

Carine MENGUE MBA  
Enseignante-chercheuse  
Université Omar Bongo  
Libreville, Gabon

## **Motif de l'ailleurs et poétique de l'hybridité dans le roman féminin francophone noir: lecture de *Ces Âmes chagrines* de Léonora Miano**

**Résumé:** Souvent classée dans la catégorie des écrivains migrants (Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*), Léonora Miano est considérée comme l'une des pionnières à avoir fait entrer la population afropéenne dans la littérature. Publié en 2011, le roman *Ces Âmes chagrines*, développe un espace narratif où sont questionnées, entre autres, les notions d'ailleurs, de race, de différence ou d'altérité. L'analyse du parcours des personnages dans la métropole, notamment Thamar, met ainsi en évidence la complexité des relations et des échanges entre l'Afrique et l'Occident, le Cameroun et la France. De cette combinaison prend forme un jeu de dialogues et d'interactions culturelle et esthétique, qui fonde la poétique de l'hybridité. Il apparaît alors un dépassement des frontières raciales, esthétiques, nationales, puis la prise en compte, voire la réappropriation de l'imaginaire et de la pensée de l'Autre (la France). On relève alors une forme de dialogisme qui peut se lire essentiellement à deux niveaux. Notre analyse reposera par conséquent sur la reconstitution des mécanismes et du phénomène d'hybridation qui débouche, d'une part, sur la création d'un espace de l'entre-deux où se façonnent des «identités frontalières», d'où la création de personnages «afropéens» à l'image de Thamar et de son fils Anton. D'autre part, ce processus interculturel est au centre d'un enjeu esthétique en ce qu'il produit une écriture qui intègre le dialogue des genres (roman et poésie), le mélange des formes orales

et écrites et le bilinguisme avec l'insertion d'expressions tirées d'une langue locale du Cameroun.

**Mots-clés:** hybridité, interculturalité, dialogisme, ailleurs

**Abstract:** Usually classified in the category of migrant writers (Papa Samba Diop, 2011), Leonora Miano is considered as one of the pioneers in bringing the Afropean people into literature. Therefore, her novel *Ces âmes chagrines* – published in 2011 – develops a narrative space where the notions of elsewhere, race, difference or ontherness are questioned, among other things. The analysis of the journey of the characters in the metropolis, in particular Thamar, highlights the complexity of the relations and exchanges between Africa and the West, or Cameroon and France. From this combination, a set of dialogues and cultural and aesthetic interactions is born: so can we see a kind of poetics of hybridity. In then appears a going beyond racial, aesthetic, national borders, and the reappropriation of the imagination and the thought of the Other (France). There is then a form of dialogism which can be read essentially at two levels. Our analysis will therefore be based on the reconstitution of the mechanisms and the phenomenon of hybridization which lead on the one hand to the creation of a space in between where «border identities» are being built through «afropian» characters like Thamar and her son Anton. On the other hand, this intercultural process is at the center of an aesthetic issue that produces a writing integrating the dialogue of genres (novel and poetry), the mixture of oral and written forms and bilinguism – more specifically with words borrowed from a local Cameroonian language.

**Keywords:** hybridity, interculturality, dialogism, elsewhere

## Introduction

À l'image des productions littéraires masculines, les fictions féminines francophones postcoloniales se démarquent en général par la mise en lumière des dysfonctionnements de la société, de l'essoufflement de la culture, des conflits intérieurs du moi et des rapports plus complexes que les individus entretiennent entre eux. Même si les hommes ont très tôt occupé la scène littéraire africaine, les femmes s'engageront très tardivement dans

la démarche d'écriture. La conséquence de cet éveil tardif à la littérature est soulignée par Cheikh Hamidou Kane lorsqu'il notait que les femmes figurent «en très petit nombre» (Kaya, *Les Danseuses d'Impé-Eya* 9). On situe en effet la naissance de cette littérature féminine francophone d'Afrique noire à la veille des indépendances, notamment avec la parution du roman autobiographique de l'écrivaine camerounaise Marie-Claire Matip, *Ngonda* (1958). Il faudra attendre sept ans pour voir éclore le recueil de *Poèmes africains* (1966) de la Sénégalaise Annette Mbaye d'Erneville, publié à Dakar par le Centre National d'Art Français.

La sortie de cet état de marginalité et d'invisibilité va aller s'accroissant avec l'émergence d'écrivaines telles qu'Aminata Sow Fall (*Le Revenant*, 1976), Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979), Ken Bugul (*Le Baobab fou*, 1984), etc. On observe que les productions de ces auteures se caractérisent par la variété et la richesse des thèmes abordés, même si la question du genre y occupe une place non négligeable. Cette productivité et cette créativité constantes vont entraîner une explosion des études critiques consacrées à cette littérature féminine ainsi que le soutient Huannou:

La littérature féminine africaine (toutes langues et tous genres confondus) est, depuis une quinzaine d'années, l'objet d'une attention soutenue de la part de la critique internationale. [...] Pour l'Afrique du Nord, il faut citer les études de la romancière algérienne Assia Djébar et, d'une manière générale, sur les femmes du Maghreb. Pour l'Afrique noire francophone, il existe de nombreux articles, mais aussi des ouvrages portant notamment sur Mariama Bâ et Aminata Sow Fall: Lectures de l'appel des arènes. (*Le Roman féminin francophone en Afrique de l'ouest* 15)

Ainsi, l'écrivain et universitaire d'origine béninoise propose au lecteur une esquisse de typologisation et d'analyse du roman féminin francophone noir où se mêlent, entre autres, satires des institutions sociales et des systèmes politiques. À ces principaux motifs s'ajoutent la critique du colonialisme et de ses dérives, les réflexions sur la femme aux prises avec les contraintes imposées par son environnement, la lutte pour la valorisation de la femme, etc. L'on voit alors éclore, comme le montre Huannou, des genres spécifiques et protéiformes qui s'apparentent à des sortes d'avatars du roman à l'intérieur desquels se déploient le fantastique, l'autobiographie, l'histoire, l'exotisme, la politique, «les amours indigènes», etc.

L'on comprend dès lors pourquoi Bessala a consacré une analyse aux écrivaines camerounaises – *Les amazones de la littérature camerounaise* – dont les figures les plus emblématiques sont Calixte Beyala, Njiali, Nathalie

Etoké, Rabiato Njoya, Ngo Bapambé, Léonora Miano. Lauréate du Grand Prix Littéraire d'Afrique noire en 2011 pour l'ensemble de son œuvre, Léonora Miano, à l'image de la plupart des écrivaines modernes africaines, évolue dans «une époque troublée qui doute de la cohérence du monde et de la pertinence des langages chargés d'exprimer cette cohérence» (Laplantine, *Je, nous et les autres* 10). Cette période, à en croire le philosophe, est fortement imprimée par le délitement de la vérité, de l'absolu, des certitudes identitaires et de l'hégémonie du «Signifiant flottant un peu partout dans le monde» (*Ibid.*). Il s'agit en fait d'une fenêtre ouverte sur une crise culturelle et existentielle que tente de saisir le sujet écrivain. Nous sommes bien en présence de la notion de *déchirure* qui caractérise la plupart des productions des nombreux auteurs de la période postcoloniale (Palä et Paré, *Littératures et déchirures*). Les œuvres de Léonora Miano, qui continuent à donner lieu à des analyses et à des recherches sur la culture afro-française, offrent ainsi une réflexion sur l'identité du Noir dans un contexte à la fois colonial et postcolonial, africain et européen. D'ailleurs, l'auteure est reconnue comme étant l'une des pionnières à avoir fait entrer la population afropéenne dans la littérature. Elle s'inscrit de ce fait dans un courant littéraire et/ou philosophique qui, dans le prolongement de la pensée politique d'Achille Mbembe, interroge les notions de race, de diaspora, et pense la différence, et l'altérité dans une sorte de logique globale, dans la mesure où la culture noire est pensée ici dans «l'axe qui relie l'Afrique à l'Europe, dans un sens par la colonisation et dans l'autre par l'immigration» (Laurent, *Le «tiers-espace» de Léonora Miano romancière afropéenne* 2).

Aussi, le roman *Ces Âmes chagrines* (2011) offre-t-il un espace narratif où s'opère un jeu de dualité voire une confrontation entre l'Afrique et l'Hexagone, le Blanc et le Noir, l'histoire (pré)coloniale et la société africaine moderne, la famille et le moi, l'enracinement et l'acculturation. Son écriture reprend le motif de l'ailleurs présent dans la littérature de voyage, car ses personnages, à l'image de la narration, évoluent dans un contexte de mobilité permanente afin de construire un nouveau sens axé sur le dialogisme et l'hybridité. L'auteure s'apparente dès lors à une subtile lectrice des *hypo-lieux* (Mboasu et l'Intra-muros), c'est-à-dire «ces espaces où les populations reléguées, assignées à la périphérie, peuvent poser leur énonciation subalterne» (Garnier, *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux* 174). L'objectif de notre article consiste à mettre en lumière les procédés à travers lesquels la romancière parvient à tisser sa représentation de l'ailleurs et à rendre opératoire la notion même

de l'hybridation. Plus précisément, l'on s'interrogera sur la manière dont est perçu et narré le lieu non familier par soi-même et par l'autre, et l'on tentera de montrer que Miano invente un récit hodéporique non européen qui propose une vision à la fois tragique et idéalisée de l'espace d'origine.

## 1. Léonora Miano et l'expression de l'ailleurs

En règle générale, la notion de l'ailleurs implique une confrontation entre deux lieux: ici et là-bas. Selon la vision romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, ce concept renvoie à l'itinérance, à des mouvements dans l'espace, à la représentation de tout ce qui ne relève pas de la culture occidentale. Par ailleurs, lorsque cette notion s'applique à la littérature, elle touche également la dimension spatiale; l'ailleurs dont il est question ici est celui de l'écriture romanesque qui va à la rencontre de l'autre – avec son cortège de clichés exotiques et de préjugés –, en quête de soi-même, en même temps qu'il tente de percevoir le «différent» ou le «divers» (Ségalen, *Essai sur l'exotisme* 41).

### 1.1 Une approche contrastée du Mboasu et de l'Intra-muros

Dans *Ces Âmes chagrines*<sup>1</sup>, Léonora Miano procède à une confrontation subtile entre l'Intra-muros qui présente toutes les caractéristiques d'un État hexagonal et le Mboasu<sup>2</sup>, pays imaginaire situé quelque part en Afrique, avec pour capitales administrative et économique Nasimapula et Sombé. Sans se soucier du respect d'une quelconque logique apparente, l'auteure décrit ces deux espaces sous une perspective sociale et culturelle selon l'ordre d'apparition des personnages, de la perception du vécu des deux fils de Thamar (Maxime et Antoine) et de la remémoration des souvenirs relatifs à leur pays d'origine et à leur espace de reterritorialisation, et inversement. Récusant le modèle chronologique, l'auteure privilégie plutôt une écriture empreinte d'un réalisme qui revendique le «désordre comme mode de présentation, comme dynamique de la vacuité, ou, plus précisément, de l'évacuation du sens sérieux» (Ben Charrada, *Le mode discontinu d'écriture ou le jeu des possibles dans La Lenteur de Milan Kundera* 147).

---

1. Dans la suite de l'article, nous allons adopter la mention CAC à la fin des citations.

2. Ce toponyme est composé du mot douala «Mboa», qui signifie pays ou village, et du suffixe «su» dont on peut supposer qu'il s'agit de l'apocope du terme *sud*. Au regard de cette hypothèse, la traduction littérale de «Mboasu» serait donc *pays du sud*.

Cette construction différenciée affecte avant tout la caractérisation des principaux personnages: Maxime et Antoine. Il convient de rappeler que leur mère Thamar, l'«ancienne prostituée devenue alcoolique et encline à décrocher» (CAC 29), avait quitté son pays natal pour l'Intra-muros, afin de vivre un «voyage romantique» aux côtés d'un expatrié nordiste rencontré dans un bar à charme du Mboasu. Elle confiera à sa mère Modi la garde de ses deux premiers garçons, Maxime Kingué, alors âgé de quatre ans, et Daniel, son puîné – tous deux fruits d'un viol. La grand-mère qui avait à sa charge un troisième enfant, Jérémie, retrouvé dans un caniveau, mettait un point d'honneur à ce que ses petits-fils «n'aient d'autre patrimoine que leurs diplômes» (36). Le rêve de Thamar tournera très vite au cauchemar lorsque son conjoint l'abandonnera dans une chambre d'hôtel, après avoir découvert qu'elle était enceinte de son troisième enfant. La naissance d'Antoine Kingué se déroulera dans l'Intra-muros au début des années 1980. Confié «à des étrangers» dans des pensionnats et des internats de l'Intra-muros durant l'année scolaire, le petit Antoine avait été contraint par sa mère à «quitter l'Hexagone pour passer ses étés dans un pays où il ne se plaisait pas» (26). Après avoir reçu une bonne éducation auprès de sa grand-mère et à l'issue d'un excellent parcours scolaire, Maxime, de son côté, arrivera dans l'Intra-muros pour y poursuivre ses études supérieures. Cette opportunité sera l'occasion pour lui de revoir enfin sa mère et d'essayer de tisser des liens avec son cadet Antoine. Thamar avait échoué à être une mère affectueuse, tendre et présente dans la vie de ses enfants, parce qu'elle «s'était trompée d'homme, d'histoire d'amour». La relation conflictuelle et distante avec ses enfants découlait du mauvais choix de ses priorités, car elle avait surtout cherché à préserver sa vie de femme et à veiller exclusivement «au bien-être matériel de sa progéniture» (30).

De part et d'autre des points de vue adoptés par les deux frères qui endossent souvent le rôle de narrateurs, le Mboasu et l'Intra-muros apparaissent comme des terres étrangères, des environnements anormaux, curieux. De ce fait, l'ailleurs est décrit sous une perspective socioculturelle, à partir de la vision du monde et du regard respectif des deux protagonistes sur les milieux concernés. Il s'opère, dès lors, un processus d'exotisation, c'est-à-dire «un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé [le Mboasu et l'Intra-muros] est mis à disposition (de lointain, il devient proche) et qui construit son étrangeté» (Staszak, *Qu'est-ce que l'exotisme?* 13).

L'une des spécificités les plus flagrantes de chaque environnement réside sans conteste dans l'évocation des conditions climatiques austères

qui génèrent sensation d'étouffement et brouillage de repères. En effet, le Mboasu – pays d'origine et *alma mater* de Maxime et sa mère, se caractérise par une chaleur écrasante et une pluviométrie très élevée, comme nous le constatons dans ces descriptions sans concession du narrateur:

Depuis plusieurs jours, le ciel déversait des trombes d'eau, interminablement. La terre, sans cesse remuée, fouillée de ce fracas torrentiel, se muait en une boue argileuse qui ne sécherait pas véritablement avant la fin de la grande saison des pluies. (CAC 33)

Il faisait chaud. On ne se pressait pas dans les rues de Sombé, loin de là. Au contraire, on se déplaçait à l'allure de l'escargot, pour éviter de macérer dans sa sueur. (*Ibid.* 169)

À l'opposé de l'humidité et de la chaleur oppressante de ce «pays pluvieux où l'on suffoquait» (146), Antoine passe sous silence le climat de l'Intra-muros que le lecteur devine plus vivable au fil de la progression narrative.

En outre, la différence entre le Nord et le Sud se décline dans la réécriture des rapports dominant/dominé. La peinture sombre du Mboasu, tout en interpellant le lecteur, inscrit d'emblée ces deux espaces tropical et hexagonal dans «l'anormalité» et renforce cette perception de l'étrangeté ou de l'exotisme. Ainsi peut-on voir, lors des manifestations des sans-papiers dans l'Intra-muros, les *puissances du Nord et de l'Ouest* mettre en coupe réglée les régions du Sud. Elles y sont dépeintes comme des figures colonisatrices «qui se goinfraient depuis des temps immémoriaux sur la misère, les errements des Subsahariens» (51). Cette stratégie de spoliation opérée des décennies durant, ajoutée à la complicité et à la cupidité des acteurs politiques nationaux, a accéléré le phénomène de paupérisation des populations du Mboasu. La mainmise des Nordistes sur les richesses des populations autochtones provoque consternation et révolte chez l'auteur:

Dans leur propre pays, les habitants du Mboasu ne possédaient rien de signifiant, on pouvait penser que l'air lui-même serait bientôt rationné. Les richesses minières et forestières avaient été bradées aux pays du Nord. Les dividendes de ces opérations lucratives, confisquées par une élite gloutonne, dormaient sur des comptes numérotés, pendant que le petit peuple crevait la bouche ouverte. [...] Les compagnies pétrolières du Nord n'étaient pas tenues de communiquer leurs résultats d'exploitation, s'opposaient à ce que le pétrole du Mboasu soit raffiné sur place, employant pour cela les méthodes les plus abjectes. (170)

On peut en outre relever des conceptions divergentes sur la mort selon qu'elle émane des mythologies subsahariennes ou de la perception d'Antoine, pur produit de l'Occident, qui lui dénie toute fonction symbolique ou mystique. De ce fait, lorsque Maxime lui annonce son retour définitif à Sombé pour y occuper un poste de responsable dans la succursale de la banque où il avait été embauché avec les papiers de son frère cadet, l'idée de commettre un fratricide lui traverse momentanément l'esprit. Car ce départ signifiait la fin de leur «petit arrangement»<sup>3</sup> et constituait une menace réelle de la baisse du niveau de vie dispendieux d'Anton:

Un bref instant, Antoine songea à l'empoisonner. Il revint rapidement là-dessus [...]. On ne pouvait rien soutirer aux morts. Au Mboasu d'où venait Max, on pensait même que les disparus étaient puissants, qu'ils étaient en mesure d'intervenir dans l'existence des vivants. Savait-on à quoi le décès de ce frère ennemi l'exposerait ... Il ne partageait pas ces croyances ridicules, mais, au fond de lui, une voix lui soufflait de ne pas courir le risque. (114)

D'un certain point de vue, Léonora Miano propose une vision manichéenne des deux mondes afin d'exorciser les *déchirures identitaires* au cœur des théories afrocentristes, «tout en se fondant sur la vitrine nordiste» (Magnier, *D'Hamadou Hampaté Bâ à Léonora Miano: une identité déchirée* 22). La référence quasi-permanente au passé esclavagiste et colonial permet paradoxalement à l'auteure d'apporter un regard neuf sur la culture propre aux deux personnages, d'opérer un meilleur retour sur soi. Aussi en vient-elle, dans l'incipit, à confronter de manière directe la légendaire ponctualité de l'homme blanc à l'indolence prétendument constitutive du Noir dont il semble tirer vanité:

Antoine s'amusait intérieurement de cette manière qu'avaient les femmes du Mboasu d'avancer à pas comptés, comme si elles avaient reçu, en venant au monde, un capital de foulées à économiser. À ce rythme-là, la route serait longue, mais rien ne pressait jamais pour les habitants de ce territoire niché au cœur du Continent, dans la partie équatoriale. D'ailleurs, ils s'enorgueillissaient de cette nonchalance la considérant comme une forme de noblesse. C'est ainsi qu'on les entendait parfois clamer: *Si les Nordistes ont la montre, nous, nous avons le temps.* [...] (11-12)

---

3. Compte tenu du risque encouru pour usurpation d'identité, Maxime avait été contraint par son cadet de lui reverser la moitié de son salaire, «une somme très substantielle tous les mois» (60). Il travaillait donc sous le nom d'Antoine Kingué grâce auquel il avait réussi à «gravir les échelons» au sein de l'institution bancaire dans l'Intra-muros.



Cette attitude des habitants du Mboasu relèverait, aux dires d'Antoine, d'une espèce de «mentalité primitive» que l'écrivaine aurait plutôt tendance à décrier. Une telle approche, placée sous le signe d'une tension apparente entre deux mondes n'est, en réalité, qu'un éloge de la diversification ou, plus précisément, de la différenciation. Ainsi peut-on signaler en toute logique que cette jonction des modes de vie l'Intra-muros et du Mboasu a pour corollaire l'éclatement des conceptions fondées sur l'hégémonie du «centre», la désintégration de toute tendance consistant à homogénéiser les repères socioculturels ou à accorder quelque primat à la civilisation occidentale.

Pour parvenir à une représentation de soi la plus objective possible et s'observer dans son rapport à la nature et à l'autre, peut-être fallait-il passer par une illustration des topographies et des comportements humains dans un rapport d'opposition. Léonora Miano semble souligner la nécessité de détacher l'homme noir de son existence habituelle, de son environnement familial afin qu'il puisse se questionner comme un sujet authentique. Cette dialectique relève d'un élan vital qui permet à l'individu de se départir des illusions, d'échapper à la contemplation du monde en menant une réflexion lucide «sur l'effritement total de son univers» (111). Face aux ruines des multiples crises et déconstructions en tous genres, «l'introspection et l'introversion s'imposent comme les voies naturelles d'une réhabilitation de l'individu en danger» (Magnier, *op. cit.* 25).

## 1.2 La construction de l'image de soi

L'exotisme et l'ailleurs se posent en dernier ressort comme des formes d'expressions ethno-anthropologiques, fondement de la construction de l'image et l'identité de l'autre, en dépit de son lot de stéréotypes. Autrement dit, la (re)découverte des éléments endogènes, des pratiques et des valeurs propres à chacun des peuples, particulièrement, à celles des habitants du Mboasu, répond à ce besoin chez le Noir de dépasser «cette déchirure au fond de son être» afin de s'extirper de «la situation de divorce avec lui-même» (Ela, *Le Cri de l'homme africain* 9) héritée de l'esclavage et de la colonisation.

À titre d'exemple, les «côtiers du Mboasu» sont dépeints comme des êtres *amoureux du paraître*, «réfractaires à l'effort» (CAC 18-19), et les hommes particulièrement réputés pour leur «goujaterie» et leur prétendue «virilité» (*Ibid.* 24). Le lecteur peut tout de même marquer son étonnement face à cette analyse d'Antoine, narrateur intradiégétique, qui déploie

paradoxalement toute son énergie et «un maximum de thunes» à l'entretien de sa physionomie de mannequin.

Soucieux de produire une image parfaite et fidèle à sa philosophie propre, le jeune est perçu par les journaux de l'Intra-muros comme «ce beau Noir qui a conquis l'Hexagone» (196). Le parti pris de cette vision idéale de soi-même oblige ce personnage narcissique à mener une existence essentiellement vouée au culte de son apparence, afin d'éviter d'être «invisible aux autres» et «inexistant aux yeux de sa mère» (155):

Toujours vêtu comme pour arpenter les podiums pendant la semaine des défilés ou défier le monde selon son humeur, Snow passait pour une vedette dans le milieu superficiel qu'il fréquentait, entouré de personnes en vue ou prêtes à tout pour le devenir (17).

Pour conserver cette ligne parfaite, Snow avait fréquemment recours à la diète protéinée et, ponctuellement, à la médecine esthétique, notamment, à des injections d'une substance faisant exploser les cellules graisseuses. Cela ne lui causait aucun problème de devoir, pendant un moment, se soustraire aux regards, le temps de voir dégonfler ses œdèmes (20).

Ses cheveux avaient peut-être besoin d'un soin nourrissant, fragilisés qu'ils étaient par leurs incessants défrisages et décolorations. Il fallait aussi prendre rendez-vous avec l'esthéticienne, pour redonner forme aux sourcils qu'il avait par nature broussailleux (21).

Puisque le jeune homme est soumis à la dictature de l'image, c'est tout naturellement qu'il adopte le pseudonyme anglais de «Snow». Le parallèle avec la neige symbolise non seulement la beauté exceptionnelle, la blancheur<sup>4</sup> et la pureté auxquelles il aspire; mais aussi et surtout, le signe de l'affection gelée, voire de la haine et du rejet à l'endroit de son frère aîné Maxime, de sa mère Thamar et, par ricochet, de tous les peuples subsahariens. Le jeune garçon finit par sombrer dans un mensonge pathologique révélateur de son désir de surpuissance et de l'éclatement de son identité profonde. À titre d'exemple, il se faisait passer, à l'internat, pour «le fils d'une princesse de la côte du Mboasu, dont la famille habitait une grande maison blanche à volets

---

4. La couleur blanche et le concept de lumière, avec ses variantes, sont très prégnants dans le roman. De la beauté qui illumine, aux vêtements blancs, à «l'éclat éblouissant des dents ultra blanches» (20), en passant par l'espoir des nantis subsahariens de «se blanchir au contact de la clientèle venue du Nord» (22), la blancheur envahit l'espace romanesque. Le blanc tantôt renvoie au bonheur, au renouveau, tantôt fait référence au vide sidéral, à la subtilité, au vertige, à l'angoisse quasi-obsessionnelle du personnage central de préserver sa réussite tout en éludant ses origines et ses souffrances personnelles: «Snow était beau: lisse, brillant» (142).

bleus» (269). Malgré le manteau neigeux dont se couvre le protagoniste, il reste obsédé par un vif sentiment d'insécurité, une instabilité affective et une difficulté manifeste à construire des relations (familiales, amoureuses, amicales, humaines) saines et durables. La psychose maniaco-dépressive dont semble souffrir Antoine vient transcrire la passion monomaniaque pour le blanc, la réalité d'une existence construite sur le jeu de «l'ombre et de la lumière» (Ndi Etondi, *Représentations de la femme africana dans Le cycle de l'ombre et la lumière de Léonora Miano*). Plus précisément, cette métaphore obsédante est le trait distinctif du fils rejeté rendu fou par le triple abandon subi: d'abord de la part de son frère Maxime resté à Sombé, puis de sa mère qui l'envoya de son enfance à l'adolescence dans un pensionnat, enfin par Maxime et sa mère lorsqu'ils décident tous deux de quitter l'Hexagone pour aller s'installer au Mboasu – leur pays natal.

Au total, Antoine ne recherchait pas tant l'amour du public, encore moins la reconnaissance des téléspectateurs; le fait d'endosser tous ces rôles sur le petit écran, de «se pavaner sur les podiums, c'était [un moyen d'] échapper à sa vie, [de] fuir le mal, [pour] devenir, dans le regard des autres, une image, mais surtout une valeur» (184).

Cette frustration finit par envahir tout le roman et se mue en une force créatrice, une volonté de puissance, une quête effrénée du succès et de la célébrité au point de brûler «les écrans hexagonaux de son incomparable phosphorescence» (146), de sorte que «les damnés de la terre du Mboasu» ne puissent avoir de ses nouvelles que par «antennes paraboliques» interposées. Portés à leur paroxysme, ces troubles du rapport à l'autre créent chez Snow angoisse, machiavélisme, nausée issus du profond dégoût physique et moral de tout ce qui renvoie au Mboasu ou à ses populations – même lorsqu'elles sont installées dans l'Intra-muros, comme en témoigne cette expérience vécue alors qu'il se rendait à un casting chez le célèbre «faiseur de tendances vestimentaires» (146), Herbert La Barrière:

En sortant du métro, il fut confronté à un attroupement de Subsahariens hélant leurs congénères pour les entraîner, de gré ou de force, dans l'un des salons de coiffure qui abondaient là. Ils s'exprimaient dans un parler rêche qui lui fit prendre un aller simple pour le rude Mboasu de son enfance. À leur vue, il rendit à nouveau tripes et boyaux, il n'y avait plus, dans ses entrailles, qu'une salive mêlée de bile, dont l'acidité lui brûla la gorge. (155-156)

Il va sans dire que Snow ne peut se départir de ses racines; il ne saurait donc échapper à la hantise du dévoilement des «apparences», à la

mystification de l'image. En raison de son *ancrage ethnique* profond, «il partageait [cette hantise innée] avec un grand nombre de Noirs de par le monde qui, terriblement perturbés par l'histoire qui les avait précipités dans cette catégorie ombreuse de l'espèce humaine» (18), semblaient s'être fixés comme unique objectif le besoin d'être «vus», «d'exister publiquement» (31).

On a comme l'impression que l'écrivaine confère ainsi à son récit une véritable dimension satirique et pédagogique sur les questions liées au genre, à la race, à la culture dans un contexte de colonisation et de crises de la modernité. La possibilité est ainsi donnée aux protagonistes, et aux lecteurs de se percevoir autrement, que ce soit dans son lieu d'origine ou en situation d'immigré en terre inconnue (ou adoptive). En réalité,

En renvoyant chaque individu ou chaque culture à une appartenance, l'identité leur désigne leur origine. Elle attire l'attention sur ce qu'il y a de plus stable et de plus permanent dans un être humain ou dans un groupe social, appréhendés à partir de ce qu'ils étaient autrefois, et non de ce qu'ils sont en train de devenir. [...] Ce qui est recherché dans l'identité, qui a presque toujours un caractère grégaire, c'est l'hérédité, la race, le sang, le sol, l'enracinement dans la nation, la famille, la naissance, le déterminisme de l'ascendance voire la couleur de la peau (Laplantine, *Je, nous et les autres* 43).

Léonora Miano s'attache à décrire les réalités vécues par le Noir, qui ne parvient pas toujours à transcender son statut de subalterne, «d'être infériorisé dicté par l'Occident». À travers sa plume s'exprime la conscience noire trop longtemps marginalisée; le principe de soustraction, selon Laplantine, cède la place à la dialectique de *réactivation* de l'ipséité et/ou de réactualisation *des origines*. Le processus d'écriture est de ce fait motivé par «la quête d'un ailleurs au moyen de l'esprit, la tentative de reconstruire et de réinventer au moyen de l'imaginaire» (Fonkoua, préface à *Littératures et déchirures* 8).

Selon Victor Segalen, la mise en évidence des mœurs, des habitants ou des paysages pittoresques ne saurait être complète si elle fait l'impasse sur les sens essentiels que sont *l'odorat* et le *goût*, dans la mesure où «chacun des sens [entretient des] rapports avec l'exotisme» (*Op. cit.* 33). En partant de là, les mets locaux, l'art culinaire en général apparaît en même temps comme un marqueur social et un révélateur identitaire qui propose une vision de la société du Mboasu. Sans prétendre à l'exhaustivité, il est possible de recenser quelques manifestations de cet exotisme sensoriel via les plats typiquement

locaux concoctés par Modi dans la petite gargote qui tenait lieu de point de vente pour subvenir aux besoins de ses petits-fils.

Aux côtés des beignets authentiques (*makala*), de la recette de haricots aux crevettes séchées (*dibanga*) rehaussée de «gingembre, ail, oignon, quelques verts au milieu des rouges» (CAC 37), il est également fait référence au petit jardin où elle faisait «pousser de l'igname et quelques légumes verts, *ndole*, *nkea*, *bewole*» ou encore des papayers. On peut également noter l'indication du menu du déjeuner des garçons, généralement composé de «sauce gombo agrémentée de *keleng*, une variété de feuilles qui ajoutaient de l'épaisseur, et des *bekwang*, pâte de *makabo* cuite dans des feuilles» (43). Si donc on file la métaphore de Victor Segalen, ces recettes autochtones et spécialités locales, qui représentent une continuité d'ordre spatial avec le Mboasu, non seulement renforcent l'effet de mise à distance avec l'Intramuros, mais traduisent aussi la tentative de saisir les spécificités culturelles parfois difficilement traduisibles.

Les mets régionaux, la description des mentalités et des comportements atypiques des peuples du Mboasu résonnent comme la revendication du droit ou l'éloge à/de la différence. D'une certaine manière, Léonora Miano veut retrouver «ces singularités de 'classe' ou de 'genre' en tant que catégories conceptuelles et organisationnelles primaires [ayant] entraîné une prise de conscience des positions du sujet – race, genre, génération, positionnement institutionnel, lieu géopolitique, orientation sexuelle» (Bhabha, *Les Lieux de la Culture. Une théorie postcoloniale* 32). Il importe donc de retenir que la stratégie visant à combiner les mondes olfactif, sonore et gustatif énoncés par Victor Segalen, dépasse le simple cadre d'une représentation exotique, elle répond en réalité à un désir de «faire émerger son être noir» (CAC 185) – projet autour duquel va se développer une nouvelle esthétique.

## 2. De l'écriture afrocentrée à une écriture de l'hybridité

Le roman *Ces Âmes chagrines* nous enseigne que les frontières censées séparer les continents, les races, les genres (littéraires et sexués), les pratiques culturelles sont de plus en plus poreuses. En raison de la pluralité et de la diversité que soulève cette œuvre aux relents polyphoniques, l'auteure introduit le lecteur dans une zone intermédiaire où viennent se briser les normes édictées par la doxa occidentale. Ainsi, l'écriture de Léonora Miano opère une modification des catégories traditionnelles, de telle sorte qu'on aboutit à un texte qui transgresse non seulement les canons dominants des

formes d'art convoquées, mais également les règles qui régissent ces genres. Cette rupture permet d'accéder ainsi à «une nouvelle vision d'un monde caractérisé par la coexistence et la négociation des langues et des cultures» (Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* 4).

La romancière d'origine camerounaise reprend à son compte nombre de tropes de la littérature noire, en intégrant dans «son récit de nombreux éléments trop bien connus de l'Afrique postcoloniale (au point que ceux-ci risquent de dépasser le seuil du réalisme social et d'aider à renouveler le grand panthéon des idées sur l'Afrique): dictateurs, mauvaise gouvernance, tribalisme, corruption, militarisation des enfants» (Onyeoziri, *Les Aubes écarlates de Léonora Miano: la critique de l'oubli* 81). Bien qu'il propose des variations dans ses formes littéraires, le roman reste marqué du sceau de «la mémoire esthétique africaine [...] qui met au défi le monde blanc» (Laurent, *op. cit.* 2). Au nombre des symboles de la littérature africaine, Léonora Miano a cédé à la tentation d'explorer à nouveau la figure féminine avec des représentations ambivalentes, marquées tantôt par une pointe nostalgique du passé traditionnel, tantôt par une recherche de la modernité.

## **2.1 La femme: allégorie de la mémoire et de l'identité africaines**

L'étoffe esthétique de l'œuvre de Léonora Miano se tisse avec l'hétérogénéité et la discontinuité sur les aspects liés tant à la forme qu'au fond. L'horizontalité imposante marquée par les départs, le retour de la fille et des petits-enfants de l'aïeule, puis le rôle central que joue la grand-mère Modi témoignent de la volonté de Léonora Miano de rendre hommage à la femme noire – métaphore de la race et de l'identité noires. Comme Léopold Sédar Senghor ou David Diop, l'auteure reprend le motif de la femme symbole du mystère, de la chute, de la vitalité et parfois gardienne de la mémoire et des traditions ancestrales.

Le lecteur se retrouve en effet en présence de trois types de portraits: d'un côté, Modi, figure de la matriarche veillant au bien-être de sa descendance. L'écrivaine reconstruit, avec cette empreinte mythologique, l'image de la femme mystérieuse qui conserve son statut de mère aimante, protectrice et sacrée. C'est ainsi que la voix narrative dresse un portrait moral de l'ancienne qui s'appliquait à rendre le séjour d'Antoine au Mboasu le plus agréable possible. Elle mettait tout en œuvre pour sortir son petit-fils de l'état de mutisme profond et de déprime sévère causés par son séjour forcé dans ce pays semblable «à l'enfer»:

Lorsqu'elle était préoccupée, c'est-à-dire tout le temps, la vieille femme chuchotait, se parlait à elle-même. On la disait un peu mystique, pas *simple*. Elle pensait trop, c'est tout, se disait que le petit Anton était fragile, qu'il avait besoin de plus d'égards et plus d'attentions que les autres, enfants de cette féroce, sans innocence ni pudeur. Elle le comprenait parce qu'elle avait connu une autre existence, elle aussi. C'était son secret. Dès ce soir, il dormirait avec elle, sous la moustiquaire. (CAC 39)

*L'autre existence* de la vieille à laquelle renvoie la citation est le bannissement, puis la malédiction dont l'avait frappée son père, le Révérend Masoma, après avoir déshonoré la famille. De son vrai nom Maria, dont le second patronyme («Modi») semble faire écho à l'anathème paternel qui pèse sur elle, même s'il signifie en réalité «la lune» en langue locale, avait en effet renoncé à une vie d'aisance en s'installant avec un communiste, «un rebelle venu du *mbusa mundi*», qui luttait contre l'impérialisme post-colonial et la complicité des prêtres nordistes. Thamar était née de la relation entretenue avec cet homme venu de l'arrière-pays, l'unique que Modi ait vraiment aimé. Elle est à la fois la source du mal, le modèle de la transgression originelle, la mémoire et l'histoire de la famille – qu'elle tient à maintenir dans le secret pour protéger sa descendance. Figure centrale qui porte l'intrigue, elle évolue dans une dimension mystico-religieuse afin de chercher à laver l'affront et l'offense faits à son père. Elle est considérée à juste titre comme cette figure tutélaire qui cherche à «ancrer [ses petits-enfants] dans une terre, leur donnant ainsi ces ailes qui s'accrochent dans la tête, qui permettent de s'élever. [Elle se fixe la mission de] leur dire d'où ils venaient, où ils pouvaient espérer aller» (60).

De l'autre côté, le personnage antagoniste – Thamar – est vidé de toute force de caractère, de toute forme de pouvoir et d'autorité. Incapable de sens de sacrifice comme sa mère, elle se laisse appâter par les mirages d'une vie meilleure dans l'Hexagone, au point de délaisser ses enfants. Elle semble faire de la marginalité et de la vanité une philosophie de vie, en vendant ses charmes, en s'exilant dans l'Hexagone, en évoluant dans une extrême précarité dans l'Intra-muros: «[Thamar] avait recherché [l'amour] dans les bras d'hommes qui ne l'avaient jamais rencontrée, se laissant étourdir par leurs cadeaux, leurs paroles suaves, jusqu'au moment où elle s'était retrouvée seule, face à une vie dont elle n'avait su quoi faire» (280). Au moment du dénouement, elle connaîtra une fin tragique, car après avoir été ramenée dans sa terre natale par Maxime, elle décèdera à la suite d'une agression lors d'un cambriolage perpétré chez elle.

Enfin, enveloppée par une «mystique subsaharienne» dont elle se vantait de «tenir d'une grand-mère originaire du Yénapèsi» (274), Amalia surgit vers la fin du roman comme le symbole de la femme salvatrice et source de rédemption. En faisant découvrir à Antoine le bonheur de la paternité, elle l'aide à panser les blessures du passé. Avec ruse et espièglerie, elle amène Antoine – l'homme de glace – à renoncer à «l'enfermement en soi, à la culture du ressentiment, de l'orgueil» (280) et à expérimenter les vertus de l'amour réel. Il va s'amender, consentir à accorder le pardon à sa défunte mère et s'engager à «tisser des liens avec [Maxime] ce frère jadis détesté» (263). En se tenant aux côtés de son compagnon au moment où ce dernier va rencontrer le vieux Wondja Masoma, frère de sa grand-mère Modi, elle l'incite à jeter un pont entre le Mboasu et l'Intra-muros pour marquer son ancrage culturel: «[Antoine] était décidé à connaître ses racines, même flétries, l'histoire qui l'avait produit, même si elle n'était pas très réjouissante, à bien des égards. C'était au cours d'une de ces visites que son grand-oncle lui avait offert le phonographe du Révérend Masoma, et le portrait de Modi» (279). Avec la présence de ces femmes traditionnelles et émancipées dont l'âge et l'expérience divergent, il est possible de noter avec Sylvie Laurent que «Miano est une auteure qui donne avant tout une voix à la femme, dont seule la focalisation semble digne de dépeindre le réel, à condition qu'on refuse son bâillonnement» (*Le «tiers-espace» de Léonora Miano, romancière afropéenne* 51).

## 2.2 La poétique de l'hybridité

L'œuvre de Léonora Miano devient ainsi l'espace narratif où se déploie avec frénésie l'acte d'écriture. Le vocabulaire, les constructions syntaxiques et les tropes entrent en dialogue pour s'inscrire résolument dans une rhétorique et une poétique dite postcoloniale axée sur l'interartialité. Aussi, l'intrusion de la chanson (avec le titre «Regarde» de Barbara ou encore un refrain de rap des années 1980), l'allusion à des recueils poétiques de l'époque médiévale (*La Ballade des Pendus* de François Villon) et contemporaine (*Le Roman inachevé* de Louis Aragon), les références directes à la Bible (Deutéronome, 18,10; Proverbes 26,2; Luc, 10,19), ainsi que l'évocation explicite du grand classique anglais de E. D. Morel (*Red Rubber: the rubber slave trade flourishing on the Congo on the year of grace 1906*) font sens avec les problématiques de l'emprunt et de l'appropriation.



À ces genres traditionnels, on peut rajouter la prévalence de l'univers de l'audiovisuel avec l'émission *Real TV Show* (CAC 146), de la presse écrite et de la mode («On vit Snow en première page des journaux, sur les podiums des défilés» (163) et la série télévisée à grand succès *La Cité* dans laquelle Snow «campait [le rôle de] Murdock, un ancien délinquant désireux de changer de vie par amour» (164-165). La logique de synthèse fait donc émerger un jeu de négociation entre différentes formes d'arts ou de médias que sont la musique, la poésie, le cinéma, la littérature, la peinture et la mode.

En ce qui concerne le roman à proprement parler, là encore, l'auteure adopte le jargon musical pour structurer son récit; l'incipit présente la mention «Intro» (11), et le dernier chapitre du roman s'intitule «Outro» (267). En dehors de ces précisions, aucune autre partie ne porte un titre encore moins un chiffre. Le récit se déroule donc comme un film ou comme une production musicale dont les scènes se succèdent sur plusieurs écrans narratifs du Mboasu et de l'Hexagone, mais l'entame, ainsi que la séquence finale, se déroulent dans le «Pays Premier».

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher d'établir une analogie entre création littéraire et composition musicale<sup>5</sup>. Car le roman s'apparente à une œuvre polyphonique (avec la multiplicité des voix narratives et auctoriale), à une partition littéraire de l'auteure où s'agencent librement les mots, la syntaxe, les normes linguistiques et esthétiques, selon sa propre sensibilité. Cette exigence se poursuit vers la quête d'une poétique axée sur l'hétérogénéité, l'«hétérolinguisme (au sens général de la coexistence de différentes langues dans un même texte)» dont l'instance scripturale a du mal à se défaire (Moura, *Critique postcoloniale et littératures francophones africaines* 72). Les modalités de cette perspective hétérolingue se traduisent, d'une part, par le recours à des tournures idiomatiques («*A tete nyasu nye mogn, dina longo di dubabe, janea longo di ye*» (CAC 128), et à des constructions syntaxiques en Anglais («*You don't have to do all this for me. L'homme le faisait taire d'un geste de la main: Of course I have to. Who else will?*» (152), très rarement suivies d'une traduction afin de préserver «l'exception culturelle». D'autre part, on peut souligner avec Klaus Vogel d'autres types de combinaisons qui donnent naissance à une «interlangue», résultat de la synthèse entre langue maternelle et «d'autres langues préalablement acquises» (*L'Interlingue, la*

---

5. A propos de l'image extensive entre la littérature et l'art musical, consulter l'étude de Michel Butor intitulée «Composition littéraire et composition musicale», publiée en 1972.

*langue de l'apprenant* 19): d'où la juxtaposition de l'anglais et du pidgin camerounais («*Mami makala, put oil so haricot di make sous-marin*» (CAC 38), du français et d'une langue vernaculaire («*O bi pon lambo, tu sais t'y prendre pour faire les choses*» (46) ou encore «*Ils devaient au moins lui donner son moni mwa ndio, l'argent du transport*» (233).

L'on voit bien que l'auteure ne déroge pas à ce constat fait par Henry Louis Gates qui analyse le phénomène de l'intertextualité dans les productions romanesques noires en ces termes:

Les écrivains noirs [...] apprennent à écrire en lisant de la littérature, surtout les textes canoniques de tradition occidentale. En conséquence, les textes noirs ressemblent à d'autres textes occidentaux. [...] Mais la répétition formelle noire se répète toujours avec une différence, une différence noire qui se manifeste dans l'utilisation spécifique de la langue (*The Signifying Monkey. A theory of African-American literary criticism* XXII-XXIII).

Au nom de cette «différence noire», l'écrivaine propose une forme de parodie romanesque qui, tout en déformant les caractéristiques propres au genre, revisite la narration et le langage. De la sorte, l'auteure s'inscrit, selon la perspective de Jean-Marc Moura, dans «l'hybridité générique [qui] semble la règle pour les œuvres postcoloniales», «dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question», comme l'observe (à propos de l'Afrique mais le constat est général) Jacques Chevrier (*Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste* 232).

L'une des mutations les plus remarquables que propose Léonora Miano réside dans la spécificité de l'univers diégétique: les scènes, les personnages se caractérisent par leur mobilité extrême entre le continent africain et l'Hexagone. Cette flexibilité garantit la force créatrice de l'auteure qui explore des formes de réalismes novatrices fondées sur la suspension, la brièveté tout en donnant à la narration un caractère hybride et discontinu. Cette discontinuité de son côté se traduit par la diversification des perspectives narratives engageant les différents protagonistes à prendre en charge le récit à tour de rôle. La multiplication des angles de vue est le témoignage de la volonté de l'homme (noir) à questionner l'Histoire, l'essence de sa vie (d'ancien colonisé), à rassembler ses fragments d'identité disséminée. L'écrivaine s'autorise des innovations esthétiques et poétiques moins pour désacraliser l'objet ou la réalité décrite que pour marquer les esprits et susciter chez les lecteurs une réelle prise de conscience, à l'image de cette

gradation ascendante où l'on observe le détournement de l'expression «berceau de l'humanité» pour accentuer l'insalubrité et la misère extrême qui accablent l'Afrique: «Le continent était une vaste benne à ordures, un immense dépotoir, un lieu créé pour la consommation des âmes damnées, le tombeau de l'humanité» (CAC 52).

Léonora Miano invente de nouveaux modèles poétiques, tout en reprenant à son compte les poncifs sur les Subsahariens avec une distance parfois teintée d'ironie. D'un continent à l'autre, l'écrivaine analyse les questions contemporaines liées à la pauvreté ambiante, à la violence et à l'insécurité, à la prolifération des églises de réveil dans les pays du Sud, à la prévalence du mysticisme, à l'immigration, à la colonisation, entre autres.

Bien plus, la créativité se dégage dans la disparition de signes typographiques distinctifs des dialogues: les tirets et les guillemets. Les séquences dialogales, les paroles rapportées et les discours directs apparaissent en italique à l'intérieur des passages narratifs et descriptifs, à l'instar de cette discussion entre les deux frères au sujet de leur mère: «*Ce n'est pas grave, insista Maxime, laisse-la demander, reconnaitre ses erreurs ... Antoine cracha: Tu veux dire ses fautes. Mère, c'est un titre de noblesse. Je ne sais même pas comment, toi, tu peux lui pardonner*» (200).

En outre, la musicalité est raffermie par des tournures anaphoriques dont l'insistance régulière crée un effet de martèlement, tel qu'on le voit dans cet extrait où il est fait mention de l'omniprésence de la grand-mère Modi et de son amour incommensurable pour ses petits-fils:

Modi avait rempli son univers d'attentions, de rêves. Elle avait été une mère pour lui, pour les deux autres, Daniel et Jérémie. Ils avaient toujours eu *quelqu'un* à qui parler. *Quelqu'un* pour les défendre. *Quelqu'un* pour sécher leurs larmes, éloigner leurs frayeurs enfantines. *Quelqu'un* pour leur enseigner des prières. *Quelqu'un* pour leur raconter comment c'était quand ils étaient bébés. *Quelqu'un* pour les écouter réciter leur leçon d'histoire sur les grands empires précoloniaux, la naissance du Mboasu. *Quelqu'un* pour leur dire quoi faire avec les filles. *Quelqu'un* pour les entendre muer, imaginer les hommes qu'ils deviendraient. (59-60)

La répétition, les gradations ascendantes et descendantes fondent alors le rythme, souvent ternaire, et se mettent au service d'une écriture transgressive et novatrice. Le sujet écrivain met en lumière son lyrisme dans une expression poétique minimaliste ou élaborée, constituée de phrases nominales ou de constructions syntaxiques sans verbe conjugué à l'intérieur desquelles les idées sont désormais rendues avec force de manière détournée

ou allusive. On retrouve ainsi les marques de cette discontinuité stylistique dans des tournures nominales telles que «comme ça» (15), «De l'amour» (39) ou encore dans l'extrait où Antoine offre, avec sarcasme, un tableau pathétique de sa mère et le ressentiment profond qu'il éprouve: «Hair la peau fripée avant l'heure, grise de crasse et de solitude, l'haleine avinée, les yeux rougis» (25).

## Conclusion

En définitive, la projection vers l'ailleurs constitue paradoxalement un moment de ressourcement pour Antoine. À lire Léonora Miano, ce voyage d'abord onirique finit par prendre forme avec l'arrivée volontaire au Mboasu qui se pose avant tout comme le lieu géographique du retour aux valeurs communautaires, du rétablissement du lien affectif voire spirituel avec Modi la matriarche. Dans cet endroit hors du quotidien, Antoine, Maxime et Thamar peuvent enfin se renouer avec leurs racines, retrouver leur identité réelle et se sentir libres, à la suite du processus de désoccidentalisation progressive et de désaliénation dans lequel ils sont inscrits.

La lecture de l'ailleurs et de l'hybridité s'est donc articulée autour de trois axes principaux. Tout d'abord, nous avons observé que la plongée dans un nouvel espace favorise un retour à soi-même avec, pour corollaire, l'émergence de la problématique de l'identité du Noir. Cette réflexion a ensuite fait surgir un rapport d'opposition entre un pays subsaharien (symbolisé par le Mboasu) et un État occidental (dont le modèle est l'Intra-muros).

Mais il faut souligner la référence aux poétiques postcoloniales où les modes de coexistence et d'interaction des univers symboliques peuvent voisiner avec une affirmation voilée de cette norme. Un dialogue a pu enfin se nouer entre les deux environnements au travers des choix thématiques et des formes esthétiques et/ou poétiques à l'œuvre dans *Ces Âmes chagrines*. L'examen des formes scripturales du roman a mis en lumière un ailleurs éclaté en une pluralité de catégories qui débouche sur une hybridité générique, linguistique et identitaire ou culturelle.

La structure romanesque de *Ces âmes chagrines* apparaît alors comme un entre-deux transcontinental où se jouent constamment des interactions entre les continents africain et européen, le Mboasu et l'Intra-muros, la tradition et la modernité, voire des «négociations entre le monde religieux du Sud et le monde athée du Nord, [...] entre la sophistication

technologique et les techniques traditionnelles, entre la citoyenneté française et l'espace extérieur à la France» (Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* 157). La construction diégétique repose en dernier ressort sur un système mobile et flexible qui met en scène des événements ou des micro-récits dans un territoire singulier où se préparent, à la manière du fils prodige, le retour d'Antoine aux sources et les retrouvailles avec sa terre, «son histoire», sa culture.

## Bibliographie

- Ben Charrada, Hayet, «Le mode discontinu d'écriture ou le jeu des possibles dans *La Lenteur* de Milan Kundera», in Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 147-163.
- Bessala, Manga Jacques, «Les amazones de la littérature camerounaise», <https://lafropolitain.wordpress.com/2016/07/14/les-amazones-de-la-litterature-camerounaise/> (consulté le 02 février 2023).
- Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la Culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, «Essais», 2007.
- Brunel, Pierre et Chevrel, Yves (dir.), *Précis de littérature comparée*, Presses universitaires de France, 1989.
- Butor, Michel. «Composition littéraire et composition musicale», in *Communication et langages*, n°13, 1972, p. 30-34. [http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1972\\_num\\_13\\_1\\_3913](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1972_num_13_1_3913) (consulté le 02 février 2023).
- Chevrier, Jacques, «Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste», in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Presses universitaires de France, 1989.
- Diop, Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, Collection «Critiques littéraires», 2002.
- Ela, Jean-Marc, *Le Cri de l'homme africain*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- Fonkoua, Romuald, «Préface» à *Littératures et déchirures*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Garnier, Xavier, *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Karthala, 2022.
- Gates, Henry Louis, *The Signifying Monkey. A theory of African-American literary criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Huannou, Adrien, *Le Roman féminin francophone en Afrique de l'ouest*, Paris-Cotonou, L'Harmattan, Les éditions du Flamboyant, 1999.
- Kane, Cheikh Hamidou, Préface à l'ouvrage de Simone Kaya, *Les Danseuses d'Impé-Eya*, Abidjan, Inabes, 1976.
- Laplantine, François, *Je, nous et les autres*, Paris, éd. Le Pommier, Collection «Manifeste», 2010.

## Littératures de langue française

- Laurent, Sylvie, «Le ‘tiers-espace’ de Léonora Miano romancière afropéenne», in *Cahiers d'études africaines*, <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/16857> (consulté le 02 février 2023).
- Magnier, Julien, «D’Hamadou Hampaté Bâ à Léonora Miano: une identité déchirée», in Clément Dili Palaï et Daouda Pare, (dir.), préface de Romuald Fonkouda, *Littératures et déchirures*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 13-25.
- Mbembe, Achille, *De la Postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2005.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, «Ecritures francophones», 2005.
- Moura, Jean-Marc, «Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d’une philologie contemporaine», in *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L’Harmattan, Collection «Critiques littéraires», 2002, p. 67-82.
- Ndi Etondi, Vanessa Aurélie, «Représentations de la femme africana dans *Le cycle de l’ombre et la lumière* de Léonora Miano», Thesis for the degree of Philosophiae Doctor (PhD) at the University of Bergen, 2019.
- Onyeoziri, Gloria, «*Les Aubes écarlates* de Léonora Miano: la critique de l’oubli», in *Les Cahiers du GRELCEF*, N° 10, *Le texte francophone et ses lectures critiques*, mai 2018, p. 71-88, [https://www.uwo.ca/french/grelcef/2018/cgrelcef\\_10\\_text05\\_onyeoziri.pdf](https://www.uwo.ca/french/grelcef/2018/cgrelcef_10_text05_onyeoziri.pdf). (consulté le 10 janvier 2023).
- Palaï, Clément Dili et Pare, Daouda, *Littératures et déchirures*, préface de Romuald Fonkouda, Paris, L’Harmattan, 2008.
- Segalen, Victor, *Essai sur l’exotisme*, Fata Morgana, «Biblio essais», 1986.
- Staszak, Jean-François, «Qu’est-ce que l’exotisme?», in *Le Globe. Revue genevois de Géographie*, t. 148, 2008, p. 7-30, [https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/4314/4464/7645/Globe2008\\_Article1\\_.pdf](https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/4314/4464/7645/Globe2008_Article1_.pdf) disponible sur (consulté le 10 janvier 2023).
- Vogel, Klaus, *L’Interlingue, la langue de l’apprenant*, Paris, Nathan, 1995.