

Hanna Nohe

(Bonn)

**Ici, mais là-bas : genre et *ethnoscapes* dans deux romans sur la post-migration entre l’Afrique subsaharienne et la *romania* : *Des Fourmis dans la bouche* (2011) de Khadi Hane et *Adua* (2015) d’Igiaba Scego**

Abstract

This paper analyses Khadi Hane’s *Des Fourmis dans la bouche* (2011) and Igiaba Scego’s *Adua* (2015) by basing itself on Arjun Appadurai’s concept of *ethnoscapes* and bell hooks’ reflections on black women’s double oppression. It thus sheds light on how both texts, by means of their simultaneity of spaces and cultures, create a universe that can be considered a post-migratory effect of *afroromania*. Moreover, the article highlights both texts as feminist voices, for they present the main characters’ intersectional discrimination and thus render visible and therefore conscious of the inequality concerning race and gender.

## 1. Introduction

*Des Fourmis dans la bouche* (2011) de Khadi Hane et *Adua* (2015) d’Igiaba Scego sont deux œuvres de représentantes de l’*afroromania* féminine : la première est originaire du Sénégal et réside à Paris depuis une trentaine d’années ; la deuxième est née et a grandi à Rome, mais ayant des parents somaliens, elle a vécu de près l’expérience de la diaspora somalienne à Rome et la place au centre de ses écrits. Or, tandis que Scego est plutôt reconnue comme écrivaine – nous pouvons le constater à travers sa présence dans les analyses faites dans ce volume – Hane a été moins étudiée, la critique littéraire s’étant concentrée sur des auteures comme Fatou Diome ou Léonora Miano. Cependant, nous verrons, et c’est ce que nous souhaitons exposer ci-dessous, comment

toutes deux contribuent à soutenir la prise de conscience de l'*afroromania* féminine et à lui donner une voix.

Ces deux œuvres sont des créations explicitement fictionnelles dans lesquelles une femme arrivée dans la *romania* comme jeune adulte représente la protagoniste autodiégétique. *Des Fourmis dans la bouche* est relaté au passé par Khadîdja Cissé, une femme malienne qui habite à Paris avec ses cinq enfants. *Adua* est narré dans trois formes narratives différentes, la première étant la voix autodiégétique au présent de l'héroïne éponyme, une femme somalienne de plus de 60 ans, habitant à Rome et dialoguant avec la statue de l'éléphant sur la place de la Minerve. Même si sa parution est plus récente, *Adua* a déjà suscité l'intérêt de la critique, tandis que le livre de Hane n'a reçu que peu d'attention jusqu'à présent.

Ainsi, dans ce qui suit, nous essaierons de montrer comment les deux textes créent un univers qui, dans sa simultanéité d'espaces et de cultures, peut être considéré comme effet post-migratoire de l'*afroromania*. Dans le même temps, nous verrons, en nous focalisant sur des protagonistes féminines de ce contexte, comment ils révèlent une double discrimination féminine, de telle sorte que les œuvres représentent deux voix féministes qui exposent et, par conséquent, rendent conscient.e.s de l'inégalité de genre et de *race*. De cette manière, l'article présent complète l'analyse menée par Gaia Giuliani (2019), dans laquelle elle examine le racisme dans l'Italie actuelle en se penchant sur différents domaines discursifs – tels la propagande, les produits culturels, les politiques gouvernementales – de trois phases historiques : l'époque libérale (1892-1914), le Fascisme (1919-1945) et la République (depuis 1946). Ajoutant à l'examen culturel de Giuliani autant l'approche comparée que la dimension littéraire, l'analyse mettra en évidence, d'une part, les similitudes par rapport à la situation des femmes subsahariennes après la migration dans deux pays de la *romania*. D'autre part, grâce à ce que permet la littérature, elle montrera la perspective subjective des femmes migrantes elles-mêmes. Nous procéderons en deux temps. Tout d'abord, nous présenterons le concept d'*ethnoscapes* selon Arjun Appadurai pour démontrer ensuite comment la présence de ce concept dans les textes crée une dynamique entre deux espaces qui caractérise l'expérience post-migratoire de l'*afroromania*. Par la suite, les réflexions de bell hooks sur la double soumission des

femmes noires dans la société américaine nous aideront à analyser la situation de genre des protagonistes féminines dans les deux textes.

## 2. L'*afroromania* : *ethnoscapes* selon Arjun Appadurai

Le terme d'*afroromania* désigne l'hybridité post-migratoire entre l'Afrique et la *romania*, cette dernière se référant aux régions où sont parlées des langues romanes, soit ici l'Europe en particulier. L'idée d'une hybridité culturelle et spatiale est rendue par le concept d'*ethnoscapes* comme le définit Arjun Appadurai dans *Modernity at large* (1996 : 33, traduction de l'auteure) : il se réfère à ces groupes de personnes qui se déplacent et qui « constituent le monde changeant dans lequel nous vivons : touristes, immigrant.e.s, réfugié.e.s, exilé.e.s, travailleurs immigrés et d'autres groupes et individus en déplacement ». Avec le mouvement croissant de personnes à un niveau global, les appartenances collectives deviennent également mobiles. Appadurai souligne que cela ne signifie point qu'

[...] il n'y ait pas de communautés ou de réseaux [...] et d'autres formes filiales relativement stables. Mais c'est à dire que la chaîne de ces stabilités est traversée partout avec le coup du mouvement humain, puisque plus de groupes ont à faire avec les réalités de devoir se déplacer [...]. (Ibid. ; traduction de l'auteure)

De cette manière, les frontières des espaces culturels deviennent plus souples. « Culturel », enfin, est selon Appadurai un terme relatif qui se réfère aux différences entre les identités collectives. Au lieu de comprendre « culture » comme une substance donnée, Appadurai préfère l'adjectif et souligne sa capacité à créer un sentiment d'appartenance à un groupe qui se différencie d'autres (cf. Appadurai 1996 : 12 et sq.).

En ce qui concerne les textes analysés, nous y retrouvons cette fluidité de collectifs ethniques. Ainsi, dans *Adua*, le mouvement continue entre la Somalie et l'Italie se traduit par le fait que trois personnages de trois générations différentes migrent de Somalie en Italie à trois moments historiques distincts : le père de la protagoniste, Zoppe, arrive en 1934 (cf. Scego 2015 : 14) à l'époque du colonialisme italien en Somalie et du fascisme en Italie, qui vise à élargir le territoire colo-

nial vers la Libye et l'Éthiopie (cf. Pandolfo 2013 : 12). Adua, sa fille, s'y rend en 1976 (cf. Scego 2015 : 12),<sup>1</sup> à la suite de l'unification et de l'indépendance de la Somalie en 1960 qui demeure pourtant, dans le sud, sous la tutelle fiduciaire de l'Italie et maintient donc des relations étroites avec l'ancien colonisateur (cf. Pandolfo 2013 : 15). Ahmed, venu en bateau de Lampedusa, y débarque au XXI<sup>e</sup> siècle, sans que son origine, ni l'année ne soient spécifiées explicitement. De cette manière, l'impression d'un passage continu entre les deux pays s'établit, même s'ils ne sont pas directement liés géographiquement.

Le lien existe, en effet, avec l'histoire coloniale, et également dans la direction inverse : à travers la colonie somalienne, les Italiens étaient présents physiquement, ce qu'illustrent les passages narrés par Adua :

A Magalo, prima di Siad Barre, molti italiani risiedevano in città. Li vedevi passeggiare al tramonto nei loro abiti eleganti per il corso principale. [...] Gli italiani aprivano ristoranti e gelaterie. E i più ricchi avevano piantagioni di banane appena fuori città. (Scego 2015 : 75)

La présence des Italiens se réfère à l'époque antérieure à l'indépendance de la Somalie, dont Siad Barre fut ensuite le premier commandant de l'armée. L'apparence de ces personnes italiennes indique leur statut socio-économique élevé en Somalie, ce qui est renforcé par l'évocation des restaurants et des plantations qu'elles possédaient. Dans les fragments sur Zoppe, les Italiens sont présents à Addis Abbeba, la capitale de ce qui était à l'époque l'Empire éthiopien ou Abyssinie, au moment où les fascistes organisent des négociations diplomatiques qui visent à élargir les colonies italiennes vers l'Éthiopie (cf. Scego 2015 : 94 et sq.). Cette présence italienne en Somalie illustre les rapports de domination dans la colonie. La représentation dans *Adua* se distingue nettement de celle décrite dans *Des fourmis dans la bouche* par Hane, qui met en relief le flux ethnique vers et à Paris.

<sup>1</sup> Nikica Mihaljević et Sonja Carić remarquent la différence que père et fille associent à Rome : tandis que dans les passages consacrés à Zoppe Rome prend des airs quasiment surréels, dans l'imagination d'Adua Rome représente le paradis (cf. Mihaljević/Carić 2017 : 307 et sq.). Or, le passage indiqué par Mihaljević et Carić pour Adua se réfère à l'imagination, lors de laquelle le personnage se trouve encore à Magalo, alors que Zoppe rêve de la Somalie lorsqu'il est déjà arrivé à Rome.

En effet, dans *Des Fourmis dans la bouche*, la narratrice décrit son entourage social de la manière suivante :

J'habitais au 13, rue de l'Inconnu, dans le quartier de Château-Rouge, dix-huitième arrondissement de Paris. Notre vieil immeuble, même pas haussmannien, abritait une quinzaine de locataires, dont André, seul Français connu à cette adresse, vivant au rez-de-chaussée avec son caniche Kiki. Tous les autres étaient des Maliens, la plupart dans des foyers polygames et pourvus d'enfants à profusion, mais qui n'hésitaient pas, malgré l'exiguïté, à héberger l'oncle malade, la tante mourante, le cousin ou le parent quelconque, fraîchement débarqué avec pour seul bagage une valise remplie d'air. La tradition interdisait de laisser un compatriote dehors, aussi le gardait-on le temps qu'il fallait pour qu'il trouve des papiers, du boulot, qu'il gagne ensuite la bataille du regroupement familial, pour à son tour perpétuer le rituel. (Hane 2011 : 11 et sq.)

La description de la composition des locataires reflète le flux ethnique : d'un côté, les noms topographiques indiquent le lieu de résidence des sujets migrants, le nom de la rue – « de l'Inconnu » – imaginaire et symbolique, le quartier, l'arrondissement, la ville, le tout faisant allusion à la capitale et à la grandeur françaises, partie de la *romania* occidentale et ancienne puissance coloniale ; de l'autre, la majorité des locataires viennent du Mali : seul un Français habite l'immeuble, « [t]ous les autres étaient des Maliens ». De même, ils suivent les traditions de leur pays d'origine : la polygamie, le nombre élevé d'enfants, l'hospitalité envers les compatriotes. Il est vrai qu'une telle unification et reproduction de schémas, désignant plusieurs peuples tout simplement comme « Africain » (Hane 2011 : 40), tendent à uniformiser et simplifier des structures ethniques et sociales beaucoup plus complexes, ce qui rappelle les réflexions de Graham Huggan par rapport au *postcolonial exotic* (cf. Huggan 2001 : 34). Néanmoins, la focalisation interne de la protagoniste en ce qui concerne le nombre d'enfants – elle en a elle-même cinq – d'une part correspond à cette image, mais de l'autre la différencie par ses réflexions et la présentation détaillée de sa situation concrète.

Cette impression de se trouver en Afrique en plein Paris, la capitale de la France, comme Dominic Thomas (2014 : 25) le repère également dans d'autres œuvres, est exprimée de manière explicite dans le passage suivant :

Encombrées des senteurs de Château-Rouge, mes narines frémissaient, mais je restais pendue à ma fenêtre. Ma vue se brouillait à l'éveil de notre Paris à nous. Ici, nous étions encore en Afrique. [...] Là, partout sur les trottoirs, se dressaient les étals de fortune des Congolais bradeurs de faux vêtements Versace, de fausses lunettes de soleil Yves Saint Laurent, de montres Rolex contrefaites, de parfums Dior qui n'avaient de Dior que l'emballage, soutenus par une cohue de gens qui ricanaient, obstruaient l'entrée des négoces. (Hane 2011 : 34)

L'adverbe relationnel et locatif « ici » se réfère au lieu géographique mentionné en haut : un arrondissement au milieu de Paris en France ; il s'oppose au toponyme « Afrique » qui désigne tout un continent dont le Nord se trouve à presque deux mille kilomètres de Paris. Ce paradoxe entre l'ici et l'ailleurs représente justement un *ethnoscape*, un collectif ethnique qui a été déplacé de son lieu d'origine et donc de son contexte social et culturel. En effet, le pronom personnel « nous » souligne l'appartenance et l'identification à cette collectivité. Ce sont les impressions sensorielles qui rappellent sa provenance à la protagoniste : les odeurs (« mes narines frémissaient »), la perspective visuelle (« Ma vue se brouillait »), les sons (« une cohue de gens qui ricanaient »).

Dans *Adua*, nous retrouvons également cette fluidité mentale entre les lieux géographiques. Le livre commence presque immédiatement de la manière suivante :

Oggi ho ritrovato l'atto di proprietà di *Laabo dhegah*, la nostra casa a Magalo, nella Somalia meridionale. Era nascosto in una vecchia valigia di peltro che tenevo in magazzino, era in quel posto da secoli e io non me ne ero mai accorta.

Ora sono in regola. Ora se voglio posso tornare anch'io in Somalia. (Scego 2015 : 9)

À la page suivante, nous saurons qu'en disant ces paroles, la narratrice se trouve au milieu de Rome, à côté de l'obélisque de la place de la Minerve. C'est donc dans cette ville italienne qu'elle raconte sa maison en Somalie. Qui plus est, cette maison à Magalo est redevenue réelle grâce à un morceau de papier qu'elle a retrouvé à Rome. Les réalités d'un côté et de l'autre de l'Atlantique sont donc étroitement entremêlées.

En outre, de manière semblable à *Des Fourmis dans la bouche*, dans *Adua*, les impressions sensorielles aident le personnage Zoppe à se sentir en Somalie, tout en étant à Rome :

Zoppe sapeva che la migliore via di fuga era dentro la sua testa.

Lì ritrovava tutti gli odori perduti della sua infanzia.

Lì *ano geela, shai address, beer iyo muufu*.

Lo zenzero candito.

La cannella prodigiosa.

La sua Somalia delle meraviglie.

Zoppe pensava a tutto questo rannicchiato sul pavimento gelido di Regina Coeli. (Scego 2015 : 33)

Cependant, contrairement à *Des Fourmis dans la bouche*, dans cet exemple d'*Adua*, les sensations n'ont lieu que de manière imaginée : le personnage pense aux différentes odeurs – du gingembre et de la cannelle – afin d'oublier, et par la suite de fuir, pour un instant, la dure réalité de la prison de Rome. L'imagination des odeurs suffit à transporter Zoppe dans la Somalie de son enfance, telle qu'il se la rappelle.

Cela dit, cette fluidité spatiale à l'intérieur d'un groupe ethnique est présente non seulement vis-à-vis de la migration d'individus et de groupes, mais aussi de la transmission d'informations sur le sujet migrant dans la société de provenance. Dans *Des Fourmis dans la bouche*, l'observation des relations sexuelles de la protagoniste autant par la communauté à Paris comme par celle du village africain le montre bien :

Autant crier ce qui n'allait pas sur les toits de Paris et de Bamako. Une rumeur circulait au pays, selon laquelle je me prostituais en France. Elle fit vite le tour du village. Une lettre y avait été expédiée par le conseil des Sages de Paris, une assemblée de vieux retraités des usines Renault reconvertis en gardiens de mœurs, lettre qui dénonçait la dépendance de mes parents à l'argent sale de leur fille. Le courrier fut lu en public. On avait rassemblé les hommes d'un côté, sur la grande place du village, là où se tient toute réunion de haute importance, les femmes derrière, en retrait. Après moult discussions autour de mon père, on me jugea coupable. On s'était référé à la loi qui interdit à toute fille de bonne famille de s'avilir. Et une Cissé qui couche avec un homme blanc : aïe, thiourrr, Allah ! En plus, je lui avais fabriqué un bâtard. Ou j'avais perdu la raison, ou c'était la France qui m'avait abîmée, tout le monde avait penché pour la seconde explica-

tion. Selon la coutume, mon père cracha trois fois de suite sur ma mère, pour signifier son mépris, soutenu par l'assemblée des mâles qui envoya au conseil des Sages de Paris un courrier qui le chargeait d'user de tous moyens pour me ramener sur le droit chemin.

Cela m'avait valu leur convocation à une réunion bidon. Les vieux allaient débattre de ma légèreté. (Hane 2011 : 39 et sq.)

Le fait que la protagoniste entretienne une relation avec un homme blanc est transmis rapidement à son lieu d'origine grâce audit conseil des Sages, un groupe d'hommes compatriotes qui habitent également à Paris – celui-ci est chargé de surveiller la bienséance selon les traditions de leur lieu d'origine. Cette conservation des pratiques culturelles du lieu d'origine équivaut au concept d'*ethnoscapes*, bien que ce soit dans une acceptation traditionnelle et restrictive du terme, en tant qu'identité collective liée à une patrie supposée et maintenue en dépit de la distance géographique. En effet, tel que Brubaker (2005 : 5 et sq.) le signale, tant l'orientation envers une 'patrie' que le maintien d'une identité distincte vis-à-vis de la société d'accueil se sont avérés moins absolus que supposés durant longtemps. En même temps, ces pratiques impliquent également un statut différent par rapport aux genres. Comme le montre la réunion dans le village, les hommes occupent une position sociale dominante et privilégiée : ils se placent devant et le mari crache sur sa femme pour exprimer son mépris, même si celle-ci n'est pas directement coupable. Cette soumission de la femme est maintenue par rapport à la protagoniste, bien qu'elle se trouve en France. Elle nous mène à la deuxième partie : la double soumission des femmes africaines dans la diaspora – à travers la race et le genre.

### 3. Les femmes de descendance africaine doublement subordonnées : *race* et *gender* selon hooks

Les études non littéraires sur la question du genre en Afrique subsaharienne menées par des Africains subsahariens sont rares. Ainsi, Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (1952) commence à l'aborder, et Achille Mbembe, dans *Sortir de la grande nuit* (2010), se focalise avant tout sur des questions de différences postcoloniales, non pas de genre mais de possibilités socioéconomiques, qui sont, par la suite,



souvent liées aux couleurs de peau. En revanche, bell hooks, auteure de *Ain't I a woman* (1990 [1982]) qui se penche sur la question féminine des femmes de descendance africaine aux États-Unis, n'est pas subsaharienne, mais afro-américaine. Certes, la situation afro-américaine est différente de la subsaharienne, en raison du déplacement et de l'esclavage qui a conduit à une situation d'infériorité et de défavorisation sociale, toujours présente dans les lois Jim Crow jusqu'aux années 1960. Cette situation représente toujours un sujet controversé dans les débats et combats sociaux, comme nous pouvons le voir dans l'œuvre *Gender and Jim Crow* (1996) où Glenda Elizabeth Gilmore, historienne américaine blanche, met en lumière des vies de femmes noires activistes entre 1896 et 1920 qui furent longtemps oubliées.

Tout de même, la hiérarchie sociale coloniale liée à une classification selon *race* et *gender*, qui sont la base des réflexions de hooks, sont également applicables aux rapports entre l'Europe et l'Afrique subsaharienne. Ainsi, les colonies anglaises, françaises, hollandaises, allemandes et italiennes tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle introduisirent également un sens d'hégémonie et de toute-puissance occidentale dans ces parties du continent africain, tel que l'indique Walter Mignolo (2011 : 72), si bien que la sensation d'une différence raciale y était, si non omniprésente, sous-jacente. Concernant l'Europe, la situation est encore différente : contrairement aux États-Unis, elle n'a pas connu l'esclavage d'Africains subsahariens de manière immédiate ; en même temps, elle représente les anciens pouvoirs coloniaux qui ont établi un rapport de forces que Mignolo désigne comme *différence coloniale* (cf. *ibid.* : 36), rapport qui s'est inscrit dans la conception des collectifs de l'Afrique noire.

En dépit de ces différences, l'étude *Ain't I a woman*, menée d'un point de vue afro-américain et féministe, apporte – toujours – un éclairage aux textes analysés. Même si elle se réfère avant tout aux femmes afro-américaines, nous verrons que, tout en considérant les raisons apportées dans les textes, ses réflexions aideront à mettre en évidence certains aspects centraux. Mais d'abord, résumons les observations de la chercheuse afro-américaine.

Hooks présente la thèse que les femmes afro-américaines souffrent d'une double discrimination, tant raciale que de genre (cf. hooks 1990 :

7). La souffrance est accentuée par le fait que les deux discriminations sont dépourvues de soutien solidaire par un groupe social fort : autant les hommes blancs que noirs sont en faveur du système patriarcal en vigueur (cf. *ibid.* : 87) ; les hommes blancs occupent la position supérieure de l'organisation sociale, les hommes noirs aspirent au pouvoir hégémonique des blancs et désirent donc les femmes blanches comme symbole de ce pouvoir hégémonique (cf. hooks 1990 : 112)<sup>2</sup>. En ce qui concerne les femmes blanches, celles-ci, dans leur lutte féministe, excluent, voire ignorent, la situation des noires (cf. *ibid.* : 87). Ces dernières, finalement, ont tendance, par la longue tradition, à soutenir de manière à la fois consciente et inconsciente le système qui les exclut, affaiblissant et isolant ainsi davantage les femmes qui voudraient protester (cf. *ibid.* : 120). En tenant compte des réflexions de hooks, analysons maintenant les deux textes de la présente étude.

Effectivement, dans *Des Fourmis dans la bouche* ces thèses se confirment avec quelques exceptions, bien que la trame se déroule en France et non pas aux États-Unis. Ainsi, les hommes blancs sont représentés d'une part par André, le voisin à peine mentionné de Khadîdja (Hane 2011 : 11, 55), et de l'autre par Jacques Lenoir, l'amant de la protagoniste. Jacques Lenoir, qui porte, de la même manière que les rues, un nom à la fois ironique et symbolique, confirme la thèse de hooks, de façon double : il domine la protagoniste en tant que blanc et comme homme. Comme Français blanc, il est bien établi à Paris ; il dirige une société, alors que Khadîdja y travaille comme femme de ménage (Hane 2011 : 143). En tant qu'homme, il réussit à la séduire :

Au début, son regard furtif me poursuivait. Chaque fois que je donnais des coups de torchon sur les vitres de son bureau, il se contentait de mater sous ma jupe fendue qui dévoilait mes cuisses lorsque je me baissais sur mon seau d'eau savonneuse. [...] Ensuite, son inspection avait vite fait le tour de mon corps. Il ne lui avait pas fallu une heure après ce stratagème pour craquer [...]. Jacques m'avait épiée pendant tout le temps qu'avait duré le nettoyage de son bureau. [...] Les jours suivants, Jacques m'avait harcelée jusqu'à ce que je consente enfin à me laisser prendre dans sa voiture, au fond du parking. Nous avons ensuite renouvelé l'aventure plusieurs fois

<sup>2</sup> Avec cette remarque, hooks confirme la thèse de Fanon, selon laquelle l'homme noir désire une femme blanche, mais chez Fanon c'est également à l'inverse : la femme noire désirerait un homme blanc (cf. Fanon 1952 : 53 et sq.).

dans son bureau. [...] Puis l'entreprise qui m'avait placée dans sa société avait eu écho de ma conduite soi-disant peu professionnelle. [...] Pour faute grave, celui-ci [notre employeur] m'avait virée. Et le bébé était né. Je n'avais plus la tête à rechercher un autre emploi. (Hane 2011 : 143 et sq.)

Contrairement à la théorie de hooks, dans cet exemple, la femme noire n'est pas complètement livrée à l'homme blanc. Elle possède tout de même la possibilité de décider si elle cède à ses désirs ou non. Qui plus est, elle tombe amoureuse de cet homme, de manière qu'elle participe librement aux rencontres sexuelles : « Parce que je l'aimais aussi loin que l'on puisse aimer un homme, je brûlais de prendre Jacques à son épouse » (Hane 2011 : 60). Malgré tout, c'est elle qui doit en assumer les conséquences : non seulement elle perd son travail, mais elle donne aussi naissance à un enfant qui est le fruit de cette relation et que Lenoir n'accepte pas (cf. *ibid.* : 57 et sq.). Ainsi, elle dépend de lui, habitant désormais dans son appartement dont elle ne peut plus payer le loyer. Bien qu'elle refuse de partir, elle est dans une position doublement faible, sans travail ni argent, mais avec cinq enfants à nourrir.

Les hommes noirs sont représentés d'un côté par ceux qui vivent à Paris, formant le soi-disant conseil des Sages, de l'autre par les hommes du clan au Mali. Comme nous l'avons déjà observé dans la première partie au sujet de l'Afrique comme *ethnoscape*, les hommes au Mali jugent la protagoniste coupable de mauvaise conduite. Cela conduit à un rendez-vous avec le conseil des Sages, où des hommes exclusivement l'insultent et ne lui adressent la parole qu'à la fin pour ensuite la faire taire immédiatement (cf. *ibid.* : 123 et sq.). Représentant la majorité et n'offrant pas à Khadîdja la possibilité de s'exprimer, ils perpétuent l'absence de voix et de droits féminins. La même situation se répète avec les hommes au Mali, ce qui est illustré dans le geste du père de la protagoniste qui crache sur sa femme, comme mentionné dans la dernière citation de la première partie.

Cependant, il existe un personnage masculin qui représente une exception à cette domination masculine noire : le « vieux Jules ». Bien qu'il encourage Khadîdja à suivre la convocation au conseil des Sages (*ibid.* : 109 et sq.) et qu'il soutienne donc la structure patriarcale, il est également le seul personnage, hormis l'assistante sociale, qui lui ap-

porte parfois de la nourriture pour elle et ses enfants. Cela peut s'expliquer par le fait qu'en réalité, comme le lecteur l'apprend dans les dernières pages du livre, cet homme est le grand-père de trois des cinq enfants (Hane 2011 : 145). Mais, par ailleurs, lors du rassemblement des hommes mentionné, il est le seul à soutenir la protagoniste moralement. Lorsque le chef du rassemblement accuse la protagoniste,

Tonton Jules se gratta les trois poils blancs qui lui restaient sur le crâne. [...] le vieux Jules émit un son guttural qui laissait paraître sinon sa contrariété, du moins la hâte d'en finir avec la réunion. Contrairement aux autres, il n'avait pas eu ce mouvement de recul qui l'aurait éloigné de moi. Un instant, je lui en fus reconnaissante. (Ibid. : 118)

À l'intérieur des structures fortement patriarcales, ce personnage traite la protagoniste comme un être humain. En effet, il est le seul à ne pas la condamner pour son amour pour un homme blanc lorsqu'elle le lui demande : « –Jules, dis-je, est-ce que c'est mal d'aimer un Blanc ? [...] –Tout ce qui vient du cœur doit être accepté comme ça vient, philosopha-t-il » (ibid. : 136).

Concernant les femmes blanches, le texte n'en compte qu'une seule : Madame Renaud, l'assistante sociale. Elle apparaît uniquement dans sa fonction professionnelle, ce qui lui confère un rôle moins personnel et plus généralisé. Sa première apparition a lieu au début du roman : elle « salua [la protagoniste] comme une assistante sociale salue son cas social, d'une longue poignée de main » (ibid. : 9). Cette attitude professionnelle est renforcée par la description de sa voix comme « mi-robot, mi-humaine » (ibid. : 10). Par conséquent, elle n'apparaît ni clairement comme féministe ni comme anti-féministe, mais simplement dans sa fonction de défendre les droits et les devoirs sociaux des personnes. Ainsi, elle apporte des produits alimentaires à la protagoniste pour sa famille (cf. ibid. : 46) et elle essaye de la convaincre de porter plainte contre Jacques Lenoir (cf. ibid. : 47), mais elle place aussi ses enfants dans un foyer social, en raison, avant tout, de la difficulté que la protagoniste a pour les nourrir (cf. ibid. : 128). Ce qui caractérise l'assistante sociale est donc moins la défense des droits des femmes que ceux de l'être humain en général.

En ce qui concerne les femmes noires, en revanche, plusieurs sont évoquées, tant dans le village malien qu'à Paris. Comme l'indique hooks, celles-ci contribuent à leur propre soumission. D'un côté, la mère de la protagoniste, durant l'enfance de cette dernière, ne cédait pas lorsque sa fille la suppliait de ne pas la donner, à treize ans, en épouse à un ami d'enfance de son père :

J'avais supplié ma mère de ne pas lui octroyer de droit sur mon corps. Es-tu devenue folle ! avait-elle répondu. Comment oses-tu remettre en cause la décision de ton père ? Et en quoi ton mariage te concerne-t-il, d'ailleurs ? Elle s'était ensuite tassée sur son lit. Le sommier de bambou portait l'abnégation de l'épouse soumise qui ne voulait plus rien entendre. Au contraire, elle répétait la leçon héritée de sa propre mère : le mariage est un don de soi, dévouée doit être une épouse pour assurer l'avenir de ses enfants, le mari a tous les droits, la femme le devoir de les satisfaire. (Hane 2011 : 51 et sq.)

Cet exemple correspond à la thèse de hooks selon laquelle les femmes noires elles-mêmes contribuent fortement à perpétuer leur place de femme soumise. Ainsi, la mère de la protagoniste prêche l'obéissance au père, leçon reçue par sa propre mère. Sa réaction offensée isole sa fille dans sa lutte pour ses droits et la rend donc impuissante.

De l'autre côté, les voisines à Paris se comportent d'une manière semblable en défendant la situation soumise des femmes et en méprisant l'indépendance de la protagoniste. Ainsi, elles acceptent la polygamie qui les défavorise :

Tante Néné allait sur ses trente ans. Houlèye, arrivée à Paris un mois plus tôt, était présentée comme une aide ménagère, une gamine de dix-huit ans qui allait la soutenir pour les tâches d'intérieur, en particulier celle qui se pratique au lit et qui motiva la décision d'Alioune [son mari] de la prendre pour compagne. [...] Tante Néné pointa le doigt vers le ciel, prenant Dieu à témoin de sa gratitude envers Alioune, cet homme bon qui ménageait la santé de sa vieille épouse trentenaire. (Ibid. : 27 et sq.)

Le comportement de ce personnage indique son ambivalence entre ses sentiments sincères et son comportement explicite. Comme le requiert la tradition, elle accepte le fait que son mari prenne une deuxième épouse plus jeune qui soit une concurrente sexuelle. De l'autre, le fait

qu'elle raconte cela de manière répétée (cf. Hane 2011 : 27) indique son malheur. Le ton légèrement ironique de la narratrice autodiégétique laisse entendre son avis contraire. Néanmoins, elle n'est point soutenue, car toutes ses voisines la toisent à cause de son rapport avec un homme blanc et tentent de la convaincre de se remarier (cf. *ibid.* : 28).

En conséquence, la protagoniste ne trouve pas de soutien dans sa lutte contre la soumission parmi les femmes noires. Malgré tout, une femme blanche et un homme noir, c'est-à-dire un représentant des deux autres groupes soumis, l'une par métier, l'autre par responsabilité humaine et probablement familiale, lui offrent leur aide autant qu'ils le peuvent.

Dans *Adua*, la situation est moins nette, car nous nous trouvons face à trois personnages immigrés, de générations, d'âges et de sexes différents, de même que la forme narrative y est variée. Cependant, le premier personnage qui apparaît, à la fois le seul à posséder une voix autodiégétique et dont le nom est aussi le titre de l'ouvrage, est une femme. Grâce à ces raisons narratives et formelles, elle peut donc être considérée comme la protagoniste de l'œuvre. Or, concernant le rôle de genre, nous devons également considérer les autres personnages immigrés, tous d'Afrique subsaharienne : son père Zoppe, qui passe quelques temps en Italie dans les années 1930, et Ahmed, un jeune venu en bateau de Lampedusa ; la narratrice se réfère à ce jeune comme « Titanic » (Scego 2015 : 28).

Le personnage Zoppe représente l'infériorité du sujet masculin noir colonisé par rapport à l'homme blanc. Vivant au moment où la Somalie est une colonie italienne, Zoppe est soumis aux Italiens en tant que sujet colonisé. Cela se reflète dans son activité d'interprète au service des Italiens, d'abord en caserne (cf. *ibid.* : 18), où sa subordination est illustrée par le traitement raciste d'un groupe de jeunes hommes qui le maltraitent physiquement dans la rue :

Erano in tre a picchiarlo. Uno lo teneva fermo, gli altri lo riempivano di botte. [...] 'Smettiamo, eh ?' disse a un certo punto Beppe. 'Sì, se no così lo uccidiamo. Ci hanno detto di divertirci un po'. Mica di ucciderlo. Dopotutto è uno che lavora per noi [...].' 'Ma se è un negro, a chi può servire un negro? Dai, su, siamo seri.' (Scego 2015 : 14 et sq.)

Le fait même que les trois jeunes fascistes aient vraisemblablement reçu l'ordre de rouer de coups sans raison le personnage noir montre le mépris pour ce dernier et sa soumission physique. La question de l'utilité d'un homme noir traduit le racisme extrême de ces jeunes hommes blancs.

Ensuite, au service d'un fasciste nommé « le comte Anselmi » (ibid. : 66), la subordination de Zoppe se manifeste dans le fait que son patron le traite comme un objet : « 'Mi ascolti, Zoppe, l'ho tirata fuori dai guai perché sono buono e perché lei mi serve. Mi mostri la lingua.' Zoppe ub-bidi. Ormai non sapeva fare altro. 'Che bella lingua rossa, spessa. Mmm... mi piace. Mi sarà utile in Africa [...]' » (ibid. : 87). Le comte Anselmi parle de Zoppe comme s'il était un animal que l'on examine en fonction de son utilité physique pour certains travaux, mais non comme homme. Ainsi, le personnage de Zoppe témoigne de la soumission du Noir par rapport au Blanc à travers la situation colonisatrice présentée.

Le jeune immigré de Lampedusa, en revanche, illustre la tension entre race et genre, évoquée par hooks. Ainsi, d'un côté, nous pouvons comprendre qu'en Italie il souffre du racisme, car Adua constate : « sono i miei soldi che lo difendono [...] dagli skinhead » (ibid. : 89). De l'autre, il peut se montrer patriarcal face à sa protectrice, même s'il dépend d'elle financièrement et même si elle est plus âgée que lui. Il lui reproche de ne pas s'habiller correctement (cf. ibid. : 114) et la traite de « Puttana », lorsqu'il se rend compte qu'elle a participé à un film érotique dans sa jeunesse (cf. ibid. : 88, 90). Sans s'intéresser au contexte, il la juge selon des critères qu'il n'applique pas à lui-même : alors qu'il reproche un comportement lascif à son épouse, lui-même flirte avec des jeunes femmes en sa présence (cf. ibid. : 89). À travers un tel comportement, ce personnage masculin adopte une attitude patriarcale.

En ce qui concerne Adua, elle correspond, en effet, à la double subordination selon hooks : dans le film pour lequel elle est emmenée en Italie, elle représente une femme africaine qui se définit par son caractère érotique. Elle est donc réduite à son ethnie et à son genre. Ainsi, dès le moment où elle est choisie, seule son apparence compte. Lorsque le jeune trafiquant Omar présente Adua aux Italiens qui recherchent une Somalienne pour leur film, ils disent : « 'Bravo Omar, [...] ci hai portato la ragazza giusta.' E un altro del gruppo : 'Ha delle belle cosce, la

negretta' » (Scego 2015 : 104). Le commentaire sur les jambes d'Adua ressemble à celui du comte Anselmi sur la langue du père de la protagoniste ; tous deux transforment les personnes en objets, les réduisent à leur apparence. De plus, dans le qualificatif du corps féminin de « negretta », qui désigne de manière méprisante une femme africaine, les deux aspects de race et genre sont présents. Ce mépris augmente au moment où Arturo et Sissi, les réalisateurs du film, déjà en Italie, examinent la protagoniste : « Sapevo che miravano al mio corpo. [...] Sapevo che prima o poi avrei dovuto pagare quella tassa. [...] Non sapevo che mi avrebbero preso tutto. Anche la dignità. Mi feci toccare, palpare, odorare » (ibid. :122). Perdre la dignité indique nettement l'infériorité totale.

Contrairement à la théorie de hooks concernant les femmes blanches, l'une de celles présentes dans le roman n'est pas soumise en tant que femme, mais domine au contraire son mari, comme nous pouvons le voir à la suite du passage cité antérieurement : « Lei ordinava e lui eseguiva. [...] E fu allora, mentre ero persa nei miei pensieri, che lei gli ordinò : 'Adesso spogliala, Arturo !' Lui mi guardò con uno sguardo obliquo, vacuamente imbarazzato e sciolse con un gesto il nodo della mia tunica. E per la prima volta fui nuda davanti al mio regista » (ibid. : 123). Dans ce cas particulier, le rapport de forces entre homme et femme est inversé, mais la femme noire reste sur la position inférieure. Tout de même, cette relation apparaît comme particulière dans le roman, ce qui devient apparent dans la scène du repas chez un magnat de la production cinématographique, où d'autres femmes occupent également une position soumise : « Alla festa siamo quasi tutte donne, tutte con straccetti inesistenti a coprire malamente i nostri sospiri. Tutte poi abbiamo un sorriso di plastica che ci deforma la faccia » (Scego 2015 : 133). Durant la soirée, les femmes ne jouent évidemment que le rôle d'objet érotique et sont donc soumises à l'homme possédant les richesses et, par conséquent, le pouvoir.



#### 4. Conclusion

Dans les pages précédentes, nous avons analysé les aspects spatio-culturels et du genre féminin dans deux textes récents de l'*afroromanía* : *Des Fourmis dans la bouche* (2011) de Khadi Hane et *Adua* (2015) d'Igiaba Scego. Dans un premier temps, le concept d'*ethnoscapes* selon Appadurai nous a permis de mettre en évidence l'influence qu'a, dans l'expérience de post-migration, le lieu d'origine sur l'espace d'arrivée. Dans les deux œuvres, le concept apparaît sous l'angle de la fluidité des lieux dans l'imaginaire des protagonistes. Dans leurs pensées, elles pensent un lieu dans l'autre ou se projettent d'un lieu à l'autre, rendant ainsi la présence temporellement simultanée et spatialement identique. Cette simultanéité et cette superposition d'un lieu sur l'autre sont exprimées et créées par le langage et visualisées par l'écriture, et correspondent au terme d'*afroromanía*. De plus, *Des Fourmis dans la bouche* contient des mécanismes d'information et de contrôle social à l'intérieur du groupe ethnique qui créent la sensation d'une présence simultanée de l'Afrique à Paris.

En ce qui concerne la situation féminine, les deux œuvres la placent au centre de la narration, mais de manière différente. Grâce aux réflexions de bell hooks qui établit une hiérarchisation en associant les paradigmes de *race* et *gender*, nous avons pu dégager des structures correspondantes dans les deux œuvres. Dans *Des Fourmis dans la bouche* s'observent des exemples pour tous les niveaux de la hiérarchie, à l'exception des femmes blanches représentées par l'assistante sociale, qui apparaît avant tout dans son rôle professionnel. Jacques comme homme blanc figure au sommet de cette hiérarchie, suivi des hommes noirs à Paris et au village malien. Les femmes noires renforcent cet ordre, isolant de cette manière la protagoniste dans sa lutte. En ce qui concerne *Adua*, les trois représentants de trois générations de l'Afrique représentent en même temps trois aspects de l'ambivalence entre *race* et *gender*. Ainsi, Zoppe, le père de la protagoniste, est un exemple du racisme et donc de la soumission des hommes noirs aux hommes blancs, tandis qu'Ahmed le jeune immigré montre la soumission des femmes noires aux hommes noirs. Adua, enfin, est soumise à la fois aux hommes noirs et blancs ainsi qu'aux femmes. Cela dit, de manière semblable à *Des Fourmis dans la bouche*, le personnage féminin blanc

représente une exception au schéma selon hooks : Sissi est supérieure à son mari qui doit lui obéir. Même si nous avons noté la position exceptionnelle de cette femme à l'intérieur de l'œuvre, ce rôle supérieur d'un personnage féminin blanc pourrait mettre en évidence une tendance d'émancipation des femmes blanches, soulignant encore davantage la situation soumise des femmes noires.

Fictions inspirées de la réalité, ces textes donnent une voix à deux personnages peu visibles et peu audibles dans leur société. En exposant leur situation, ils indiquent de manière exemplaire la situation de nombreuses femmes dans ce qui a été désigné, dans la présente étude comme l'*afroromania*. Ainsi, ils contribuent à augmenter leur présence dans la conscience collective et par là même peut-être aussi à améliorer leur situation.

## Bibliographie

### Textes

Hane, Khadi (2011) : *Des fourmis dans la bouche*, Paris : Denoël.

Scego, Igiaba (2015) : *Adua*, Firenze/Milano : Giunti.

### Critique

Appadurai, Arjun (1996) : *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London : University of Minnesota Press.

Brubaker, Rogers (2005) : « The 'diaspora' diaspora », dans : *Ethnic and Racial Studies*, 28(1), pp. 1-19.

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

Gilmore, Glenda Elizabeth (1996) : *Gender and Jim Crow. Women and the politics of white supremacy in North Carolina, 1896-1920*, Chapel Hill, NC : The University of North Carolina Press.

- Giuliani, Gaia (2019) : *Race, Nation and Gender in Modern Italy : Intersectional Representations in Visual Culture*, London : Palgrave Macmillan.
- hooks, bell (1990 [1982]) : *Ain't I a woman. Black Women and Feminism*, London/Winchester, MA : Pluto Press.
- Huggan, Graham (2001) : *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London/New York : Routledge.
- Mbembe, Achille (2010) : *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : La Découverte.
- Mignolo, Walter D. (2011 [2003]) : *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid : Akal.
- Mihaljević, Nikica/Carić, Sonja (2017) : « Spazi transgenerazionali in *Adua* di Igiaba Scego », dans : Andrea Santamaría Villarroya (éd.) : *Personajes femeninos y canon*, Sevilla : Benilde, pp. 289-317.
- Pandolfo, Michele (2013) : « La Somalia coloniale : una storia ai margini della memoria italiana », dans : *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Processo penale, politica, opinione pubblica (secoli XVIII-XIX)*, 14(2), p. 1-18, dans : [http://www.studistorici.com/2013/08/29/pandolfo\\_numero\\_14/](http://www.studistorici.com/2013/08/29/pandolfo_numero_14/) (consulté le 25.08.2021).
- Thomas, Dominic (2014) : « Afropeanism and Francophone Sub-Saharan African Writing », dans : Nicki Hitchcott/Dominic Thomas (éds.) : *Francophone Afropean Literatures*, Liverpool : Liverpool University Press, pp. 17-31.

