme africaine semble être plongée depuis la colonisation. Dans ce même ordre d'idées, on a encore du mal à deviner le rôle d'un homme dont la femme devient chef de l'Etat. C'est la preuve que la société africaine, qui n'est pas différente des autres dans ce cas, n'a pas encore réellement entrevu l'égalité politique entre hommes et femmes dans toutes ses dimensions. Deuxièmement, ce rôle de « première dame » supprime ou affaiblit la parité que la tradition akan a instaurée depuis bien longtemps dans la sphère politique en établissant deux autorités politiques de genres différents mais qui exercent des fonctions complémentaires.

³⁵⁹ Catherine Coquery-Vidrovitch, « Des reines mères aux épouses de président », *Politique africaine*, N° 95, octobre 2004, p. 29.

³⁶⁰ Catherine Coquery-Vidrovitch, « Des reines mères aux épouses de président », p. 31.

En montrant la collaboration entre les deux instances sexuées du pouvoir politique traditionnel, Armah indique comment se construisent et se perpétuent les différences entre hommes et femmes dans la tradition akan. Cependant, ces différences n'impliquent pas une inégalité contrairement à ce qu'on constate au niveau des institutions modernes africaines héritées de la colonisation européenne. Cette différence fondamentale entre les sociétés traditionnelle et contemporaine montre que si l'écriture d'Armah a pour matériau le passé africain, elle est également une mise en récit des problèmes de la société moderne et une projection vers l'avenir du continent africain. A cet effet, sa vision de la réalité sociale est identique à celle dont faisait référence l'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o dans *Decolonising the Mind* quand il écrit:

A writer's handling of reality is affected by his basic philosophic outlook on nature and society and his method of investigating that nature and society : whether for instance, he perceives and therefore looks at a phenomenon in its interconnection or in its dislocation; in its rest or in its motion; in its mutability or immutability; in its being or in its becoming; and whether he sees any qualitative change in its motion.³⁶¹

La mutation sociale qui est décrite dans *The Healers* montre que toute société doit tirer des enseignements à travers son histoire. Aussi la collaboration entre la reine mère et le roi est-elle donnée comme l'exemple d'une société dans laquelle chaque catégorie sexuelle devrait pouvoir jouer un rôle primordial dans les institutions socio-politiques. Dans ce cas, on pourrait bien affirmer que l'égalité entre la reine mère et le roi reste une projection de l'auteur, car elle dépasse le cadre de la société traditionnelle représentée et traduit une double aspiration : l'amélioration des rapports de genre dans la société d'aujourd'hui et dans celle de demain.

En fin de compte, on peut affirmer que, dans la dualité entre le roi et la reine mère, Armah représente une reine mère ayant une autorité plus affirmée que celle du roi, contrairement à ce que révèle la réalité sociologique moderne des Achanti, pour montrer dans un premier temps que les relations entre hommes et femmes politiques ne sont pas figées dans les institutions traditionnelles akans. Elles sont soumises au dynamisme des représentants dans les institutions politiques selon les époques et les problèmes du moment. Autrement dit, non seulement le pouvoir n'est pas perçu comme l'instrument d'une oppression sociale qui enfermerait l'homme et la femme

³⁶¹ Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature* (London : James Currey / Heinemann, 1986), p. 78.

dans des rôles déterminés et immuables, mais aussi peu d'éléments militent en faveur d'une hiérarchisation sexuée. En second lieu, on peut affirmer que cette représentation dans laquelle Armah montre des personnages féminins forts et entreprenants vise à dénoncer la condition annexe dans laquelle le monde moderne veut confiner la femme africaine. En effet, au lieu d'un rôle politique ayant un fondement reconnu, on remarque le développement d'un rôle politique aussi dérisoire que celui d'épouse de chef d'Etat qui n'est qu'une illusion de pouvoir pour la femme moderne africaine. Vu dans une perspective féministe, cette mutation sociale est à dénoncer dans la mesure où elle ne milite ni pour l'amélioration des conditions de vie de la femme ni pour l'amélioration de son image dans la représentation sociale qu'on peut avoir d'elle.

A travers deux approches, l'approche socio-historique (qui s'inspire du rapport entre la réalité sociologique et la représentation littéraire) et l'approche féministe, ce chapitre nous a permis de comprendre comment Armah représente le rapport entre le genre et la hiérarchie politique dans la société traditionnelle africaine en général et particulièrement chez les Akan du Ghana. Nous avons pu nous rendre compte que la représentation des rapports sociaux de sexe dans la société traditionnelle africaine se différencie de celle de l'Afrique contemporaine dans laquelle se perçoit une domination masculine en lieu et place d'une complémentarité entre les catégories sexuelles.

Pour montrer sa désapprobation de la suprématie du sexe masculin sur le sexe féminin, Armah reconstruit l'histoire africaine, notamment les mutations sociopolitiques qu'a subies le continent africain pendant les premiers contacts entre l'Afrique et ses colons dans *Two Thousand Seasons* et dans *The Healers*. L'ensemble du tissu narratif, dans lequel on note un recours aux outils rhétoriques issus de la tradition orale et l'évocation de la mémoire collective, s'inscrit dans un processus qui, tout en démystifiant la suprématie masculine à travers le rôle des rois, réévalue le rôle politique de la femme africaine. De fait, la représentation du rapport entre la femme et le pouvoir politique vise à dénoncer le statut auxiliaire dévolu à la femme africaine dans la société moderne. A travers une focalisation des récits sur la contribution de la femme à la libération sociale et politique, elle a également pour objectif de montrer à la femme moderne et aux générations actuelles, des modèles

de femmes fortes afin que la société africaine puisse s'en inspirer pour combattre la marginalisation dont la femme africaine est victime.

En fin de compte, on peut affirmer que l'œuvre d'Armah fait percevoir une tentative de rompre avec les déterminismes sociaux qui tendent à hiérarchiser les catégories sexuelles à divers niveaux de la société africaine. Dans cette perspective, l'organisation politique traditionnelle de la société akan a été utilisée pour montrer comment la tradition promeut la complémentarité des rôles sociaux entre hommes et femmes. Le dernier chapitre de notre étude nous permettra de faire un rapprochement entre cette vision des rapports sociaux de sexe et celle que projettent quelques romancières du continent africain.

CHAPITRE IX

LA CRITIQUE FEMININE FACE A LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE D'ARMAH

« Tout est énigme chez la femme. »
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Ce dernier chapitre est constitué de deux centres d'intérêt. Dans un premier temps, il examinera les réactions des critiques littéraires féminins face à la représentation de la femme dans l'écriture d'Armah. Dans un second temps, il fera ressortir les modes de la représentation narrative adoptés par l'auteur ghanéen pour explorer l'univers féminin. En effet, alors que de nombreuses études critiques ont été consacrées à l'ensemble de sa production romanesque, très peu d'attention a été accordée aux personnages féminins qui, pourtant, occupent une place importante dans son oeuvre. Parmi les rares analyses ayant un rapport étroit avec l'image de la femme, on dénombre trois articles que nous avons déjà cités (Abena Busia, Virginia Ola et Jennifer Evans). A ces trois références, on pourrait ajouter la critique d'Ama Ata Aidoo sur *The Beautiful Ones* et à un moindre degré l'étude comparative de Christina Augustine Davis intitulée *La Femme métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et Wole Soyinka* (1987)³⁶².

Sans sous-estimer la portée de ces études, il nous semble important d'analyser et de synthétiser la critique féminine de l'oeuvre d'Armah et la caractérisation de ses personnages féminins non seulement par rapport à certains présupposés sociaux et philosophiques connus mais aussi par rapport aux problèmes de la représentation de l'image de la femme évoqués par les romancières africaines. De fait, aujourd'hui, aucune étude sérieuse sur le genre dans la littérature africaine ne peut éviter d'aborder la montée des écrivains féminins africains et la portée de leurs critiques sur l'oeuvre des écrivains masculins qui les ont devancés dans la représentation de la réalité sociologique. L'écriture est perçue par la plupart de ces écrivains comme un mythe qu'il faut « démasculiniser » afin qu'elle incarne un

³⁶² Christina Augustine Davis, « La Femme métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et Wole Soyinka », (Thèse 3^e Cycle, Paris III, 1987). On pourrait aussi ajouter à ces références « Le personnage féminin armahien : symbole de révolte et d'espoir d'un ordre nouveau », qui constitue la troisième partie de la thèse de Benaouda Lebdaï intitulée « Signes et symboles de la révolte existentielle à travers les personnages des romans d'Ayi Kwei Armah » (Thèse, Angers, 1999)

espace de liberté où hommes et femmes s'exprimeraient en fonction de leurs expériences spécifiques.

Cette nouvelle donnée qui n'existait pas encore dans le monde littéraire africain aux lendemains des indépendances africaines est une réalité qu'il faut prendre en compte dans l'élaboration de la nouvelle tradition littéraire du continent africain. Cette raison motive notre choix, d'une part, de confronter l'écriture d'Armah à la vision que dégage la critique féminine africaine et, d'autre part, de repérer les techniques narratives dont il se sert pour véhiculer l'altérité féminine dans son écriture. On cherchera donc à savoir comment se construit le point de vue féminin dans le discours du roman.

1. ECRITURE ET LIBERATION : ARMAH AU REGARD DE LA CRITIQUE FEMININE AFRICAINE

We no longer accept the nostalgic praise to the African Mother who, in his anxiety, man confuses with Mother Africa.

Mariama Bâ.

Vu les transformations rapides que subit la société moderne africaine, le statut de la femme est un sujet primordial. Il est au centre de nombreux débats qui visent l'émancipation féminine. Les écrivains féminins et les critiques féministes ne sont pas restés en marge du mouvement de la revendication pour une perception plus juste de la femme et pour l'amélioration de la condition féminine. Ainsi, dans la mesure où elle participe à la construction des rapports sociaux entre les sexes, l'écriture est perçue comme l'un des domaines qui peut concourir à cette libération. Les portraits des personnages féminins dans les œuvres d'écrivains masculins comme Armah ne militeraient pas pour une libération totale de la femme. C'est en substance ce qui se profile dans cette analyse synthétique de la critique féminine de l'œuvre d'Armah.

1. 1. De l'énigme féminine aux tropes : la question de la libération de la femme moderne

On ne saurait répondre efficacement à la question de la représentation de l'univers féminin sans évoquer la critique et les présomptions socio-philosophiques qui l'ont alimentée depuis longtemps. De fait, l'analyse sur la construction sociale et culturelle de la différence entre l'homme et la femme échappe rarement à la difficulté de la définition de l'identité sexuelle. Définir l'identité féminine et l'identité masculine revient à répertorier, en dehors de l'aspect biologique, l'ensemble des caractéristiques qui différencient un homme d'une femme. Or, si on s'en tient à l'imaginaire collectif et aux travaux réalisés par un certain nombre de penseurs, l'identité féminine serait plus difficile à cerner que l'identité masculine. Parmi les idées les plus répandues évoquant cette difficulté, on trouve notamment le postulat philosophique de l'énigme féminine. L'œuvre du philosophe allemand Nietzsche a contribué dans une large mesure à la permanence de cette perception. De fait, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Zarathoustra affirme : « tout est énigme chez la femme, mais cette énigme a un mot ; ce mot, c'est maternité³⁶³ ». Mais, Zarathoustra ne s'arrête pas à ce constat. En effet, il va au-delà de l'association entre la féminité et la maternité pour appréhender la volonté de la femme non plus par rapport à elle-même mais par rapport à celle de l'homme :

Le bonheur de l'homme, c'est de dire : « Je veux ». Le bonheur de la femme, c'est de pouvoir dire : « il veut »³⁶⁴.

En d'autres termes, à travers Zarathoustra, Nietzsche postule deux convictions en une phrase : en premier lieu, la norme sociale est masculine et en second lieu, il est impossible de connaître réellement la femme. En cela, il est suivi par Freud dont les études psychanalytiques ont accentué le « mystère » de la femme. En effet, dans une lettre adressée à Marie Bonaparte, Freud admet que ses travaux n'ont pas abouti à l'élucidation du mystère féminin. Il lui fait cette affirmation qui prend la forme d'une confession : « The great question that has never been

³⁶³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra / Also sprach Zarathoustra* - Edition bilingue Français - Allemand (Paris : Editions Aubier, 1992), p. 159.

³⁶⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra / Also sprach Zarathoustra*, p. 161.

answered and which I have not been able to answer, despite my thirty years of research into the feminine soul, is 'What does a woman want ?' ³⁶⁵ ».

Dans le même domaine de connaissance, certains auteurs vont encore plus loin dans la perpétuation de l'énigme féminine. On croirait que c'est uniquement à l'homme que la femme apparaît « voilée », mais certaines sources provenant d'écrivains féminins montrent également la permanence du mystère qui entoure la femme et la féminité. A titre d'exemple, on pourrait citer le cas de la psychanalyste française Julia Kristeva qui affirme que la femme ne peut jamais être définie ou représentée. Selon elle, la femme est non seulement la métaphore du non dit mais encore surpasserait toute nomenclature et toutes les idéologies ³⁶⁶. L'ensemble de ces présupposés philosophiques constitue le leitmotiv autour duquel s'articulent les réactions des écrivains et critiques féminins qui cherchent à redéfinir la femme et sa situation dans un monde dominé par les hommes en général.

Dans le cas spécifique du continent africain, on note depuis la fin de la première décennie des indépendances l'arrivée progressive d'écrivains et de critiques féminins ³⁶⁷. Ces derniers ont fait de la représentation du genre un sujet important qui a alimenté des débats dans les journaux et dans les publications littéraires. Carole Boyce Davies fait partie des critiques qui ont prêté le plus d'attention à cette critique africaine. Dès le début de ce mouvement littéraire, elle remarque, dans un article intitulé "Feminist Consciousness and African Literary Criticism", la perspective dans laquelle il s'inscrit :

The perspectives of these critics exhibit a double influence, and consequently a tension of sorts. On the one hand there is grounding in the need to liberate African peoples from neo-colonialism and other forms of race and class oppression, coupled with a respect for certain features of traditional African cultures. On the other, there is the influence of the international woman's movement and the recognition that a feminist consciousness is necessary in examining the position of women in African societies. The tension involved in this double allegiance provides a nexus from which this criticism grows. ³⁶⁸

³⁶⁵ Sigmund Freud, « Letter to Marie Bonaparte » cité dans Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*. Tome 2 (New York : Basic Books, 1955), p. 421.

³⁶⁶ Julia Kristeva, « La femme, ce n'est jamais ça », *Tel Quel*, N° 59, Automne 1974, p. 21.

³⁶⁷ Il y a lieu de préciser ici que la critique féminine africaine comprend non seulement les analyses critiques faites par les femmes noires africaines (comme Aidoo, Virginia Ola) mais aussi celles d'africanistes féminins provenant d'origines diverses (cas de Jennifer Evans, Carole B. Davies). Dans cette section, nous ne prenons pas en compte les études réalisées par les critiques masculins. Cette démarche nous permettra d'analyser le point de vue des critiques féminins africains.

³⁶⁸ Carole Boyce Davies, « Introduction : Feminist Consciousness and African Literary Criticism », *Ngambika : Studies of Women in African Literature*, édité par Carole B. Davies et Anne Adams Graves (Trenton : Africa World Press, 1986), p. 1.

Si l'on ne s'en tient qu'à ces objectifs et à l'influence du monde occidental, on affirmerait qu'ils ne diffèrent pas fondamentalement de ceux des écrivains masculins ; car ces derniers ont eu assez tôt l'ambition de combattre l'hégémonie occidentale et l'oppression sous toutes ses formes. En réalité, la différence de perception de la réalité sociologique et surtout du devenir des rapports entre hommes et femmes constitue le problème essentiel sur lequel butent la plupart des analyses. Carole B. Davies écrit quelques années après sa première analyse sur les écrivains féminins africains : « They write of realities in ways male African writers do not³⁶⁹ ». Si ces écrivains féminins écrivent d'une façon qui est différente de celle des hommes, on en déduirait aisément qu'ils analysent la réalité sociologique sous un angle qui est forcément différent du point de vue masculin.

De l'avis général des critiques féminins et féministes, les portraits des personnages féminins dans les œuvres de la plupart des écrivains masculins africains sont stéréotypés. On note ainsi que la plupart des analyses de portraits des personnages féminins faits par ces derniers aboutissent au sentiment que les femmes ne sont pas représentées de façon réaliste. Avant de revenir sur les constances et les variantes de ces critiques sur les œuvres romanesques d'Armah, on peut anticiper la réaction de la critique féminine africaine en analysant quelques exemples de remarques faites aux écrivains masculins appartenant au « canon littéraire » de l'Afrique de l'Ouest. En effet, dans cette partie du continent, les principaux écrivains masculins anglophones sont Wole Soyinka, Chinua Achebe (Nigeria) et Armah. Bien d'autres écrivains anglophones (Tutola, Awoonor par exemple) se distinguent par la profondeur de leur écriture mais en général, ces trois écrivains sont les plus connus et les plus prolifiques si on ne tient compte que du contexte littéraire africain.

Dans une analyse générale des rôles et fonctions de la femme dans les œuvres de Soyinka intitulée "Images of Woman in Wole Soyinka's Work", Sylvia Bryan affirme à propos des personnages féminins tels que Monica Faseyi, Segi, Iriyise :

³⁶⁹ Carole B. Davies and Elaine Savory Fido, « African Women Writers : Toward a Literary History », dans Oyekan Owomoyela (Ed.), *A History of Twentieth-century African Literature* (Nebraska : The University of Nebraska Press, 1993), p. 311.

These strong realistically presented women do not display much character development and their roles are peripheral. Soyinka needs to explore the personalities and possibilities of such women more comprehensively.³⁷⁰

On peut constater à travers cette remarque que la vraisemblance sociologique n'est nullement mise en cause. Car, Sylvia Bryan note un certain réalisme à travers la peinture de ces personnages. Cependant, comme la conclusion de son article le démontre, les portraits dressés par Soyinka ne militeraient pas en faveur de ce qu'elle a appelé « the new roles necessary for the land's transformation³⁷¹ », autrement dit, à l'instauration de nouvelles relations entre hommes et femmes.

Malgré ce reproche ou plutôt cette suggestion, la critique féminine de l'œuvre de Soyinka est moins sombre que celle faite à son compatriote Chinua Achebe, notamment à propos de sa représentation des relations de genre dans *Things Fall Apart*. En effet, très peu de remarques positives ont été faites sur ce qui est apparu à de nombreux critiques comme la « masculinisation » de la culture Igbo. Dans son analyse de ce roman dans *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, Florence Stratton critique l'oppression des femmes et le « silence » de la voix féminine dans le récit d'Achebe. Elle écrit :

[But] this male heart is not moved by the oppression of women, by their degradation in their definition as chattel, or by their marginalization in society. Nor is Achebe. For although he avoids idealisation by including in the novel an implicit criticism of certain aspects of life in Umuofia, that criticism, which is in part expressed through the reflections of male characters such as Nwoye and Obierika, does not cover the condition of women in Umuofia. Moreover, not only does the male inner voice fail to question the harsh injustice done to women, the female voice is utterly mute.³⁷²

Les termes « marginalisation » et le « silence de la voix féminine » traduisent une critique sans concession. Ils montrent que dans la littérature africaine, il y a bel et bien une problématique spécifique aux écrivains et critiques féminins qui, à bien des égards, est différente de la critique sociale et sociopolitique globalisante adoptée par Soyinka et Achebe. Qu'en est-il des réactions face à l'œuvre d'Armah ?

En ce qui concerne l'œuvre d'Armah, un premier constat s'impose. En effet, nombreux sont les critiques féminins à avoir publié des articles sur ses romans et

³⁷⁰ Sylvia Bryan, « Images of Woman in Wole Soyinka's Work », *African Literature Today*, N° 15, 1987, p. 128.

³⁷¹ Sylvia Bryan, « Images of Woman in Wole Soyinka's Work », p. 128.

³⁷² Florence Stratton, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender* (London : Routledge, 1994), p. 34.

nouvelles. Malheureusement, la plupart de ces critiques se sont contentés d'analyser des aspects de son écriture n'ayant aucun lien immédiat avec la représentation de l'image de la femme. De fait on remarque, d'une part, que très peu d'importance a été accordée à la peinture des personnages féminins et, d'autre part, que très peu d'analyses critiques ont été faites dans une perspective féministe. Néanmoins, la critique des personnages féminins peut être scindée en deux catégories : celle qui estime que le principe féminin (rôle positif, symbolisme de la fécondité issu de la tradition orale africaine, idolâtrie de la figure maternelle etc.) est omniprésent dans son écriture et celle qui se montre un peu plus mitigée sur les rôles dévolus à la femme. Dans la première catégorie, se classent Virginia Ola et Jennifer Evans dont les articles ont servi à étayer le rôle central des femmes dans l'univers romanesque analysé dans les deux précédents chapitres.

Les parties précédentes ayant été consacrées au rapport entre le rôle central des femmes et le système matrilineaire dont est issu Armah, il convient maintenant d'accorder un peu plus d'attention aux analyses qui mettent l'accent sur la marginalisation des femmes et leur rôle périphérique. Ainsi, seules quelques réactions de critiques féminins, et non des moindres, remettent en question les portraits des personnages féminins d'Armah. Dans une perspective de synthèse, il nous semble important d'exposer brièvement les points de vue d'Ama Ata Aidoo et d'Abena Busia pour la simple raison que ces deux écrivains féminins sont non seulement des compatriotes d'Armah mais aussi appartiennent à la même aire culturelle que lui, c'est-à-dire à la culture akan. Ils sont donc bien placés pour appliquer ce que l'africaniste néerlandaise Mineke Schipper a appelé « the inclusive criticism », c'est-à-dire une lecture du texte littéraire qui prend en compte son origine et son contexte de production³⁷³.

Commençons par les réactions d'Ama Ata Aidoo. L'ambivalence de sa position par rapport à l'œuvre de son compatriote a été déjà évoquée. En effet, l'ancien ministre de la culture du Ghana a souvent dénoncé l'intérêt minime et l'incompréhension qui entourent son œuvre en comparant la critique de ses romans à celle d'Armah. En outre, elle reproche à certains critiques masculins non seulement

³⁷³ Mineke Schipper distingue deux approches critiques : « the exclusive criticism » et « the inclusive criticism ». Elle donne la définition suivante de la deuxième approche : « The other approach [the inclusive criticism] is that of the open-minded critic who is not bent upon including or excluding texts according to his own current value system, but who reads literary texts within the contexts from which they originated ». Mineke Schipper, « Mother Africa on a Pedestal », *African Literature Today*, N° 15, 1987, p. 50.

leur tendance à taxer de féministes la plupart des romans écrits par des femmes mais aussi la relation souvent faite entre l'écriture féminine et les rôles de mère, d'épouse et d'éducatrice que la société africaine attribue à la femme. Ainsi en réaction à une analyse de Oladele Taiwo³⁷⁴ dans lequel il insiste sur ces différents rôles, elle réagit en dénonçant le fait que l'écriture féminine ne soit pas analysée au même titre que l'écriture masculine. Elle estime que ce qui est souvent dit sur son écriture ne le serait pas s'il s'agissait de l'analyse des œuvres des romanciers tels qu'Armah, Achebe, Ngugi, Mphahlele et Soyinka³⁷⁵.

Cependant, il faut reconnaître qu'au-delà de cette réaction quelque peu épidermique qui remet en cause l'autonomie de l'œuvre littéraire et la liberté du critique, Aidoo a habitué le lectorat africain à une critique approfondie de la littérature africaine. Ceci se vérifie particulièrement dans son analyse de l'œuvre d'Armah. En effet, elle s'est souvent intéressée à son écriture et à ses personnages féminins, particulièrement à ceux de *The Beautiful Ones*. Par exemple, après avoir énuméré quelques caractéristiques déplaisantes de ce roman, elle écrit dans "No Saviours" :

Yet *The Beautiful Ones* is not an allegory. The characters he creates are too much alive. From the man to the unfortunate Maanan the prostitute who went mad with the colossal disappointment of what independence came to mean, each is there in his and her own right. The details are incredible. Poor Oyo, the man's wife, attempting to survive what to her is a degrading life by trying hard to impress involuntary listeners in public places with account of glories that were not, are not and never will be hers. Estella the beautiful, selfish and stupid wife of the party man, holding forth on socialism!!³⁷⁶

Ce passage montre qu'Aidoo est sensible aux portraits des personnages féminins du premier roman d'Armah. Comme l'indique l'expression « poor Oyo », si elle semble les plaindre, elle reconnaît toutefois leur vraisemblance même si elle affirme que la femme du protagoniste est « un type de ghanéenne » et non « la Ghanéenne typique ». En tant que femme africaine et ghanéenne, la critique d'Aidoo, quoique virulente par moments, permet de mesurer la portée de l'écriture d'Armah sur la critique féminine africaine. De fait, il est évident qu'elle a tendance à se projeter dans le monde de ce roman non pas uniquement en tant que critique mais aussi en tant que femme. Cependant, notons que sa critique de l'œuvre d'Armah est

³⁷⁴ Voir Oladele Taiwo, *Female Novelists of Modern Africa* (London : Macmillan, 1984).

³⁷⁵ Ama Ata Aidoo, « Literature, Feminism and the African Woman Writer Today », dans L. A. Podis et Y. Saaka (Eds), *Challenging Hierarchies: Issues and Themes in Postcolonial African Literature* (New York : Peter Lang, 1998), p. 22.

³⁷⁶ Ama Ata Aidoo, « No Saviours » dans G. D. Killam (Ed.), *African Writers on African Writing* (London : Heinemann, 1973), p. 17.

contestée par certains critiques en raison de son ambiguïté. Ainsi en est-il de Britwum qui déduit de son analyse du personnage d'Oyo en écrivant : « Armah a donc créé dans Oyo une caricature sans l'avoir voulu. Ce qui constitue un défaut stylistique ³⁷⁷ ». Au premier abord, on pourrait affirmer que Britwum n'a pris en compte ni le regard féminin projeté par Aidoo ni son souhait que la véritable ghanéenne puisse être différente de celle qu'Armah se représente. Mais, en réalité, une telle réaction n'aurait pas sa raison d'être si Aidoo avait donné à travers ses articles un avis cohérent sur l'art réaliste d'Armah et sa fonction narrative : en définitive, Oyo, Estella ou Maanan peuvent-ils être perçus comme des personnages typiques, caricaturaux ou grotesques ?

Dans un premier temps, on peut affirmer que si ces personnages sont des caricatures, cela voudrait dire qu'en comparaison avec la réalité sociologique, la représentation de la femme ghanéenne est disproportionnée ou exagérée dans *The Beautiful Ones*. Mais cette exagération ne signifie pas que leur fonction narrative est à remettre en cause. Au contraire, elle doit être perçue comme une volonté manifeste de dénoncer les tares de la société. En effet, comme le conçoit le philosophe français Henri Bergson, la caricature dévoile et révèle ce qui est latent dans le réel. Dans cette perspective, il présente l'exagération dans la caricature, non comme un but mais comme un simple moyen dont l'artiste se sert pour rendre manifestes à nos yeux « les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature. C'est cette contorsion qui importe, c'est elle qui intéresse ³⁷⁸ ».

Dans un second temps, affirmer que ces personnages féminins (Oyo, Maanan, Estella) ne sont pas typiques reviendrait à dire que *The Beautiful Ones* n'est pas un roman réaliste. Or, peut-on affirmer qu'un roman n'est pas réaliste en se fondant uniquement sur les exagérations que révèlent les portraits de ses personnages ? Une telle position dénoterait la méconnaissance des contours du réalisme, de la définition du typique. En effet, selon Georg Lukacs,

le réalisme consiste à reconnaître que la création artistique n'est ni une moyenne inerte, comme le pense le naturalisme, ni un principe individuel qui se décompose lui-même, qui s'abîme dans le néant, c'est-à-dire le développement, mécaniquement exagéré et amplifié, jusqu'à la limite extrême de ce qui est exceptionnel, unique. Voici la catégorie

³⁷⁷ Ata Britwum, « L'Age d'or n'est pour demain devant la critique ghanéenne », Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine, *Séminaire 'L'Age d'or n'est pas pour demain'* (Abidjan – Dakar - Lomé : Nouvelles Editions Africaines, 1985), p. 74.

³⁷⁸ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris : Presses Universitaires Françaises, 1972), p. 21. Première publication : 1900.

centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature : le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réussissant organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas un type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel – quelle qu'en soit la profondeur – n'y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique, parce qu'en créant des types, on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période³⁷⁹.

Cette conceptualisation de la notion de « type » montre non seulement la complexité de la notion de réalisme mais aussi de celle du personnage type. La clarification qu'il apporte nous amène à penser que certaines affirmations d'Aidoo, en particulier « la ghanéenne typique » et « un type de ghanéenne », méritaient d'être explicitées afin que l'on sache si sa critique normative de l'œuvre d'Armah est justifiée.

A la différence d'Aidoo, Abena Busia s'est intéressée à la représentation des personnages féminins d'Armah non pas uniquement dans *The Beautiful Ones* mais également dans ses cinq premiers romans. Cette spécificité nous a conduits à faire régulièrement référence à son unique article sur Armah, car elle y fait une analyse détaillée de chaque roman et émet également des remarques générales sur son écriture, en particulier sur ses personnages féminins. Sa remarque introductive, qui résume son point de vue sur la peinture des personnages dans l'œuvre d'Armah, montre qu'elle revendique une place prépondérante pour les personnages féminins, et par ricochet pour les femmes dans la société africaine :

It must first be stated that but for the qualified exception of the female figures in *Two Thousand Seasons*, women in Armah's novels never have roles independent of the novel's hero or protagonist – always a man in a male dominated society. Women are always the lovers, wives, or blood relatives of the central male characters, and have significance in the texts only in so far as they affect those characters.³⁸⁰

³⁷⁹ Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français* (Paris : La Découverte / Poche, 1999), pp. 8 – 9. Première publication : 1967.

³⁸⁰ Abena Busia, « Parasites and Prophets : the Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels » in Derek Wright (Ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (Washington : Three Continents, 1992), p. 48. Signalons que cet article a été publié pour la première fois en 1986 dans la revue *Ngambika*, avant donc l'apparition d'*Osiris Rising* (1995).

Evidemment, cette analyse qui date de 1986 ne concerne pas les deux derniers romans d'Armah, à savoir *Osiris Rising* et *Kmt : the House of Life*³⁸¹, dans lesquels les personnages féminins jouent des rôles aussi importants que ceux de *Two Thousand Seasons*. Cependant, les cinq romans sur lesquels porte sa critique contiennent les caractéristiques essentielles de l'écriture d'Armah. Il convient donc de chercher à comprendre ce qu'elle insinue à travers cette critique. En effet, quoique reconnaissant la centralité des personnages féminins dans les romans d'Armah, Busia dénonce leur marginalisation et le fait que leurs portraits présentent la femme non pas dans sa totalité mais uniquement par rapport à l'homme. En d'autres termes, l'univers romanesque d'Armah ferait percevoir un point de vue essentiellement masculin dans la mesure où les portraits des personnages féminins ne révèlent pas leur autonomie. Cette perception confirme le constat selon lequel « l'on n'a presque jamais écrit sur la femme africaine que pour la présenter comme un être mineur, asservi. On n'a presque jamais reconnu et admiré son autonomie par rapport à l'homme, la souveraineté de ses initiatives³⁸² ».

Dans le prolongement de cette argumentation, Abena Busia écrit un autre article qui s'intitule "Silencing Sycorax : on African Colonial Discourse and the Unvoiced female³⁸³", qui nous permet de déduire qu'il y a un rapport étroit entre la représentation de la femme africaine dans la littérature coloniale (notamment dans *The Tempest* de Shakespeare et *Heart of Darkness* de Joseph Conrad) et celle des écrivains masculins africains tel qu'Armah. Les deux formes d'écriture consacraient la femme noire comme la métaphore vivante du silence, ce qu'elle appelle invariablement « the voicelessness of the black woman », « the unbroken silence », « the construction of her inactive silence » et qu'elle dénonce vers la fin de son article dans ces phrases :

I am a black African woman speaking after manifold readings of my mis(re)presentation and living with the consequences thereof. I wish to draw attention to and challenge the critical factors about the native woman in colonial discourse which deliberately and

³⁸¹ Ayi Kwei Armah, *Kmt : the House of Life* (Poppingine – Sénégal : Per Ankh, 2002). Signalons que ce roman ne fait pas partie de notre corpus.

³⁸² Voit l'introduction de la rencontre organisée par la Société Africaine de Culture à Abidjan du 3 au 8 juillet 1972, *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine* (Paris : Présence Africaine, 1975), p. 13.

³⁸³ Abena P. A. Busia, « Silencing Sycorax : on African Colonial Discourse and the Unvoiced female », *Cultural Critique*, N° 14, Winter 1989 – 1990, 81 – 104.

insistently positions us as voiceless and storyless. Within the manifold fictions of colonial discourse this reification “disappears” us as historical subjects.³⁸⁴

Mise en rapport avec l'analyse que Busia a faite sur l'oeuvre d'Armah, cette dénonciation rappelle ainsi le poids de l'héritage culturel colonial dans l'écriture africaine. Cependant, la critique féminine ghanéenne (à l'image de Busia et d'Aidoo) n'est pas la seule à percevoir cette « absence » de la vision féminine dans la littérature masculine africaine. En effet, à sa suite, d'autres africanistes féminins ont approfondi l'analyse et élaboré ce que Florence Stratton a appelé « the Mother Africa Trope », titre du second chapitre de son ouvrage *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. Dans un sens général, le trope désigne l'ensemble des figures où la signification donnée au mot est non pas son sens propre mais, en faisant en quelque sorte « tourner » le sens, un signifié qui appartient à un autre. Ce processus est d'usage dans les œuvres des écrivains masculins africains. Ainsi, F. Stratton perçoit-elle un paradigme initié par Senghor dans lequel la femme noire est la métaphore du continent africain :

In presenting Negritude in his poetry, Senghor frequently employs a trope which also occurs, though sometimes in a different guise, in contemporary male-authored writing : the embodiment of Africa in the figure of a woman.³⁸⁵

Dans ce trope, l'Afrique est présentée sous diverses figures qui vont de la femme en détresse à d'autres métaphores qui renvoient constamment à la gardienne des temples ou de la tradition, à la mère soucieuse et protectrice ou à l'exploitation de la sexualité féminine (à travers l'évocation de la virginité, du viol et de la prostitution). Dans la plupart des cas, ces images amplifient la difficile situation du continent africain et se cristallisent autour de l'honneur bafoué, de la dignité perdue depuis la rencontre entre l'Afrique et ses colons. De fait, le destin individuel de la femme est régulièrement perçu comme une allégorie qui illustre le destin collectif des Africains et de leur culture.

Dans cette perspective, signalons que la référence faite ici à la théorie du trope élaborée par F. Stratton n'est pas anodine. En effet, parmi les écrivains dont elle analyse les textes, Ayi Kwei Armah figure en bonne place. A l'opposé des

³⁸⁴ Abena P. A. Busia, « Silencing Sycorax : on African Colonial Discourse and the Unvoiced female », p. 101.

³⁸⁵ Florence Stratton, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, p. 39.

écrivains dont les textes illustrent l'image de la femme africaine comme symbole de la nation, Armah utiliserait l'image de la femme noire pour représenter l'héritage culturel africain, « an unchanging African essence³⁸⁶ », comme l'écrit F. Stratton. Dans l'œuvre romanesque d'Armah, le texte qui a le plus retenu son attention est la nouvelle intitulée « An African Fable » dont le symbolisme prégnant a été déjà relevé dans notre analyse³⁸⁷. Ainsi, après l'analyse de la fonction du trope dans l'écriture de Senghor, Sembène Ousmane et d'Okot p'Bitek, Florence Stratton commence son analyse de la nouvelle d'Armah en écrivant :

If in Sembène's story, Mother Africa, so revered by the Negritude poets, is in servitude, and if she is abused and abandoned in Okot's poem, her fate in succeeding works is even more degrading. Such is the case in Armah's paradigmatic tale of post-independence disillusionment, 'An African Fable'.³⁸⁸

Cette lecture entretient des similitudes avec celle que nous avons effectuée, car elle identifie le « supplice » de cette femme à la désillusion ressentie par les Africains après les indépendances africaines. Mais, le fait nouveau ici est que l'analyse de Stratton est loin d'être « innocente », car elle est faite dans un contexte de revendication qui vise à rehausser l'image de la femme dans la littérature. En effet, selon une thèse défendue par Louis Althusser, il n'y a pas de lecture idéale, c'est-à-dire une lecture qui peut prétendre à une objectivité absolue : « there is no such thing as an innocent reading³⁸⁹ ». En d'autres termes, ce que nous comprenons dans un texte est souvent conditionné par ce que nous sommes préparés à comprendre. Ainsi en est-il de Florence Stratton qui va au-delà du simple repérage de la dimension symbolique de la femme dans l'écriture d'Armah (violence coloniale et désillusion post-indépendance) pour établir un rapport de pouvoir entre hommes et femmes. Dans la mesure où ses analyses se focalisent sur les préjugés portés par l'écriture masculine à l'image sociale de la femme, sa vision du genre est pratiquement identique aux différentes positions adoptées par Abena Busia et d'Ama Ata Aidoo.

On peut donc affirmer que le point commun à ces trois critiques féminines qui se sont intéressées à l'œuvre d'Armah (et à celle d'autres auteurs masculins

³⁸⁶ Florence Stratton, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, p. 41.

³⁸⁷ Voir notre deuxième partie, au chapitre V, dans la section intitulée « De la nouvelle au roman : Bourreaux masculins versus victimes féminines ».

³⁸⁸ Florence Stratton, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, pp. 42 - 43.

³⁸⁹ Louis Althusser, *Reading Capital* (London : New Left Books, 1970), p. 18.

africains) est la conviction que les tropes qu'il utilise dans la construction de ses personnages féminins fonctionnent à l'encontre des intérêts de la femme africaine. Par ces symboles, il exclurait la femme de la sphère publique et la maintiendrait dans un statu quo qui équivaut à une certaine oppression. En d'autres termes, ces métaphores, en particulier l'analogie entre la femme et l'Afrique, ne militeraient pas en faveur d'une véritable libération de la femme noire. Cette position justifie leur rejet par la critique féminine africaine dont l'un des griefs est explicitement exprimé par la romancière sénégalaise Mariama Bâ dans cette affirmation qu'elle fait à la fin de l'édition allemande *d'Une Si Longue Lettre* : « We no longer accept the nostalgic praise to the African Mother who, in his anxiety, man confuses with Mother Africa³⁹⁰ ».

En fait, avec Armah, Senghor, Soyinka et d'autres écrivains des deux premières générations de la littérature africaine, c'est le canon littéraire africain dominé par les hommes qui est contesté par la critique féminine. La vision romantique et l'idéalisation dont la femme africaine et l'Afrique font l'objet trouvent ainsi des « adversaires » qu'il est difficile de contourner. Cette opposition fait percevoir, non pas seulement un conflit de générations entre écrivains, mais aussi et surtout un antagonisme idéologique entre écrivains de sexes opposés. En effet, dans le désir de corriger et de redresser les images « stéréotypées » de la femme dans les œuvres des écrivains masculins et dans la société africaine, certains critiques féminins estiment qu'ils savent, mieux que les hommes, jauger les préoccupations les plus fondamentales de la femme. Par conséquent, il leur apparaît essentiel qu'une place prépondérante soit donnée à la voix de la femme dans la critique sur la construction sociale et littéraire du genre. Dans son analyse sur les problèmes que pose une approche féministe de la littérature africaine, Kirsten H. Petersen revendique ce point de vue tout en le nuancant :

It is only just that women should have the last say in the discussion about their own situation, as undoubtedly, we shall. This, however, is not meant to further the oversimplified view that a woman's view is always bound to be more valid than a man's in these discussions.³⁹¹

³⁹⁰ Mariama Bâ, *Une si Longue Lettre* (Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1980). Mineke Schipper cite cette affirmation que Bâ fait à la fin de l'édition allemande de ce roman dans une interview réalisée par Jan Kees de Werk dans « Mother Africa on a Pedestal » (*African Literature Today*, N° 15, 1987), p. 47.

³⁹¹ Kirsten Holst Petersen, « First Things First : Problems of a Feminist Approach to African Literature », (*Kunapipi*, Volume 6, N° 3, 1984), p. 45.

Malgré cette mise en garde et nonobstant la reconnaissance que la libération culturelle de l'Afrique passe, entre autres exigences, par la libération de la femme (contrôle sur le corps, une plus grande représentation dans les sphères publiques, une lisibilité plus accrue du monde féminin), il est important d'indiquer que la pertinence de la critique féminine n'est pas toujours avérée. En effet, il nous est apparu que certains critiques féminins éprouvent des difficultés à analyser objectivement les personnages féminins dans l'écriture masculine. La raison fondamentale en est qu'ils s'obstinent à les cantonner systématiquement dans une opposition binaire hommes-femmes, oubliant que les personnages féminins peuvent être l'expression de la liberté. Cette observation peut être exemplifiée par un article de Sara Chetin intitulé « Armah's Women », dans lequel elle part d'un constat général : au lieu d'entrevoir l'éclosion de nouvelles valeurs et de nouvelles voies qui permettent de se comprendre mutuellement, les concepts de la féminité véhiculés par certains écrivains masculins font perpétuer des stéréotypes spécifiques.³⁹² C'est dans cette perspective qu'elle analyse les portraits de quelques personnages féminins dans *Fragments*, le second roman d'Armah. Son interprétation du personnage de Juana suscite quelques remarques. En effet, rejetant les analyses qui ont précédé la sienne à propos de la symétrie entre Juana et la dame de l'Onde, notamment celle de Gerald Moore³⁹³, elle écrit :

To me, Juana's symbolic sea and moon goddess significance doesn't evoke the 'promise of regeneration' but represents a death-like destructive force from which Baako is unable to escape. The ending is pessimistic, nihilistic, and perhaps sheds light on Armah's distorted concept of female strength.³⁹⁴

Dans le même ordre d'idées, Chetin parle d'une « caractérisation ambiguë » du personnage de Juana qu'elle perçoit comme l'illustration archétypale d'Eve, et donc dotée d'un « pouvoir destructeur ». Mais, si cette perception est différente de celle d'autres critiques, ce n'est pas pour autant qu'elle constitue un éclairage nouveau sur ce roman encore moins que son auteur soit la seule à comprendre la dimension mythique du récit d'Armah. Au contraire, « Armah's Women » est l'expression d'une critique assez réductrice. L'obstination à classer ce personnage féminin dans un modèle d'analyse influencé par une approche féministe peu

³⁹² Sara Chetin, « Armah's Women », *Kunapipi*, Volume 6, N° 3, 1984, pp. 47 – 56.

³⁹³ Lire à cet effet Gerald Moore, *Twelve African Writers* (London : Hutchinson and Co. Ltd, 1983), pp. 249 – 250.

³⁹⁴ Sara Chetin, « Armah's Women », pp. 50 – 51.

convaincante a sans doute empêché une compréhension approfondie du personnage de Juana. En effet, ce personnage complexe se distingue dans le tissu narratif de l'œuvre par sa sensibilité et sa volonté de comprendre une société africaine qu'elle découvre. Si de nombreux critiques trouvent que Juana est « sympathique », c'est parce qu'elle symbolise la femme noire libre. Ainsi, loin de symboliser Eve, comme le prétend Sara Chetin, son travail de psychiatre et sa liberté d'esprit font d'elle une femme dont le portrait contraste avec celui des autres personnages féminins du même roman (à l'exception de Naana). Dès lors on comprend cette remarque de Philip Whyte à propos de la Portoricaine :

Malgré le décalage culturel qui se manifeste ici sur le plan religieux (catholique et agnostique, Juana ne partage pas les croyances animistes de Naana), le lecteur prend néanmoins vite conscience de la dimension spirituelle d'un personnage dont le rôle de rédemptrice est dévoilé progressivement tout au long de l'histoire.³⁹⁵

Ce point de vue réhabilite celui de Moore dont le « ton optimiste » a été malencontreusement remis en cause par Sara Chetin. Il nous permet de conclure que l'interprétation d'un roman écrit par un homme ne doit pas immédiatement conduire à une recherche systématique d'images ou de stigmates d'un pouvoir patriarcal. En d'autres termes, s'il faut convenir que le problème de la libération féminine n'est pas toujours abordé de façon explicite et profonde, il faut également admettre qu'une recherche spontanée de stéréotypes (tels que « Mother Africa », le paradigme d'Eve ou de l'image de la femme prostituée) peut restreindre la compréhension des œuvres.

Par ailleurs, contrairement à l'opinion répandue selon laquelle le but premier de l'écriture féminine africaine serait de corriger les distorsions créées par les écrivains masculins, Armah montre dans son œuvre que la libération de l'ensemble du continent africain doit demeurer la mission première de toute écriture. C'est en substance ce qui ressort de la représentation de l'écrivain féminin dans son œuvre, une perception qui, du reste, a échappé à la plupart des critiques féminins.

³⁹⁵ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme. Volume 2 : La transition* (Paris, L'Harmattan, 2005), p. 27.

1. 2. Le rôle de l'écrivain féminin africain

Comme nous avons pu le constater tout au long des précédents chapitres, alors que l'écriture d'Armah laisse entrevoir qu'il n'envisage pas la libération de la femme indépendamment de celle du continent africain, alors que pour la plupart des écrivains masculins, comme Senghor, la femme africaine est libre depuis des milliers d'années, pour les écrivains féminins africains, leur univers romanesque masque la réalité sociologique des relations entre hommes et femmes. Du fait de cette différence de perception, l'écrivain féminin africain aurait une mission qui, si elle n'est pas l'antithèse de celle de son collègue masculin, revêt une problématique plus large. Ainsi dans une analyse devenue célèbre dans la critique féminine africaine, la féministe nigériane Molaria Ogundipe-Leslie affirme-t-elle que l'écrivain féminin africain doit répondre à un triple engagement : en tant qu'écrivain, en tant que citoyenne du tiers monde et en tant que femme³⁹⁶.

Les deux premiers composants de cet engagement expriment l'essentiel de la mission de la plupart des écrivains et autres artistes du monde postcolonial, car malgré leur caractère quelque peu réducteur, les termes tels que « écrivain africain », « écrivain du monde postcolonial », « écrivains du tiers-monde » ou encore « écrivain du Sud »³⁹⁷ ont été peu récusés. Quant à l'engagement de l'écrivain en tant que femme, il mérite d'être explicité. Molaria Leslie-Ogundipe l'énonce en ces termes : "It would mean delineating the experience of women as women, telling what it is to be a woman, destroying male stereotypes of women"³⁹⁸. Comme on peut le constater dans cette prise de position, en remplaçant « women » par « Africans » et « male » par « European », on obtient facilement la problématique développée par la première génération d'écrivains africains qui s'était illustrée par la subversion des fondements de l'Eurocentrisme autour des années 50. C'est ce qui fait écrire Eliane Tonnet-Lacroix que ces femmes « se dressent contre la domination masculine comme les hommes auparavant s'étaient dressés contre la domination

³⁹⁶ Molaria Ogundipe-Leslie : « The female writer should be committed in three ways: as a writer, as a woman and as a Third World person ». Voir son article intitulé « The Female Writer and Her Commitment », *African Literature Today*, N° 15, 1987, p. 11. Notons par ailleurs que cette Nigériane est l'une des rares Africaines à avoir revendiqué le terme de « féministe » malgré sa connotation occidentale.

³⁹⁷ Notons à cet égard l'existence de revues spécialisées dans l'analyse de la littérature africaine et postcoloniale telles que *African Literature Today*, *Littératures du Sud* ou *Research in African Literatures*.

³⁹⁸ Molaria Ogundipe-Leslie, « The Female Writer and Her Commitment », p. 11.

coloniale³⁹⁹ ». A cette posture, il faut ajouter la présomption maintes fois exprimée que l'image projetée par les écrivains masculins n'est pas valorisante pour la femme noire. Cette idée explique amplement la relation faite par certains critiques, Gayatri Spivak en particulier, entre l'étude du genre et les études postcoloniales⁴⁰⁰. En effet, ces deux concepts se traduisent par le renversement des symboles qui sous-tendent la domination : domination des anciennes puissances coloniales pour le cas de la littérature postcoloniale et domination masculine pour le cas des études portant sur le genre.

En ce qui concerne l'engagement de l'écrivain, Armah s'est prononcé à maintes reprises sur l'importance de l'écriture et la difficulté d'être écrivain dans la société africaine. Par exemple, dans « The Teaching of Creative Writing », il écrit :

The work of creative writers is socially necessary, and a society that makes no arrangement to educate its own creative writers, condemns itself to consume the literature of alien societies as its spiritual staple diet. Such society doesn't create and recreate its own values⁴⁰¹.

Ainsi que le montre cette affirmation, dans la vision sociale africaine d'Armah, le rôle de l'écrivain consiste essentiellement à un engagement pour la conservation des valeurs spécifiques à l'Afrique, de l'identité africaine. Mais, en dehors de cette vision générale du rôle de l'écrivain africain, Armah ne s'est jamais ouvertement prononcé sur sa vision d'un rôle particulier pour l'écrivain féminin comme l'a fait Leslie-Ogundipe dans la citation donnée ci-dessus. Cependant, certains de ses personnages féminins incarnent l'écrivain féminin dans la société moderne africaine. Le rôle narratif de ces personnages ayant été abordé dans les chapitres précédents, il convient de faire le point de la critique qui a été faite sur leur rôle littéraire. On pourrait noter que parmi les études critiques portant sur les personnages féminins

³⁹⁹ Eliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000* (Paris : L'Harmattan, 2003), p. 370.

⁴⁰⁰ Gayatri C. Spivak, « Can the Subaltern Speak ? » in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Eds), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana : University of Illinois Press, 1988), 271 – 313.

⁴⁰¹ Ayi Kwei Armah, « The Teaching of Creative Writing » (*West Africa*, 20 Mai 1985), p.994. Notons également cet interview paru sur un site web ghanéen en 2004 dans lequel Armah affirme à propos du métier d'écrivain : « If you know the reason why you write and the usefulness to society, then you have the courage to face the work to be done. I'm not going to tell you that it is easy to be a writer. It is not easy if you want to do the work well. If you want to be a writer then be prepared to stand up for your opinions. It is possible you can be jailed or refused a job or even be killed. If you are afraid to die and want to live eternally, then don't be a writer ». « Ayi Kwei Armah Speaks », Entretien accordé à Nii Laryea Korley et paru le 2 août 2004, <http://www.ghanaweb.com/public_agenda/article.php?ID=2569> (10 mars 2005).

dans l'œuvre d'Armah, aucune n'a été exclusivement consacrée aux portraits de l'écrivain féminin. Même les rares articles qui portent sur les personnages féminins font très peu cas des deux personnages féminins – à savoir Akosua Russel dans *Fragments* et Aimée Reitsch dans *Why Are We So Blest ?* – dans leurs rôles d'écrivains.

Seule la thèse de Christina Augustine Davis, la première thèse réalisée en France (1987) sur l'œuvre de l'écrivain ghanéen, aborde le rôle littéraire d'Aimée, l'anti-héroïne de *Why Are We So Blest ?*. Cet intérêt d'une femme pour la représentation de l'écrivain féminin africain n'étonne guère dans la mesure où ses travaux s'inscrivent dans une période de prise de conscience pour l'affirmation de l'identité féminine africaine au plan social et littéraire. En effet, Christina Augustine Davis perçoit Aimée comme la « métaphore » du salut de l'écrivain. Elle justifie ce point de vue en évoquant le fait que, Solo, le narrateur principal de *Why Are We So Blest ?* parvient à faire d'un roman les journaux intimes de Modin et d'Aimée alors que cette dernière aurait voulu les conserver après avoir été complice de la mort de Modin. Etant donné que le roman se construit à partir des deux carnets de route, Augustine Davis estime que l'acte de création que constitue l'écriture s'oppose à l'acte délibéré de destruction. Dans ses termes, Aimée sert donc de « métaphore de l'écrivain, sorte de personnage-pivot entre la destruction et la création⁴⁰² ».

Cependant, aussi remarquable que cet effort d'analyse du « rôle littéraire » d'Aimée puisse paraître, soulignons qu'il ne présente pas toute l'ambiguïté et les apories de la libération de la femme à travers la représentation de l'écrivain féminin dans l'œuvre d'Armah. Dans l'analyse de Davis, la dimension symbolique du personnage d'Aimée semble avoir occulté des points importants, en particulier la catégorie sexuelle du personnage (elle est une femme) et le fait qu'elle s'exprime à travers un journal intime. Pour ainsi dire, son statut d'écrivain féminin est obliéré. En outre, s'étant focalisée sur l'admiration de la femme africaine pour « la beauté idéalisée de la femme blanche » qui n'est pas manifeste dans *Why Are We So Blest ?*, Davis a également occulté, comme la plupart des critiques, le rôle littéraire du personnage d'Akosua Russel, autre écrivain féminin dépeint par Armah dans *Fragments*. Pourtant, son chapitre sur la libération de l'écrivain se donnait comme objectif de montrer que « Armah trouve nécessaire d'opérer une rupture douloureuse

⁴⁰² Christina A. Davis, « La Femme, métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et Wole Soyinka », p. 113.

mais définitive avec le passé colonial, le monde blanc, le néo-colonialisme⁴⁰³ ». Dans ce cas, on peut s'interroger sur les raisons qui l'ont motivé à faire un black-out sur le personnage féminin d'Akosua Russel doublement présenté comme le produit de l'influence néocoloniale et comme un écrivain qui pervertit les mythes africains pour son intérêt personnel.

En réalité, il y a une difficulté à analyser le rôle de l'écrivain féminin à travers deux personnages dont l'unique point commun est leur position narrative, c'est-à-dire leur appartenance à la catégorie des personnages dont les arguments sont antithétiques au discours de la libération qui sous-tend les deux romans. En effet, dans l'univers romanesque de *Fragments*, Akosua Russel est un personnage féminin de race noire et d'origine ghanéenne alors qu'Aimée est une américaine blanche dont la complexité fait d'elle un personnage incontournable dans la compréhension de *Why Are We So Blest ?*. Probablement, la difficulté de concilier leurs différents rôles explique le choix de Christina Augustine Davis d'analyser uniquement le rôle d'Aimée.

Cependant, ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que la représentation de l'écrivain féminin dans les romans d'Armah est parallèle à la représentation de la femme africaine. Armah n'envisage pas son rôle en dehors de l'objectif général de tout le peuple africain, c'est-à-dire la lutte pour la libération du continent africain dans son ensemble. A cet égard, vu le contexte historique défavorable dans lequel l'Afrique a jusque-là évolué et l'influence qu'elle a subie, la forme de lutte pour l'émancipation féminine dont parle Molara Ogundipe-Leslie peut se percevoir comme une infime partie de la lutte générale qui devrait être menée par les écrivains africains. On pourrait penser que c'est cette vision « égocentrique » du rôle que se donnent certains écrivains féminins qu'Armah critique à travers les personnages d'Aimée et d'Akosua Russel. Ces deux personnages qui représentent l'écrivain féminin sont caractérisés, d'une part, par leur esprit possessif et, d'autre part, par un véritable manque d'engagement pour la libération sociale africaine.

De même, au plan symbolique, à travers cette explication, on pourrait comprendre l'une des raisons de la confiscation du manuscrit d'Aimée par Solo, le narrateur principal de *Why Are We So Blest ?*. En effet, loin d'être une confiscation de la plume féminine par l'écrivain masculin comme critiqué par certaines

⁴⁰³ Christina A. Davis, « La Femme, métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et de Wole Soyinka » (Thèse 3^e Cycle, Paris III, 1987) , p. 83.

romancières, il semble qu'il s'agit là d'une sorte de censure à une écriture qui n'a pour finalité que l'exaltation individuelle et qui n'entrevoit la libération de la femme noire qu'à travers un dénigrement irrévérencieux des valeurs et de la tradition africaine. Selon un credo bien connu chez les écrivains majeurs africains, dans sa quête artistique, l'écrivain africain, qu'il soit homme ou femme, devrait se percevoir comme un artiste qui doit s'affranchir de la vision européenne dont la notion de beauté diffère de celle de l'Africain. C'est ce qu'Armah exprime à travers Solo quand il lui fait écrire : « The Western artist is blest with atrophy of vision that can see beauty in deliberately broken-off pieces of a world sickened with oppression's ugliness » (*WAWSB*, p. 133).

De ce point de vue, la forme de féminisme dont se réclament quelques critiques et écrivains (à l'image de Molaria Leslie-Ogundipe) n'est pas en conformité avec la vision sociale et artistique des premiers écrivains africains. En effet, selon Senghor, contrairement aux apparences, « la femme africaine n'a pas besoin d'être libérée. Elle a été libérée depuis des milliers d'années⁴⁰⁴ ». L'écrivain féminin devrait donc s'approprier la parole non pas uniquement pour défendre les intérêts de la femme mais pour contribuer à la libération globale du continent africain. Dans le cas contraire, on pourrait affirmer que son écriture n'est qu'une forme d'imitation de celle de l'écrivain féminin occidental, plus préoccupé par l'affirmation de l'égalité entre hommes et femmes que par la libération sociale. Dans la vision d'Armah, il y a donc la nécessité de « décoloniser l'esprit » (comme le suggère Ngugi) afin que la femme retrouve la place qui lui revient dans la société moderne.

Si l'on se place dans cette perspective, peut-on saisir l'écriture de *Fragments* et de *Why Are We So Blest ?* comme un « acte d'exorcisme et de purification » comme le percevait Lemuel Johnson⁴⁰⁵ dans le message central de *Two Thousand Seasons* ? En d'autres termes, la perception du rôle de l'écrivain féminin africain qui transparaît à travers les caricatures d'Aimée et d'Akosua Russel avait-elle une fonction « thérapeutique » ou était-elle simplement « prédictive » ? Vu les dates des premières publications de ces deux romans, *Fragments* (1970), *Why Are We So*

⁴⁰⁴ « Contrary to what is thought today, the African woman does not need to be liberated. She has been free for many thousands of years ». Voir L. S. Senghor, *Léopold Sédar Senghor : Prose and Poetry* - Traduit par John Reed and Clive Wake (London : Oxford University Press, 1965), p. 45.

⁴⁰⁵ Lemuel A. Johnson, « The Middle Passage in African Literature : Wole Soyinka, Yambo Ouologuem, Ayi Kwei Armah », *African Literature Today*, N° 11, 1980, p. 76.

Blest ? (1972)⁴⁰⁶, qui coïncident avec l'émergence de l'écriture féminine africaine, on peut affirmer que la représentation de l'écrivain féminin dans l'écriture d'Armah était une mise en garde pour éviter un conflit idéologique entre écrivains féminins et masculins. En effet, comme le montrent ses romans historiques, Armah est obsédé par l'unité de l'Afrique et chaque page de *The Healers* ou de *Two Thousand Seasons* est quasiment un hymne à l'unité africaine (« connectedness »), à la complémentarité entre l'homme et la femme. La voix narrative affirme par exemple à la fin de *Two Thousand Seasons* : « There is no beauty but in relationships. Nothing cut off by itself is beautiful » (*TTS*, p. 206).

Cette vision de la solidarité est majoritairement partagée par les écrivains féminins africains dans leur quête artistique. De fait, selon un constat général, la forme de féminisme tant redoutée par de nombreux Africains (hommes et femmes) est un phénomène marginal dans la littérature africaine. Ainsi, dans *Les Romancières du continent noir*, quoique Sonia Lee évoque la venue à l'écriture de la femme africaine en termes de « double libération », elle affirme que la littérature des femmes d'Afrique noire présente des différences considérables avec la littérature féminine occidentale car elle est une littérature qui se préoccupe, avant tout, de sa contribution à l'avancement de la société dans son ensemble. Elle écrit à ce sujet :

Si les femmes partagent toutes la même condition (asservissement à la loi du père, mariage, maternité), leur vécu présente des variantes culturelles, historiques et économiques qui se reflètent naturellement dans la littérature. Les romancières africaines ne se démarquent pas uniquement au niveau du contexte sociologique, elles se singularisent aussi en repensant le rapport qui lie l'auteur à sa création. Au contraire des Occidentales qui ressentent souvent l'acte d'écrire comme une exploration du moi, les femmes de lettres africaines, francophones et anglophones, vivent fréquemment l'écriture comme une maternité, c'est-à-dire comme une contribution à la communauté. Elles s'inscrivent, comme leurs homologues masculins, dans l'engagement sociopolitique qui caractérise la littérature africaine contemporaine, mais élargissent aussi leur rôle traditionnel de génitrice à celui de créatrice.⁴⁰⁷

Cet extrait de l'introduction de l'anthologie de Sonia Lee sur la littérature africaine francophone et anglophone résume la tendance générale et marque la spécificité de l'écriture féminine en Afrique. Il permet de comprendre que si l'écriture féminine et celle des hommes révèlent quelquefois la réalité africaine en termes de

⁴⁰⁶ *Fragments* est publiée pour la première fois par Houghton Mifflin Co en 1970 et *Why Are We So Blest?* par Doubleday en 1972. Mais les versions que nous utilisons sont celles simultanément publiées par Heinemann African Writers Series en 1974.

⁴⁰⁷ Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir* (Paris : Hatier, 1994), p. 8.

paradoxes, l'objectif visé reste à beaucoup d'égards le même, c'est-à-dire celui de dépeindre la société africaine telle qu'elle leur paraît ou telle qu'elle devrait être.

En fin de compte, on peut affirmer que l'analyse de l'œuvre d'Armah révèle la constance du thème de la libération du continent africain. La femme a une part importante à prendre dans cette libération que ce soit en tant qu'acteur social ou en tant qu'écrivain. Cependant, à l'image de ses compères masculins, Armah n'envisage pas les rapports entre hommes et femmes en termes de domination et de libération de la femme. Cette position s'explique par le fait qu'il est issu d'une société matrilineaire dont l'organisation structurelle donne une place de choix à la femme. La femme africaine ne lui paraît donc pas opprimée au point où il faut envisager des stratégies spécifiques pour son émancipation. Cependant, comme révélée par la critique féminine, l'utilisation des figures de rhétorique dans l'écriture, c'est-à-dire la corrélation souvent faite entre l'image de la femme noire et celle du continent africain, présenterait des limites. Car, selon les critiques féminins africains, cette métaphorisation met l'accent sur les obstacles à la libération globale de l'Afrique et occulte l'assujettissement de la femme dans la hiérarchie sociale africaine. Cet aspect de la critique de l'œuvre d'Armah montre la différence de son écriture avec celle des romancières africaines qui, semble-t-il, concilient la libération sociale avec la libération de la femme africaine. Mais, ce léger décalage entre la problématique féministe et la problématique générale de l'écriture africaine peut-il légitimer les allégations selon lesquelles la femme est sans voix dans les romans des écrivains masculins, en particulier dans ceux d'Armah ?

2. L'ALTERITE FEMININE ET SON ENONCIATION DANS L'ECRITURE D'ARMAH

Quoique étant un écrivain masculin, Armah a une écriture qui fait ressortir la spécificité de l'univers de la femme africaine. De fait, l'écrivain ghanéen n'écrit pas sur les femmes mais, dans ses romans, il représente un monde dans lequel les femmes occupent une place essentielle. Contrairement à la constante opposition faite par la critique féminine entre personnages masculins et féminins d'une part, et à sa tendance à percevoir une symbolique du pouvoir patriarcal dans toute écriture masculine d'autre part, nous pensons qu'il est possible de percevoir la voix de la femme dans l'écriture d'Armah. C'est pour cette raison que cette section se propose d'analyser la manière dont il représente l'altérité féminine dans ses œuvres et les modes de représentation qu'il utilise pour faire percevoir le point de vue féminin. Comme, on le verra, la perspective envisagée ici réfute la thèse selon laquelle seuls les écrivains féminins peuvent rendre compte de façon efficace et authentique de l'expérience quotidienne de la femme africaine. A cette fin, nous aurons recours aux critiques tels que Edward Morgan Forster et Dorrit Cohn pour étayer cette prise de position.

2. 1. De l'identité masculine à l'altérité féminine

Dans les études africaines, les analyses portant sur le genre révèlent un constat frappant : les titres des ouvrages et articles montrant l'urgence de l'émancipation féminine mettent l'accent sur la prise de parole des femmes. De la parution de l'ouvrage sociologique, *La Parole aux Négresses*, d'Awa Thiam (1978) à l'anthologie *Les Romancières du Continent Noir* (1994) de Sonia Lee en passant par l'analyse littéraire de Jean Marie Volet dans *La Parole aux Africaines* (1993)⁴⁰⁸, tout porte à croire que la femme africaine n'a pas de voix dans la littérature africaine écrite par les hommes. Cette présomption de « silence » est dramatisée par Sonia Lee dans une question rhétorique dans laquelle elle affirme que la tradition africaine ne reconnaît pas à la femme le droit de prendre la parole en public : « Qui sont ces

⁴⁰⁸ Jean-Marie Volet, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique subsaharienne* (Amsterdam – Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1993).

femmes qui, à l'encontre de leur tradition prennent la parole en public ? ⁴⁰⁹ » s'interroge-t-elle à propos des romancières anglophones et francophones dont elle analyse les textes. Au vu de la réalité sociologique africaine, une telle affirmation mériterait d'être nuancée. De fait, si l'on compare la poignée d'écrivains féminins à la multitude d'artistes féminins qui s'expriment publiquement en utilisant les arts de la tradition orale africaine, on admettrait que l'écriture reste et demeurera sans doute pendant quelques décennies encore un espace d'expression marginal pour les femmes africaines. En d'autres termes, il est important de rappeler que l'écriture est loin d'être le mode d'expression dominant dans la société africaine. Il y a de nombreuses formes d'expression issues de la tradition orale qui permettent à la femme de s'exprimer publiquement. C'est à juste titre que Thomas A. Hale écrit à propos des griottes, ces artistes féminins de l'Afrique de l'Ouest : « These female wordsmiths sing songs of praise and advice, serve as intermediaries in delicate interpersonal negotiations, and articulate the values of society at major social events⁴¹⁰ ». Cette affirmation montre que le rôle de la femme dans l'espace public n'est pas aussi périphérique que certains critiques ont voulu le faire croire.

Par ailleurs, s'il faut convenir que la venue à l'écriture est légitime pour les femmes africaines, il faut aussi admettre que l'univers féminin n'a pas toujours été complètement occulté dans l'écriture masculine, en particulier dans celle d'Armah. C'est pour cette raison que cette section tentera de montrer comment Armah explore le moi et l'univers féminin dans son écriture. Cependant, pour pouvoir donner une réponse convenable à cette question, il est important de présenter d'abord le cadre théorique littéraire qui permet d'admettre qu'il est possible à un écrivain masculin de décrire convenablement le monde féminin. Dans cette perspective, il convient d'aborder en premier lieu le point de vue narratologique selon lequel, comme l'écrit D. Cohn, l'usage des situations narratives donne « accès à des vues intérieures sur l'esprit des personnages⁴¹¹ ».

En effet, contrairement aux postulats psychanalytiques (évoqués au début de ce chapitre) qui convergent autour de l'incapacité à cerner et à définir la femme, la littérature énonce des théories moins aporétiques. Par la fiction, l'altérité féminine semble être apprivoisée. Car, à travers l'œuvre de fiction, l'écrivain pénètre dans la

⁴⁰⁹ Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir*, p. 9.

⁴¹⁰ Thomas A. Hale, « Griottes: Female Voices from West Africa », *Research in African Literatures*, Volume 25, N° 3, 1994, p. 71.

⁴¹¹ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* (Paris: Editions du Seuil, 2001), p. 9.

conscience des personnages féminins ou masculins et débarrasse de tout mystère les lieux qu'il décrit. Cette approche narratologique se dégage de la lecture du chapitre V de *Aspects of the Novel* dans lequel E. M. Forster écrit :

The speciality of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves. He has access to self-communings, and from that level he can descend even deeper and peer into the subconscious. A man does not talk to himself quite truly – not even to himself; the happiness or misery that he secretly feels proceed from causes that he cannot quite explain, because as soon as he raises them to the level of the explicable they lose their native quality. The novelist has a real pull here.⁴¹²

Comme le montre cette affirmation, la perspective littéraire est, à beaucoup d'égards, différente de l'approche philosophique et psychanalytique illustrée par Freud, Nietzsche et Kristeva. Dans la mesure où le discours de la fiction comporte en général une fonction référentielle, la portée de l'énigme féminine se trouve amoindrie. Aussi le principe de la capacité de l'écrivain masculin de créer et d'investir des personnages féminins est-il acquis dès lors que son écriture est essentiellement axée sur un discours anthropologique. On peut donc affirmer qu'il est possible de faire ressortir un certain nombre de spécificités liées à la vie sociale de la femme, et ceci indépendamment de la catégorie sexuelle à laquelle l'écrivain appartient. La pertinence de cette démarche pourrait être garantie par une description de l'univers féminin : tâches, toilettes, vêtements, mode de vie etc. La lecture d'un certain nombre de romans d'écrivains masculins montre que les hommes aussi sont capables de rendre compte, et parfois dans ses moindres détails, de la vie féminine. L'exemple de l'héroïne de *Jagua Nana*⁴¹³, cette prostituée décrite avec minutie par le romancier nigérian Cyprien Ekwensi, peut étayer ce argument.

En outre, en dehors de cette approche narratologique, certains critiques littéraires font valoir l'argument selon lequel la littérature est le mode privilégié dont dispose l'être humain pour pénétrer dans ce qui est par définition impénétrable, c'est-à-dire la conscience d'autrui. Ce qui implique qu'il faut envisager la démarche de l'écrivain comme une « plongée » intuitive dans le monde féminin, une empathie qui nourrit son imagination, sa construction imaginaire du monde féminin. Ainsi, dans *L'Emprise des signes*, Jean-Jacques Lecercle estime indispensable le passage de l'identité à l'altérité : « la persistance du texte impose le passage de l'identité à

⁴¹² E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: Penguin Books, 1927), p. 92.

⁴¹³ Cyprien Ekwensi, *Jagua Nana* (London : Heinemann, 1982). Première publication 1961.

l'altérité. Un texte ne survit que s'il est capable de porter une expérience d'altérité⁴¹⁴ ». Cette perception de la littérature est d'une portée double, car elle a une implication aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur. En effet, l'altérité à laquelle se réfère Lecerle exprime d'abord et avant tout la capacité d'éprouver du plaisir à lire un texte quelle que soit l'époque à laquelle il se réfère et quelle que soit sa période de production. Mais l'implication la plus importante de l'altérité est la capacité (de l'écrivain au moment de l'écriture et du lecteur au moment de la lecture) à se mettre dans la peau des personnages féminins ou masculins qu'il crée, et ceci qu'il soit une femme ou un homme. Ainsi, pour construire un monde qui soit subjectivement et objectivement acceptable, l'écrivain masculin doit être capable de se mettre hors de son monde d'homme.

Rejoignant l'analyse proposée par Jean-Jacques Lecerle, nous dirions qu'il y a l'exigence d'un passage de l'identité masculine à l'altérité féminine qui rend irrecevable la critique selon laquelle les écrivains masculins sont incapables de représenter convenablement l'univers des femmes. Incidemment, cette remarque faite dans l'éditorial du numéro spécial de *African Literature Today* consacré aux femmes dans la littérature africaine,

There is the suggestion that African male writers are either unable or unwilling to present woman in her totalility, and therefore have resorted to the use of stereotypes.⁴¹⁵

n'a qu'un seul terme justifiable : « unwilling ». En effet, au regard des acquis de la narratologie, le terme « unable » est impropre ici, car la volonté de représenter le monde féminin selon le point de vue féminin est probablement plus en cause que l'incapacité à le cerner. L'accès à la conscience du personnage étant perçu comme l'un des principaux marqueurs de la fictionnalité, la présentation du personnage féminin « dans sa totalité » est possible aussi bien pour l'écrivain féminin que pour l'écrivain masculin. En effet, si l'on ne doit pas faire une rupture radicale entre la fiction et la réalité, il faut admettre que le roman est avant tout le fruit de l'imagination et non pas la reproduction fidèle de l'expérience vécue. Cette caractéristique du roman contemporain se perçoit déjà dans *Du côté de chez Swann*⁴¹⁶ lorsque le

⁴¹⁴ Jean-Jacques Lecerle, « Identité, intention, auteur » dans *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire* (Paris : Seuil, 2002), p. 92.

⁴¹⁵ E. Durosimi Jones, E. Palmer, M. Jones, dans l'éditorial de *Women in African Literature Today*, N° 15, 1987, p.3

⁴¹⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (Paris : Gallimard, 1946). Première publication : 1913.

narrateur proustien se souvient de son expérience de lecteur-enfant. Ainsi, dans le retour en arrière dans la vie de Swann, le narrateur décrit sa rencontre avec Odette, celle qui deviendra sa femme. Quoique la narration soit à la première personne, comme dans le reste du roman, on remarque que la plupart des événements qu'il décrit se déroulent avant sa naissance. Pourtant, cette narration, qui met en relief le souvenir, ne nous empêche pas de voir la profondeur psychologique des personnages tels que les Verdurin, Swann ou Odette. Cette brève mise au point nous permet ainsi d'accréditer la thèse de Dorrit Cohn selon laquelle « l'esprit d'un personnage imaginaire peut être connu d'une manière dont ne peut pas l'être celui d'une personne réelle⁴¹⁷ ».

Passant du point de vue narratologique à l'écriture d'Armah, on peut se poser la question de savoir les procédés qu'il utilise pour faire ressortir la voix et la spécificité de l'univers féminin. Comment présente-t-il le point de vue féminin ? Cette question revient à se demander s'il est possible de repérer un mécanisme de distribution du discours qui prenne en compte l'identité sexuelle des personnages, en particulier celle des personnages féminins. Comme cherche à le montrer la section qui suit, il semble qu'il est possible de percevoir les constances de la représentation de la femme à travers la voix et le point de vue que dégagent les récits d'Armah. On y fera ressortir les modes de présentation de la vie intérieure des personnages féminins.

⁴¹⁷ Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionnalité : une perspective narratologique », *Le Propre de la fiction* (Paris : Editions du Seuil, 2001), p. 182.

2. 2. La parole aux femmes ou l'énonciation de l'intériorité féminine

Dans *L'Écriture et l'existence*, l'écrivain sud-africain Nadine Gordimer affirme que « l'imagination de l'écrivain consiste à piller la vie des autres⁴¹⁸ ». Cette boutade signifie que l'écrivain s'inspire de la réalité quotidienne pour créer ses personnages. Aussi, au regard de la présentation de l'altérité dans l'écriture d'Armah, est-il instructif de repérer dans son écriture les modes de la représentation narrative dont il se sert pour mettre en récit la vie des « autres », notamment celle des personnages féminins. A ce stade du développement de notre sujet, il convient de réaffirmer que l'altérité féminine, l'expression de la différence entre hommes et femmes, est l'un des principaux axes visés par notre problématique principale. En effet, chacun des huit chapitres précédents a consacré au moins une section à la place de la femme dans la société africaine, à l'importance de la féminité dans la symbolique africaine ou simplement aux rapports entre hommes et femmes tels qu'Armah se les représente. De fait, une analyse globale des œuvres d'Armah permet de remarquer la manière dont les problèmes spécifiques des femmes sont utilisés pour représenter les difficultés du continent africain. Par exemple, dans "An African Fable", le double viol subi par l'héroïne a été perçu, d'une part, comme la représentation de la colonisation de l'Afrique par les Occidentaux et, d'autre part, comme la désillusion ressentie par les Africains pendant la première décennie des indépendances. Il en est de même dans *The Healers* dans lequel la désintégration du corps féminin (Araba Jesiwa) est à l'image de la société africaine.

Mais les personnages féminins d'Armah sont présentés dans des situations narratives multiples qui traduisent son intention de les faire percevoir comme des êtres projetés dans des cadres référentiels socialement marqués ; ces femmes sont engagées dans un combat permanent, en quête d'une vie meilleure, à la recherche d'une identité perdue ou simplement en pleine méditation spirituelle. Dans cette perspective, sur l'ensemble des six romans qui font l'objet de notre étude, nul ne saurait douter du fait que ces personnages féminins s'expriment. Il se dégage une impression générale dont nous étudierons la portée : les personnages féminins s'expriment en fonction de la manière dont les récits sont présentés. Armah utilise

⁴¹⁸ Nadine Gordimer, *L'Écriture et l'existence*. Essais (Paris : Plon, 1996), p. 9.

dans ses romans et nouvelles un style d'écriture dans lequel, tout en jetant un regard critique sur les mutations du monde moderne africain, les personnages féminins s'expriment dans diverses circonstances, soit en se racontant soit en se parlant ou en s'adressant à des personnages masculins. L'analyse proposée ici vise donc à examiner quelques situations narratives qui évoquent, non pas seulement leurs faits et gestes mais aussi la manière dont ils s'expriment. En d'autres termes, il s'agit de l'amorce d'une théorie d'énonciation qui, à partir de la production d'un énoncé oral ou écrit, met en exergue les techniques d'introspection et de rétrospection dont Armah se sert dans la représentation de ses personnages féminins. L'objectif de notre analyse est de savoir si à travers la manière dont il présente ses récits, Armah réussit à faire « entendre » la voix de la femme et / ou à faire percevoir son point de vue.

Parmi les techniques utilisées pour présenter les personnages féminins, deux retiennent en particulier notre attention. D'une part, il y a la présentation de la vie intérieure du personnage dans les récits à la troisième personne par un narrateur, ce que Dorrit Cohn appelle par le néologisme de « psycho-récit » et d'autre part la présentation des effets de l'intériorité et de la subjectivité dans les récits à la première personne, notamment dans les monologues autonomes et dans le journal intime⁴¹⁹. Ces deux modes de présentation permettent à Armah de sonder la part la plus profonde du moi du personnage féminin. Cependant, étant donné qu'ils n'ont pas les mêmes implications narratives, ils méritent d'être analysés distinctement.

Dans la mesure où il est peu courant dans le roman africain et que son usage a échappé à la plupart des critiques qui se sont intéressés à l'œuvre d'Armah, il est instructif de commencer notre analyse par la présentation des personnages féminins dans les monologues autonomes. Ceux-ci se présentent sous la forme de récits à la première personne du singulier « je »⁴²⁰. En effet, malgré la réticence de certains théoriciens, Genette en particulier⁴²¹, à utiliser la notion grammaticale de personne

⁴¹⁹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation dans la vie psychique dans le roman* (Paris : Editions du Seuil, 1981). D. Cohn utilise le néologisme de « psycho-récit » (en anglais « psycho-narration ») pour désigner la présentation par un narrateur omniscient de la vie intérieure d'un personnage.

⁴²⁰ Les récits étudiés étant en anglais, la première personne est « I ». Mais, dans notre analyse, nous avons opté pour la traduction française en utilisant « je ».

⁴²¹ Pour Genette, les termes de « récit à la première – ou à la troisième personne » sont « impropres » et « inadéquates ». Tout dépendrait de la volonté de l'auteur de faire ou non, de son narrateur un personnage principal ou secondaire de l'histoire racontée. Voir à ce sujet Gérard Genette, *Figure III* (Paris : Seuil, 1972), pp. 251 – 252.

dans l'analyse du récit, l'utilisation du « il » ou du « je » – qui renvoie au narrateur au moment où il raconte son histoire – n'est pas anodine dans un roman. Il nous semble important que tout lecteur cherche à comprendre les raisons et les incidences narratives d'un récit à la première ou à la troisième personne. C'est cette compréhension qui permet de saisir véritablement la relation du narrateur à l'histoire. Ainsi, dans *Littératures intimes*, Sébastien Hubier affirme que la particularité de la première personne est qu'elle constitue

le point d'ancrage de la subjectivité dans le langage : c'est à partir d'elle que pourra s'inscrire dans l'énoncé tout ce qui renvoie à la conscience de soi, à l'intériorité, à la singularité et à la spontanéité du moi, tout ce qui échappe à l'universalité et à la stricte observation du monde. C'est à partir d'elle que les connotations, les marqueurs de subjectivité, les évaluatifs et tous les partis pris axiologiques prendront leur sens.⁴²²

En dehors de cette caractéristique commune à tous les récits à la première personne, le pronom personnel « je »⁴²³ se révèle surtout d'une importance capitale quand il est employé dans le récit d'un auteur masculin pour représenter la parole ou la pensée d'un personnage féminin. Ainsi remarque-t-on deux types d'énonciation dans lesquels Armah utilise « je » pour désigner les personnages féminins. En premier lieu, la première personne du singulier est abondamment utilisée dans les récits à narration autobiographique (dans *Fragments*) et, en second lieu, dans les carnets de route qui font office de journaux intimes dans *Why Are We So Blest ?*. Nous nous proposons d'analyser les caractéristiques de l'énonciation dans ces deux romans avant de voir les autres variantes du « je » (ou d'autres formes d'énonciation) représentant le moi féminin dans les autres romans.

Dans l'ordre chronologique d'apparition de ces romans, on commencera par les caractéristiques de l'énonciation dans la présentation du personnage féminin de Naana dans *Fragments*. En effet, alors que l'ensemble du récit est pris en charge par une instance narrative à la troisième personne, le chapitre introductif et celui qui clôt le récit sont pris en charge par une instance narratrice autodiégétique ou par ce que Rivara appelle un « narrateur autobiographique⁴²⁴ ». Dans ces deux chapitres, le

⁴²² Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Paris : Arman Colin, 2003), pp. 16 – 17.

⁴²³ Il s'agit ici du « je » de l'énonciation qui désigne le narrateur. Ce « je » ne doit pas être confondu avec le « je » de l'énoncé.

⁴²⁴ René Rivara, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative* (Paris : L'Harmattan, 2000), p. 185.

foyer de perception présenté coïncide avec le personnage de Naana qui fait figure de sujet fictif de toutes les perceptions.

Dans le même ordre d'idées, un autre signe distinctif mériterait d'être relevé dans ces chapitres : ils sont exclusivement constitués de deux longs monologues (respectivement de 11 et de 7 pages) dans lesquels l'écriture y est mimétique de la pensée ou de la parole de Naana. Pour rendre compte de façon efficace de sa vie intérieure et pour donner une apparence d'objectivité à ses représentations mentales, Armah emploie le style direct libre dans les deux monologues intérieurs autonomes. Dès la première page, il installe le lecteur dans les pensées de Naana afin de lui faire percevoir le flux ininterrompu de sa pensée. On observe ainsi une forme de fiction narrative indépendante dans la mesure où il n'y a aucune médiation entre le personnage et le lecteur. Du fait de l'absence de narrateur, ce procédé auquel il a recours pour rendre compte de la perception de l'époque moderne par Naana, de ses incertitudes, de ses perplexités passées et de sa mort imminente, crée l'illusion d'un récit qui se raconte tout seul.

A cet effet, on pourrait souligner l'importance des jeux temporels dans ces deux chapitres composés de récits monologiques. L'analyse du temps aboutit à des remarques intéressantes. De fait, le « je » qui représente les pensées de Naana est associé au présent de l'indicatif, au passé (composé et simple) et au futur pour montrer à quel point son discours unifie le temps qui passe. Ainsi s'aperçoit-on que l'expression du discours est extrêmement variée ; il y a un contraste savamment construit autour de l'évocation des pensées de Naana. Par exemple, dans le premier monologue, on remarque l'emploi du présent pour exprimer les vérités d'ordre général. C'est le cas dans les deux phrases introductives du premier monologue où on note déjà le caractère cyclique de la vie : « EACH THING that goes away returns and nothing in the end is lost. The great friend throws all things apart and brings all things together » (*Fragments*, p. 1). Quant à l'emploi du futur et autres verbes exprimant habituellement les souhaits et l'espoir, il est rare : « They will protect him. How can it then be said that he will not come? » (*Fragments*, p. 11). Contrairement à ces deux modalités, on note une constance dans l'emploi du passé composé ou simple, ce qui montre que le discours monologique présenté consiste davantage à véhiculer des souvenirs qu'à faire une description de l'époque moderne illustrée par le reste du roman. Il peut donc être qualifié de monologue remémoratif car, d'une part, l'instant de l'énonciation ne rend pas suffisamment compte de l'expérience

actuelle et, d'autre part, la conscience est constamment rattachée au passé. Cette caractéristique de son discours monologique a pour effet de faire percevoir Naana comme la conscience historique de ce roman.

Cependant, ce rattachement obsessionnel au passé et le fait qu'au plan narratif ces deux chapitres soient si différents du reste du récit ne relèvent pas d'un hasard. En effet, comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre étude, Armah a voulu insister sur la singularité de ce personnage féminin qu'il fait percevoir comme une gardienne des temples en rupture avec la génération des personnages tels que Efua et Araba, Brempong et autres modernes. Dans cette perspective, à travers la présentation de son discours intérieur sous forme de monologue, il accentue son sentiment de solitude. Ce faisant, le caractère oral de ce discours a non seulement pour effet de souligner l'isolement de Naana mais aussi d'insister sur son manque d'interlocuteur dans son entourage. Par ailleurs, les deux longs monologues démontrent amplement la différence de perception de la réalité sociale ghanéenne. Dans ce passage, l'attitude de Naana donne un exemple qui montre a priori que sa capacité sensorielle est différente de celle de son entourage :

I had moved myself into the middle of the yard, and sitting by the stairs where they begin I had spend forgetful time bathing in warmth of such surprising sweetness that I was sure I was beginning even now to see the sun again. And then they came and broke my peace, saying I had been out there in the cold for hours. Surprised and angry that they were moving me another time, I was sharpening my words to tell them I had only come to take in this heat in the sun, till one of them, was it Efua?, said in her gentle voice words that touched my soul with fear.

Night fell long ago, Naana. (*Fragments*, p. 1).

Cette partie de son discours monologique suscite de nombreuses remarques dont la première est sans doute l'humour qu'il dégage. Mais, ce qu'il faut surtout signaler, c'est le réalisme avec lequel la vision subjective de Naana est présentée. En effet, la différence de la perception de la réalité qu'on observe dans ce passage est renforcée dans le reste de l'oeuvre avec par un désaccord sur le mode de vie adopté par la jeune génération : elle symbolise le fossé idéologique entre deux générations de Ghanéens. Or, il n'en demeure pas moins que Naana est une vieille femme dont l'âge très avancé ne lui permet plus de comprendre complètement les changements qui affectent la société post-indépendante représentée : « I know it is I who have changed, not the changing circle of the world itself » (*Fragments*, p. 1). De même, c'est pour renforcer le réalisme de l'auto-présentation du personnage

qu'Armah inclut dans le monologue rétrospectif des modalités discursives qui apparaissent à travers des termes exprimant la certitude, le doute, la surprise ou encore une remémoration approximative comme le démontre l'interrogation « was it Efua ? ». On peut donc noter qu'à travers ce monologue, il y a une alternance réussie entre réalisme et subjectivité dans la présentation du personnage. En conséquence, il convient de noter que si le monde intérieur de Naana déforme le monde extérieur, le monde extérieur s'impose à elle. Cette oscillation entre deux mondes qu'elle est la seule à sentir permet de percevoir, d'une part, le décalage culturel qui se fait jour dans *Fragments* dès ce premier chapitre entre la grand-mère, ses enfants et petits-enfants et, d'autre part, les raisons pour lesquelles elle est marginalisée dans sa famille.

Mais si de façon générale, dans tout récit, c'est le sentiment de solitude qui conduit un personnage à monologuer, il est instructif de noter que dans l'expression directe des pensées de Naana, Armah prend le soin d'ancrer son intériorité dans un discours anthropologique typiquement africain qui prend ses racines dans la tradition akan. Pour s'en convaincre, il convient d'analyser l'aspect pragmatique du rapport entre le destinataire (Naana) et le destinataire des deux monologues. Autrement dit, il faut se poser la question de savoir à qui s'adresse le discours intérieur de Naana. On pourrait trouver paradoxal que l'on se pose une telle question dans le cadre de l'analyse d'un discours monologique. En effet, par définition, le monologue est un discours que se tient à lui-même un personnage et qui n'est adressé à aucun autre personnage. Mais si on examine ceux de Naana, on remarque qu'ils accomplissent une fonction de communication qui n'a cours que dans un contexte culturel africain. Cette spécificité nous rappelle le caractère « dialogique » de tout discours qui, comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine, est traversé par « les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditoire potentiel, même si la représentation d'un tel auditoire n'apparaît pas clairement à l'esprit du locuteur⁴²⁵ ».

En conséquence, malgré l'insistance du texte sur l'isolement muet de la grand-mère de Baako, il est possible de démontrer que le destinataire de son discours est identifiable ; et ceci, en dépit de la différence d'appréciation des critiques sur la fonction de communication dans ces deux chapitres en prose poétique dans lesquels le « sanctuaire intérieur » de Naana est dévoilé. Ainsi, à propos de

⁴²⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine* (Paris : Editions du Seuil, 1981), p. 294.

Fragments et de ce personnage féminin, Anne Trevarthen affirme que globalement ce roman « nous offre un monde où il n'y a plus de vraie communication, mais par contraste, il nous donne aussi ce personnage [Naana] qui se dévoile totalement à nous y compris dans ses souvenirs de douceur et d'extase⁴²⁶ ». Mais si « nous » en tant que lecteurs pouvons être considérés en fin de compte comme les éventuels destinataires du message de l'auteur, il n'en demeure pas moins, comme l'affirme Trevarthen, que l'une des caractéristiques de cette femme est le fait qu'elle « voit la vie du point de vue de l'éternité⁴²⁷ ».

Aussi si l'on veut connaître l'allocutaire du discours de Naana, ce trait distinctif du personnage doit-il être explicité. En effet, partant du principe symbolique et spirituel que l'ensemble de l'œuvre fait percevoir, on peut affirmer que le discours de Naana est adressé non pas exclusivement à elle-même mais à un « personnage » absent. C'est autour de cette relation entre personnages visibles et personnages invisibles (ou du moins entre mondes visible et invisible) que s'articule la stratégie de communication mise en place dans la narration. L'intention manifestée à travers le processus mimétique de la pensée de Naana est de montrer qu'il existe dans la cosmogonie africaine une parfaite communion entre les vivants et les morts. Cette relation est plus tangible pour les personnes âgées que pour les jeunes, généralement plus préoccupés par l'immédiateté. Ainsi les interpellations lancées par la voix narrative dans les deux monologues montrent bien que Naanom, en tant qu'assemblée des ancêtres ou esprit des disparus chez les Akan, est le destinataire de l'essentiel du message de Naana. De ce point de vue, le sentiment final que le texte donne n'est donc plus que Naana s'adresse à elle-même comme c'est souvent le cas dans les monologues ; elle communique plutôt « directement » de façon insistante avec un être suprême qui semble si proche d'elle mais qui pourtant se trouve dans un monde invisible et transcendantal, l'au-delà pour ainsi dire.

C'est à ce dieu, qu'elle appelle invariablement « Nananom » ou « Fathers », qu'elle confie son petit-fils Baako avant son voyage aux Etats-Unis quand elle s'écrit : « Nananom, you who have gone before, see that his body does not lead him into snares made for the death of spirits » (*Fragments*, p. 4), « Watch over him, fathers » (*Fragments*, p. 6) ou lorsque dans le discours intérieur de type philosophique qui clôt

⁴²⁶ Anne Trevarthen, in D. Brahimy et A. Trevarthen (Eds), *Les Femmes dans la littérature africaine* (Paris – Abidjan : Editions Karthala et CEDA, 1998), p. 158.

⁴²⁷ Anne Trevarthen, *Les Femmes dans la littérature africaines*, p. 155.

le roman, elle annonce avant sa mort : « Nananom, I am coming » (*Fragments*, p. 199). Cette phrase au présent progressif montre une certaine simultanéité entre le discours intérieur de Naana et sa mort puisqu'elle donne l'impression de « passer » de la vie à la mort sans aucune transition. Cette symbiose entre Naana et Nananom, entre les vivants et les morts (par ricochet entre le destinataire et le destinataire des deux monologues) permet de comprendre le caractère quasi religieux de ces monologues. Armah a ainsi placé au cœur du monologue ce que Sébastien Hubier appelle une « psychagogie ⁴²⁸ », autrement dit, une évocation de l'âme des morts. C'est donc à juste titre que Philip Whyte affirme que le « langage incantatoire de Naana est calqué sur le chant funèbre des Akan ⁴²⁹ ».

En fin de compte, dans la caractérisation de ce personnage féminin, on peut affirmer qu'Armah a su alterner une présentation qui se fonde sur la subjectivité féminine et un réalisme qui prend en compte la dimension culturelle et anthropologique. La technique qu'il utilise dans ce roman, le monologue autonome, se révèle d'une certaine efficacité dans la mesure où elle donne l'impression que le personnage féminin communique ses pensées sans intermédiaire.

Mais, dans sa quête d'investigation du moi féminin, Armah n'utilise pas uniquement le monologue. En effet, dans son troisième roman, *Why Are We So Blest ?*, il utilise un autre mode de présentation de la vie intérieure des personnages qui s'apparente à celui employé dans *Fragments* : le carnet de route. Tout comme le monologue autonome, il s'agit d'une technique narrative peu usitée dans le roman africain. Dans l'œuvre, le narrateur principal s'y réfère en utilisant le terme quelque peu vague de « notebooks ⁴³⁰ ». Mais, l'ensemble du récit montre qu'il s'agit de deux carnets de voyage qui sont écrits par deux personnages (Modin et Aimée) sous forme d'un journal intime. Cette dernière expression leur convient mieux, car, non seulement la plupart des faits relatés sont précédés d'une date mais encore le ton des deux narrations est personnel. On y remarque également la prédominance du moi narrateur illustré par l'utilisation de la première personne.

⁴²⁸ Selon, Sébastien Hubier, la psychagogie « consiste à consulter l'âme des morts afin de leur extorquer quelque secret » ou afin de que ceux-ci servent de guides dans la conduite à adopter. Voir Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, p. 78. On peut faire le parallèle entre les incessants appels de protection de Naana à Nananom avec méthode.

⁴²⁹ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'Evolution d'une forme. Volume 2 : La transition* (Paris : L'Harmattan, 2005), p. 13.

⁴³⁰ Le mot « notebook » se traduit en français par « carnet », « cahier » ou par « bloc-notes ».

Vu l'objectif que nous nous sommes donné au début de cette section, à savoir la manière dont les personnages féminins s'expriment dans les romans d'Armah, nous ne nous intéresserons qu'au carnet de voyage du personnage d'Aimée. Par ailleurs, la deuxième partie de notre étude, précisément le chapitre IV, ayant consacré une place importante au rôle narratif d'Aimée, nous n'analyserons ici que la manière dont la subjectivité féminine est mise en exergue à travers elle. De fait, tout comme dans *Fragments*, il s'agit pour Armah, de faire percevoir l'écoulement de conscience de ce personnage de façon ininterrompue. Dans cette perspective, on peut affirmer qu'il y a une continuité entre les deux romans, ne serait-ce que par les modes utilisés (le monologue et le journal intime) pour présenter les personnages. Dorrit Cohn relève la parenté entre ces deux techniques narratives quand elle écrit :

Il y a plusieurs raisons qui font du journal fictif un proche parent du monologue intérieur, et aussi un de ses principaux ancêtres. Il y a d'abord la fiction commune de l'intimité : dans le journal intime, on n'est sensé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-même. Ni l'un ni l'autre n'a non plus besoin de justification explicite : la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre intention, à la manière d'un autobiographe s'adressant à des lecteurs éventuels, ou d'un locuteur parlant à quelqu'un qui l'écoute.⁴³¹

Ainsi que le montre cette comparaison, dans le monologue comme dans le journal intime, la pénétration psychologique est efficace, les deux genres rendant compte aussi bien du présent, du passé⁴³² que d'un certain nombre de faits que les personnages-narrateurs se disent intérieurement. Cependant, chaque mode de présentation a ses spécificités. De ce fait, on note une différence fondamentale entre les monologues de Naana et les journaux intimes d'Aimée. En effet, alors que le discours intérieur de Naana apparaît comme une réflexion sur les apories de la période contemporaine africaine, l'auto-présentation d'Aimée se perçoit plus comme une introspection de l'intimité féminine. Cet important détail a échappé à la plupart des critiques, ces derniers ne s'étant attachés à la percevoir uniquement comme un agent de destruction. Une lecture minutieuse de *Why Are We So Blest ?* permet de

⁴³¹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation dans la vie psychique dans le roman* (Paris : Editions du Seuil, 1981), p. 236.

⁴³² Nous laissons de côté le problème complexe de la narration dans le journal intime, notamment l'emploi du présent de l'indicatif comme temps de la narration ; l'on sait qu'il est impossible de rendre compte des événements au moment précis où ils se produisent, l'écriture du journal ne peut coïncider avec les actions qu'elle rapporte.

constater que contrairement au journal de Modin, celui d'Aimée dégage une esthétique qu'on pourrait appeler une « esthétique du secret ».

Ce constat montre bien qu'il n'y a pas que la littérature féminine qui peut se prévaloir de la description de la subjectivité de la femme africaine. En effet, du fait qu'ils comportent des formes de monologues ou dialogues introduits par « je », on a pu s'apercevoir que certains aspects des textes fictionnels des écrivains féminins africains (à l'image de Mariama Bâ dans *Une si Longue Lettre*⁴³³) pouvaient être rapprochés de l'écrit autobiographique. Selon le critique congolais Puis Ngandu Nkashama, « le prétexte le plus admis reste le fait qu'ils s'expriment selon les modalités des carnets intimes ou des lettres confidentielles, et que les thèmes abordés se rapportent invariablement à l'intimité des personnages⁴³⁴ ». Or, à travers les écrits des romanciers masculins, on s'aperçoit que ces écrivains féminins ont été devancés dans l'introspection psychologique de la femme par des auteurs tels que Armah. De fait, l'auteur ghanéen montre dans son écriture qu'il est capable de faire la différence entre son identité psychologique en tant qu'écrivain masculin et celle des femmes qui est plus souvent dominée par des préoccupations telles que l'angoisse de la maternité, la stérilité ou encore l'affirmation de soi dans les sociétés patriarcales. A travers les formes de narration qu'il choisit, on sent qu'il s'efforce de maîtriser et de représenter l'imaginaire féminin.

Dans cette perspective, on affirmerait qu'au-delà de toutes considérations raciales, Aimée symbolise la souffrance de la femme dans les problèmes qui lui sont spécifiques, car son journal est fait d'un certain sentimentalisme, de rêves d'amour déçu et constitue une tentative de démythification de la condition féminine. Par exemple, la joie qu'elle éprouve quand elle découvre qu'elle n'est plus frigide peut être ressentie par toute femme marginalisée par un problème intime qu'elle pensait être insurmontable. En la faisant s'exprimer dans un contexte où elle ne s'adresse qu'à elle-même, Armah donne de la pudeur à l'expression de son allégresse :

It worked !

We were just playing. I wasn't even aware Modin had decided to make love. He just played with me. I wasn't trying or anything. We were simply having fun. It took a long time. He went in me, moving slowly, stopping, moving.

It was like a weakness in my waist when it began. It's not all the way I imagined it would be. It made my body get all tense before it relaxed. God, now I know I never had a

⁴³³ Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1979).

⁴³⁴ Puis Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines* (Paris : Editions L'Harmattan, 1997), p. 149.

relaxed feeling in my body before. The world is different. I'm not frigid. Hey, hey, I am not frigid. Aimée is not frigid. (WAWSB, p. 218)

D'une part, par l'application du principe fictionnel du « willing suspension of disbelief », on peut croire en la nature féminine de la voix du narrateur autobiographique même s'il y a des inexactitudes, des exagérations voire des invraisemblances ; d'autre part, le mimétisme formel illustré par ces phrases donne l'illusion que chaque mot a été effectivement prononcé et écrit par une femme. Bien sûr, on ne peut oublier que toute la stratégie narrative mise en place par Armah, l'entrelacement au sein du même roman entre la narration traditionnelle adoptée par Solo (le narrateur principal) et les journaux intimes (Modin et Aimée), finit par donner l'impression que l'Américaine blanche est dénuée de toute sensibilité. On ne peut pas non plus oublier que ce roman est essentiellement dominé par le morcellement ou la fragmentation intérieure de la plupart des personnages. Cependant, il n'en demeure pas moins que le discours personnel que tient Aimée dans son carnet de voyage apparaît comme un mode d'approche du moi profond dans la subjectivité féminine. Malgré le caractère saccadé de l'ensemble du récit, on parvient à établir un continuum entre les différents épisodes de sa vie dans laquelle la dangerosité, la désillusion et les déconvenues sentimentales occupent une place importante.

La pertinence de cette technique habituellement usitée dans le roman réaliste n'a pas échappé aux critiques. Ainsi, alors que Derek Wright déplore ce style d'écriture qu'il qualifie de « style analytique trop sophistiqué⁴³⁵ », Philip Whyte, pour sa part, estime que *Why Are We So Blest ?* « marque un palier supplémentaire dans l'évolution d'Armah vers une évocation toujours plus subjective des événements⁴³⁶ ». En effet, si l'ensemble du tissu narratif fortement influencé par l'usage de l'allégorie (l'utilisation des mythes, des paradigmes sexuels coloniaux, l'omniprésence de la symbolique et de la réminiscence de la violence coloniale) ne fait pas l'unanimité, il convient de souligner que le mode de présentation des protagonistes adopté par l'auteur se prête à une analyse de type psychologique (analyse de la sensibilité des personnages, exploration de leur intériorité, leur spiritualité ou les motivations

⁴³⁵ Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction* (London: Hans Zell Publishers, 1989), p. 197. L'expression que Wright utilise dans son analyse est « over-sophisticated analytic style ».

⁴³⁶ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'Evolution d'une forme. Volume 2 : La transition* (Paris : L'Harmattan, 2005), p. 139.

inconscientes de leurs actions) . Dans cette perspective, *Why Are We So Blest ?* et *Fragments* entretiennent une relation étroite.

En fin de compte, on peut retenir que l'analyse du mode de présentation des personnages féminins dans *Fragments* et *Why Are We So Blest ?* montre qu'Armah a recours au discours monologique et au journal intime, deux types de narration à la première personne, pour accentuer l'effet de réel. L'utilisation privilégiée de ces deux techniques narratives ne relève pas du hasard, car elles articulent verbalement les pensées des personnages, rendant vivante et présente leur vie mentale. Ces techniques apparaissent comme un moyen de pénétration psychologique qui permet à Armah d'exprimer la part la plus profonde et la plus authentique de ses personnages féminins. Comme nous avons pu le constater, dans ces textes à la première personne, le narrateur se trouve au centre vital de son récit, ce qui permet à l'auteur de focaliser l'attention non pas sur les autres personnages mais sur le « je » et donc sur le moi narrateur. En les utilisant dans le contexte d'un discours qui prend en compte les repères anthropologiques tels que ceux des Akan (notamment dans le discours intérieur élégiaque et funéraire de Naana), Armah montre que ces techniques du roman réaliste peuvent être africanisées afin de servir à l'introspection psychologique des personnages. De même, le recours à ces techniques narratives qui sont exclusivement employées pour présenter les personnages féminins (notamment dans *Fragments*) montre que l'écriture armahienne s'oppose à la banalisation de la femme dans la société africaine. Dans la société africaine, le comportement de la femme diffère de celui de l'homme. Son apparence et son mode de vie ne sont pas identiques à ceux des hommes. La spécification de son discours et du contexte social dans lequel elle s'exprime signifie que l'écriture d'Armah s'inspire de la réalité sociologique africaine.

Cependant, on doit affirmer que si ce mode de présentation de la vie intérieure s'est révélé particulièrement efficace dans la présentation des personnages féminins, l'étude énonciative de l'ensemble de l'œuvre d'Armah ne saurait se limiter à ces deux techniques narratives. La majeure partie de ses personnages féminins n'est pas présentée dans les récits à la première personne, leur conscience, pour ainsi dire, n'est pas toujours l'objet d'une représentation directe. Cela ne signifie pas pour autant que ces personnages ne sont pas présentés dans leur totalité. De fait, en dehors de l'univers romanesque de *Fragments* et de *Why Are We So Blest ?*, la citation de pensées qui se constitue en forme narrative indépendante est moins

courante dans l'écriture d'Armah. En effet, c'est la narration omnisciente qui domine ses récits. Comme on le sait, celle-ci consiste en la présentation des personnages par un narrateur démiurge qui « sait tout » sur leur vie, leurs faits et gestes ou qui explique les vicissitudes de leur existence. Estimant que les termes « description omnisciente » ou « analyse interne » jusque-là employés par les critiques sont approximatifs et non « satisfaisants », Dorrit Cohn a proposé, dans *La Transparence intérieure*, que ce mode narratif soit appelé le « psycho-récit », c'est-à-dire, le « discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage⁴³⁷ ».

Cette technique narrative employée dans les récits à la troisième personne a des avantages évidents sur les techniques rétrospectives (monologues, journaux intimes ou carnets de voyage) en ce sens qu'elle permet à l'écrivain de présenter les événements les plus complexes de la vie intérieure du personnage. Il n'est donc pas étonnant que ce soit ce mode narratif qui est utilisé par Armah dans la présentation de ses principaux personnages féminins tels qu'Oyo, la femme du protagoniste de *The Beautiful Ones*, Araba et Efua dans *Fragments*, Abena et Anoa dans *Two Thousand Seasons*, Araba Jesiwa, les reines mères Nana Esi Amanyima et Efua Kobri dans *The Healers* ou Ast dans *Osiris Rising*. C'est le discours du narrateur sur les personnages qui amplifie l'impression que ses trois premiers romans sont des romans psychologiques. En effet, il cristallise la rhétorique de la déception non seulement autour de l'analyse de la personnalité, des sentiments et de l'évolution intérieure des personnages mais aussi et surtout autour de la crise morale exemplifiée par l'attitude des personnages féminins tels qu'Oyo, Efua ou Akosua Russell.

Par ailleurs, on remarque que la complexité de la vie de la femme est mieux présentée dans les instances narratrices omniscientes. Ainsi, dans les romans historiques, la narration impersonnelle réussit à restituer le contexte dans lequel la femme traditionnelle évoluait avant la colonisation du continent africain tandis que dans les romans sur la période contemporaine africaine, elle permet de mieux jauger la manière dont la femme moderne envisage les mutations sociopolitiques auxquelles le continent africain est confronté. Le contraste entre ces femmes rurales de l'Afrique antique et les citadines de l'Afrique moderne permet de se rendre compte de l'évolution de la condition féminine. Il révèle aussi, comme nous l'avons déjà

⁴³⁷ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Paris : Editions du Seuil, 1981), pp. 28 – 29.

montré, que l'écrivain africain tente sans cesse de faire la corrélation entre la vie de la femme africaine qu'il projette dans ses romans et celle des grandes figures africaines qui ont réellement existé dans l'Afrique ancienne. Pour s'en convaincre, il faut se rappeler l'importance donnée par le narrateur de *The Healers* à la liberté d'action et de parole dans la présentation des personnages féminins tels que la reine mère Esi Amanyiwa et Araba Jesiwa. Ces personnages ayant déjà fait l'objet d'une analyse plus ou moins approfondie dans les précédents chapitres, il serait redondant de revenir sur les circonstances (rites funéraires, prise de position dans les débats politiques) dans lesquelles ils sont présentés par les différentes instances narratrices.

Cependant, dans le but d'approfondir notre analyse énonciative dans l'écriture d'Armah, deux raisons nous amènent à revenir brièvement sur le dernier roman de notre corpus, à savoir *Osiris Rising*. En effet, d'une part, nous estimons que dans l'ensemble, nous n'avons accordé qu'une place relativement moyenne à ce roman et, d'autre part, nous avons constaté que, pour certaines raisons⁴³⁸, plus de dix ans après sa publication, seuls quelques spécialistes de la littérature africaine ont pu se le procurer. Or, au-delà du message que véhicule ce roman, sa publication au Sénégal traduit la volonté d'Armah de sortir des circuits de publication et de distribution occidentaux. C'est une idée dont il attendait la concrétisation depuis la publication de *The Healers* en 1978. A ce propos, Benaouda Lebdaï n'a pas tort lorsqu'il affirme dans une note de bas de page d'un article : « This novel published in Popenguine, Senegal, is one of Armah's politically conscious acts to break with European publishers' influence on African intellectuals⁴³⁹ ».

Nul doute qu'Armah a voulu concilier cet acte fondateur de la rupture entre l'Afrique et ses anciens colons avec le souffle de la liberté qui conduit ses personnages noirs-américains à rechercher leurs racines en Afrique. Le retour aux sources est généralement synonyme de la réconciliation avec soi, de la paix intérieure. Armah réussit à contrebalancer cette conception optimiste du « chez soi » avec l'incertitude qui plane autour des projets académiques refondateurs de son héroïne. Dans cette perspective, la narration omnisciente utilisée réussit à faire

⁴³⁸ Si la volonté d'Armah de publier et de diffuser ses romans dans des structures installées en Afrique est louable, on peut souligner les problèmes de diffusion rencontrés lors de la publication d'*Osiris Rising* par Per Ankh. Per Ankh est une maison d'édition appartenant à une coopérative basée à Popenguine au Sénégal. L'objectif visé par ses initiateurs est de publier des œuvres qui revalorisent l'histoire africaine.

⁴³⁹ Benaouda Lebdaï, « *Osiris Rising*: History Revisited by Ayi Kwei Armah », *Commonwealth*, Volume 21, N° 1, Autumn 1998, p. 31.

percevoir, d'une part, la subjectivité profonde de son personnage principal et, d'autre part, le fait que « les êtres de beauté » (pour reprendre l'expression d'Armah) projetés, en majorité des femmes, incarnent la libération de la femme noire. De fait, ce récit insiste constamment sur l'émergence du sujet féminin à la fois comme facteur de la libération de la femme et instrument de la libération sociale. Dans l'énonciation de la quête du savoir traditionnel et moderne autour duquel l'intrigue est tissée, l'accent est mis non pas sur le savoir comme symbole de pouvoir individuel mais sur son utilité collective. Dans cette réécriture du mythe d'Osiris et d'Isis, on peut donc affirmer que l'un des objectifs de l'auteur est de le placer dans le contexte de l'histoire de l'Afrique subsaharienne.

Cependant, comme le suggère le titre du roman, on pouvait s'attendre à ce que l'intrigue se tisse principalement autour du personnage d'Asar qui représente Osiris. Contrairement à cela, l'univers du récit est plus dominé par la description de l'intériorité d'Ast qui, dans *Osiris Rising*, est le reflet d'Isis, l'épouse d'Osiris dans le mythe fondateur. Le destin qui unit les deux personnages mythiques est fidèlement transmis par le narrateur. En effet, comme le montre Fernand Comte dans le *Larousse des mythologies du monde*, l'histoire du dieu Osiris est marquée « par la trahison et la mort, mais aussi par l'amour exceptionnel d'une femme magicienne qui le recherche à travers le monde et lui redonne vie ⁴⁴⁰ ». Pour les mêmes raisons évoquées dans les chapitres précédents, en réécrivant ce mythe, Armah a intentionnellement occulté le fantastique qui entoure Isis ; il a fait le choix de mettre en relief son « amour exceptionnel » afin de mieux faire percevoir sa personnalité et le lien que son écriture établit entre le mythe et l'histoire des Africains-Américains.

Par ailleurs, on ne saurait oublier de mentionner et d'insister sur le fait que la pertinence de l'ensemble du tissu narratif est sans conteste à chercher dans le fait qu'il s'inscrive dans le combat de libération et d'affirmation de la femme noire. A cet effet, le nombre impressionnant de personnages féminins jouant des rôles de première importance ne nous semble pas anodin. Cette caractéristique, qui constitue doublement un plaidoyer pour l'égalité entre les sexes et une exigence du souvenir de la femme forte qu'était la femme africaine, fait le lien entre ce roman et le reste des œuvres littéraires d'Armah. C'est aussi ce principe d'égalité qui ressort comme l'une des valeurs qu'il tente de transmettre au narrataire du récit. Ceci dit, partant du

⁴⁴⁰ Fernand Comte, « Osiris, le ressuscité », *Larousse des mythologies du monde* (Paris : Editions France Loisirs, 2004), p. 120.

principe que le point de départ d'une analyse de discours reste le texte, il nous paraît indispensable de dégager la présence de la subjectivité des personnages féminins à partir des indices formels qu'offre le récit. De nombreuses situations narratives peuvent servir à étayer la manière dont le narrateur fournit des informations sur la vie intérieure des personnages féminins tout en mettant en relief le dialogue et les répliques « produits » par ces derniers. A titre d'exemple, analysons ce passage qui est assez typique du récit armahien :

[Netta]“You could have done that in America.”

“Not really,” Ast said. “I want to work in a society I belong to, with friends moving in directions I can live with.”

“Work and love: the dream combination. What makes you think this is the place?”

“It would have to be in Africa, because of who we are, who I am,” Ast said. “In America I felt like a passenger earnestly walking homeward at five kilometers an hour in a plane rushing away at a thousand kilometers an hour. It didn't make sense.”

“But the choice of this country...”

“That...” Ast started to explain. But she could remember no words with which to continue. She wanted to describe a vision at the center of her soul. She wanted to say she thought that here in Africa, there could be a coming together of souls experiencing life as shared work and reward, sacrifice and enjoyment, instead of this brute competition between individuals and faction intent on maximizing their advantages and minimizing their work. “I think there is the human potential for great change here. Not the country. The continent.”

Netta was looking at her, nodding: “Who is he?” she asked.

The question startled Ast. “A strange question,” she said.

(*Osiris Rising*, pp. 69 – 70)

Les circonstances de ce dialogue entre ces deux femmes, Ast et Netta, sont simples à rappeler. Il s'agit de la première explication que l'héroïne donne sur le choix qu'elle a fait de quitter son pays natal, les Etats-Unis, pour travailler en Afrique. Nous avons déjà insisté sur le fait que le voyage de celle-ci en Afrique s'inscrivait à la fois dans un parcours initiatique et dans une quête identitaire et qu'il était central dans sa tentative de se redéfinir en tant que Noire⁴⁴¹. Il nous semble également peu utile d'insister à nouveau sur le fait que ce passage, comme la plupart des chapitres d'*Osiris Rising*, est narré de son point de vue.

Cependant, ce qui n'avait pas été analysé et qu'il convient de souligner ici, ce sont les techniques narratives dont l'auteur s'est servi pour décrire ce qui se passe dans l'esprit de ses personnages, ce qu'ils pensent ou leur intériorité pour ainsi dire. On note ainsi l'usage du dialogue dans lequel chacun des personnages féminins s'exprime en utilisant le pronom personnel réflexif « je » dont on notera la différence

⁴⁴¹ Voir notre troisième chapitre.

avec le « je » de l'énonciation dans les monologues autonomes. La suite du chapitre démontre que l'auteur prend en compte la différence psychologique et subjective entre hommes et femmes. De fait, la femme « sent » de façon spéciale certaines choses de la vie qui, la plupart du temps, passent inaperçues dans le monde masculin. A travers *Osiris Rising*, on remarque que cette spécificité de l'univers féminin, communément appelée « l'intuition féminine », peut être imaginée par un écrivain masculin. Ce constat est exemplifié par Netta qui devine facilement que la quête identitaire d'Ast, la jeune Américaine noire, ne peut pas justifier, à elle seule, un séjour dans un pays inconnu :

No one gets so deeply motivated by the sole idea of working, working in unfamiliar places. You seem ready to do it for the rest of your life. Driving power like that comes from love. Every sound from your mouth tells me you're in love. If you were a man I'd ask you : Who is she? (*Osiris Rising*, p. 70)

Après le dialogue, le texte passe à une analyse psychologique qui commence, dans notre passage de référence, par « Ast started to explain » et prend fin avec « their work ». On y note la fréquence des verbes employés par les personnages, en particulier « think » et « want », dont les occurrences démontrent que la subjectivité du narrateur coïncide avec celle des personnages. Il n'y a donc pas de doute sur la discrétion du narrateur, car ce n'est pas lui qui domine le récit mais les personnages. On peut déduire de cette unicité du point de vue entre le narrateur et les personnages que, dans le récit armahien, l'analyse narrative vise à préciser le contexte de l'échange entre les personnages, à donner une vue panoramique de leur paysage mental ou à exprimer et à approfondir leurs pensées.

Dans le même ordre d'idées, il convient de remarquer qu'après cette brève intervention du narrateur, la conversation entre les deux femmes reprend ses droits. Ce qui met en évidence la nécessité et le désir de communication de la femme dans la société dans laquelle elle vit. Par ailleurs, qu'une femme soit la destinataire privilégiée du message d'une autre femme, comme le montre les nombreuses conversations entre Netta et Ast ou entre Ast et l'historienne Ama Tete, cela n'étonne guère quiconque connaît les fondements culturels de la société africaine. En effet, s'il est difficile d'évoquer une séparation rigide entre l'espace féminin et le monde masculin dans la culture akan, on ne saurait manquer de relever l'autonomie et la liberté dont la femme dispose dans l'organisation de son espace privé. Ainsi que le

montre *Osiris Rising*, *The Healers* et *Two Thousand Seasons*, dans l'Afrique que l'auteur ghanéen se représente, nous sommes bien loin de la quarantaine sociale infligée à certains personnages féminins pour diverses raisons socioculturelles. A titre d'exemple, l'image de la femme projetée par Armah est globalement différente de celle illustrée par Aïssatou, cette femme persiflée dans *Une Si Longue Lettre* de Mariama Bâ à cause d'un mariage controversé.

C'est peut-être là l'une des différences entre la représentation de la femme chez Armah et bien d'autres écrivains tels que Bâ ou Aidoo. En effet, lorsque Ama Ata Aidoo a voulu dénoncer la situation injuste de la femme au Ghana et dans le monde en général, elle déclare sans équivoque : "The position of a woman in Ghana is no less ridiculous than anywhere else. The few details that differ are interesting only in terms of local color and family needs"⁴⁴². Cette affirmation peut également résumer l'énonciation et la représentation de la condition féminine dans son œuvre. Il n'y a qu'à voir la situation complexe et dramatique dans laquelle évolue son personnage féminin du nom d'Anowa qu'elle fait percevoir comme une figure de la résistance contre un pouvoir « patriarcal » archaïque dans sa pièce de théâtre intitulée *Anowa*⁴⁴³.

Après ses trois premiers romans, Armah a opté pour une stratégie différente de celle d'Aidoo. La raison fondamentale de ce changement peut se deviner aisément en prêtant attention à l'évolution de l'image de la femme dans son œuvre. Pour lui, si l'on veut sensibiliser efficacement l'opinion et les pouvoirs publics sur la nécessité d'une prise de conscience sur la condition de la femme, il ne suffit plus de décrire la réalité sociologique telle qu'elle apparaît dans l'Afrique actuelle. Il faut projeter des modèles de femmes qui peuvent servir d'exemple à la femme africaine et à la société dans son ensemble. C'est dans cette perspective qu'on peut comprendre la liberté d'expression qu'incarnent ses personnages féminins (Netta et Ast par exemple) qui sont les reflets de la femme noire complètement libérée et hostile à toute forme d'injustice sociale. De ce point de vue, les personnages féminins représentés dans l'ensemble de ses romans reflètent la vie des Africaines luttant contre la marginalisation sociale qui traduit le vécu quotidien d'une part importante de la population féminine dans la société contemporaine.

⁴⁴² Ama Ata Aidoo, « GHANA : To Be a Woman », in Robin Morgan (Ed.), *Sisterhood is Global* (New York : Anchor Press / Doubleday, 1984), p. 259.

⁴⁴³ Ama Ata Aidoo, *Anowa* (London : Longman, 1970).

En fin de compte, l'analyse de l'énonciation dans le récit armahien permet de remarquer qu'il y a une alternance entre la citation directe des paroles de ses personnages féminins (dans les monologues autonomes et le journal intime) et le discours que les narrateurs tiennent sur eux, ce que Cohn appelle le psycho-récit. Par la conjonction des deux modes narratifs, l'auteur tente de cerner le psychisme de ses personnages féminins. Notre objectif n'était pas de répertorier l'ensemble des techniques narratives qu'il utilise dans ses récits mais plutôt de mettre en relief les plus récurrentes dans la présentation de ses personnages féminins. L'ensemble des modes de présentation de l'univers des femmes nous semble avoir été usité avec beaucoup de pertinence, car l'auteur associe la présentation directe de la conscience des personnages (dans les récits à la première personne) à l'intercession d'un narrateur qui reste la plupart du temps effacé, en passant par les dialogues entre les personnages dans divers contextes.

Cependant, il nous semble utile de signaler ici que l'énonciation aurait pu nous conduire à analyser bien d'autres contextes qui montrent les circonstances dans lesquelles les femmes s'expriment, que ce soit en milieu traditionnel ou dans le monde contemporain. Elle aurait pu nous permettre de voir par exemple que la mémoire historique est l'apanage des femmes (par exemple les cas de Naana, Anoa, Nwt ou Ama Tete) qui fonctionnent comme des figures symboliques autour desquelles s'organise l'ordre du savoir traditionnel et moderne. Mais, étant donné que la première partie de notre analyse nous avait déjà permis de dégager cette spécificité de l'univers romanesque d'Armah, nous avons estimé qu'il serait redondant d'y revenir. Du reste, les situations narratives analysées nous conduisent à conclure que la subtilité et la complexité du monde féminin ont été constamment prises en compte dans les récits d'Armah.

Ce chapitre a été dévolu au regard que la critique féminine africaine porte sur la représentation de la femme dans les romans d'Armah. Vu la typologie variable des personnages féminins et l'importance des rôles qui leur sont attribués, il nous a semblé important de chercher à comprendre à travers leurs analyses si, d'une part, les critiques féminins pouvaient se reconnaître en ces femmes projetées et, d'autre part, s'ils estimaient que l'écriture d'Armah pouvait contribuer à l'élaboration de nouvelles relations de genre. Comme on pouvait s'y attendre, il est difficile

d'uniformiser les réactions de ces critiques. Néanmoins, l'analyse a montré que la question analysée revenait à s'interroger sur les éventuelles accointances entre la problématique féminine / féministe et la vision classique des écrivains majeurs africains parmi lesquels Armah figure en bonne place. Ainsi, comme démontré au début du chapitre, les critiques féminins (à l'image d'Abena Busia, Ama Ata Aidoo et de Florence Stratton) stigmatisent la récurrence des tropes employés par Armah et par bien d'autres écrivains dans la représentation de la réalité sociologique africaine. Dans leur perception, cette façon de décrire la femme et d'envisager son avenir ne précise pas l'urgence d'une véritable libération féminine.

Tout en prêtant une attention particulière à la vision des relations de genre de ces écrivains et critiques, notre analyse a montré que certaines analyses littéraires (à l'image de celle de Sara Chetin) sont fondées sur des a priori qui freinent la compréhension des fonctions dévolues aux personnages féminins dans les récits. De même, nous fondant sur des outils théoriques, nous avons montré que les écrivains masculins pouvaient, eux aussi, restituer de façon efficace et plausible l'univers féminin dès lors que leur écriture prend en compte le contexte sociologique dans lequel évoluent les personnages projetés. L'argumentation développée à ce sujet visait à contrer la thèse selon laquelle l'écrivain masculin ne pouvait pas décrire efficacement le monde féminin, ce que Molara Ogundipe-Leslie a appelé « the limits of episteme and the ability of a man to represent the consciousness of a woman⁴⁴⁴ ».

En analysant la représentation des personnages féminins chez Armah, il est apparu nécessaire de montrer que non seulement la littérature permet d'avoir accès à la conscience d'autrui mais aussi que la dichotomie entre l'identité masculine et l'altérité féminine n'était pas insurmontable. Car, le statut ontologique des personnages de fiction tel que démontré par Searle dans un texte bien connu, invite à prendre en compte l'intention de l'auteur à partir des énoncés produits par ses personnages⁴⁴⁵. Ainsi, l'analyse de l'énonciation dans les romans étudiés a mis en relief l'utilisation d'un certain nombre de procédés stylistiques tels que les monologues autonomes, les journaux intimes et le psycho-récit dans la présentation des personnages féminins d'Armah. Ces techniques narratives, qui allient la présentation réaliste de l'univers féminin à la description de la subjectivité de la

⁴⁴⁴ Molara Ogundipe-Leslie, « A Sunday Afternoon with Ayi Kwei Armah » (août 2002), <http://www.geocities.com/molarao/sunday_afternoon.html>

⁴⁴⁵ John Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression. Etude des théories des actes de langage* (Paris, Les Editions de Minuit, 1982).

femme, ont permis d'aboutir au constat que les récits qu'Armah propose constituent, en marge de la peinture des problèmes sociopolitiques, une exploration de l'intériorité féminine. En notre sens, ceci montre l'importance primordiale du sujet féminin dans son écriture.

CONCLUSION

La troisième partie de notre analyse avait pour objectif principal d'analyser la manière dont le mythe participe à la construction sociale du genre dans l'univers romanesque d'Armah. Elle visait à répondre à la question de savoir si la réécriture et l'interprétation des mythes contribuaient à institutionnaliser les relations de genre ou si leur usage répondait à la volonté de projeter de nouvelles relations entre hommes et femmes dans la société africaine. La problématique ainsi posée revenait en quelque sorte à analyser l'importance qu'Armah accorde à la libération féminine dans la question générale de la libération sociopolitique africaine qui est au cœur de son écriture. L'analyse nous a permis d'aboutir au constat que si la plupart des mythes utilisés sont issus de la tradition orale africaine, leur utilisation est loin d'être une transcription littérale des versions véhiculées par la mémoire collective. La dimension qu'il leur donne montre que les mythes sont le reflet d'une projection artistique qui prend en compte l'expérience esthétique et l'imagination de l'écrivain.

Pour mieux percevoir la vision du mythe qui sous-tend l'écriture d'Armah, l'analyse a privilégié diverses approches (socio-historique, féministe, énonciative) qui s'articulent autour de la réappropriation des ressources de la mémoire collective. L'approche socio-historique a cherché à faire ressortir la position de l'auteur par rapport à la domination masculine : phénomène contemporain ou stigmate de l'histoire ? C'est une question complexe à laquelle une réponse n'a pu être donnée qu'en explicitant le contexte socioculturel et historique sous-tendant la peinture des personnages féminins et masculins dans les récits étudiés. L'analyse de différents tissus narratifs a permis d'aboutir à la conclusion que, dans la vision d'Armah, toute forme de domination est futile. Dans cette perspective la domination de l'homme sur la femme, que l'on remarque dans la société contemporaine, est dénoncée avec autant de ferveur et de verve que l'hégémonie du colonisateur sur le colonisé dans les rapports entre l'Afrique et l'Occident.

Pour montrer sa désapprobation de l'évolution des rapports de genre au détriment de la femme, Armah tente de démythifier la domination masculine en opposant la faiblesse notoire des chefs traditionnels africains à l'omniprésence des femmes pendant la colonisation. Ainsi remarque-t-on que dans son application du leitmotiv fanonien de la violence comme condition de la libération, les personnages

féminins se hissent au niveau des hommes pour revendiquer, non pas leur affranchissement d'une quelconque tutelle masculine, mais la délivrance de la communauté dans toutes ses composantes. Les différentes stratégies narratives mises en place dans les romans historiques (*Two Thousand Seasons*, *The Healers* et *Osiris Rising*) montrent que dans sa représentation de l'Afrique traditionnelle, la prise de conscience politique et la gestion des affaires communautaires n'étaient la chasse gardée d'aucun sexe. Les récits analysés tendent ainsi à faire admettre que les rapports sociaux entre les sexes dans la société africaine contemporaine sont la résultante directe des relations que l'Afrique a entretenue avec des civilisations étrangères. Bien sûr, une telle vision est contestable dans la mesure où, a priori, elle fait porter à la colonisation la responsabilité de tous les dysfonctionnements de l'organisation sociale et politique africaine.

Mais, pour qui connaît la radicalité du discours anticolonial et la condamnation sans relâche de la violence coloniale que véhicule le récit armahien, cela n'étonne guère. L'œuvre d'Armah est marquée par une conscience politique aiguë, une volonté militante qui amène ses narrateurs et ses personnages à s'en prendre constamment à tous ceux que l'auteur perçoit comme étant les responsables du chaos social du continent africain. De ce point de vue, le colon et le phalocrate africain sont dépeints de façon dépréciative dans la mesure où tout porte à croire que sous leur impulsion l'ordre mythologique (de la fécondité, de la complémentarité des sexes) est inversé au détriment de l'équilibre sociopolitique. A cet effet, la dimension historique de certains personnages féminins et l'importance accordée aux mythes tels que les mythes de Mamy Watta (*Fragments*), d'Osiris et d'Isis (*Osiris Rising*) peuvent être perçus comme une exhortation à s'inspirer du passé pour modeler les nouveaux rapports entre hommes et femmes dans la société africaine. Armah s'est inspiré des figures légendaires (les Amazones, Sarraounia et autres) et de l'organisation sociopolitique antique des Akan pour plaider pour une libération de la femme moderne. C'est en ce sens que l'on peut estimer que les mythes employés entretiennent un rapport étroit avec la réalité sociologique du continent africain. Pour ce faire, on peut leur reconnaître un double objectif : d'une part, ils visent la libération sociale et politique de l'Afrique et, d'autre part, ils militent pour l'émancipation de la femme noire. En clair, ils sont la projection de ce que l'écrivain véhicule comme idéal social et visent à établir de nouvelles relations de genre qui seraient débarrassées de

toute hiérarchie sexuée à l'image de celles dénoncées par Awa Thiam dans *La Parole aux Négresses*.

Enfin, ainsi qu'il a été démontré dans notre dernier chapitre, cet impact social envisagé dans la création littéraire d'Armah n'est pas toujours bien cerné par la critique féminine. Cependant, il n'en demeure pas moins que dans la littérature africaine, il est l'un des rares écrivains masculins qui ne cesse de focaliser son écriture sur le rôle essentiel et moteur de la femme dans tous les secteurs de la vie sociale. A ce sujet, B. Lebdaï a vu juste lorsqu'il évoque « la position favorable d'Armah à l'égard de la libération de la femme africaine » dans son analyse d'*Osiris Rising*⁴⁴⁶. En effet, privilégiant une méthode d'analyse jusque-là peu usitée dans l'analyse de l'œuvre d'Armah, en l'occurrence l'analyse énonciative, nous sommes parvenus au constat que son écriture procède à une constante exploration de l'intériorité féminine. Cette exploration du moi féminin démontre que l'univers de la femme pouvait aussi être omniprésent dans l'imaginaire d'un écrivain masculin, même s'il faut admettre qu'il y a une différence entre écriture féminine et écriture masculine dans la littérature africaine. Ceci démontre l'intention d'Armah de contribuer à sortir la femme africaine du processus actuel de désocialisation, de la marginalisation dont elle n'était pas l'objet dans l'organisation sociale de l'Afrique traditionnelle. Notre souci d'actualiser les différents problèmes examinés (emploi du mythe, domination masculine, rapports femmes-pouvoir politique) nous a conduits à la conclusion que, dans la représentation d'Armah, l'organisation sociale de l'Afrique moderne offre moins de pouvoir et de possibilités d'expression à la femme. Dans cette perspective, l'ensemble des récits examinés peut être perçu comme le lieu d'expression de la liberté, du respect et de la revalorisation de la femme africaine.

⁴⁴⁶ Son argumentation est ainsi libellée : « The power of this novel lies in the fact that Armah is one of the few male African writers to give a woman a major role. This is deliberate if one refers to Armah's favourable position towards African women's liberation ». Voir Benaouda Lebdaï, « *Osiris Rising* : History Revisited by Ayi Kwei Armah », *Commonwealth*, Volume 21, N° 1, Autumn 1998, p. 35.

CONCLUSION GENERALE

Dans la vision de la critique anglophone africaine, l'écriture doit se distinguer par sa vocation sociale. De ce fait, par opposition à l'écriture occidentale, la plupart des écrivains issus du continent africain tendent à reléguer au second plan la fonction ludique de l'œuvre littéraire et s'attachent en priorité à son rôle éducatif. Dans les années 60, ils estimaient que cette position devrait être clairement affichée. Comme on le sait, le *locus classicus* de cette conception est l'essai de Chinua Achebe dans lequel il perçoit le romancier comme un enseignant ou un éducateur⁴⁴⁷. Mais, bien avant lui, bien d'autres écrivains ont affirmé avec autant de persuasion ce rôle didactique du romancier africain. Tel est le cas de Nadine Gordimer qui affirmait à ce sujet :

In South Africa, in Africa generally, the reader knows perilously little about himself or his feelings. We have a great deal to learn about ourselves, and the novelist, along with the poet, playwright, composer and painter, must teach us. We look to them to give us the background of self-knowledge that we may be able to take for granted. Consequently, the novel-in-depth – what one might call the 'pure' novel of the imagination – cannot be expected to flourish in Africa yet⁴⁴⁸.

Comme une prémonition, cette remarque de la romancière sud-africaine est encore d'actualité, car elle souligne l'esthétique de la vraisemblance qui conditionne la création artistique en Afrique. Ce parallèle entre la fiction et la réalité sociologique se vérifie en particulier chez Armah dont les romans ont servi de matériau à notre analyse sur la construction sociale de la différence sexuelle dans la société africaine en général et en particulier chez les Akan du Ghana. En effet, cette étude a permis d'analyser la manière dont la fiction peut dire et penser la spécificité du masculin et du féminin dans un univers culturel marqué non seulement par son imbrication entre mondes traditionnel et moderne mais encore par les mutations sociales liées à la colonisation. A cet effet et conformément à la problématique de départ, elle a abouti à certaines conclusions et suscite quelques remarques et questions.

⁴⁴⁷ Voir à cet effet Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », *Morning Yet on Creation Day* (London: Heinemann, 1975).

⁴⁴⁸ Nadine Gordimer, « The Novel and the Nation in South Africa », in G. D. Killam (Ed.), *African Writers on Africa Writing* (London: Heinemann, 1973), p. 37. Notons que cet article a été rédigé en 1961.

Pouvoir masculin – pouvoir féminin : au-delà de la binarité

En nous fondant sur l'analyse du contexte culturel et de l'univers sémiologique dans lequel évoluent les personnages d'Armah, il nous a été donné de constater qu'il est possible d'aller au-delà de la vision binaire de la représentation des relations entre hommes et femmes à laquelle ont abouti de façon générale la plupart des études littéraires et sociologiques sur le genre⁴⁴⁹. De fait, à travers l'étude des personnages féminins et masculins chez Armah, il semble que ce que Bernard Zadi Zaourou et Simone Ehouman perçoivent dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle comme la permanente « opposition de la communauté des femmes à celle des hommes⁴⁵⁰ » n'est pas spécifique à toutes les sociétés africaines. Au contraire, l'exercice d'un pouvoir par une catégorie sexuelle peut se percevoir comme la mise en relief de certains rôles sociaux sans que le sexe opposé soit nécessairement appréhendé comme étant l'objet d'une domination ou d'une martyrisation sociale.

A titre d'exemple, l'analyse a permis de comprendre la manière dont Armah inclut dans la construction de ses personnages masculins les rôles attribués par la société akan à l'homme. En analysant les connecteurs sociaux qu'il emprunte à la tradition et les reconstruit dans ses romans, on peut accrédi-ter, tout en les nuanc-ant, ces remarques que font Lahoucine Ouzgane et Robert Morrell dans la préface à leur ouvrage sur les « masculinités africaines » : « Addressing the concerns of the men of Africa has not always been high on the agenda of either gender or international politics. In a way, men in Africa have been treated either as victims of slavery, colonialism, and postcolonialism or as oppressors of their women⁴⁵¹ ». En effet, là où les études sociologiques semblent parfois se limiter à la description, la fiction tire profit de sa capacité à se projeter aussi bien dans l'histoire que dans le futur tout en prenant en compte la situation sociologique du monde contemporain. De fait, tout en passant en revue les différentes images qui font du genre masculin tantôt un opprimé

⁴⁴⁹ Voir par exemple l'analyse de Bernard Zadi Zaourou et de Simone Ehouman, « Visages de la femme dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle : étude à partir des mythes génésiaques et de quelques œuvres orales », *La Civilisation de la femme dans la société africaine* (Paris : Présence africaine, 1975), pp. 106 – 121.

⁴⁵⁰ Bernard Zadi Zaourou et Simone Ehouman, « Visages de la femme dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle : étude à partir des mythes génésiaques et de quelques œuvres orales », p. 108.

⁴⁵¹ Lahoucine Ouzgane et Robert Morrell, *African Masculinities: Men in Africa From the Late Nineteenth Century to the Present* (South Africa: University of Kwazulu-Natal Press, 2005), p. VII.

tantôt un oppresseur, l'analyse a montré que d'autres symboles masculins sont tout aussi dignes d'intérêt dans la mesure où ils font partie des principaux indicateurs de l'identité culturelle africaine. Ainsi en est-il, entre autres indices, du pouvoir parental de l'oncle maternel mis en exergue à travers les personnages d'Asamoah Nkwanta dans *The Healers* et Baako Onipa dans *Fragments*. L'analyse a montré que ce rôle qui jadis revêtait une signification importante n'a de valeur que symbolique dans la société contemporaine. Cette déperdition démontre clairement les transformations subies par la tradition africaine en général, et en particulier par celle des Akan du Ghana au cours du processus de la modernisation et de la colonisation du continent africain.

Mais, si Armah dépeint la situation de la tradition dans la société moderne avec un ton nostalgique, sa représentation du pouvoir féminin montre son ressentiment contre les formes de modernisation subies ou choisies par la société africaine depuis la période coloniale. Pour aboutir à cette conclusion, l'analyse a procédé par une comparaison entre l'autorité dont font preuve ses personnages féminins dans ses trois premiers romans qui se réfèrent à l'Afrique contemporaine et dans les trois derniers romans dans lesquels il se représente l'Afrique antique et coloniale. Ainsi constate-t-on que dans les premiers, les portraits des personnages féminins sont dominés par des caricatures telles que celle de la femme aliénée et occidentalisée, celle de la femme avide et matérialiste ou celles qui reprennent l'image de la femme pécheresse. Dans les seconds romans, au contraire, l'accent est mis sur le motif récurrent de la femme rédemptrice, celle qui se révolte contre toutes formes de domination ou de soumission, en particulier contre l'autorité du colonisateur. Ainsi perçue, la révolte des personnages féminins d'Armah diffère nettement de celles des héroïnes des romancières africaines en ce sens qu'elle est moins dirigée contre le pouvoir patriarcal que contre la pénible situation sociale qui dépersonnalise aussi bien les hommes que les femmes. Au demeurant, dans la plupart des situations narratives présentées, le processus colonial est perçu comme étant le facteur déclencheur du déséquilibre des pouvoirs féminins et masculins.

La dimension historique du personnage armahien

Par ailleurs, envisagé d'un point de vue sociologique, les personnages d'Armah se révèlent porteurs de signes parfois ambivalents dont nous avons cherché à comprendre le sens. Dans cette perspective, on a pu se rendre compte que les portraits des personnages féminins tels qu'Oyo, Araba ou Efua s'inspirent de la condition de la femme de l'Afrique des années 60 et 70 alors que ceux d'Araba Jesiwa, Abena ou la reine mère Nana Esi Amanyiwa sont construits à partir de certaines figures historiques et légendaires africaines. Le dynamisme et la résistance dont ces personnages font preuve est remarquable. Aussi, si l'auteur ghanéen ne s'est presque jamais prononcé sur la manière dont il crée ses personnages, on peut toutefois affirmer que sa vision de l'image de la femme africaine moderne rejoint celle d'autres écrivains africains masculins qui perçoivent son « réveil » comme l'une des conditions de la régénération de l'Afrique. On peut notamment penser à l'importance accordée par Ngugi Wa Thiong'o à ses personnages féminins, en particulier à Jacinta Wariinga, dans *Devil on the Cross*⁴⁵². A propos de son héroïne, l'écrivain kenyan écrit dans *Detained* :

Because the women are the most oppressed and exploited section of the entire working class, I would create a picture of a strong determined woman with a will to resist and to struggle against the condition of her present being. Had I not seen glimpses of this type in real life among the women of Kamiriithu Community Education and Culture Centre? Isn't Kenyan history replete with this type of woman? Me Kitilili, Muraa Wa Ngiti. Mary Muthoni Nyanjiru, Mau Mau women cadres? Wariinga will be the fictional reflection of this resistance heroine of Kenyan history. Wariinga heroine of toil ... there she walks ...⁴⁵³

Cette explication montre amplement que, tout comme Armah, Ngugi Wa Thiong'o situe ses personnages féminins dans un contexte historique bien défini, celui d'une tradition féminine de la lutte et de la résistance. Mais, Armah va un peu plus loin dans l'envergure historique et dans la contextualisation culturelle qu'il donne à ses personnages féminins. En effet, le personnage armahien, quoique nous ramenant sans cesse dans un passé lointain ou nous plongeant dans un monde irréel, n'est plus perçu uniquement comme un agent du récit assumant une fonction bien définie dans la diégèse ou n'existant que par rapport aux autres personnages.

⁴⁵² Ngugi Wa Thiong'o, *Devil on the Cross* (London: Heinemann, 1981).

⁴⁵³ Ngugi Wa Thiong'o, *Detained: A Writer's Prison Diary* (London: Heinemann, 1981), pp. 10 – 11.

Par conséquent, il est possible d'aller au-delà de son existence formelle pour le saisir comme une personne humaine. Cette perception de l'œuvre d'Armah nous rend sensible aux situations auxquelles sont confrontés aussi bien les personnages féminins que les personnages masculins : la folie de Maanan dans *Fragments*, la pesante solitude de l'Homme dans *The Beautiful Ones*, la quête d'identité de la portoricaine Juana (*Fragments*) et du couple Ast – Asar dans *Osiris Rising*.

Cette dimension humaine qui s'incruste dans l'écriture est remarquable aussi bien au niveau de l'utilisation de la tradition orale, de la mythologie (les mythes de Mamy Watta, Isis et Osiris) qu'au niveau de la réévaluation des rôles de la femme dans la résistance coloniale. A travers l'ensemble de ces symboles, Armah montre l'impact considérable de la femme négro-africaine dans l'organisation sociale africaine. Ainsi que le montre l'univers diégétique de *The Healers*, dans le processus de décolonisation de l'Afrique, ces femmes se caractérisent par une prise de conscience politique plus aiguë ; elles sont dans leurs diversités (africaines autochtones et africaines-américaines) les creusets du discours anti-colonial véhiculé par Armah.

Du reste, dans les six romans étudiés, la prédominance des images et des symboles se rapportant à la sexualité féminine et à l'influence de la femme dans l'organisation sociopolitique traditionnelle semble n'avoir pour but ultime que la promotion de l'image de la femme africaine. Cette remarque se vérifie dans les fonctions positives des femmes dans les récits. Elle démontre non seulement la volonté d'Armah de mettre en relief l'altérité féminine mais aussi démontre qu'il est difficile d'admettre le bien-fondé de la domination masculine dans certaines sociétés contemporaines. Voilà donc qui encourage à explorer non plus uniquement les « éléments transhistoriques » de l'ordre patriarcal⁴⁵⁴, comme le fait Kathryn Holland dans son analyse de *Nervous Conditions* de T. Dangarembga, mais aussi à restituer à l'Histoire africaine l'autorité sociopolitique féminine.

⁴⁵⁴ Kathryn Holland, « Troubled Masculinities in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions* » in Lahoucine Ouzgane et Robert Morrell (Eds), *African Masculinities : Men in Africa From the Late Nineteenth Century to the Present* (South Africa : University of Kwazulu-Natal Press, 2005) p. 122.

Le système matrilineaire renforce-t-il le pouvoir féminin ?

Dans cette perspective, la manière dont l'écriture participe à la libération de la femme s'est avérée une question importante à étudier. Mais notre recherche peut se prolonger, s'approfondir et élargir le questionnement des rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans l'écriture d'Armah en particulier et, en général, dans les littératures africaines. En effet, la réutilisation d'éléments discursifs de la culture africaine donne inévitablement un aspect pragmatique aux personnages féminins et masculins dont les rôles et fonctions ont été analysés. Cette spécificité de l'écriture encourage à actualiser davantage les problèmes liés à la reconstruction romanesque de l'histoire africaine et à interroger la construction des genres. Ainsi, à propos de la subversion de ce que le narrateur de *The Healers* a appelé « the rule of fathers » par « the new order », Philip Whyte affirme qu'il est « possible de voir dans cette évocation historique l'origine du système matrilineaire⁴⁵⁵ » pratiqué chez les Akan du Ghana. Cependant, la question principale que l'on peut se poser par rapport à l'autorité et à l'importance accordée par les narrateurs à la plupart des personnages féminins est de savoir si le système matrilineaire sur lequel repose la construction du personnage armahien renforce réellement le pouvoir de la femme.

Cette question peut permettre de mieux entrevoir de quelle manière l'idéologie liée à cette organisation sociale influence le rapport de force entre femmes et hommes. En règle générale, on postule qu'il s'agit d'un système social dont la responsabilité familiale, tribale ou clanique est attribuée à la femme. La descendance et les liens de parenté sont dits matrilineaires parce qu'ils se déterminent par l'ascendance maternelle. Mais, en la matière, il existe plusieurs théories contradictoires. Par exemple, dans l'analyse de l'écriture d'Ama Ata Aidoo, Vincent O. Odamtten estime que la force intérieure des personnages féminins se justifie par l'ordre matrilineaire qui existait avant la colonisation du continent africain. Il explique la marginalisation de la femme moderne africaine par la disparition progressive de cet ordre dans lequel les pouvoirs féminins et masculins étaient équilibrés :

The matrilineal nature of Akan society in particular, and many other African societies in général, makes it immediately apparent that the imposition of a causal patriarchal

⁴⁵⁵ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah*. Volume 3 : *La Rupture* (Publication prévue à Paris chez l'Harmattan en 2006), p. 22.

precolonial factor precipitating the marginalization of women is fraught with ambiguities. In part, Aidoo's authorial project has been to more completely contextualize the historical phenomena that have led to the present condition of African women⁴⁵⁶.

On retrouve dans cette affirmation la principale conclusion à laquelle l'analyse des romans d'Armah est parvenue. Mais, l'idée selon laquelle l'ascendance matrilineaire accroît le pouvoir féminin est complètement rejetée par certains critiques africains. Molaria Ogundipe-Leslie, en particulier, estime que l'histoire « indigène » et les réalités sociologiques montrent que la condition actuelle de la femme africaine est tributaire de la tradition, de l'influence exercée par la société précoloniale :

In most African societies, whether patrilineal or matrilineal, gender hierarchy or male supremacy or sex asymmetry (whatever term we choose to use) was known and taken for granted. Even in matrilineal societies, women were still subordinated to men, considered as second in place to men; the only difference being that inheritance and authority passed through the women to the men of the line. Men are still dominant in private and public life.⁴⁵⁷

Contrairement aux romans d'Armah dans lesquels le rôle de la colonisation est essentiel voire crucial dans la perception de la hiérarchie entre pouvoirs masculins et féminins, cette position de Molaria Ogundipe-Leslie rappelle qu'il est essentiel de faire intervenir d'autres paramètres pour expliquer la subordination féminine. Aussi pourrait-on s'interroger : le matriarcat tel qu'entrevu par Armah et bien d'autres écrivains ouest-africains ne serait donc que l'expression d'une vision utopique des relations de genre ?

⁴⁵⁶ Vincent O. Odamtten, « Beside Every Good Woman Was a Good man », L. A. Podis et Y. Saaka (Eds), *Challenging Hierarchies. Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature* (New York: Peter Lang Publishing, 1998), p. 99.

⁴⁵⁷ Molaria Ogundipe-Leslie, « African Women, Culture and Another Development », *Présence Africaine*, N° 141, 1^{er} trimestre 1987, p. 133.

ANNEXES :

BIOGRAPHIE D'ARMAH ET RESUMES DE SES ROMANS

I. BIOGRAPHIE D'AYI KWEI ARMAH

- Né le 28 octobre 1939 à Takoradi, à l'Ouest du Ghana.
- Fait ses études secondaires à *Achimota College* (Ghana) et travaille pendant 8 mois comme scénariste, reporter et speaker à *Radio Ghana*.
- Septembre 1959 – juin 1960 : Débute ses études universitaires à *Groton School*, Massachusetts (Etats-Unis).
- Septembre 1960 – Printemps 1963 : Etudes en sciences sociales à l'université de Harvard ; mais interrompt sa dernière année universitaire avant les examens de fin d'année.
- 1963 - 1964 : Traducteur pour le magazine *Révolution Africaine* à Alger, en Algérie.
- 1964 - 1967 : est scénariste à la télévision ghanéenne ; puis enseignant d'anglais au *Navarongo School* au Ghana.
- 1967 – 1968 : Editeur de *Jeune Afrique Magazine* à Paris, en France.
- 1968: Publication de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*.
- 1968 – 1970 : Retourne aux Etats-Unis. Etudie à l'Université de Columbia et obtient un Master of Fine Arts en « Creative Writing ». Puis travaille comme enseignant et chercheur dans diverses universités américaines dont les universités de Massachusetts et Wisconsin.
- Années 70 : Enseigne au *College of National Education* en Tanzanie et à l'université nationale du Lesotho.
- 1970 : Publication de *Fragments*.
- 1972: Publication de *Why Are We So Blest?*.
- 1973: Publication de *Two Thousand Seasons*.
- 1978: Publication de *The Healers*.
- A partir de 1980 : s'installe au Sénégal.
- 1995 : Publication d'*Osiris Rising*.
- 2002: Publication de *KMT: in the House of Life*.
- 2006 : Publication de ses mémoires, *The Eloquence of the Scribes*.
- Jusqu'en juin 2006 : est installé à Popenguine dans la banlieue de Dakar où se trouve *Per Ankh*, sa maison d'édition.

NB : Pour les détails de ses publications, se reporter à la bibliographie.

II. RESUMES DES ROMANS ETUDIES

1. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968)

The Beautiful Ones Are Not Yet Born est le roman qui a propulsé Armah sur la scène littéraire africaine et internationale. Depuis sa sortie en 1968, il a exercé une forte impression sur les critiques en raison de la profondeur des symboles et des métaphores qu'il développe. L'imagerie de la naissance, de la mort et de la pourriture y est profusément utilisée pour représenter la situation du Ghana postcolonial. Le narrateur relate la désillusion générale ressentie par les Ghanéens pendant les derniers instants du régime de Kwame Nkrumah, le premier président du Ghana. Mais son histoire centrale est celle d'un cheminot anonyme de modeste condition allégoriquement appelé l'Homme.

Face au phénomène de corruption décrit comme un « sport national », il tente d'opposer une résistance morale. Cependant, son honnêteté et sa détermination à défendre les valeurs morales et socioculturelles sont incomprises par ses concitoyens, sa famille et surtout par Oyo, son épouse. Ceux-ci sont obnubilés par le modèle de réussite sociale incarné par les puissants hommes politiques véreux représentés par le ministre Koomson et son épouse Estella. Aussi, si on est impressionné par la probité morale de ce héros passif, on est encore plus frappé par son isolement dans une société jadis reconnue pour ses forts liens communautaires. En effet, l'Homme ne peut communiquer et retrouver un relatif réconfort qu'avec d'autres personnages aussi marginaux que lui. Tel est le cas du Maître, autre personnage anonyme et atypique, avec qui il constitue une sorte d'oasis dans une société qui, dans son ensemble, est rongée par un état d'esprit caractérisé par la recherche de la satisfaction apportée par le plaisir et la possession de biens matériels.

Vers la fin du roman, le renversement du régime corrompu de Nkrumah réhabilite le protagoniste auprès de son épouse. Par cette action, le narrateur oppose la misère sociale et la dignité de l'Homme à l'opulence et à l'indigence morale qui caractérise la plupart des personnages. Mais rien ne semble pouvoir modifier le comportement général des Ghanéens décrits et la narration semble ne

rendre compte que de ce statu quo social débilisant. Ce roman se caractérise ainsi par un pessimisme sur le devenir des nations africaines nouvellement indépendantes.

- **Principaux personnages féminins** : Oyo, Maanan, Estella Koomson.
- **Principaux personnages masculins** : L'Homme, Koomson, Le Maître, Nkrumah.
- **Espace référentiel** : Le Ghana.
- **Période considérée** : Après l'indépendance du Ghana (1957), réminiscence des luttes de décolonisation.

2. *Fragments* (1970)

Contrairement à *The Beautiful Ones* dans lequel les personnages principaux sont peu actifs, *Fragments* est le récit des initiatives avortées d'un jeune intellectuel ghanéen du nom de Baako Onipa. Ce dernier retourne dans son pays après avoir achevé ses études supérieures aux Etats-Unis. Sa famille s'attend à ce qu'il ramène de l'argent et des biens matériels comme le font la plupart des « been-to », c'est-à-dire ces Africains qui voyagent vers les pays occidentaux et qui ramènent des produits manufacturés. Mais, en lieu et place, il ne rentre qu'avec des projets pour travailler et contribuer au développement de son pays. Il est alors incompris aussi bien dans sa famille qu'à Ghanavision, la télévision ghanéenne, où il travaille comme scénariste.

Tout comme dans le premier roman, la corruption, le matérialisme et la décadence des valeurs morales sont au centre de l'intrigue. Mais contrairement à l'Homme qui réussit à garder son intégrité physique et morale malgré la pression exercée par sa famille, Baako va sombrer dans une dépression nerveuse. On retrouve dans ce roman une utilisation plus approfondie du thème de la folie qui transparait dans *The Beautiful Ones* à travers le personnage de Maanan. Ici et là, ce sont les « fous » qui symbolisent l'espoir et détiennent la vérité sur la réalité sociologique. C'est sur ces marginaux que repose l'espoir du développement de ces sociétés en construction. Et, dans la logique de la société représentée, on se rend compte que la classe dirigeante préfère les obliger à séjourner dans un hôpital

psychiatrique pour mieux leur faire comprendre qu'ils entravent le fonctionnement normal de la société.

Le désenchantement de la population ghanéenne se perçoit encore ici avec la caricature de la classe politique. Mais l'utilisation d'un certain nombre de symboles donne à ce roman une saveur africaine plus prononcée que *The Beautiful Ones* très critiquée pour certaines métaphores empruntées à l'Occident. On note ainsi la défense de la tradition africaine, d'une part, à travers les titres des chapitres qui sont en Akan et, d'autre part, à travers le personnage de Naana dont la complicité avec Baako contraste avec l'esprit de désintégration incarnée par les autres personnages. En fin, il y a dans ce roman une utilisation des mythes tels que celui des Mélanésiens et de Mamy Watta à travers lesquels se perçoit la vision diasporique d'Armah.

- **Principaux personnages féminins** : Naana, Efua, Araba, Juana, Akosua Russel.
- **Principaux personnages masculins** : Baako, Okran, Foli, Brempong, Ashanti Smith.
- **Espace référentiel** : Essentiellement le Ghana mais aussi les Etats-Unis et Paris.
- **Période considérée** : Après l'indépendance du Ghana (1957).

3. *Why Are We So Blest?* (1972)

Alors que *The Beautiful Ones* et *Fragments* ont pour espace référentiel le Ghana, l'action de *Why Are We So Blest ?* se déroule aux Etats-Unis et en Afrique du Nord. A travers deux journaux intimes, ce roman retrace l'itinéraire et la rencontre de trois personnages dont l'engagement politique et les idées révolutionnaires sur la libération de l'Afrique sont plus ou moins ambigus. Tout en montrant leur volonté de contribuer à l'autodétermination de l'Afrique, ils restent diversement fascinés par l'Europe et les Etats-Unis. Cette attraction se perçoit comme un frein à l'application de leurs idéaux.

D'origine ghanéenne, le premier, Modin Dofu, est un doctorant boursier de l'université de Harvard. Il ne supporte pas la domination de l'Occident sur l'Afrique et abandonne ses études pour s'engager activement dans la lutte de décolonisation. Son carnet de voyage contient les différentes articulations et les apories de ses idées

révolutionnaires. Le second personnage, Aimée Reitsch, est une jeune étudiante américaine de race blanche que Modin rencontre à l'université de Harvard. Elle s'intéresse à l'Afrique et se définit également comme une révolutionnaire. Elle symbolise la rapacité de l'Occident et fonctionne comme une femme fatale. Le troisième personnage, Solo Nkonam, est un traducteur que Modin et Aimée rencontrent dans la ville imaginaire de Laccryville où sont installés les bureaux des dirigeants indépendantistes nord-africains. Il est originaire d'une colonie portugaise et symbolise tantôt l'artiste africain tantôt le révolutionnaire raté. Après l'attaque meurtrière de Modin par des soldats de l'armée française, c'est lui qui rassemble les carnets de voyages de Modin et d'Aimée en y intercalant ses réflexions sur la situation politique de l'Afrique et les rapports interraciaux entre les hommes noirs-africains et les femmes blanches.

Ce roman, qui s'inspire du séjour algérien d'Armah de 1963, entretient des similitudes avec *The Beautiful Ones* et *Fragments* en ce sens qu'il constitue non seulement une critique acerbe de la classe politique africaine mais aussi une dénonciation de la mainmise de l'Occident sur l'Afrique.

- **Personnages féminins** : Aimée, Mme Jefferson, Naita, Sylvia.
- **Personnages masculins** : Modin, Solo, M. Jefferson, Jorge Manuel, Earl Lynch.
- **Espace référentiel** : Etats-Unis, Afrique du Nord.
- **Période considérée** : Périodes de la décolonisation et des indépendances.

4. *Two Thousand Seasons* (1973)

Two Thousand Seasons est le premier roman historique d'Armah. Après avoir dépeint les maux de l'Afrique contemporaine dans ses trois premiers romans, l'écrivain ghanéen se replonge dans l'histoire africaine et tente d'expliquer les raisons qui sont à l'origine de la sujétion des Africains face aux puissances étrangères. C'est dans cette perspective qu'il fait une reconstruction du passé à travers la migration et l'errance du peuple akan, qui symbolise l'Afrique. Il semble cependant que l'objectif visé par Armah est moins de rechercher l'objectivité historique que de mythifier l'histoire africaine.

Narré à la première personne du pluriel, le roman raconte les premiers contacts entre l'Afrique noire, les Arabes et les colons britanniques. Le narrateur décrit l'esclavage, l'exil et la résistance des Africains sur une période de « deux mille saisons » ou de mille années. Ce périple, qui s'est avéré douloureux pour les Africains, a amplifié la désintégration de l'esprit de communauté. Malgré une atmosphère dans laquelle règne le soupçon, une vingtaine de personnes tente de se remémorer les us et coutumes transmis par leurs ancêtres. L'ensemble de ces traditions, que le narrateur appelle « la voie », se perçoit comme une philosophie de vie qui permet de lutter contre la division et le déracinement culturel. L'un de ses principes fondamentaux est la réciprocité ; cela implique la nécessité de l'échange. Par ce thème qui revient comme un leitmotiv, le narrateur tente de persuader d'éviter le type de relations dans lequel on donne sans rien recevoir en retour comme ce fut le cas entre Africains et Occidentaux pendant la traite négrière.

Dans ce roman, on note une africanisation de la narration à travers l'usage des techniques empruntées à la tradition orale africaine. La perspective panafricaine y est envisagée avec plus de profondeur que les trois précédents romans, car c'est l'histoire de chacune des régions d'Afrique qui est racontée par le narrateur-griot. Cependant, l'évocation des légendes, l'utilisation des proverbes et les explications sur les fondements de « la voie » sont mises en exergue au détriment de la peinture de caractéristiques individuelles des personnages.

- **Personnages féminins** : Abena, Anoa, Noliwe, Ningome.

- **Personnages masculins** : Isanusi, Kamuzu, Koranche.

- **Espace référentiel** : Afrique subsaharienne.

- **Période considérée** : De l'antiquité jusqu'aux premiers contacts entre Blancs et Noirs.

5. *The Healers* (1978)

Tout comme *Two Thousand Seasons*, l'intrigue de *The Healers* est tissée autour des premiers contacts entre le continent africain et les colonisateurs européens. Alors que l'histoire racontée dans *Two Thousand Seasons* remonte jusqu'à l'Afrique antique, *The Healers* se focalise sur les bouleversements politiques, économiques et socioculturels provoqués par l'impérialisme occidental. Ce roman reprend ainsi le thème de la violence coloniale et ses implications dans la société africaine. Il est le récit de la résistance et de la chute de l'un des plus grands regroupements politiques africains qui a existé jusqu'au XX^e siècle, l'empire achanti. Selon son narrateur, la défaite des Achanti – qui symbolisent l'Afrique – n'est pas uniquement due à la puissance destructive des Européens. Elle est en partie attribuable à la division des différents royaumes et des aristocrates qui étaient chargés de gérer la société dans son ensemble. Les problèmes de la gestion du pouvoir politique et la recherche obstinée de privilèges sont décrits dans une perspective historique pour démontrer que les maux actuels de la société africaine ont sans doute leurs racines dans le passé.

Dans la genèse de la prise de Kumasi, la capitale de l'empire, une attention particulière est portée sur un certain nombre d'Africains qui montrent leur attachement aux valeurs morales de la culture achantie. Ces personnages qui représentent la conscience historique et spirituelle de la société représentée, le narrateur les appelle les « guérisseurs ». Ces derniers constituent une caste sociale qui milite activement pour la reconstruction, la régénération et l'unité de la société africaine. Ils servent de guides spirituels aux victimes de l'autoritarisme du système royal et appliquent des méthodes thérapeutiques issues de la tradition pour lutter contre la désintégration sociale.

En marge de la description du rôle social de ces guérisseurs et thérapeutes, l'évolution des personnages tels que le général de l'armée achantie, Asamoah Nkwanta et Araba Jesiwa contribue à la mise en exergue des fondements du système matrilineaire qui a cours chez les Akan du Ghana. Par ailleurs, contrairement à ses romans qui décrivent le désenchantement des premières années des indépendances africaines, Armah envisage dans ce roman la reconstruction de l'Afrique avec beaucoup plus d'optimisme.

- **Personnages féminins** : Araba Jesiwa, Esi Amanyiwa, Efua Kobri.
- **Personnages masculins** : Densu, Damfo, Asamoah Nkwanta, Ababio, Wolseley.
- **Espace référentiel** : Afrique subsaharienne, principalement l'Afrique de l'Ouest.
- **Période considérée** : le 19^e siècle, les premières colonies européennes en Afrique.

6. *Osiris Rising* (1995)

Après avoir survolé les relations entre l'Afrique et la diaspora noire dans *Fragments* et *Why Are We So Blest ?*, Armah analyse ce thème de façon plus approfondie dans *Osiris Rising*. Ce roman s'inspire du mythe d'Osiris et d'Isis et son narrateur revendique l'africanité de la culture égyptienne. Son histoire centrale est celle d'un couple d'enseignants. L'un, Asar est Africain et représente Osiris, l'une des principales divinités de l'ancienne Egypte. Il parcourt le monde à la recherche de savoir et de justice et retourne dans son pays d'origine pour s'occuper de la formation d'enseignants à Manda, dans une petite ville. L'autre, Ast, est africaine-américaine et symbolise Isis, cette grande magicienne connue pour sa bienfaisance dans la mythologie égyptienne. Elle rencontre Asar dans une université américaine et le rejoint en Afrique après avoir obtenu son doctorat en histoire. Son objectif principal est de se ressourcer dans le passé du continent africain afin de mieux se redéfinir. Elle concilie cette quête d'identité avec une vie sentimentale qui l'épanouit au près d'Asar, son compagnon.

Avec une équipe d'enseignants, ils entreprennent de changer les programmes d'étude de leur université afin de donner une perspective plus africaine au contenu de leur enseignement. Il s'agit d'un projet didactique qui s'oppose fermement à l'influence de l'eurocentrisme. Ce projet révolutionnaire est au centre de la vie de ce couple qui veut enrichir l'histoire africaine en y incluant celle de l'Egypte pharaonique. Mais, Seth, rival de longue date d'Asar, accuse celui-ci d'avoir une attitude « subversive » envers le régime politique qui gouverne le pays. Il commande son assassinat.

Quoique prenant fin de manière tragique, le ton de ce roman est optimiste car l'avenir de la société décrite est envisagé avec beaucoup d'espoir. Cette espérance

est symbolisée non seulement par la jeune génération formée pour affronter les problèmes sociopolitiques de l'Afrique actuelle mais aussi par l'enfant que porte l'héroïne. Sûrement que d'autres Asar naîtront et se battront pour le devenir de l'Afrique. Enfin, notons que si les romans précédents laissent transparaître l'influence de Fanon, c'est l'œuvre de Cheick Anta Diop qui inspire *Osiris Rising*.

- **Principaux personnages féminins** : Ast, Netta, Ama Tete, Nwt.
- **Principaux personnages masculins** : Asar, Seth, Ras Jomo Cinque.
- **Espace référentiel** : Pays imaginaire de l'Afrique subsaharienne et les Etats-Unis.
- **Période considérée** : Après la colonisation de l'Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'AYI KWEI ARMAH	430
1. Romans	
2. Nouvelles	
3. Poésie	
4. Articles	
5. Divers	
II. OUVRAGES, THESES ET ARTICLES SUR ARMAH	433
1. Ouvrages critiques	
2. Articles	
3. Thèses	
III. AUTRES OUVRAGES LITTERAIRES CONSULTES	440
1. Fiction	
2. Poésie	
3. Théâtre	
IV. ETUDES CRITIQUES	441
1. Genre et féminisme	
2. Littérature africaine	
V. OUVRAGES GENERAUX	450
1. Théorie de la littérature	
2. Histoire, sociologie, anthropologie	
VI. RESSOURCES INTERNET	458
1. Articles	
2. Sites sur l'étude du genre et de la littérature africaine	
VII. OUVRAGES DE REFERENCE	463

I. ŒUVRES D'AYI KWEI ARMAH

1. Romans

The Beautiful Ones Are Not Yet Born. London : Heinemann African Writers Series, 1969.

Première publication : Houghton Mifflin, 1968. Traduit en français par Mane, Josette et Robert, *L'Age d'or n'est pas pour demain*, Paris : Présence africaine, 1976.

Fragments. London : Heinemann African Writers Series, 1974.

Première publication : Houghton Mifflin, 1970.

Why Are We So Blest. London : Heinemann African Writers Series, 1974.

Première publication: Doubleday, 1972.

Two Thousand Seasons. London: Heinemann, 1979.

Première publication: East African Publishing House, 1973.

The Healers, An Historical Novel. London: Heinemann African Writers Series, 1979.

Première publication : East African Publishing House, 1978.

Osiris Rising, A Novel of Africa Past, Present and Future. Popenguine (Sénégal): Per Ankh, 1995.

KMT : in the House of Life. An Epistemic Novel. Popenguine (Sénégal): Per Ankh, 2002.

2. Nouvelles

« The Ball ». *Harvard Advocate*, 98, 2, 1964, 35 – 40.

« Contact ». *The New African*, N° 4, 10 décembre 1965, 244 – 246 – 248.

« Asemka ». *Okyeame*, N° 3, 1, décembre 1966, 28 – 32.

«Yaw Manu's Charm ». *Atlantic*, mai 1968, 89 – 95.

« An African Fable ». *Présence Africaine*, 68, 1968, 192 – 196.

« The Offal Kind ». *Harper's Magazine*, 1424, janvier 1969, 79 – 84.

« Halfway to Nirvana ». *West Africa*, 24 septembre 1984, 1947 – 1948.

« Doctor Kamikaze ». *Mother Jones*, 14 octobre 1989, 34 – 38, 46.

3. Poésie

- « Aftermath », Kofi Awoonor and G. Adali Mortty (Eds). *Messages: Poems from Ghana*. London : Heinemann, 1970, 89 – 91.
- « The News ». *West Africa*, 3693, 23 mai 1988, p. 926.
- « Seed Times ». *West Africa*, 3693, 23 mai 1988, p. 926.
- « Speed ». *West Africa*, 3730, 13 février 1989, 227.

4. Articles

- « La mort passe sous les blancs ». *L'Afrique Littéraire et Artistique*, 3 février 1960, 21 – 28.
- « Pour les Ibos, le régime de la haine silencieuse ». *Jeune Afrique*, 355, 29 octobre 1967, 18 – 20.
- « African Socialism, Utopian or Scientific ? ». *Présence Africaine*, 64, 4^e Trimestre 1967, 6 – 30.
- « Fanon, The Awakener ». *Negro Digest*, Vol 18, 12, octobre 1969, 29 – 43.
- « A Mystification: African Independence Revalued », *Panafrican Journal*, Vol 2, N° 02, Spring 1969.
- « Sundiata, an Epic of Old Mali ». *Black World*, 23, 7, 1974, 51 – 52, 93 – 96.
- « Chaka ». *Black World*, 24, February 1975, 51 – 52, 84 – 90; réimprimé sous le titre de « The Definitive Chaka ». *Transition*, 50, October 1975 – March 1976, 10 – 13.
- « Larsony or Fiction as Criticism ». *Asemka*, 4, September 1976.
- « Masks and Marx, The Marxist Ethos Vis-à-vis African Revolution Theory and Praxis ». *Présence Africaine*, N° 131, 3^e Trimestre 1984, 35 – 65.
- « The View from PEN International », *West Africa*, 26 November 1984, 2384 - 2385.
- « Islam and Ceddo », *West Africa*, 8 Octobre 1984, 20 – 31.
- « The Oxygen of Translation ». *West Africa*, 11 February 1985, 262 - 263.
- « The Lazy School of Criticism ». *West Africa*, 25 February 1985, 355 – 356.
- « The Caliban Complex ». *West Africa*, 18 and 25 March 1985, 521 – 522, 570 – 571.
- « Our Language Problem ». *West Africa*, 29 April 1985, 831 – 832.
- « The Teaching of Creative Writing ». *West Africa*, 20 May 1985, 994 – 995.

- « One Writer's Education », *West Africa*. 26 August 1985, 1752 – 1753.
- « Food and Famine, Drought and Glut ». *West Africa*, 30 September 1985, 2011 – 2012.
- « Africa and the Francophone Dream ». *West Africa*, 28 April 1986, 884 – 885
- « Dakar Hieroglyphs ». *West Africa*, 19 May 1986, 1043 – 1044.
- « Writers as Professionals ». *West Africa*, 11 August 1986, 1680.
- « The Third World Hoax ». *West Africa*, 25 août 1986, 1781 – 1782.
- « A Stream of Senegalese History ». *West Africa*, 9 March 1987, 471 - 473.

5. Divers

- Ouvrage bilingue pour enfants : *Hieroglyphics for Babies – Les Hiéroglyphes dès le berceau* (avec A. Moussa Lam). Popenguine - Sénégal : Per Ankh, 1997.
- Traduction du français en anglais : Théophile Obenga, *African Philosophy. The Pharaonic Period: 278 – 330 BC*. Popenguine (Sénégal): Per Ankh, 2000.
- Mémoire: *The Eloquence of the Scribes: A Memoir on the Sources and Resources of African Literature*. Popenguine (Sénégal): Per Ankh, 2006.

II. OUVRAGES, ARTICLES ET THESES SUR ARMAH

1. Ouvrages critiques

- Fraser, Robert. *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*. London: Heinemann, 1980.
- Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine. *Séminaire 'L'Age d'or n'est pas pour demain'*. Abidjan – Dakar – Lomé : Nouvelles Editions Africaines, 1985.
- Jackson, Tommie L. *The Existential Fiction of Ayi Kwei Armah, Albert Camus and Jean-Paul Sartre*. London: University Press of America, 1997.
- Lorentzon, Leif. *An African Focus - A Study of Ayi Kwei Armah's Narrative Africanization*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1998.
- Rao, Damodar K. *The Novels of Ayi Kwei Armah*. New Delhi : Prestige Books, 1993.
- Ogede, Ode. *Ayi Kwei Armah, Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds Against the Actual*. Athens : Ohio University Press, 2000.
- Whyte, Philip. *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme*. Volume 1. *A la recherche d'une forme*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- Whyte, Philip, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme*. Volume 2. *La transition*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Whyte, Philip, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Armah : l'évolution d'une forme*. Volume 3. *La rupture*. Publication prévue à Paris chez L'Harmattan en 2006.
- Wright, Derek, *Ayi Kwei Armah's Africa : The Source of his Fiction*. London : Heinemann, 1989.
- Wright, Derek (Ed). *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington : Three Continents Press, 1992.
- Yankson, Kofi Edu. *Ayi Kwei Armah's Novels*. Accra : Commercial Associates Limited, 1994.

2. Articles

- Achebe, Chinua. « Africa and her Writers », *In Person : Achebe, Awoonor, and Soyinka at the University of Washington*. Seattle : University of Washington, 1975, 3 – 19.
- Amaizo, Eliane, « La Femme, la terre et la nouvelle : Une lecture de *An African Fable* ». *Commonwealth*, 8, 1, Automne 1985, 102 – 106.
- Aidoo, Ama Ata. « No Saviours », G. D. Killam's (Ed.). *African Writers on African Writing*, London : Heinemann, 1973.
- Agho, A. Jude. « Ayi Kwei Armah's *Osiris Rising* : New Wine in an Old Wine Skin ». *ARIEL*, 33, 2, April 2002, 57- 69.
- Amuta, Chidi. « Portraits of the Contemporary African Artist in Armah's Novels ». *World Literature Written in English*, Vol. 21, N° 3, Automne 1982, 467- 476.
- Anyidoho, Kofi. « Historical Realism and the Visionary Ideal: Ayi Kwei Armah's *Two Thousand Seasons* ». *Ufahamu*, 11. 2. 1981-1982, 108 – 130.
- Bishop, Rand. « *The Beautiful Ones Are Born* : Armah's First Five Novels ». *World Literature Written in English*, Vol. 21, N° 3, Automn 1982, 531 – 537.
- Britwum, Atta. « Hero Worshipping in the African Novel (the Case of Ayi Kwei Armah and Others) ». *Asemka*, N° 6, September 1989, 1 – 18.
- Britwum, Atta. « L'Ombre de Fanon : Une étude comparée des *Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma et de *l'Age d'or n'est pas pour demain* d'Ayi Kwei Armah ». *Asemka*, N° 6, septembre 1989, 32 – 41.
- Busia, Abena P. A. « Parasites and Prophets: the Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels », C. B. Davies et A. A. Graves (Eds). *Ngambika: Studies of Women in African Literature*. Trenton: Africa World Press, 1986, 89 - 114. Reproduit par Derek Wright (Ed.). *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington : Three Continents, 1992, 48 – 71.
- Busia, Abena P. A. « Silencing Sycorax: on African Colonial Discourse and the Unvoiced female ». *Cultural Critique*, 14, 1989 – 1990, 81 – 103.
- Chetin, Sara. « Armah's Women ». *Kunapipi*, 6, 3, 1984, 47 – 56.
- Dally, Christophe. « The Coming of Age of the African Novel ». *Présence Africaine*, N° 130, 2è trimestre 1984, 118 – 131.

- Djangoné-Bi, D. Philippe. « The Image of Women and the Metaphor of Disillusion in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *RIVEA*, N° 1, 1995, 77 – 88 .
- Evans, Jennifer. « 'Women of the Way': *Two Thousand Seasons*, Female Image and Black Identity ». *A.C.L.A.L.S Bulletin*, Vol. 6, N° 1, 1982, 17-26.
- Folarin, Margaret. « An Additional Comment on Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *African Literature Today*, N° 5, 1971, 116-129.
- Goldie, Terry. « A Connexion of Images : The Structure of Symbols in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Kunapipi*, Vol. 1, N° 1, 1979, 94 - 107.
- Ibitokun, B. M. « Binary Aesthetics in Armah's Novels ». *Commonwealth*, Vol. 9, N° 2, 1987, 109 - 112.
- Johnson, Joyce. « The Promethean 'Factor' in Ayi Kwei Armah's *Fragments* and *Why Are We So Blest* ». *World Literature Written in English*, Vol. 21, N° 3, Automne 1982 , 497 – 510.
- Johnson, Lemuel. « The Middle Passage in African Literature: Wole Soyinka, Yambo Ouologuem, Ayi Kwei Armah ». *African Literature Today*, N° 11, 1980, 62 – 84.
- Johnson, Lemuel. « Safaris in the Bush of Ghosts: Camara Laye, Saul Bellow and Ayi Kwei Armah ». *Issue*, 13, 1984, 45 – 54.
- Kariara, Jonathan. « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, A Study in Artistic Arrogance ». *Zuka*, N° 4, décembre 1969, 57-58.
- Larson, Charles. « Ayi Kwei Armah's Vision of African Reciprocity ». *Africa Today*, 21, 2. 1974, 117 – 119.
- Lazarus, Neil. « Implications of Technique in Ayi Kwei Armah's *The Healers* ». *Research in African Literatures*, Vol 13, N° 4, Hiver 1982, 488 - 498.
- Lebdai, Benaouda. « Armah and Ouologuem : Historical, Cultural and National Perspectives ». *Commonwealth*, Vol 18, N° 1, Automne 1995, 56 – 61.
- Lebdai, Benaouda. « La Vision de la réalité coloniale britannique au Ghana dans deux œuvres d'Ayi Kwei Armah ». *Actes du colloque 'Le fait colonial'*, Université d'Angers, 1998, 164 - 173.
- Lebdai, Benaouda. « *Osiris Rising* : History Revisted by Ayi Kwei Armah ». *Commonwealth*, Vol. 21, N° 1, Automne 1998, 31- 36.
- Lindfors, Bernth. « Ayi Kwei Armah's Achimota Writings ». *Commonwealth*, Vol. 18, N° 1, 1995, 62 - 72.

- Lindfors, Bernth. « Armah's Groton Essays ». *Commonwealth*, Vol. 19, N° 2, 1997, 51 - 59.
- Lindfors, Bernth. « Armah's Histories ». *African Literature Today*, N° 11, 1980, 85 – 95.
- Lorentzon, Leif. « The Narratee of Two of Ayi Kwei Armah's Novels : A Use of Narratology ». *Research in African Literatures*, Volume 29, Number 3, Fall 1998, 58 - 69.
- Lurie, Joe. « *Fragments, Between the Loved Ones and the Community* ». *Ba Shiru*, Vol. 5, N° 1, 1973, 31 – 41.
- Lutz, John. « Pessimism, Autonomy, and Commodity Fetishism in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Research in African Literatures*, 34, 2, 2003, 94 – 111.
- Maduakor, Obi. « Symbolism in Armah's *Two Thousand Seasons* ». *Commonwealth*, Vol.10, N° 2, 1988, 75 - 79.
- Mangwanda, M. Khombe. « Land and Ideology in Armah's *Two Thousand Seasons* ». *Commonwealth*, Vol. 19, N° 2, 1997, 68 - 76 .
- Moore, George. « Armah's Second Novel ». *Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 9, N° 1, Août 1974, 69 - 71.
- Nnolim, C. E. « Dialectic as Form : Pejorism in the Novels of Armah ». *African Literature Today*, N° 10, 1979, 207 - 223.
- Nwahunanya, Chinyere. « A Vision of the Ideal: Armah's *Two Thousand Seasons* ». *Modern Fiction Studies*, 37, 3, Autumn 1991, 549 - 559.
- Mensah, A. N. « Style and Purpose in Armah's *Two Thousand Seasons* ». *African Literature Today*, N° 17, 1991, 1 – 13.
- Mensah, A. N. « The Crisis of the Sensitive Ghanaian: A Review of the First Two Novels of Ayi Kwei Armah ». *Universitas*, Vol. 2, N° 2, 1973, 3 – 17.
- Nicholson, Mary. «The Organization of Symbols in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Asemka*, Vol. 1, N° 2, December 1974, 7 – 15.
- Ogede, Ode. « Pattern of Decadence, Visions of Regeneration in Armah's *Fragments* ». *Modern Fiction Studies*, Vol. 37, N° 3, Automne 1991, 529 - 548.
- Ogede, Ode. « Oral Echoes in Armah's Short Stories ». *African Literature Today*, N° 18, 1992, 73 – 83.
- Ogede, Ode S. « Achebe and Armah: A Unity of Shaping Visions ». *Research in African Literatures*, 27, 2, Summer 1996, 112 – 127.

- Ogungbesan, Kolawole. « Symbol and Meaning in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *African Literature Today*, N° 7, 1975, 93 – 110.
- Oyong, Ayuk, G. « The Lust for Material Well - being in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* and *Fragments* by Ayi Kwei Armah ». *Présence Africaine*, N° 130, 2^e Trimestre, 1984, 71- 93.
- Okpewho, Isidore. «Myth and Modern Fiction: Armah's *Two Thousand Seasons* ». *African Literature Today*, N° 13, 1983, 1 - 23.
- Ola, Virginia U. « The Feminine Principle and the Search for Wholeness in *The Healers* ». *SAGE*, 5, 1, Summer 1988, 29 – 33.
- Oladitan, Olalere. « Une lecture fanonienne du roman africain : Vue d'ensemble d'une approche ». *Présence Africaine*, N° 104, 1977, 60-75.
- Ossouma, Bernard. « Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain ». *Politique Africaine*, N° 60, décembre 1995, 117 – 128.
- Petersen, Kristen Holst. « Lost and Frustration of A. K. Armah's *Fragments* ». *Kunapipi*, Vol. 1, N° 1, 1979, 53 - 65.
- Peterson, Kristen Hold. « The New Way: Armah's *Two Thousand Seasons* ». *World Literature Written in English*, 15, 1976, 330 - 335.
- Peterson, Kristen Hold. « First Things First: Problem of Feminist Approach to African Literature ». *Kunapipi*, 3, 6, 1984, 35 – 47.
- Porter, Abiosey. « Behond Self-Depreciation and Racism: Versions of African History and in *Bound to Violence* and *Two Thousand Seasons* ». *Journal of Black Studies*, 20, 1, 1989, 3 – 14.
- Povey, John. « *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Africa Report*, février 1969, 60 - 61.
- Priebe, Richard K. « Escaping the Nightmare of History: The development of Mythic Consciousness in West African Literature ». *ARIEL*, N° 4, Vol. 2, 1973, 55 – 67.
- Priebe, Richard K. « Demonic Imagery and the Apocalyptic Vision in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *Yale French Studies*, N° 53, 1973, 55 – 67.
- Riche, Bouteldja. « Literary Mentors and Tormentors in Ayi Kwei Armah's *Why Are We So Blest?* ». *Présence Africaine. Revue Culturelle du Monde Noire*, Numéros 163 – 164, 2001, 137 – 143.
- Saint-André, Eliane. « Aspects of Myth in Two Ghanaian Novels ». *Commonwealth*, Vol. 10, N° 1, 1987, 22 - 25.

- Séry, Bailly et Bobo Gbakabou. « Le mythe de Mamy Watta dans la littérature ghanéenne ». *RIVEA*, N° 2, juin 1997, 66 – 75.
- Staudt, Kathleen. « The Characterisation of Women in Soyinka and Armah ». *Ba Shiru*, N° 8, Volume 2, 1977, 63 – 69.
- Steele, Shelby. « Existentialism in the Novels of Ayi Kwei Armah ». *Black Literature in Review*, Vol. 1, Printemps 1977, 5 - 13.
- Tekpetey, Kwawisi et Atta Britwum. « *Why Are We So Blest?*, The Impossible Revolution ? ». *Annale de l'université d'Abidjan*, Série D, Tome XII, Fascicule 2, 1984, 90 – 97.
- Webb, Hugh. « The African Historical and the Way Forward ». *African Literature Today*, N° 11, 1980, 24 – 38.
- Whyte, Philip. « Symbolical Patterns in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Commonwealth*, Vol. 17, N° 2, 1995, 93-101.
- Whyte, Philip. « Ayi Kwei Armah : Volonté militante et intransigeance ». *Notre Librairie*, N° 140, avril - juin 2000, 102 – 105.
- Wright, Derek. « Time and Community : 'Ritual Moment' in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Commonwealth*, Vol. 12, N° 2, 1990, 101-114.
- Wright, Derek. « *Fragments* : The Akan Background », *Research in African Literature*, Vol. 18, N° 2, 1987, 195 – 207.
- Wright, Derek. « Requiems for Sex Revolutions: Race - Sex Archetypes in two African Novels ». *Modern Fiction Studies*, 35, 1, Spring 1989, 55 – 68.

3. Thèses

- Chbihi, Jackson Rachida. « Le Vécu et l'histoire dans les romans d'Ayi Kwei Armah ». Thèse, Université Paris III, 1995.
- Crew, Adrian. « Ayi Kwei Armah and the Mirage of African Socialism ». M.A. Thesis, Université de Sussex, Grande Bretagne, 1975.
- Davis, Christina Augustine. « La Femme métaphore du salut dans les romans d'Ayi Kwei Armah et Wole Soyinka ». Thèse 3è Cycle, Université Paris III, 1987.
- Lebdai, Benaouda. « Signes et symboles de la révolte existentielle à travers les personnages des romans d'Ayi Kwei Armah ». Thèse, Angers, 1999.

Ouédraogo, Amadou. « Le Symbolisme aquatique dans les oeuvres de Wole Soyinka, Ayi Kwei Armah et Kofi Awoonor ». Thèse de 3^e Cycle, Université Grenoble III, 1988.

Séry, Z. Bailly. « Ayi Kwei Armah et le problème de la libération africaine ». Thèse, Université Paris XII, 1988.

Whyte, Philip. « L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah ». Thèse 3^e Cycle, Université Paris II, 1992.

III. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CONSULTÉES

1. Fiction

- Achebe, Chinua. *No Longer at Ease*. London: Heinemann, 1963.
- Aidoo, Ama Ata. *No Sweetness Here*. London: Longman, 1970.
- Aidoo, Ama Ata. *Anoa*. London : Longman, 1970.
- Aidoo, Ama Ata. *Our Sister Killjoy*. London: Longman, 1977.
- Awoonor, Kofi. *This Earth my Brother*. London: Heinemann, 1972.
- Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1979.
- Balzac, Honoré. « Adieu », *La Comédie humaine - Tome X : Etudes philosophiques*. Paris : Gallimard, 1935.
- Buchi Emecheta. *Second-Class Citizen*. London: Allison and Busby, 1974.
- Cary, Joyce. *Mister Johnson*. London: Victor Gollancz, 1939.
- Chase-Riboud, Barbara. *Vénus Hottentote*. Paris : Editions France Loisirs, 2004.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Edition bilingue, Paris: Gallimard, 1985.
- Dangarembga, Tsitsi. *Nervous Conditions*. Oxford: Ayebia Clarke Publishing Ltd, 1988.
- Diome, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris : Editions France Loisirs, 2004.
- Ekwensi, Cyprien. *Jagua Nana*. London : Heinemann, 1982. Première publication 1961.
- Farah, Nuruddin. *A Naked Needle*. London: Heinemann, 1976.
- Gray, Stephen. *John Ross : The True Story*. Middlesex: Penguin, 1987.
- Kane, Cheikh Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961.
- Konandu, Assare. *A Woman in her Prime*. London: Heinemann, 1971.
- Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970.
- Laye, Camara. *L'Enfant noir*. Paris : Plon, 1953.
- Mamani, Abdoulaye. *Sarraounia ou le drame d'une « reine magicienne »*. Paris : L'Harmattan, 1980.
- Mambou, Christian. *La Gazelle et les exciseuse*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Mofolo, Thomas. *Chaka*. London : Heinemann, 1978. Première publication : 1925.
- Niane, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine, 1960.

Nwapa, Flora. *Efuru*. London: Heinemann, 1966.

Okara, Gabriel. *The Voice*. London: Heinemann, 1981. Première publication 1964.

Ouoleguem, Yambo. *Le Devoir de violence*. Paris : Seuil, 1968.

Ousmane, Sembène. *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris : Le Livre contemporain, 1960.

Plaatje, Sol T.. *Mhudi* (Edité par Stephen Gray). London : Heinemann AWS, 1978. Première publication: 1930. Traduit en français par Jean Sévry. *Mhudi, Une Épopée retraçant la vie des indigènes en Afrique du Sud il y a cent ans*. Paris : Actes du Sud, 1997.

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu. II. Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1946. Première publication: 1913.

Soyinka, Wole. *The Interpreters*. London : Heinemann Educational Book, 1970. Première publication: André Deutsch, 1965.

Soyinka, Wole. *Aké, the Years of Childhood*. London: Rex Collings, 1981.

Tutola, Amos. *The Palm-Wine Drinkard*. London: Faber & Faber, 1971. Première publication: 1952.

2. Poésie

Brutus, Dennis. *Letters to Martha*. London: Heinemann, 1968.

P'bitek, Okot. *Song of Lawino*. London: East African Publishing House, 1967.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Editions Présence Africaine, 1983. Première publication : 1939.

Senghor. Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* précédée de « Orphée noir » (Jean-Paul Sartre). Paris : Presses Universitaires de France, 1948.

Senghor, Léopold Sédar. *Poèmes*. Paris : Editions du Seuil, 1964.

3. Théâtre

Shakespeare, William. *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark* – Traduction de Jules Derocquigny. Paris : Les Belles lettres, 1936. Drame écrit vers 1600.

Aidoo, Ama Ata. *The Dilemma of a Ghost*. Accra: African Corporation Writers Series, 1965.

IV. ETUDES CRITIQUES

1. Genre et féminisme

- Aidoo, Ama Ata. « Ghana : To Be a Woman ». Robin Morgan (Ed.), *Sisterhood is Global*, New York : Anchor Press / Doubleday, 1984, 258 – 265.
- Arhin, Kwame. « The Political and Military Roles of Akan Women ». Christine Opong (Ed.), *Female and Male in West Africa*, London: George Allen and Unwin, 1983, 91 – 98.
- Ajayi, Omofolabo. « From His Symbol to Her Icon: An Analysis of the Presentation of Women in African Contemporary Literary Works ». *American Journal of Semiotics*, 8, 3, 1991, 31– 52.
- Badinter, Elisabeth. *XY de l'identité masculine*. Paris : Editions Odile Jacob, 1992.
- Brahimi, Denise et Anne Trévarthen. *Les Femmes dans la littérature africaine*. Abidjan - Paris, Editions Karthala et CEDA, 1998.
- Bunn, David. « Embodying Africa: Women and Romance in Colonial Fiction ». *English in Africa*, 15, 1, 1988, 10 – 28.
- Busia, Abena P. A. « Miscegenation as Metonymy: Sexuality and Power in the Colonial Novel ». *Ethnic and Racial Studies*, 9, 3, 1986, 360–372.
- Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London : Routledge, 1990.
- Davies, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity : Migrations of the Subject*. London : Routledge, 1994.
- Davies, Carole Boyce. « Introduction : Feminist Consciousness and African Literary Criticism ». Carole B. Davies et Anne Adams Graves (Eds), *Ngambika: Studies of Women in African Literature*, Trenton : Africa World Press, 1986, 1 - 23.
- Davies, Carole Boyce (Ed.). *Black Women's Writing: Crossing the Boundaries*. Frankfurt AM : Ehling, 1989.
- Davies, Carole Boyce (Ed). *Moving Beyond Boundaries : Black Women's Diasporas*. London : Pluto Press, 1989.

- Dekoven, Marianne. *Rich and Strange. Gender, History, Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 1991.
- Donaldson, Laura E. *Decolonizing Feminism. Race, Gender, and Empire Building*. USA : The University of North Carolina Press, 1992.
- Dubost, Thierry et Mills, Alice. *La Femme noire américaine : aspects d'une crise d'identité*. Presses Universitaires de Caen, 1997.
- Elia, Nada. « To Be an African Working Woman : Levels of Feminist Consciousness in Ama Ata Aidoo's *Changes* ». *Research in African Literature*, Vol. 30, N° 2, Summer 1999, 136 – 147.
- Emenyonu, Emmanuel (Ed.). *Literature and Society : Selected Essays on African Literature*. Oguta, Nigeria : Zim Pan African Publishers, 1986.
- Erwin, Lee, « Genre and Authority in Some Popular Nigerian Women's Novels ». *Research in African Literature*, Vol. 33, N° 2, Summer 2002, 81 – 99.
- Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. London: The John Hopkins University Press, 1993.
- Fraisse, Geneviève. *La Différence des sexes*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1996.
- Gilman, Sander. *Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- Grosz-Ngate, Maria Luise. *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries in Africa*. New York : Routledge, 1997.
- Hesseling, Gerti et Thérèse Locoh, « Femmes, pouvoir, sociétés ». *Politique Africaine*, N° 65, Mars 1997, 3 – 20.
- Hale, Thomas. « Griottes: Female Voices from West Africa ». *Research in African Literature*, Vol. 25, N° 3, 1994, 71 – 91.
- Hanretta, Sean, « Women, Marginality and the Zulu State : Women's Institutions and Power in the early Nineteenth Century ». *Journal of African History*, N° 39, 1998, 389 – 415.
- Jaccards, Annie. « Portraits de femmes dans *Les Interprètes* de Wole Soyinka. *Nouvelles du Sud*, N° 2, 1986, 99 - 127.
- Kenyon Olga. *Writing Women : Contemporary Women Novelists*. London : Pluto Press, 1991.
- James, Stanlie M. et Abena P.A. Busia. *Theorising Black Feminisms : The Visionary Pragmatism of Black Women*. Routledge, New York, 1993.

- Jell-Bahlsen, Sabine. « The Concept of Mammy Water in Flora Nwapa's Novels ». *Research in African Literature*, Vol. 26, N° 2, Summer 1995, 33 – 48.
- Kohrs-Amisshah, Edith. *Aspects of Feminism and Gender in the Novels of Three West African Women Writers (Aidoo, Emecheta, Darko)*. Heidelberg : Books on African Studies, 2002.
- Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. France : Editions Denoël, 1983.
- Kristeva, Julia. « La femme, ce n'est jamais ça ». *Tel Quel*, N° 59, Automne 1974, 19 – 24.
- Laforge, Pierre. *L'Eros romantique, représentation de l'amour en 1830*. Paris : Presse Universitaire Française, 1988.
- Lee, Sonia. *Les Romancières du continent noir*. Paris : Hatier, 1994.
- Mikell, Gwendolyn (Ed.), *African Feminism. The Politics of Survival in Sub-Saharan Africa*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. London : Virago, 1977.
- Muthoni, Wanyeki. « Women in Action : A Socio-Economic Survey of Women as Seen by Black Francophone Women Writers ». *Journal of Eastern African Research and Development*, Vol. 19, 1989, 172–186.
- Nfah-Abbenyi, Juliana. « Reflections of an African Woman ». *Canadian Woman Studies*, 14, 2, Spring 1994.
- Nubukpo, Komla Messan. « Black American Women Writing About Black American Men : Introductory Notes ». *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine*, N° 10, 1990, 93 – 99.
- Ogbomo, Onaiwu W. « Women, Power and Society in Precolonial Africa », *Lagos Historical Review*, Vol. 5, 2005, 49 – 74.
- Ogundipe-Leslie, Molar. « African Women, Culture and Another Development ». *Présence Africaine*, N° 141, 1987, 123 – 139.
- Ogundipe-Leslie, Omolara. « The Female Writer and her Commitment ». *African Literature Today*, N° 15, 1987, 5 – 13.
- Ogundipe-Leslie, Molar. *Recreating Ourselves : African Women and Critical Transformations*. Trenton : Africa World Press, 1994.
- Oha, Obododimma. « Flora Nwapa and the Semiotic of the Woman of the Lake ». E. Eko, J. Ogu, E. Oko (Eds), *Flora Nwapa - Critical Perspectives*, Calabar - Nigeria : University of Calabar Press, 1997, 175 – 188.

- Opoku-Agyemang, Jane. « To Rise Again, of Women, Marriage, in Mariama Ba's *So Long a Letter* ». *Asemka*, N° 6, September 1989, 49 – 68.
- Opoku-Agyemang, Naana Jane, « Gender-Role Perceptions in the Akan Folktale ». *Research in African Literature*, Vol. 30, N° 1, Spring 1999, 116 – 139.
- Ouzgane, Lahoucine et Morrell, Robert (Eds). *African Masculinities : Men in Africa from the late Nineteenth Century to the Present*. New York : Pelgrave Macmillan, 2005.
- Oyewumi, Oyeronke. *The Invention of Women : Making an African Sense of Western Gendered Discourses*. Minnesota : University of Minnesota Press, 1997.
- Paccaud, H. Josiane. *Women in love : de la tentation perverse de l'écriture*. Grenoble : Ellug, 1991.
- Pelchat, Yolande. *Questions de genre et de développement. Vers une contribution accrue à la recherche évaluative*. Laval : Université de Laval, 1992.
- Regard, Frédéric. *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 2000.
- Scott, Joan W. « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, Vol. 91, N° 5, décembre 1986, 1053 – 1075.
- Shipper, Mineke. « Mother Africa on a Pedestal ». *African Literature Today*, N° 15, 1987, 34 – 54.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy .Gender and Culture at the fin de Siècle*. London : Virago, 1990.
- Spivak, Gayatri C. « Can the Subaltern Speak? ». Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana : University of Illinois Press, 1988, 271 – 313.
- Stratton, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London and New York : Routledge, 1994.
- Stratton, Florence. « The Shallow Grave : Archetypes of Female Experience in African Fiction ». *Research in African Literatures*, 19, 2, 1988, 143–169.
- Sudarkasa, Niara. « The Status of Women in Indigenous African Societies ». Laurel Richardson et Verta Taylor (Eds), *Feminist Frontiers II : Rethinking Sex, Gender and Society*, New York : Random House, 1989.
- Taiwo, Oladele. *Female Novelists of Modern Africa*. London: Macmillan, 1984.
- Tate, Claudia. *Psychoanalysis and Black Novels : Desire and the Protocol of Race*. New York – Oxford : Oxford University Press, 1998.

- Tekpetey, Kwawisi. « Lawino, Stereotype of a Poetic Character ». *RIVEA*, N° 2, juin 1997, 77 – 81.
- Thébaud, Françoise. *Ecrire l'histoire des femmes*. Paris : ENS éditions, 1988.
- Thiam, Awa, et Groult, Benoîte. *La Parole aux Négresses*. Paris : Denoël, 1983.
- Volet, Jean-Marie. *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique subsaharienne*. Amsterdam – Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1993.
- Watchel, Eleanor. « The Mother and the Whore : Image and Stereotype of African Women », *Umoja*, Vol. 1, N° 2, Summer 1977, 31 – 47.
- White, Luise. « Anthologies About Women in Africa ». *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 28, N° 1, 1994, 127–133.

2. Littérature africaine

- Adjaye, Joseph. *Boundary of Self and Other in Ghanaian Popular Culture*. Westport : Praeger, 2004.
- Asein, So, and Ashalu, Albert Olu (Eds). *Studies in the African Novel. Essays in Analysis*. Ibadan University Press, 1936.
- Bessière, Jean et Jean-Marc Moura (Eds). *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs*. Paris : Honoré Champion Editeur, 1999.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford : Oxford University Press, 1995.
- Chevrier, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984.
- Chevrier, Jacques. « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud ». *Notre Libraire. Revue des littératures du Sud*, N° 151, juillet - septembre 2003, 88 – 93.
- Chevrier, Jacques. *L'Arbre à palabres. Essai sur les récits et traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Editions Hatier international, 2005.
- Chevrier, Jacques. *Les Blancs vus par les Africains*. Lausanne : Favre, 1997.
- Chinua, Achebe. *Morning Yet on Creation Day*. London : Heinemann, 1975.
- Coussy, Denise. *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Editions Karthala, 2000.

- Coussy, Denise, J. Bardolph, J.P. Durix et J. Sévry. *Anthologie critique de la littérature anglophone*. Paris : Collection 10/18, 1983.
- Deh Comlan, Prosper. *La Folie à l'œuvre dans la littérature africaine*. Thèse de Doctorat, Université de Lille, 1991.
- Denis, Philippe. « L'histoire orale dans un passé blessé ». *Palabres*, Vol. 5, N° 1, 2003, 109 – 122.
- Dossou-Yovo, Noël. *Individu et société dans le roman négro-africain d'expression anglaise de 1939 à 1986* - Tomes I, II, III. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Eko, Ebele, Julius Ogu, Emilia Oko (Eds). *Flora Nwapa - Critical Perspectives*, Calabar : University of Calabar, 1997.
- Fonkoua, Romuald (Ed). *Les Discours de voyages. Afrique – Antilles*. Paris : Editions Karthala, 1998.
- Gikandi, Simon. *Reading the African Novel*. London : Heinemann, 1987.
- Griffiths, Gareth. *A Double Exile : African and West Indian Writing Between Two Cultures*. London : Boyard Books, 1978.
- Gray, Stephen. *Southern African Literature. An Introduction*. London : Rex Collings Ltd, 1979.
- Imbo, Samuel Oluoch. *Oral Traditions as Philosophy : Okot p'Bitek's Legacy for African Philosophy*. Lanham : Rowman and Littlefield Publishers, 2002.
- Kesteloot, Lilyan et Bassirou Dieng. *Les Epopées d'Afrique noire – Préface de François Suard*. Paris : Editions Karthala, 1997.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala / AUF, 2001.
- Larson, Charles. *The Emergence of African Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1972.
- Lindfors, Bernth. « Xenophobia and Class Consciousness in Recent African Literature ». *Bayreuth African Studies Series*, 6, 1986, 5 – 21.
- Manning, Patrick. « Africa and the African Diaspora : New Directions of Study ». *The Journal of African History*, N° 44, 2003, 487 - 506.
- Mphahlele, Ezekiel. « Writers and Commitment ». *Black Orpheus*, Vol. 2, N° 3, 1969, 34 – 39.
- Miller, L. Christopher. *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. University of Chicago Press, 1990.
- Mongo-Mboussa, Boniface. *Désir d'Afrique*. Paris : Editions Gallimard, 2002.

- Moore, Gerald. *Twelve African Writers*. London : Hutchinson and Co. Ltd, 1983.
- Mphahlele, Ezekiel. *The African Image*. London : Faber and Faber, 1974.
- Nnaemeka, Obioma. « From Orality to Writing: African Women Writers and the (Re)Inscription of Womanhood ». *Research in African Literature*, Vol. 25, N° 4, Winter 1994, 137 – 157.
- N'da, Paul. « Ruse et dérision dans le conte, armes de la lutte sociale et politique ». *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, N° 10, 1990, 39-50.
- Ngandu, P. Nkashama. *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Ngandu, P. Nkashama. *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Ngugi, Wa Thiong'o. *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*. London : James Currey, 1986.
- Njabulo, S. Ndebele. *South African Literature and Culture : Rediscovery of the Ordinary*. Manchester and New York : Manchester University Press, 1994.
- Nkosi, Lewis. *Tasks and Masks : Themes and Styles of African Literature*. London : Longman, 1969.
- Obiechina, Emmanuel. *Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1975.
- Okafor, R. N. « A la recherche de l'homme nouveau. L'Apartheid dans *Mine Boy* ». *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D (Lettres)*, Tome 8, 1975, 109 - 129.
- Okafor, R. N. « Le monde traditionnel et le romancier africain ». *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D (Lettres)*, Tome 8, 1975, 131-151.
- Osei-Nyame, Kwadwo. « Chinua Achebe Writing Culture : Representations of Gender and Tradition in *Things Fall Apart* ». *Research in African Literature*, Vol. 30, N° 2, Summer 1999, 148 – 164.
- Owomoyela, Oyekan. *The African Difference : Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures*. New York : Peter Lang Publishing, 1996.
- Owomoyela, Oyekan (Ed.). *A History of XX th Century Literatures*. Nebraska : University of Nebraska Press, 1993.
- Palmer, Taiwo E. « Vox Populi Vox Sembène : A Preliminary Look at the Work of Sembène Ousmane ». *Ba Shiru*, Vol. 5, N° 1, 1973, 3 – 13.
- Palmer, Eustache. *An Introduction to the African Novel*. London : Heinemann, 1986.
- Palmer, Eustache. *The Growth of African Novel*. London : Heinemann, 1979.

- Podis, A. Leonard, Yakubu Saaka (Eds). *Challenging Hierarchies : Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature*. New York : Peter Lang, 1998.
- Prieke, Richard K. *Myth, Realism and the West African Writer*. Trenton – New Jersey : Africana World Press, 1988.
- Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*. Paris : CNRS Editions et Karthala, 1995.
- Sackey, Edward. « Oral Tradition and the African Novel ». *Modern African Fiction*, Vol. 37, N° 3, Autumn 1991, 389 - 407.
- Samin, Richard. « Représentation et post-colonialisme dans le roman sud-africain ». Michel Morel (Ed.), *L'Exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain*, Paris : Editions Messène, 1998, 148 – 157.
- Samin, Richard. « Sol Plaatje's *Mhudi* and the Emergence of Black Political Fiction in South Africa ». *Commonwealth Essays and Studies*, Vol. 22, N° 1, Autumn 1999, 37- 46.
- Samin, Richard. « La Nouvelle Afrique du Sud et les aléas de la mémoire ». *Palabres*, Vol. 5, N° 1, 2003, 157 – 167.
- Schaettel, Marcel. *Léopold Sédar Senghor : Poétique et poésie*. Lyon : Editions L'Hermès, 1977.
- Sévry, Jean. *Regard sur les littératures coloniales : Afrique anglophone et lusophone*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Sévry, Jean. *Afrique du Sud : Littérature et ségrégation, anthologie critique*. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Stewart, Danièle. *Le Roman africain anglophone depuis 1965. D'Achebe à Soyinka*, Paris : L'Harmattan, 1988.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge : Cambridge University Press / Canto, 1976.
- Tapping, Craig. « Voices off : Models of Orality in African Literature and Literary Criticism ». *ARIEL*, Vol. 21, N° 3, juillet 1990, 73 – 86.
- Tonnet-Lacroix, Eliane. *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris, L'Harmattan, 2000.
- Whyte, Philip. « La thématique du voyage dans *This Earth, my Brother...* de Kofi Awoonor ». Romuald Fonkoua (Ed.), *Les Discours de voyages. Afrique – Antilles*, Paris : Editions Karthala, 1998, 277 – 285.

V. OUVRAGES GENERAUX

1. Théorie de la littérature

- Anozie Sunday. *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman Ouest-africain*. Paris : Aubier - Montaigne, 1970.
- Arvon, Henri. *Georges Lukacs ou le front populaire en littérature*. Paris : Editions Seghers, 1968.
- Ashcroft (Bill), Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York : Routledge, 1989.
- Ashcroft (Bill), Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Eds). *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge, 1995.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- Barthes (Roland), Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt. *Littérature et réalité*. Paris : Editions du Seuil, 1982.
- Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1972. Première publication :1900.
- Berthelot, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris : Editions Nathan / HER, 2001.
- Bourneuf, Roland et Real Ouellet. *L'Univers du roman*. Paris, Presse Universitaire Française, 1972.
- Child (Peter) and Patrick Williams. *An Introduction to Post-colonial Theory*. Harlow – London : Pearson Education, 1997.
- Chowdhury, Kanishka. « Theoretical Confrontations in the Study of Postcolonial Literatures ». *Modern Fiction Studies*, Vol. 37, N° 3, Autumn 1991, 609 – 616.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore (Maryland) : The John Hopkins University Press, 1999. Traduit de l'anglais américain par Claude Hary-Schaeffer. *Le Propre de la fiction*. Paris : Editions du Seuil, 2001.

- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1978. Traduit de l'anglais américain par Alain Bony. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- Derive, Jean (Ed.), *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*. Paris : Editions Karthala, 2002.
- Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Postcolonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*. London : Macmillan Press Limited, 1988.
- Glaudes, Pierre. *La Représentation dans la littérature et les arts*. Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 1999.
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977. Première publication : 1821.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London : Penguin Books, 1927.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.
- Genette, Gérard, *Figure III*. Paris : Seuil, 1972.
- Goldman, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Editions Gallimard, 1964.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.
- Houédanou, Lucien. « La guerre des méthodes ». *Afrique Nouvelle*, N° 1920 du 7 mai 1986, 16 – 18.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.
- Ian (Adam) and Helen Tiffin (Eds). *Past the Last Post : Theorising Post-Colonialism and Post-Modernism*. Calgary: University of Calgary Press, 1990.
- Irele, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington : Indiana University Press, 1990.
- Jouve, Vincent. *La Poétique du roman*. Paris : SEDES/HER (2è édition), 1999.
- Jouve, Vincent. « Qui parle dans le récit ? ». Jean-Louis Brau (Ed.), *La Voix Narrative*, Vol. II - Colloque International de Nice des 6, 7 et 8 avril 2000, Nice : Centre de Narratologie Appliquée, 2001, 75 – 90.
- Loomba, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. Routledge, London and New York, 1998.
- Lazarus, Neil. *Resistance in Postcolonial African Fiction*. New Haven : Yale University Press, 1990.

- Lecerclé, Jean-Jacques et Ronald Shusterman. *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Seuil, 2002.
- Lukacs, Georg. *La Théorie du roman* (traduit de l'allemand par Jean Clairevoye). Paris : Editions Denoël, 1968.
- Lukacs, Georg. *Le roman historique*. Paris : Payot, 1965.
- Mauron, Charles. *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : Librairie J. Corti, 1970.
- Moura, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1998.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1999.
- Oyekan, Owomoyela. *The African Difference : Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures*. New York : Witswatersrand University Press / Peter Lang, 1996.
- Rivara, René. *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Proguidis, Lakis. *La Conquête du roman : de Papadiamandis à Boccace*. Paris : Les Belles Lettres, 1997.
- Said, Edward. *The Word, the Text and the Critic*. Cambridge : Harvard University Press, 1983.
- Said, Edward. *Beginning : Intentions and Methods*. New York : Basic Books, 1985.
- Said, Edward. *Culture et impérialisme* (traduit de l'anglais par Paul Chemla). Saint-Amand-Montrand (Cher) : Fayard, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Questions de méthodes*. Paris : Gallimard, 1967.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Editions du Seuil, 2001.
- Searle, John R. *Sens et Expression. Etude des théories des actes de langage*. Paris, Les Editions de Minuit, 1982.
- Tiffin, Helen. « Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Colonial History ». *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 23, N° 1, 1989, 169 – 181.
- Wole, Soyinka. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.
- Suleiman, Suzan R. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1972.

- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *La Notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil, 1987.
- Tomachevski, Boris. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1966.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985

2. Histoire, sociologie, anthropologie

- Aborampah, Osei-Mensah. « Women's Roles in the Mourning Rituals of the Akan of Ghana ». *Ethnology*, Vol. 38, N° 3, Summer 1999, 257 – 271.
- Allman, Jean et Victoria Tashjian. *"I Will not Eat Stone": A Women's History of Colonial Asante*. Oxford : James Currey, 2000.
- Althusser, Louis. *Reading Capital*. London: New Left Books, 1970.
- Appiah, K. Anthony. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. London : Oxford University Press, 1993.
- Arhin, Kwame. *Traditional Rule in Ghana*. Accra : Sedco Publishing, 1985.
- Association "Les Anneaux de la Mémoire". *Les Femmes dans la traite et l'esclavage. Cahiers des Anneaux de la Mémoire*, N° 5, 2003.
- Awusabo-Asare, Kofi. « Matriliney and the New Interstate Succession Law of Ghana ». *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 24, N° 1, 1990, 1 – 16.
- Ayidoho, Akosua « Tradition and Innovation in Nnwonkoro, an Akan Female Verbal Genre ». *Research in African Literatures*, Vol. 25, N° 3, 1994, 141 – 159.
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Editions du Seuil, 2002.
- Bozon, Michel. « Pékin : Utilités et limites d'une conférence mondiale ». *Chronique du CEPED*, N° 19, 1995, 4 – 6.
- Buytendijk, F. J.J. *La Femme : ses modes d'être, de paraître, d'exister*. Bruges : Desclé de Brouwer, 1954.
- Clark, John Pepper. *America, their America*. London : André Deutsch, 1964.
- Clifford, James et Georges Marcus. *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley : University of California, 1986.

- Coquery-Vidrovitch, Catherine. *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique. Du XIXe au XXe siècle*. Paris : Editions Desjonquères, 1994.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine. « Des reines mères aux épouses de président ». *Politique africaine*, N° 95, octobre 2004, 19 – 31.
- Curcuru, Monique. « Identité et altérité, l'hybride ». *Idéologies dans le Monde Anglo-saxon*, N° 13, 2002.
- De Beauvoir, Simone. *Le Deuxième sexe*. Saint - Armand : Gallimard, 1978.
- Diop, Cheikh Anta. *Nations nègres et culture* (Tomes I et II). Paris : Présence africaine, 1979.
- Dozon, Jean-Pierre. *La Cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine*. Paris : Editions du Seuil, 1995.
- DuBois, W.E.B. « The Souls of Black Folks ». *Three Negro Classics*, New York : Avon Books, 1965. Première publication: 1903.
- Dufoix, Stéphane. *Les Diasporas*. Paris : Presses Universitaires Françaises / Que sais-je, 2003.
- Fabre, Michel. *Les Noirs américains*. Paris : Armand Colin, 1967.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte Poche, 2002. (Première publication 1961).
- Fanon, Frantz. *Sociologie d'une révolution : l'an V de la révolution algérienne*. Paris : F. Maspero, 1982.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil 1952.
- Fatton, Robert Jr. *Black Consciousness in South Africa. The Dialectics of Ideological Resistance to White Supremacy*. New York : State University of New York Press, 1986.
- Fauvelle-Aymar, François-Xavier. *L'Invention du Hottentote : Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XVe – XIXe siècle)*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité - Tome 2 : L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.
- Garaudy, Roger. *Biographie du XX^e Siècle*. Paris : Editions Tougui, 1985.
- Gendzier, Irène. *Frantz Fanon*. London : Wildwood House, 1973.
- Goldstein, Joshua S. *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

- Goody, Jack. *Entre l'Oralité et l'Écriture*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1994.
- Grinker, Roy Richard et Steiner, Christopher B. (Eds). *Perspectives on Africa : A Reader in Culture, History, and Representation*. Oxford: Blackwell Publishers Limited, 1997.
- Haley, Alex. *The Autobiography of Malcolm X*. Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1968.
- Hanry, Pierre. *Erotisme africain : le comportement sexuel des adolescents guinéens*. Paris : Payot, 1970.
- Harris, Joseph (Ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington : Howard University Press, 1993.
- Hegel, Friedrich. *La Raison dans l'Histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris, U.G.E 10/18, 1965.
- Héritier, Françoise. « Le Sang du guerrier et le sang des femmes ». *L'Africain : Sexes et signes*, Paris : Editions Tierce, Hivers 1984 – 85.
- Iman Ayesha, Mama Amina, Sow Fatou (Eds). *Sexe, Genre et Société : Engendrer les Sciences Sociales Africaines*. Paris – Dakar : Editions Karthala et Codesria, 2004.
- Kopytoff, Igor. « Ancestors as Elders in Africa ». *Perspectives on Africa. A Reader in Culture, History and Representation*, Oxford: Blackwell Publishers Limited, 1997, 412 - 421.
- Lindsay, Lisa A. and Stephan F. Miescher (Eds). *Men and Masculinities in Modern Africa*. Portsmouth : Heinemann, 2003.
- Mayi, Dieudonné. *The Selling of Joseph : A Healing Message from History*. Philadelphie : Xlibris Corporation, 2004.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur - Préface de Jean-Paul Sartre*. Paris : Editions Gallimard, 1985. Première publication: Editions Corrèa, 1957.
- Mbiti, John S. *African Religion and Philosophy*. London : Heinemann, 1969.
- Maurouard, Elvire Jean-Jacques. « Noires épiques ». *Cahier des Anneaux de la Mémoire*, N° 5, 2003, 55 – 63.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra / Also sprach Zarathustra - édition bilingue Allemand – Français*. Paris: Aubier, 1992.

- Nketia, J.H. *Funeral Dirges of the African People*. New York : Negro Universities Press, 1969.
- Okpewho, Isidore. *Myth in Africa*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- Olupona, Jacob (Ed). *African Spirituality : Forms, Meanings and Expressions - Vol. 3 de World Spirituality : An Encyclopedic History of the Religious Quest*. New York : Crossroads, 2000.
- Outlaw, Julius. « Nous sommes un peuple africain : Les Afro-américains et l'Afrique ». *Politique Africaine*, N° 15, octobre 1984, 22 – 33.
- Owens, William. *Slave Mutiny : The Revolt on the Schooner Amistad*. New York : Penguin, 1953.
- Puy-Denis, Partick. *Le Ghana*, Paris : Editions Karthala, 1994.
- Modisane, Bloke. *Blame me on History*. England: Penguin Books, 1990.
- Mouralis, Bernard. *L'Europe, l'Afrique et la folie*. Paris : Présence Africaine, 1993.
- Mouralis, Bernard. *Littérature et développement*. Paris : Silex, 1984.
- Robertson, C. C & Klein, M. A. *Women and Slavery in Africa*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1983.
- Schneider, David M. et Gough, Kathleen (Eds). *Matrilineal Kinship*. Los Angeles : University of California Press, 1961.
- Sarpong, Peter. *Ghana in Retrospect. Some Aspects of Ghanaian Culture*. Accra – Tema, Ghana Publishing Corporation, 1974.
- Silberman, Charles. *Crisis in Black and White*. London : Jonathan Cape Ltd, 1975.
- Société africaine de culture. *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine*. Paris : Présence africaine, 1975.
- Stoeltje, Beverly J. « Asante Queenmothers: A Study in Identity and Continuity ». Reh, M. and G. Ludwar-Ene (Eds), *Gender and Identity in Africa*, Münster / Hamburg : Lit Verlag, 1994, 15 – 32.
- Stoeltje, Beverly J. et Samuel Obeng. « Women's Voices in Akan Juridical Discourse ». *Africa Today*, Vol. 49, N° 1, Spring 2002, 20 – 41.
- Tucker, Sterling. *Black Reflections on White Power*. Michigan : William B. Eerdmans Publishing Company, 1969.
- Van Allen, Judith. « 'Aba Riots' or 'Women's War ?': Ideology, Stratification, and the Invisibility of Women ». Nancy J. Hafkin et Edna G. Bay (Eds), *Women in Africa : Studies in Social and Economic Change*, Stanford: Stanford University Press, 1976, 59 – 85.

- Van Allen, Judith. « 'Sitting on a Man': Colonialism and the Lost Political Institutions of Igbo Women ». *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 6, N° 2, 1972, 165 - 181.
- Walker, Clarence E. *We Can't Go Home Again. An Argument About Afrocentrism*. Oxford University Press, 2001. Traduit de l'anglais américain en français par Roger Meunier, *L'Impossible Retour : A Propos de l'Afrocentrisme*. Paris : Editions Karthala, 2004.
- Wright, Richard. *Black Power : A Record of Reactions in a Land of Pathos*. New York : Harper, 1954.
- Yarak, Larry W. « Elmina and Greater Asante in the Nineteenth Century ». *Africa*, Vol. 56, N° 1, 33 – 52.
- Zahar, Renate. *L'œuvre de Frantz Fanon : colonialisme et aliénation dans l'œuvre de Frantz Fanon*. Paris : Maspero, 1970.

VI. RESSOURCES INTERNET

1. Articles

Behrant, Megan. « Matrilineality and Slavery in Aidoo's *Anowa* ».

<<http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/africa/ghana/aidoo/anowa5.html>>

(5 mars 2005)

Carpenter, Charli R. « Gender Theory in World Politics : Contributions of a Non-Feminist Standpoint ». *International Review Study*, Vol. 4, N° 3, Fall 2000.

<http://www.isanet.org/archive/carpenter.html> (5 mai 2004)

Chapman, Jeremy P. « An Analysis of Gender and Power Roles in 3 Novels by Head, Armah and Dangaremba ».

<http://www.zarquonmedia.com/zarchive/zarchive6/writing/essay/african_lit.html>

(15/10/ 2003)

Bryce, Jane. « "Going Home is Another Story" : Constructions of Nation and Gender in Ama Ata Aidoo's *Changes* ». *West Africa Review*, Vol. 1, N° 1, 1999

<<http://www.westafricareview.com/war/vol1.1/Jane.html>> (02. 2. 2005)

Coquery-Vidrovitch Catherine. « La femme africaine. De la soumission à l'émancipation ». *Géopolitique Africaine*, N° 10, Printemps 2003, 121-134,

<http://www.african-geopolitics.org/home_french.htm> (15. 1. 2005)

Coussy, Denise. « L'écrivain africain : guide ou témoin ». *Géopolitique Africaine*, N° 13, Hiver 2004,

< <http://www.african-geopolitics.org/show.asp?ArticleId=3652>> (5 mai 2006)

Diouf, Mbaye. « Culture et développement: le plaidoyer du savoir dans la littérature féminine africaine ».

<<http://www.francophonie-durable.org/documents/colloque-ouaga-a1-diouf.pdf>>

(05-5-2006)

Gillard, Garry. « Narrative Situation and Ideology in five Novels of Ayi Kwei Armah ». *Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies (SPAN)*, N° 33, 1992,

<<http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserve/SPAN/33/Gillard.html>>

(10 mai 2005).

Gillard, Garry. « Postcolonialism / Space/ Postmodernism: Ayi Kwei Armah ».

- Journal of the *South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies (SPAN)*, N° 36, 1993,
< <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/36/Gillard.html>>
(10 mai 2005).
- Mama, Amina. « Gender Studies for Africa's Transformation ». Dakar, CODESRIA - 30th anniversary, 12th December 2003,
<<http://www.codesria.org/link.conferences/dakar/mama.pdf> >
- Goma – Thethet, Joachim Emmanuel. « Cheikh Anta Diop et l'avenir de l'Afrique : une relecture des fondements économiques et culturels d'un état fédéral d'Afrique Noire ». Dakar, 30^{ème} Anniversaire du CODESRIA, 10 – 12 décembre 2003,
<www.codesria.org/link.conferences/dakar/thethet.pdf> (10 mars 2005).
- Kalu, Anthonia. « Women in African Literature ».
<<http://www.india-seminar.com/2000/490/490%20kalu.htm>> (5 juin 2004).
- Klages, Mary. « Modernes – Postmodernes : Lignes de Fractures ». *Psythère*, 08 juillet 2003, <<http://psythere.free.fr/postmoderne.htm>> (10 mai 2004)
- Köhler, Phil. Herbert, « Mission chrétienne et aliénation mythique »,
<<http://www.pyramidofyeweh.org/alienatio.html>> (25 septembre 2003)
- Korley, Nii Laryea. « Ayi Kwei Armah Speaks ». Interview accordé par Armah le 30 juillet 2004,
<http://www.ghanaweb.com/public_agenda/article.php?ID=2569> (10 mars 2005)
- Kumah, Carolyn. « African Women and Literature ». *West Africa Review*, 2, 1, 2000.
<<http://www.westafricareview.com/vol2.1/kumah.html>> (2 mai 2005)
- Lebdai, Ben. « John Ross : un mythe sud-africain blanc revisité ». *Alizés*, N° 24, 2004, <<http://www2.univ-reunion.fr/~ageof/text/74c21e88-612.html>>
(10 juillet 2005)
- Lumembu, Albert Kasanda. « La mondialisation et la résistance culturelle en Afrique, du vertige d'une utopie à la tentation du réalisme ».
<http://users.skynet.be/gresea/akl_mond_02_02.htm> (29 septembre 2003)
- Mezu, Rose Ure. « Women in Achebe's World ». Article WTR Spring / Summer 1995,
<<http://www.uga.edu/~womanish/1995/mezu.html>> (10 mars 2005)
- Mire, Amina, « In/Through the bodies of women : rethinking gender in African politics », *Polis*, Vol. 8, Numéro Spécial, 2001.
< <http://www.polis.sciencespobordeaux.fr/vol8ns/mire.pdf>> (20 mai 2005)
- Mma, Mara Nwaanyi. « Mami Wata: the more than Beautiful Woman ».

<<http://server1.fandm.edu/departments/Anthropology/mami.html>> (5 octobre 2005)
 Okome, M. Olufunké, « African Women and Power: Reflections in the Perils of Unwarranted Cosmopolitanism ». *Jenda : A Journal of Culture and African Women Studies*, Vol. 1, 1, 2001,
 <<http://www.jendajournal.com/jenda/vol1.1/okome.html>> (5 mars 2005)
 Ogundipe-Leslie, Molarao. « A Sunday Afternoon with Ayi Kwei Armah ». <http://www.geocities.com/molarao/sunday_afternoon.html> (15 octobre 2005)
 Ogundipe-Leslie, Omolara. Interviewée par Désirée Lewis, <<http://www.geocities.com/molarao/Interview.doc>> (10 mai 2005)
 Owomoyela, Oyekan. « Discourse on Gender : Historical Contingency and the Ethics of Intellectual Work ». *West Africa Review*, Vol. 3, N° 2, 2002, <<http://www.africaresource.com/war/vol3.2/owomoyela.html>> (2 mai 2005)
 Oyewumi, Oyeronke. « Conceptualising Gender : The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the Challenge of African Epistemologies ». *Jenda : A Journal of Culture and African Women Studies*, Vol. 2, N° 1, 2002 <<http://www.jendajournal.com/vol2.1/oyewumi.html>>(26/9/2003)
 Rushdie, Salman. « Rethinking the War on American Culture ». *The New York Times*, 5 Mars 1999. <<http://www.uwm.edu/~wash/rushdie.htm>> (10 mars 2004)
 Schiebinger, Londa. « Theories of Gender and Race ». *Nature's Body : Gender in the Making of Modern Science*, <<http://www.beacon.org/backlist/scinsoc.html>> (5 mai 2005)
 Sekyi-Otu, Ato. « Fanon and the Possibility of Postcolonial Critical Imagination ». Communication présentée au Symposium du CODESRIA, Canonical Works and Continuing Innovations in African Arts and Humanities, Universités du Ghana, Legon, Accra, 17 – 19 septembre 2003, <http://www.codesria.org/Links/conferences/accra/Sekyi_Otu.pdf> (2 mai 2006)
 Sévry, Jean. « Rôle, statut et place de la femme dans les littératures noires en Afrique australe, de 1931 à 1990 ». *Revue Alizés*, N° 14, <<http://www2.univ-reunion.fr/~ageof/text/74c21e88-122.html>> (5 mai 2005)
 Sévry, Jean. « Ambiguïtés des Littératures Anglophones ». *Géopolitique Africaine*, N° 13, Hiver 2004, <<http://www.african-geopolitics.org/show.aspx?articleid=3653>> (5 mai 2005)
 Toupin, Louise, « Les courants de la pensée féministe », <<http://1libertaire.free.fr/Histoirefeminisme01.html>> (5 mai 2005)

Ufomata, Titi. « Women in Africa : their socio-political and economic roles ». *West African Review*, Vol. 2, N° 1, <<http://www.westafricareview.com/war/vol2.1/ufomata.html>> (10 janvier 2005)

Williams, Al-Yasha. « On the subject of kings and queens : “traditional” African leadership and the diasporal imagination ». *African Studies Quarterly* 6 (4): 1, 2003. <URL: <http://web.africa.ufl.edu/asq/v7/v7ila4.htm>> (2 mai 2005)

Wright, Derek. Biographie d'Ayi Kwei Armah. Extrait du *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 117, 1992, <http://www.drexel.edu/academics/tdec_humanities/Miscellaneous/Armah_Bio.htm> (02/5/2006)

2. Sites sur le genre et la littérature africaine

African Gender Institute

<<http://web.uct.ac.za.org/agi/progs/ass.%20abstracts.htm>> (5 mars 2005)

African Studies Quarterly : The Online Journal for African Studies

<<http://web.africa.ufl.edu/asq/>> (5 juin 2004)

Africa Resource Center

<<http://africaresource.com/on/ogen.htm>> (10 mai 2005)

African Women's Bibliography Database

<<http://www.africabib.org/women.html>> (25 juin 2005)

Africultures

< <http://www.africultures.com/index.asp>> (15 mai 2006)

Council for the Development of Social Science in Africa (CODESRIA)

<<http://www.codesria.org>> (2 février 2005)

Documentation sur la recherché féministe / Resources for feminist research

<<http://www.oise.utoronto.ca/rfr/index/htm>> (5 juin 2005)

Feminist Africa

<<http://feministafrica.org/>> (3 mars 2006)

Gender and Women's Studies for Africa's Transformation

<<http://www.gwsafrica.org/>> (6 mars 2006)

Institut des recherches d'études féministes (Canada)

<<http://www.unites.ugam.ca/iref/>> (15 mai 2006)

Jenda : A Journal of Culture and African Women Studies

<<http://www.gendajournal.com>> (10 mars 2003)

Revue Politique Africaine

<<http://www.politique-africaine.com>> (2 janvier 2004)

Contemporary Postcolonial and Postimperial Literature in English:

<<http://www.scholars.nus.edu.sg/post/>> (10 octobre 2004)

RING : Réseau Interuniversitaire et Interdisciplinaire National sur le Genre (France)

<<http://www.siqu7.jussieux.fr/ring/presentation/htm>> (5 mars 2005)

VII. OUVRAGES DE REFERENCE

- Annoscia, Giuseppe (Directeur de la publication). *Encyclopaedia thématique Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 2004.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Editions du Rocher, 1988.
- Eliot, Simon and W. R. Owens (Eds). *A Handbook to Literary Research*. London: The Open University, 1998.
- Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis France, 1996.
- Cahoone, Lawrence (Ed). *From Modernism to Postmodernism: an anthology, Blackwell Philosophy Anthologies (2nd Edition)*. Malden: Blackwell Publishers, 2003.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs*. Paris : R. Lafont – Jupiter, 1996.
- Comte, Fernand. *Larousse des Mythologies du Monde*. Paris: Editions France Loisirs, 2004.
- Eliot, Simon and W. R. Owens (Eds). *A Handbook to Literary Research*. London: The Open University, 1998.
- Grimal, Pierre (Ed.). *Histoire mondiale de la femme*, Volume 1. Paris : Nouvelle Librairie de France, 1974.
- Jarrety, Michel (Ed.). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Lindfors, Bernth and Reinhard Sander (Eds.). *Dictionary of Literary Biography, Volume 117: Twentieth-Century Caribbean and Black African Writers - First Series*. London : The Gale Group, 1992.

INDEX DES AUTEURS ET CRITIQUES

A

Achebe, Chinua. 19, 24, 49, 61, 63, 76, 93, 97,
147, 151, 154, 170, 178, 188, 211, 229,
247, 253, 255, 257, 266, 363, 364, 366,
367, 412.
Appiah, K. Anthony319
Awoonor, Kofi 202, 253, 363

B

Bâ, Mariama.....360, 372, 396, 401
Bakhtine, Mikhael34, 392
Balzac, Honoré214
Barthes, Roland.....262, 369
Beauvoir, Simone191, 308
Benveniste, Emile312
Bergson, Henri.....367
Berthelot, Francis35
Booth, James.....172, 181
Bourdieu, Pierre.....309, 312
Bozon, Michel.....259
Britwum, Ata41, 367
Brutus, Dennis187
Busia, Abena .. 41, 43, 182, 342,343, 348, 360,
365, 368, 371, 373, 406
Butler, Judith..... 55, 336, 337, 345

C

Cary, Joyce..... 229, 253, 300, 377
Césaire, Aimé16, 26
Chetin, Sara..... 373, 374, 406
Chevrier, Jacques..... 208, 225, 275, 276, 303
Clark, J. Pepper..... 122
Cohn, Dorit.. 382, 383, 386, 388, 395, 399, 405
Conrad, Joseph 151, 229, 300, 369
Coquery, Catherine V 146, 330, 354, 355
Coussy, Denise232, 237
Curcuru, Monique25

D

Dangarembga, Tsitsi13, 416
Davies, Carole B.....36, 362
Davis, Augustina C. 118, 359, 377
Derive, Jean276, 277
Diop, Cheick A. 20, 140, 141, 142, 144
Dozon, Jean-Pierre.....115
Dufoix, Stéphane.125, 133
Durix, Jean-Pierre.....182

E

Emecheta, Buchi189
Evans, Jennifer..... 331, 362, 365
Ekwensi, Cyprien.....384

F

Fanon, Frantz ... 21, 26, 49, 62, 124, 125, 153,
155, 175, 178, 179, 180, 182, 207, 220,
227, 264, 335

Farah, Nuriddin 176
Felman, Soshana..... 214
Fontanier, Pierre 317, 325
Faucault, Michel.....14, 59, 161
Frazer, Robert..... 114
Freud, Sigmund 361, 384

G

Garaudy, Roger 240
Genette, Gerard 192, 195, 210, 321, 388
Goldman, Lucien..... 339, 340
Goldstein, Joshua ... 11, 12, 331, 337, 338, 353
Goody, Jack 100, 101
Gordimer, Nadine..... 387, 412
Gray, Setephen..... 285, 326
Greimas, A. Julien.262
Griffiths, Gareth..... 9, 19, 21, 98, 116, 204

H

Hale, Thomas383
Haley, Alex..... 83
Hamon, Philippe..... 324, 349
Harris, Joseph..... 120
Hegel, W. 157, 233
Hubier, Sébastien 389, 394

I

Ikpewho, Isidore..... 290

J

Jouve, Vincent 70, 210, 263, 348, 351

K

Kane, C. Hamidou..... 74, 225
Kourouma, Ahmadou..... 61, 71, 188
Kristeva, Julia..... 14, 216, 362, 384

L

Lacan, Jacques..... 14
Lake,Obiagele..... 144, 145
Lebdai, Benaouda359, 400, 410
Lecerle, Jean-Jacques.....384, 385
Lee, Sonia..... 381, 382, 384
Lindfors, Bernth..... 97, 172
Lorentzon, Leif 105
Lukacs, Georg..... 233, 297, 368
Lutz,John 240

M

Mauron, Charles 175
Mayi, Dieudonné110
Memmi, Albert..... 26, 28
Modisane, Bloke 333
Mofolo, Thomas . 188, 270, 279, 280, 281, 282,
283, 284, 286, 287, 288, 293, 306, 326

Mouralis, Bernard.....211, 227, 228, 229
Mphahlele, Ezechiel 192, 196, 204, 366

N

N'da, Paul.....316
Ndebele, Njabulo190, 244
Ngugi, W. T..... 19, 245, 356, 379, 380, 415
Niane, D. Tamsir..... 232, 270, 285
Nietzsche, W.T359, 361, 384
Nkosi, Lewis..... 9, 24, 255
Nkrumah, Kwame 16, 17, 76, 200, 201, 214,
216, 239, 245, 254, 260, 342, 421,467
Nwapa, Flora294, 295

O

Ogede, Ode 18, 19, 53, 101, 181, 190, 313,
327
Ogundipe-Leslie, Molara 375, 378,379, 406,
418
Okara, Gabriel215
Ola, Virginie 348, 359, 365, 365
Ossouma, Bernard213
Ouologuem, Yambo.....379
Ousmane, Sembène... 340, 341, 342, 344, 371
Outlaw, Julius.....122, 125
Owomoyela, Oyekan 142, 209, 210, 363

P

Petersen, Kristen H108, 372
Plaatje, Sol T 135, 270, 279, 286, 287, 306
Platon..... 111, 213, 245, 278
Priebe, Richard.....274, 275
Proguidis, Lakis52
Proust, Marcel.....385
Puy-Denis, Patrick.....99

R

Regard, Frédéric.....11, 55, 59
Ricœur, Paul.....292
Rivara, Rivara.....161, 389

S

Said, Edward27, 152
Samin, Richard 118, 244, 286
Sartre, Jean-Paul 176, 268, 269
Scott, Joan W.10, 11
Searle, John406
Senghor, L. S. 26, 124, 240, 264, 270, 278,
279, 280, 283, 284, 285,370, 371, 372, 375,
379
Sévry, Jean.....286
Shakespeare 216, 222, 243, 369
Silberman, Charles123, 124
Soyinka, Wole 19,141,178,212, 226, 229, 266,
293, 294,295, 320,343, 359, 363, 364, 366,
372

Stewart, Daniel..... 90, 170, 178
Stoeltje, Beverly 347
Stratton, Florence 364, 370, 371, 406
Suleiman, Suzan..... 34, 113

T

Taiwo, Olade..... 366
Thiam, Awa 311, 312, 382, 410
Todorov, Tzvetan 36, 324, 392
Trevarthen, Anne 109, 271, 393, 394

U

Ufomata, Titi..... 250

W

Walker, Clarence 142,143
Whyte, Philip 8, 18, 19, 136, 374, 394,
397,417
Wright, Derek 18, 19, 21, 97, 150, 176, 294,
397
Wright, Richard.....124, 127

Y

Yankson, Kofi..... 48, 49, 86, 213, 349,350

Z

Zima, Pierre 257

LA PROBLEMATIQUE DU GENRE DANS LES ROMANS D'AYI KWEI ARMAH

A travers les portraits et l'analyse des rôles des personnages masculins et féminins, ce travail tente de dégager le discours du genre que tiennent les narrateurs des romans d'Ayi Kwei Armah. D'une part, il fait un parallèle entre les mondes traditionnels et contemporains dépeints dans les six romans étudiés et, d'autre part, il met en évidence la manière dont l'auteur intègre au plan narratologique l'histoire et la culture africaine dans la construction de ses personnages féminins et masculins. Mettant en corrélation l'œuvre d'Armah avec celles de Frantz Fanon et de Cheick Anta Diop, il envisage la question de la construction du genre dans un double sens : le genre comme un pouvoir normatif, c'est-à-dire imposé par l'homme et la tradition et le genre comme contre-pouvoir, c'est-à-dire une force qui s'inscrit dans la perspective de la transgression de la norme et de l'altérité imposée dans la société moderne. L'intertextualité entre ses romans et ceux d'autres auteurs africains montre le rôle central de la colonisation européenne dans le déséquilibre des pouvoirs sociaux et politiques entre hommes et femmes. Il ressort cependant de cette analyse que l'auteur inscrit les rapports sociaux entre les sexes, non pas dans une dynamique conflictuelle, mais plutôt dans une synergie qui vise à redonner une vitalité à la société africaine.

Mots-clés : Genre, personnage féminin, personnage masculin, Akan, Ghana, pouvoir, système matrilineaire.

GENDER ISSUES IN AYI KWEI ARMAH'S NOVELS

Through the analysis of male and female characters, this work examines gender discourse in Ayi Kwei Armah's novels. On the one hand, it compares the traditional and contemporary worlds of these novels and on the other hand it examines how the author uses African culture and history in the construction of his male and female characters. Moreover, the analysis seeks to give prominence to the way Armah makes a literary use of the ideas of Frantz Fanon and Cheick Anta Diop. Trying to identify the main ideas of his novels, it underlines through an interdisciplinary approach how he perceives otherness in the relationship between men and women in Africa. His perception of gender roles reveals the impact of European colonization on the balance of social and political power between men and women. However, contrary to the narratives of most of African male writers, he depicts a matrilineal society in which women have influence in public matters. They are not perceived as a social group opposed to that of men and their roles are far from minor in the sociopolitical organization. Men and women are rather seen as distinct social categories that struggle together to strengthen African society. It is shown from his use of myths, oral narratives and metaphors of fertility that Armah tries to enhance women's roles in modern Africa.

Keywords : Gender, female character, male character, Akan, Ghana, power, matrilineal system.