

Incarner les minorités dans le roman africain hispanophone et afro-brésilien : perspectives transatlantiques (María Nsué Angüe et Conceição Evaristo)

CÉCILE BROCHARD
UNIVERSITÉ DE CAEN-NORMANDIE
cecile.brochard@unicaen.fr

1. Après les indépendances, de nombreux écrivains d'Afrique ont senti le besoin de sortir du dialogue exclusif avec l'Europe qui maintenait leurs littératures dans une perspective euro-centrée à partir de laquelle s'établissaient cadres, contraintes et hiérarchies aussi bien esthétiques qu'idéologiques (Paravy, 2011). Encore aujourd'hui, la prise de parole des écrivains africains sur la scène littéraire après les indépendances et les questions toujours posées par leur appartenance ou non aux littératures francophones, anglophones, lusophones, expriment bien la permanence d'une vision en partie assujettie à la perspective européenne : en témoignent les combats actuels d'auteurs comme Ngũgĩ wa Thiong'o au Kenya ou Boubacar Boris Diop au Sénégal pour écrire et publier en langues maternelles, en l'occurrence le kikuyu ou le wolof (Diop, 2012), et lutter ainsi contre l'impérialisme culturel si vivement dénoncé par Ngũgĩ wa Thiong'o (2011).
2. Écrire aujourd'hui, pour les écrivains africains ou afro-descendants, c'est donc recentrer les perspectives mais aussi sortir du silence et de l'invisibilité politique dans lesquels les anciennes puissances coloniales les ont longtemps murés. Cette rupture du silence impose à ces puissances européennes la reconnaissance de leurs responsabilités et les oblige à repenser leur propre identité. C'est notamment le cas de l'Espagne :

Today, Spain has not even entered the phase of the recognition of its responsibility in the enslavement of millions of Black Africans, the colonialism, the postcolonialism, and the persistence of racism. Spain seeks not even to recognize its Africanity, the millenarian contributions of the Black population to its history, and what in fact is Spain's mixed African-European background (Toasije 352) (cité par Anna Mester, 2009 ; 34).
3. Ce silence de l'histoire coloniale nourrit aujourd'hui encore la tension et l'angoisse identitaires dans les littératures afrohispaniques, et c'est aussi

le cas de l'espace latino-américain. En effet, pour les écrivains brésiliens afro-descendants héritiers des diasporas africaines, l'écriture s'apparente également à une rupture du silence ouvrant la voie à une pensée de la mémoire et de l'héritage africains¹.

4. L'accès à l'écriture et à la publication ainsi que la réception internationale de deux autrices noires, l'Équato-Guinéenne María Nsue Angüe et la Brésilienne afro-descendante Conceição Evaristo, témoignent de cette prise de parole d'une double minorité, celle des femmes africaines ou afro-descendantes. L'appartenance de ces deux écrivaines à une communauté littéraire « doublement minoritaire », celle des femmes noires prenant la plume sur une scène éditoriale mondiale encore marquée par le paradigme de l'homme blanc, s'avère d'autant plus intéressante qu'elle permet de mettre en lumière une littérature hispanophone émergente, la Guinée équatoriale offrant à ce titre une exceptionnelle singularité dans le paysage littéraire africain puisqu'il s'agit du seul pays hispanophone d'Afrique subsaharienne.
5. Née en Guinée équatoriale d'une mère prisonnière politique et morte en 2017, María Nsue Angüe est souvent considérée comme la première romancière équato-guinéenne de langue espagnole après les indépendances avec la publication, dans un cadre éditorial universitaire, de son roman *Ekomo*, en 1985. Sa famille émigre en Espagne lorsqu'elle a huit ans pour des raisons politiques. Elle a été journaliste pour la télévision et le théâtre en Éthiopie, puis Ministre de l'Éducation nationale, de la Culture et de la Femme en Guinée équatoriale. Après des années de désillusions politiques, elle s'installe à Madrid. María Nsue Angüe a écrit plusieurs nouvelles, des poèmes et des articles relatifs aux droits des femmes dans la société africaine post-coloniale. Après vingt et un ans d'exil politique en raison des dictatures qui suivent l'indépendance, María Nsue Angüe est retournée vivre en Guinée équatoriale où elle s'est beaucoup investie dans l'éducation et la culture des jeunes générations.

1 « Retirados de forma violenta de sua terra natal, os Africanos foram trazidos em condições desumanas para as Américas entre os séculos XVI e XIX. Nesse processo de escravização, cujo objetivo era gerar lucro para nações europeias, os filhos da África tiveram suas histórias silenciadas, quando não aniquiladas, pela cultura hegemônica. Dessa forma, uma vez rompidos os laços com seu território de origem, os negros africanos buscaram encontrar maneiras de reconstruir suas próprias identidades e atuar na formação de uma memória cultural » (Iochem Valente / de Mesquita Silva, 2015 ; 424-433).

6. La critique a souvent souligné la grande singularité d'*Ekomo* qui se distinguerait des romans africains francophones ou anglophones contemporains par l'absence de charge critique explicite contre le système colonial. Certains critiques font même de cette relative distance par rapport à la critique anti-coloniale nationaliste, la caractéristique singulière de la littérature équato-guinéenne de la fin du XX^e siècle², tandis que la critique postcoloniale, loin d'exclure l'interprétation politique, a souvent lu *Ekomo* comme une illustration des multiples colonisations des femmes africaines, soumises aux lois coloniales, aux lois traditionnelles, à la société masculine, patriarcale, aussi bien fang qu'occidentale. D'autres critiques enfin ont vu dans ce roman la possibilité d'une réconciliation entre les cultures, entre les mondes masculin et féminin, et l'affirmation de l'hétérogénéité culturelle équato-guinéenne (voir Mester, 2009 ; 41-48). La pluralité des interprétations et des lectures nous invite donc à considérer le roman de María Nsúé Angüe comme un espace où s'exprime l'irréductibilité d'une identité équato-guinéenne, irréductible à toute définition aussi bien qu'à toute tentative d'effacement. C'est dans cette interrogation sur l'identité, notamment *via* le personnage de l'héroïne Nnanga, que se nouent les enjeux des minorités incarnées dans *Ekomo*.
7. Conceição Evaristo est considérée comme l'une des plus importantes voix actuelles de la littérature afro-brésilienne, et plus particulièrement des autrices afro-descendantes au Brésil. Née en 1946, deuxième enfant d'une famille de neuf, elle passe les premières années de sa vie dans une favela de Belo Horizonte, dans la région de Minas Gerais. Malgré les difficultés, Conceição Evaristo termine sa scolarité et passe le concours d'institutrice. Elle déménage quelques années plus tard à Rio de Janeiro où elle fera toute sa carrière dans les écoles élémentaires publiques. Après avoir repris des études à plus de cinquante ans, elle obtient un Doctorat en littérature comparée en 2011. Elle commence à publier ses nouvelles et poèmes dans les années 1990, dans les *Cadernos Negros* qui rassemblent des textes d'écrivains afro-brésiliens. Son premier roman paru en France en 2015, *L'his-*
- 2 C'est bien ce qu'écrit le romancier équato-guinéen Donato Ndongo-Bidyogo dans *Literatura de Guinea Ecuatorial* : « La ausencia de estridencias anticolonialistas podría, desde luego, llegar a ser una singularidad permanente de la literatura guineana, que daría así al resto de las literaturas africanas un tono nuevo caracterizado por la serenidad, sin voces quebradas por el llanto ni indignaciones retrospectivas. Pero en sí mismo no es malo: el que la literatura guineana sea en lo temático casi exclusivamente costumbrista constituye, pues, una de sus diferencias más notables con el resto de las literaturas negroafricanas » (cité par Anna Mester, 2009 ; 42).

toire de *Poncia*, a été publié au Brésil en 2003 sous le titre *Ponciá Vicêncio* et a été traduit en anglais (États-Unis), en espagnol et en français. La traduction de *Ponciá Vicêncio* en anglais fait de Conceição Evaristo la deuxième écrivaine afro-brésilienne (après Carolina Maria de Jesus) à être traduite en dehors du Brésil. Conceição Evaristo est très engagée socialement et politiquement dès lors qu'il s'agit de la défense des femmes et de la culture afro-brésilienne. Outre ses derniers textes de fiction consacrés aux favelas, elle est très présente sur internet et ne cache pas ses positions engagées dans ses entretiens et ses articles³. Elle fait donc partie des rares écrivaines afro-brésiennes dont la voix fait le choix d'assumer cette double appartenance.

8. Dans *Ekomo* et *Ponciá Vicêncio*, l'incarnation des minorités passe tout d'abord par la représentation de ce que nous pourrions appeler la communauté des femmes souffrantes. *Ekomo* et *Ponciá Vicêncio* partagent une trame narrative semblable et racontent la quête de deux jeunes femmes noires, respectivement Nnanga et Ponciá, évoluant dans un contexte marqué par la ruralité, la pauvreté, l'appartenance à une minorité souffrante. Dans les deux romans, le corps féminin possède une importance capitale dans la mesure où il est le lieu romanesque d'enjeux identitaires et communautaires bien plus vastes. Cette corporéité que nous nous proposons d'analyser ouvre en effet la voie à deux interprétations principales : dans la première, le corps féminin soumis, battu, anéanti, révèle la domination du monde post-colonial sur les femmes ; dans la seconde, le corps féminin perçu dans sa vocation matricielle particulièrement problématique dans les deux romans, interroge plus profondément le lecteur sur l'héritage, la filiation et la mémoire. Ainsi l'engagement des deux romancières trouve-t-il à s'incarner au sens plein dans l'espace de la fiction grâce à la mise en scène du corps féminin, sans que les romans ne deviennent des romans à thèse.

1. La communauté des femmes souffrantes : héritages et filiations

9. *Ekomo* retrace l'existence douloureuse de l'héroïne narratrice, Nnanga, jeune femme se remémorant son passé de danseuse, lorsqu'on la surnommait Colombe de Feu, et l'histoire d'amour vécue avec son jeune

3 Voir par exemple l'entretien qu'elle a accordé à Nicolas Quirion dans les *Carnets du Brésil* le 13 mars 2015.

époux Ekomo, le héros éponyme, revenu de la ville après une absence prolongée auprès d'une autre femme. Lorsqu'il revient de cet épisode adultère, Ekomo souffre d'une blessure à la jambe, affection qui le fait souffrir de plus en plus jusqu'à totalement s'infecter. Les jeunes époux doivent alors quitter le village pour essayer de guérir Ekomo, mais la plaie de celui-ci va empirer jusqu'au pourrissement de la jambe. Malheureusement, le guérisseur traditionnel ne parviendra pas à guérir la gangrène ; Ekomo refusera ensuite l'amputation proposée par l'hôpital colonial et finira par mourir. Tout au long du roman et de cette avancée du couple vers la mort d'Ekomo, les souvenirs de Nnanga retracent leur rencontre dans l'enfance et leur mariage mouvementé alors qu'elle était déjà promise à un autre, jusqu'à leur voyage final auprès du guérisseur traditionnel puis des médecins coloniaux. Errances, souffrances, pertes et deuils jalonnent donc le parcours de la jeune femme dans la quête de sa propre identité : à cet égard, le choix du titre est révélateur de la domination masculine dans une société africaine marquée par la difficile émancipation des femmes. Histoire d'une héroïne déterminée par le destin de son mari plus que par ses propres choix, *Ekomo* emblématise l'assujettissement de l'identité féminine à un système androcentrique.

10. De la même manière, *Ponciá Vicêncio* nous présente la trajectoire d'une jeune femme noire descendante d'esclaves, depuis son enfance à la campagne jusqu'à son retour à la terre des origines après une vie adulte passée dans la misère de la ville. Ponciá est petite-fille d'esclaves ; son frère et son père (avant la mort de celui-ci) travaillent encore sur les terres d'un propriétaire blanc, le colonel Vicêncio. Quelques terres ont été cédées aux esclaves libres par les anciens maîtres pour qu'ils s'y établissent, mais ce qui aurait dû constituer une libération n'a été que le maintien d'un nouvel esclavage puisque les esclaves libérés et leurs descendants sont restés sur ces terres de ferme, les *fazendas*, et ont l'obligation de continuer à travailler sur les terres des Blancs pour des salaires et des vies de misère. À l'adolescence, Ponciá décide de fuir ce monde de souffrance et quitte sa mère devenue veuve, son frère et leur petite case pour chercher fortune à la ville. Elle finit par trouver un emploi de domestique, réussit à économiser et à acheter un toit dans la favela. Elle retourne chercher sa mère et son frère à la campagne mais trouve leur case vide : eux aussi ont disparu. Le roman retrace alors la chute existentielle de Ponciá, anéantie et presque devenue folle, parfois battue par l'homme avec qui elle vit, jusqu'aux retrouvailles heu-

reuses avec son frère Luandi et leur mère Maria Vicêncio, et leur retour à la terre des origines.

11. Ainsi les parcours de Ponciá et de Nnanga s'apparentent-ils à des quêtes identitaires dans lesquelles sont interrogés héritages et filiations par le prisme des corps. Cette difficile assignation de l'identité s'incarne dans les dernières lignes d'*Ekomo*, avec l'angoisse viscérale de Nnanga :

¡No. No estoy muerta ni viva! ¿Esto qué es? —me pregunta la razón— y una voz débil contesta: “La frontera entre la vida y la muerte”. Abro los ojos, eso creo, y veo un sinfín de cosas, que necesitaría todo un libro para expresar mi verdad exacta (Anguë, 2009 ; 194).

12. Ce livre absent, qui serait nécessaire pour que s'exprime ce mystère de la vie-mort, apparaît bien comme l'espace de la frontière, de la tentative, de la négociation, du dépassement des clivages et des dualismes. C'est l'espace de la « presencia-ausencia » (Anguë, 2009 ; 7) du début du roman, cet étrange état de présence-absence dans lequel se trouve l'héroïne. On retrouve aussi de manière significative cet espace de l'entre-deux dans la caractérisation identitaire de Ponciá, dans le roman de Conceição Evaristo. En effet, Ponciá hérite de son grand-père ce pleurer-rire, étrange état corporel et mental qui rappelle d'ailleurs le titre d'un roman célèbre de l'écrivain congolais Henri Lopes publié en 1982, *Le Pleurer-rire*, paru aux éditions Présence africaine et considéré comme un chef d'œuvre de la littérature africaine moderne écrite. Ponciá hérite ce pleurer-rire de son grand-père, l'ancien esclave Vô Vicêncio, mort lorsque la petite Ponciá avait trois ans. Le grand-père, manchot, est une figure essentielle dans le roman, un personnage omniprésent dont le fantôme ne quitte pas Ponciá. L'histoire du grand-père est tragique :

Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decependo a mão.

Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele, independentemente do seu querer. Quiseram vendê-lo. Mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? Tornou-se um estorvo para seus senhores (Evaristo, 2020 ; 51).

13. Le roman maintient l'incarnation de cette figure tutélaire tragique du grand-père grâce à la petite statuette d'argile façonnée par Ponciá enfant, représentant le grand-père manchot, statuette oubliée par Ponciá lors de

son départ pour la ville et retrouvée au fond d'une malle dans la case maternelle lorsque Ponciá effectue son retour initiatique. La statuette du grand-père représente alors symboliquement le retour du passé, l'impossibilité d'oublier son héritage, à savoir l'ancienne condition d'esclave de ses ancêtres. En effet, avec la figure du grand-père, c'est toute la mémoire de la traite atlantique et de l'esclavage au Brésil qui est convoquée ; le roman rappelle la Loi du Ventre libre (1871) qui a précédé de dix-sept ans la Loi d'or abolissant l'esclavage au Brésil, loi selon laquelle les enfants nés de parents esclaves naissent libres. Mais l'abolition de l'esclavage ne signe pas la fin de la domination blanche, comme le montre évidemment le nom de l'héroïne, Vicêncio, qui provient directement du nom de l'ancien maître de ses ancêtres. L'identité est donc toujours placée sous le sceau de la mémoire de l'esclavage.

14. La présence presque corporelle du grand-père est également maintenue à travers Ponciá elle-même, présentée comme le double de Vô Vicêncio depuis l'enfance : même pleurer-rire caractéristique de cet état d'entre-deux impossible à circonscrire, traduction physique d'un vertige de la conscience devant la question « qui suis-je ? » ; même posture du corps avec le bras replié dans le dos pour figurer l'absence de main, comme si le corps de Ponciá héritait du traumatisme vécu par son grand-père victime d'une folie meurtrière l'ayant conduit à tuer sa femme avant de tenter de se tuer lui-même. Symbole de la blessure historique et humaine infligée par l'esclavage, l'absence laissée par la main coupée du grand-père se prolonge dans la posture de Ponciá reproduisant la mutilation. Le vacillement identitaire de Ponciá, héritage historique et politique, s'incarne donc dans les filiations perdues : morts de son grand-père et de son père dans l'enfance, disparition de son frère et de sa mère, mais aussi morts de sept enfants à la naissance. L'absence de descendance se révèle particulièrement significative dans les deux romans puisque Nnanga dans *Ekomo* doit, elle aussi, affronter l'épreuve d'une incapacité à enfanter. D'un point de vue symbolique, la mort des nouveau-nés chez Ponciá et la stérilité chez Nnanga interrogent donc la capacité de ces jeunes femmes héritières de souffrances communautaires à transmettre un héritage de vie dans leur propre corps.

15. Les corps des héroïnes portent donc une mémoire aussi bien individuelle que collective et nous invitent à voir dans ces romans de véritables poétiques de la chair, des poétiques incarnées, qu'il s'agisse du retour à la terre ou de l'extase permise par la danse.

2. Des poétiques incarnées : retour à la terre et danse sacrée

16. Dans le roman de Conceição Evaristo, c'est en retrouvant sa famille et le contact matériel, corporel avec la terre que l'héroïne trouve le salut. En effet, la difficulté à situer son existence et son identité se traduit par les épisodes d'aliénation de Ponciá, lorsqu'elle fait l'expérience d'un grand vide. Le récit décrit à plusieurs reprises ces épisodes de sorties d'elle-même, pendant lesquels Ponciá reste assise, fixant le vide, sans parler, sans boire, sans manger, sans rien ressentir. Cette absence au monde extérieur symbolise l'invisibilité identitaire de celle qui a oublié son passé, ses racines, en quittant sa terre natale ; significativement, ces épisodes d'oubli de soi cessent lorsque Ponciá retrouve sa mère et son frère et qu'elle décide de plonger dans l'eau boueuse de la rivière pour renouer avec la terre matricielle. Le métier de sa mère est à ce titre très symbolique, puisque celle-ci travaille la terre argileuse et vend ses poteries ; Ponciá aussi travaillait d'ailleurs la terre avec ses mains avant son départ pour la ville.

17. C'est à travers la sensualité, les odeurs et les saveurs que sont exprimées quelques-unes des spécificités culturelles des communautés afro-brésiliennes de l'intérieur du Brésil dans le roman, comme en témoignent ces deux extraits emblématiques :

Sentiu o cheiro de biscoito frito, de café fresco dado para as mulheres e as crianças que estavam fazendo quarto ao defunto. Sentiu também o cheiro de pinga que exalava da garrafinha e da boca dos homens sentados lá fora com o chapéu no colo (Evaristo, 2020 ; 15).

As casas das terras dos negros, para o olhar estrangeiro, eram aparentemente iguais. Chão batido, liso, escorregadio, paredes de pau-a-pique e cobertura de capim. As camas dos adultos e das crianças eram jiraus que os homens e mesmo as mulheres armavam com galhos de árvore amarrados com cipós. O colchão de capim era, às vezes, cheiroso, dado ao alecrim que se misturava ali dentro na hora de sua feitura. Os grandes vasilhames de barro ou ferro e os tachos onde as mulheres faziam doces permitiam imaginar farturas. As crianças gostavam de raspar os tachos se lambuzando com os doces de mamão, cidra, banana, goiaba, leite, abóbora e o melado de rapadura (Evaristo, 2020 ; 59).

18. Ces saveurs fortes, « o melado de rapadura », typique du Nord-Est du Brésil et de certaines régions d'Amérique latine, et « o cheiro de biscoito frito », typique de la cuisine du Minas Gerais, sont susceptibles d'évoquer un sensoriel caractéristique des communautés du Minas Gerais.

19. Cette importance du corps et de la sensualité porteurs d'une mémoire individuelle et collective se déploie avec toute sa force dans *Ekomo* à travers l'omniprésence de la danse. Le chapitre II d'*Ekomo* introduit en effet le lecteur à l'importance de la danse dans ce qu'elle a d'initiatique et de social. Pour préparer une danse nocturne collective, les femmes plus âgées enseignent aux plus jeunes le sens et le déroulement de cet épisode social cathartique. Cette danse collective est marquée par l'anonymat et la sexualité : femmes et hommes peignent leurs corps nus, et personne ne sait qui est qui, même si les femmes cherchent à reconnaître leur mari. La sensualité est donc très présente dans cet épisode, une sensualité liée à la nuit, dont la force occulte permet de déployer ce que le roman appelle l'amour universel : les corps et la nature ne font plus qu'un, dans une communion à laquelle invite la danse, dans une extase mystique ouvrant vers le sacré. La communion ne s'opère pas avec le Dieu chrétien (la grand-mère protestante s'oppose à ce que Nnanga danse), mais avec le monde, et c'est par le corps porté à son plus haut degré d'intensité que Nnanga devient esprit : dans un renversement significatif, l'absolue corporéité permet l'extase, sortie de soi, et donc la spiritualité⁴. C'est dans l'exercice exacerbé du corps que l'identité individuelle se dissout et se confond avec le monde.

20. Parallèlement, le roman déploie une vision corrompue du corps masculin : seuls les hommes meurent dans le roman et le double de Nnanga, son époux Ekomo, incarne la corruption aussi bien morale que physique. Signe évident de ce lien entre l'homme et la corruption dans le récit : dépossession identitaire signalée par le titre axé sur le personnage masculin. La trajectoire de Nnanga est marquée par le passage de la joie libre de l'enfance, dans laquelle le corps est instrument de plaisir et de liberté, à l'ap-

4 Dans *Le Corps africain*, Alain-Michel Boyer écrit que la danse est « productrice de sens, au même titre que les mots, mais permettant à l'être de se dire d'une autre manière que par des vocables. Jambes, mains, visages deviennent alors des instruments de communication, des modes de connaissance. Même les trances imposent des échanges. Cette fois avec l'au-delà, comme dans les processions des initiés fons du vòdun Hèbioso, lorsque les mouvements répétés obstinément tendent à la possession, à une éclipse de la vie consciente, à l'extase : le danseur qui tournoie indéfiniment, chevauché par les dieux, a l'illusion d'être en prise directe avec eux » ; la danse est donc un mode de connaissance que les mots ne peuvent traduire, et cette connaissance est accès à la sphère sacrée : « Parfois, la nuit surtout, [...] la danse s'impose comme un rite vraiment sacré, propre à faire surgir les dieux parmi les humains, en une atmosphère fiévreuse, chargée de mystère : jeux de lumière, torches qui brasillent, s'éteignent, que l'on rallume à la hâte, foyer autour duquel se rassemblent les vieillards, appels du danseur masqué que ses acolytes habillent dans le sanctuaire éloigné du village. [...] La création artistique se place ainsi à la frontière entre univers spirituel et société » (Boyer, 2007 ; 117-121).

prentissage des normes et des interdits auxquels une jeune femme bien éduquée doit souscrire si elle veut être épousée. Tandis que son corps d'enfant est indifférencié sexuellement (« yo me consideraba más o menos como otro muchacho entre mis hermanos y subía a los árboles, me aprovechaba de mi fama de gran corredora para hacer rabiar a los chicos, para que tuvieran que perseguirme y ver que yo corría más que ellos. », Ekomo, p. 73), son corps de jeune femme et la sensualité provoquée par la danse ne tardent pas à être étouffés dès lors que Nnanga se voit contrainte d'abandonner bien malgré elle une carrière de danseuse traditionnelle : dans une société où les interdits chrétiens s'ajoutent aux lois traditionnelles, « [u]na hija de la Iglesia no puede andar saltando de pueblo en pueblo como un saltamontes » (Ekomo, p. 70).

21. Tout se passe donc comme si la liberté et la plénitude offertes par la danse s'éteignaient dans les désillusions d'un mariage qui plus est souillé par l'adultère et la culpabilité d'Ekomo. En effet, lorsque le couple part pour rencontrer Ondo le Divino, le grand guérisseur, celui-ci accuse à plusieurs reprises Ekomo d'être coupable : fils de sorcier, Ekomo serait du côté du mal. La seconde partie du roman montre la progression de la gangrène symbolisée par de petits tentacules vivants sortis de la jambe d'Ekomo. Le guérisseur statue sur l'impossibilité de guérir Ekomo, trop coupable, et le couple s'achemine alors vers la mission chrétienne ; Ekomo refuse l'amputation proposée par les médecins de l'administration coloniale et meurt. Par un ultime rebondissement, le roman poursuit le pourrissement du corps après la mort, puisque l'enterrement dans le cimetière de la mission protestante est retardé, Ekomo n'étant pas baptisé à temps. Nnanga est alors elle aussi touchée par cette corruption, déchirée entre deux impératifs culturels : d'une part la tradition africaine qui veut qu'une veuve ne touche pas le corps du défunt sinon elle est maudite, d'autre part la religion chrétienne qui impose l'enterrement. Le corps devient là encore le creuset du conflit vécu par Nnanga, déchirée entre foi chrétienne et tradition fang, entre impératifs idéologiques, normes, tabous et espoirs.

22. Ainsi María Nsú Angüe et Conceição Evaristo interrogent-elles diverses modalités de soumission, de souffrance et de libération éprouvées par des individus et plus particulièrement par de jeunes femmes en contexte d'oppression et de quête identitaire, à travers des poétiques incarnées. Les corps souffrants, absents, stériles, malmenés, mais aussi sensualisés, exaltés et remis au monde dans un contact avec la terre et la vie, se font

C. BROCHARD, « Incarner les minorités dans le roman africain hispanophone et afro-brésilien... »

ainsi les porte-parole de romans engagés qui refusent la clarté pédagogique d'une satire politique. Ce faisant, les voix de María Nsue Angüe et Conceição Evaristo sont aujourd'hui devenues incontournables pour qui veut penser l'engagement au service des communautés et/ou des minorités dans une perspective transatlantique.

Indications bibliographiques

Romans étudiés :

ANGÜE María Nsue, *Ekomo* [1985], Madrid, Sial Ediciones, Casa de África, 2009.

_____, *Ekomo*, traduit de l'espagnol par Françoise Harraca, Paris, L'Harmattan, 1995.

EVARISTO Conceição, *Ponciá Vicêncio* [2003], Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2020.

_____, *L'Histoire de Poncia*, traduit du brésilien par Paula Anacaona, Paris, Anacaona Éditions, coll. Terra, 2015.

_____, (entretien avec Nicolas Quirion), « Conceição Evaristo, écrivaine : “ce que je souhaite, c'est une visibilité pour les femmes noires” », *Carnets du Brésil*, 13/03/2015. En ligne : <https://carnetsbresil.wordpress.com/2015/03/13/conceicao-evaristo-ecrivaine-ce-que-je-souhaite-cest-une-visibilite-pour-les-femmes-noires/> [page consultée le 26 janvier 2021]

Ouvrages critiques et articles cités :

BOYER Alain-Michel, *Le Corps africain*, Paris, Hazan, 2007.

DIOP Boubacar Boris, « Écrire entre deux langues. De Doomi Golo aux Petits de la Guenon », *Les Francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française*, coord. Christina Schiavone, *Repères DoRiF*, n° 2, DoRiF Università, Roma, novembre 2012.

C. BROCHARD, « Incarner les minorités dans le roman africain hispanophone et afro-brésilien... »

MESTER Anna, *Rethinking Ekomo by María Nsue Angüe: an Equatoguinean challenge to Spanishness*, Mount Holyoke College, Program in Romance Languages and Literatures, 2009.

NGUGI WA Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, East African Educational Publishers, 1986. Traduit de l'anglais (Kenya) par Sylvain Prudhomme, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011.

PARAVY Florence, « Écrivains africains en quête d'un tiers monde », *Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, Université Paris Nanterre-La Défense, 2011.

IOCHEM VALENTE Marcela, MESQUITA SILVA Luciana de, « Literatura da diáspora africana nas Américas: as escritas de Toni Morrison e Conceição Evaristo e alguns de seus desafios para a tradução », *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, n. 4, out.-dez. 2015, p. 424-433.