



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Master européen en Études Françaises et Francophones

Tesi di Laurea

« Toutes les couleurs de la nuit »

***Kétala* de Fatou Diome : traduction italienne,
commentaire et analyse littéraire**

Relatore

Ch. Prof. Giuseppe Sofò

Correlatore

Ch. Prof. Xavier Garnier

Laureanda

Simona Iacampo

Matricola 883185

Anno Accademico

2020 / 2021

*« De partir, après avoir longtemps dérivé
comme une algue de l'Atlantique, de m'envoler
libre comme un papillon mauve
qui s'en irait butiner l'arc-en-ciel »*

*«Di partire, dopo essere stata a lungo alla deriva
come un'alga dell'Atlantico, di spiccare il volo
libera come una farfalla color malva
a raccogliere il nettare dell'arcobaleno»*

Table des matières

Introduction	6
Première partie : Présentation du roman <i>Kétala</i> dans le contexte littéraire africain francophone	8
Chapitre I : L’auteure et son texte	8
1.1. Fatou Diome : vie et œuvre	8
1.2. La question de l’énonciation.....	10
1.3. Entre le merveilleux et le quotidien	12
1.4. Le kétala : la mort et la mémoire	13
1.5. L’intertextualité et l’africanité.....	15
Chapitre II : La littérature féminine et l’image de la femme dans <i>Kétala</i>	19
2.1. L’écriture féminine de Fatou Diome.....	19
2.2. Le respect des conventions sociales.....	22
2.3. La sexualité et l’homosexualité	24
2.4. La prostitution : espoir de survie ou forme de rébellion ?.....	25
2.5. La critique sociale	30
Chapitre III : L’immigration	31
3.1. L’originalité de l’immigration dans <i>Kétala</i>	32
3.2. La littérature de l’immigration.....	35
3.3. La question identitaire.....	41
3.4. L’importance de l’écriture pour Fatou Diome.....	44
Deuxième partie : Traduction et commentaire	47
Chapitre IV : Traduction italienne du prologue, du chapitre I et de l’épilogue de <i>Kétala</i>	47
Chapitre V : Commentaire de traduction	76
5. 1. La langue	77
5.2. Le paratexte	84
5.3. Problèmes culturels.....	88
Conclusion	105
Annexe : <i>Kétala</i> , texte original.....	112
Bibliographie	141
Sources primaires	141
Sources secondaires : Études littéraires	141
Sources secondaires : Théorie de la traduction	145

Introduction

Romancière, nouvelliste et professeure de Lettres, Fatou Diome est une écrivaine franco-sénégalaise reconnue et plébiscitée en France par les médias et le public surtout grâce à son premier roman, *Le Ventre de l'Atlantique*¹, paru en 2003 aux éditions Anne Carrière et récompensé par de nombreux prix littéraires. Pourtant, l'ouvrage auquel ce mémoire sera consacré est son deuxième roman, malgré une réception plus timide. Publié en 2006 aux Éditions Flammarion et réédité par la maison d'édition J'ai Lu en 2007, il s'intitule *Kétala*² et occupe à plusieurs titres une place à part dans l'œuvre de Fatou Diome.

Dans notre travail de mémoire, nous présentons la traduction italienne d'un extrait tiré de *Kétala*, comprenant le prologue, le premier chapitre et l'épilogue. Le choix de ces parties nous a semblé approprié et cohérent dans la mesure où, ne pouvant pas tout traduire faute d'espace et devant donc opérer une sélection, nous avons privilégié à la fois les aspects traductionnels et thématiques. Ces passages sont en effet très intéressants du point de vue de la traduction, ayant des éléments linguistiques, lexicaux et stylistiques remarquables, tels que des expressions idiomatiques, des choix lexicaux, des emprunts et des références étrangères. Ils montrent également le style de l'auteure, l'alternance des registres de langue, l'ironie, et ainsi de suite, qui impliquent tous des choix de traduction. En outre, grâce au prologue, nous pouvons introduire les personnages et présenter l'ensemble de l'intrigue au public cible. Nous avons également montré la structure et le cadre narratif de l'ouvrage. Parallèlement, les principales thématiques abordées tout au long du roman émergent, des aspects que nous avons analysés dans l'introduction littéraire, par exemple l'oralité africaine, le rôle de la femme, l'immigration. Finalement, grâce à l'épilogue, nous avons donné une vision globale et complète, offrant ainsi au lecteur italien le roman du début à la fin.

Notre mémoire se compose de deux grandes parties : la première est consacrée à une introduction littéraire pour présenter l'œuvre et l'écrivaine et les situer dans le contexte littéraire contemporain de la littérature africaine d'expression française. La deuxième partie porte sur la traduction italienne et sur le commentaire personnel qui illustre nos choix de traduction par rapport aux choix de l'auteure. Chaque grande partie est divisée en chapitres, chacun d'entre eux se concentrant sur un aspect significatif à explorer tant sur le plan thématique que sur le plan de la traduction.

¹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003 ; Paris, Livre de Poche, 2005.

² *Ead.*, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006 ; Paris, J'ai Lu, 2007.

Dans les premiers trois chapitres contenus dans la partie littéraire, nous aborderons, à partir d'une analyse de *Kétala*, les trois points centraux qui sont au cœur du développement de l'œuvre : l'africanité du texte, la question féminine et l'importance de l'immigration. Cette étude nous permettra dans un premier temps de nous interroger sur la question de l'énonciation et sur la place de la tradition africaine de l'animisme et de l'oralité. Dans un deuxième temps, nous examineront la condition de la femme, la question de la sexualité et les contraintes sociales écrasantes. Finalement, nous nous pencherons sur la problématique de l'immigration et de la quête identitaire des personnages et de l'écrivaine, en nous appuyant sur d'importantes études critiques dans le domaine de la littérature de l'immigration. La manière de s'approcher de ces arguments fait de *Kétala* un texte qui occupe à plusieurs titres une place à part dans l'œuvre de Fatou Diome. Grâce à l'introduction littéraire, nous montrerons la matière thématique et l'ouvrage dans sa globalité, en le situant dans son champ littéraire de référence et surtout en donnant au public italien des clés de lecture pour mieux le comprendre. La traduction italienne serait en effet destinée à un public qui n'est pas nécessairement spécialisé et connaisseur de la littérature africaine. Pour cette raison, il est important d'introduire les thèmes majeurs et les travaux critiques principaux du domaine, afin que la traduction produise chez les lecteurs italiens les mêmes réflexions que celles développées par les lecteurs français.

Dans le chapitre IV et V, nous présenterons respectivement notre traduction italienne et le commentaire de traduction dans lequel nous avons analysé certains aspects linguistiques et culturels qui ont représenté des enjeux traductifs. Premièrement, le choix de la langue d'écriture pour un écrivain africain francophone tel que Fatou Diome n'est pas évident. Le style du roman et surtout l'alternance des registres de langue sont des aspects importants de notre commentaire. Deuxièmement, nous examinerons la dimension paratextuelle, en mettant l'accent sur le titre, la dédicace et les notes en bas de page. Ensuite, le texte est riche en références africaines, *realia* et emprunts qui témoignent du multilinguisme, que nous avons respectés et parfois expliqués au public italien. D'autres aspects intéressants sont les jeux de mots et de sonorités, les expressions figées, les métaphores et le grand nombre de maximes à la limite de sentences morales qui sous-tendent l'ensemble du roman. Finalement, nous illustrerons progressivement les opérations et les stratégies que nous avons adoptées pour aborder et résoudre les problèmes de traduction. Notre mémoire se terminera par la section de l'annexe consacrée à la version originale du roman que nous avons traduit.

Première partie : Présentation du roman *Kétala* dans le contexte littéraire africain francophone

Chapitre I : L'auteure et son texte

1.1. Fatou Diome : vie et œuvre

Fatou Diome est une écrivaine contemporaine reconnue par le public français et international grâce à ses nombreux romans qui ont été si bien accueillis en France que certains d'entre eux font désormais partie des programmes scolaires et universitaires. Sa première publication remonte à 2001, lorsqu'elle était étudiante en lettres, avec un recueil de nouvelles intitulé *La Préférence nationale*¹, publié par Présence africaine, qui lui vaut une reconnaissance en France.

Elle a embrassé le monde de la littérature à un très jeune âge, affirmant que l'écriture lui permettait d'échapper à la réalité désagréable qui l'entourait. Née en 1968 au Sénégal, et précisément sur une petite île de l'océan Atlantique appelée Niodior, l'une des « îles du Saloum » éparpillées le long de la Petite Côte du Sénégal, Fatou Diome a été élevée et éduquée par ses grands-parents, des villageois vivant de pêche qui respectaient les lois et les coutumes de la communauté sérère. Ils ont été des figures clés pour elle : elle a appris d'eux le respect, la tolérance, l'égalité et la force de surmonter toute difficulté. Vers l'âge de 13 ans, la jeune fille quitte son village natal pour poursuivre ses études et au début des années 90 se déplace vers la capitale, Dakar, où elle commence ses études universitaires. Plus tard, après avoir rencontré son futur mari, Diome s'installe à Strasbourg, en France, qui devient depuis son pays d'adoption, son lieu d'écriture, de publication et de vie².

La trajectoire littéraire de Diome est assez vaste, avec des publications tous les deux ou trois ans car, comme elle le déclare elle-même, elle aime pouvoir se consacrer à l'écriture sans renoncer à son métier de professeure ou à ses fréquents voyages au Sénégal pour rendre visite à ses grands-parents. Après son premier recueil de nouvelles, elle a publié une série de romans, dont le premier est *Le Ventre de l'Atlantique*³, traduit en plusieurs langues, qui l'a rendue célèbre et lui a apporté une consécration internationale. Il a été suivi par *Inassouvies, nos vies*⁴

¹ Fatou Diome, *La Préférence nationale et autres nouvelles*, Paris, Présence africaine, 2001.

² Mbaye Diouf, Fatou Diome, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 17, 2009, p. 137-151, p. 137.

³ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*

⁴ *Ead.*, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Flammarion, 2008.

(2008), *Celles qui attendent*⁵ (2010) – un autre grand succès –, *Impossible de grandir*⁶ (2013) et pour finir *Les veilleurs de Sangomar*⁷ (2019). Diome alterne l'écriture des romans et des nouvelles, composant un autre recueil, *Mauve*⁸ (2010), avec les illustrations de Titouan Lamazou, et signe également une sorte de pamphlet socio-politique en 2017, *Marianne porte plainte !*⁹. Son dernier ouvrage est très récent : il s'agit d'un recueil de nouvelles paru en 2021 chez Albin Michel et intitulé *De quoi aimer vivre*¹⁰. Diome s'avère ainsi être une écrivaine complète, couvrant différents genres littéraires et s'inspirant de la réalité qui l'entoure.

Depuis son entrée en littérature, Fatou Diome s'est montrée très sensible aux problèmes sociaux qui affectent les migrants africains, car c'est un sujet qui la touche personnellement. Elle participe souvent à des émissions et interviews radiophoniques et télévisées dans lesquelles elle condamne farouchement la dégradation des conditions de vie de ses concitoyennes et des couches sociales fragiles en Europe. Elle accuse également les échecs de la coopération internationale, en dénonçant toujours les drames de l'immigration et du racisme. Néanmoins, tant dans ses romans que dans ses interventions publiques, elle n'épargne pas une critique féroce à l'égard de sa terre natale, l'Afrique, qu'elle tient pour responsable, au même titre que l'Europe, de la situation socio-politique actuelle où, malgré les discours sur l'égalité des peuples, une forme de domination semble encore survivre, au moins dans les mentalités. En particulier, son idée est que seule une action combinée entre tous les pays et les sociétés impliqués peut réellement apporter des changements, car l'Europe et l'Afrique ont une destinée commune qui les entraîne.

Fatou Diome est devenue une écrivaine remarquable appréciée du grand public et d'un public plus spécialisé grâce à sa manière très personnelle d'analyser les thématiques qu'elle aborde dans ses écrits. En effet, les sujets traités ont tous déjà été exploités dans le cadre de la littérature africaine francophone. Il suffit de penser à sa dénonciation des obstacles de l'immigration, ainsi que des difficultés vécues par ceux qui restent dans leurs pays d'origine, de la pauvreté, du racisme social d'un côté et de la dégradation des mœurs et des coutumes africaines arriérées de l'autre. Xavier Garnier le souligne en ces termes : « Rien de ce qu'écrit Fatou Diome n'est pas vraiment nouveau [...] : tout avait déjà été dit et pourtant tout trouve ici une résonance nouvelle. L'art de Fatou Diome consiste à rendre visible la relation bilatérale

⁵ Ead., *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010 ; Paris, J'ai Lu, 2013.

⁶ Ead., *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.

⁷ Ead., *Les veilleurs de Sangomar*, Paris, Albin Michel, 2019.

⁸ Ead., *Mauve*, avec Titouan Lamazou, Paris, Flammarion, 2010.

⁹ Ead., *Marianne porte plainte !*, Paris, Flammarion, 2017.

¹⁰ Ead., *De quoi aimer vivre*, Paris, Albin Michel, 2021.

d'extraversion qui unit la France et le Sénégal¹¹ ». L'écrivaine jette un regard neuf pour revigorer les grandes questions qui caractérisent la littérature africaine, miroir de la vie des auteurs. Comme elle le reconnaît lors d'un entretien avec Florence Ramond Jurney : « ce n'est pas le contenu qui est nouveau, mais c'est la manière de le traiter¹² ». Fatou Diome apporte ainsi sa touche personnelle afin de rendre ces thématiques, qu'elle ressent le besoin de partager, toujours vives et actuelles. En particulier, les spécificités de *Kétala* concernent non seulement les contenus thématiques, mais aussi l'agencement narratif du roman.

1.2. La question de l'énonciation

Parmi les aspects les plus intéressants de *Kétala*, nous pouvons certainement inclure la question de l'énonciation. Le récit se déroule suivant un parcours rétrospectif qui commence le lendemain de la mort prématurée de l'héroïne, Mémoria, pour raconter toute son existence. Mais les personnages qui se chargent de cette narration à rebours sont les objets et les meubles de la maison qu'elle possédait : Lit, Canapé, Mouchoir, Oreiller, Montre, Masque, Marinière, Statue du Chasseur, vieux Collier de perle, etc., noms communs employés comme des noms propres. Ce sont tous les objets quotidiens qui forment le décor du foyer et qui font partie de la vie de la jeune femme dont on célèbre les funérailles. Ils jouent le rôle de fidèles témoins appelés à retracer l'histoire de leur regrettée maîtresse.

La structure narrative est donc très originale : l'auteure adopte la forme biographique mais la narration est assumée par un narrateur extradiégétique qui confie la parole à des personnages généralement muets : les objets. Dans une dimension qui rappelle les récits du *Décameron*, ces instances énonciatives anthropomorphes se situent dans un récit cadre qui leur permet de relater, chacun à son tour, tout ce qu'ils connaissent de Mémoria. Le roman est ainsi structuré selon une alternance entre le récit de la vie de Mémoria et le discours direct, composé d'interventions qui fragmentent la linéarité de la narration. « Fatou Diome a produit un roman au carrefour des cultures et des genres¹³ », écrit Babou Diène. En effet, à travers ce schéma narratif, l'écrivaine introduit également une dimension théâtrale, « c'est-à-dire [qu'elle fait] se croiser technique théâtrale et technique romanesque dans une trame romanesque. Et les

¹¹ Xavier Garnier, « L'exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 30-35, p. 30.

¹² Florence Ramond Jurney, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », *Women in French Studies*, n° 18, 2010, p. 148-159, 152.

¹³ Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », dans Abdoulaye Imorou (dir.), *La littérature africaine francophone : mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 155-168, p. 161.

dialogues vont se rencontrer, se compléter, se confronter, et même se contredire pour fabriquer l'histoire jusqu'au bout¹⁴ ». De surcroît, le temps du récit suit le temps de la locution des objets. En définitive, l'ouvrage se caractérise par un kaléidoscope narratif produisant une polyphonie qui ne tient pas tant à la pluralité des histoires qu'à la multiplicité des voix chargées de la narration.

Par ailleurs, le rôle des objets-personnages n'est pas celui d'un simple artifice scriptural. Leur présence s'inscrit au contraire dans « un rituel de remembrement¹⁵ », dans le but de mieux comprendre l'histoire de l'héroïne et de garder son souvenir. Témoins silencieux de son existence, ils s'engagent d'une manière plus humaine que les hommes à « reconstituer le puzzle de ce qui fut non seulement la vie mais également la sensibilité de la jeune femme, son expérience intime¹⁶ », afin de la sauver de l'oubli. Comme le précise Chasseur : « on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire¹⁷ ». À ce propos, le prénom Mémoria est très symbolique. L'origine du terme est latine, *memoria*, et indique « l'aptitude à se souvenir, souvenir, ensemble de souvenirs, témoignage du passé¹⁸ ». Le prénom allégorique anticipe ainsi le thème central de la mémoire et du souvenir de l'histoire de l'héroïne qui acquiert *post mortem* un sens. C'est pourquoi les personnages fondent une « assemblée du souvenir » (K, 23), une société clandestine dont le principe fondateur est la vérité, qu'ils s'engagent à respecter au moyen d'un serment solennel :

Au nom du respect de la mémoire, de notre éternelle fidélité à notre défunte maîtresse et en vertu des pouvoirs qui me sont conférés, je déclare ouvert la séance de reconstruction de la vie de Mémoria. Que chacun s'engage, solennellement, devant ses pairs et surtout face à sa conscience, à ne rapporter que ce dont il a été témoin. (K, 30)

Ils promettent ainsi, sous les consignes de Masque, de relater les événements auxquels ils ont été présents, sans interprétations ou avis personnels : « On ne refait pas la vie de Mémoria, on la raconte : une biographie, c'est de l'archéologie, pas de la chirurgie esthétique » (K, 219). Les personnages sont toutefois conscients du danger qui repose sur le support mémoriel, représenté par le temps qui passe. Comme l'admet Marinière tournée contre Collier de perles : « on t'a tellement fait *coulisser*, de génération en génération, que ta mémoire s'en est trouvée érodée » (K, 44). L'intérêt porté à la fidélité à des faits qui se sont réellement produits relève

¹⁴ Florence Ramond Journey, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., 156.

¹⁵ Isabelle Dangy, « Femme, objet et femme-objet dans *Kétala* de Fatou Diome », *Lendemains*, vol. 44, n° 174-175, 2019, p. 117-127, p. 117.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Fatou Diome, *Kétala*, op. cit., p. 23 ; dorénavant K.

¹⁸ Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>

d'une attitude réaliste qui s'oppose à l'irruption de la dimension surréelle des personnages animés.

1.3. Entre le merveilleux et le quotidien

La présence de meubles personnifiés rapproche ce texte aux genres de la fable et du conte, une liaison qui est revendiquée aussi par l'auteure : « pour ces meubles en souffrance, ignorants du péché originel, [...] les vrais savants étant la Fontaine et ses disciples, qui disposent des lanternes dans le labyrinthe de l'âme humaine » (*K*, 51). Le roman dévoile ainsi des caractéristiques du merveilleux qui sont mêlées au fantastique : des objets inanimés prennent vie mais ils ne provoquent pas d'étonnement chez le lecteur, bien que les événements se déroulent dans un monde rationnel qui n'est pas régi par des lois surnaturelles. De plus, les meubles et les objets de la maison mènent une vie propre, indépendante de celle des humains, et leur valeur littéraire ne se définit pas par le pouvoir qu'ils médiatisent ou par l'influence qu'ils exercent sur la destinée des hommes, comme dans le cas des contes fantastiques¹⁹.

La présence d'éléments surnaturels et magiques caractérise souvent la littérature africaine écrite. Ces derniers sont notamment reliés à l'oralité, comme l'explique Xavier Garnier : « tout tradition narrative orale est saturée de surnaturel. Tout se passe comme si les magiciens, les sorcières, les objets merveilleux qui hantent les esprits tenaient leurs pouvoirs de l'oralité elle-même²⁰ ». Magie, oralité et vie quotidienne sont donc raccordés dans le contexte littéraire africain. Cependant, la présence du surnaturel ou du magique ne sert plus à célébrer les pratiques ou les croyances africaines, n'ayant plus un effet « émancipateur²¹ ». À cet égard, *Kétala* combine des objets typiques de la traditions ancestrale africaine – tels que Masque, statue de Coumba Djiguène, statue du Chasseur – et des outils issus de la mondialisation, à savoir certains meubles, des ustensiles de cuisine, Valise, et ainsi de suite. Pour cette raison, nous pouvons constater, à l'instar de Thorsten Schüller, que les objets qui s'animent de façon surnaturelle révèlent d'une pratique artistique et ne symbolisent pas une quelconque essence du continent africain²².

¹⁹ Sur le fantastique : Pierre-George Castex, *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951 ; Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965 ; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

²⁰ Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1999, p. 3.

²¹ Thorsten Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la postcolonie" », dans Pierre Halen, Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 101-112., p. 111.

²² *Ibid.*, p. 112.

Une autre dimension qui est proposée parallèlement dans le roman est celle du quotidien, évoquée à travers les meubles de la maison. Il s'agit de tout ce qui compose l'univers journalier et féminin de l'héroïne. Le quotidien est notamment une notion difficile à définir. Michael Sheringham explique dans son essai *Traversées du quotidien* que le quotidien n'est pas une réalité en valeur absolue, mais plutôt le résultat de l'attention accordée à l'univers familier qui nous entoure²³. Dans *Kétala*, les objets qui prennent la parole sont surtout des outils pratiques, ustensiles, meubles, qui renvoient à la tradition de la femme régnant sur le foyer. Le quotidien désigne également la vie de tous les jours, dans une dimension répétitive et rituelle qui élimine l'extraordinaire au risque de susciter d'ennui et de lassitude. D'après Sheringham, le quotidien est constamment « une lutte entre appropriation et aliénation²⁴ ». En effet, ces objets répondent à des tâches répétitives en ayant des fonctions banales, voire triviales et insignifiantes. Deux exemples très représentatifs sont Mouchoir ou Brin d'allumette. Ils révèlent dès lors une forme d'aliénation. Toutefois, ils sont aimés et appréciés par Mémoria, ce qui est le signe d'une appropriation. Ce sont des objets plutôt ordinaires et sans valeur particulière mais qui ont partagé la vie de la jeune femme, étant ainsi les « dépositaires de la vérité intime du personnage²⁵ ». C'est justement leur simplicité et leur médiocrité qui fait d'eux les témoins parfaits. Ils manifestent l'amour et l'affection profonde qu'ils ont ressentis envers leur maîtresse, sans pour autant renoncer à mentionner ses fautes qui révèlent plutôt des défauts humains.

1.4. Le kétala : la mort et la mémoire

Afin que le projet de « sauver la mémoire » (*K*, 20) de Mémoria se réalise, une coopération mutuelle entre les personnages est nécessaire, car chacun garde en lui un morceau de vie de l'héroïne. Pourtant, comme dans la tradition des contes de *Mille et Une Nuits*, les objets ne disposent que de cinq jours et six nuits, ce qui correspond au temps qui reste avant le *kétala*. Le narrateur explique dans le prologue que le mot *kétala* désigne une tradition musulmane liée aux notions de mort et de mémoire, consistant en le « partage de l'héritage » (*K*, 14). Il s'agit d'une réunion religieuse qui a lieu sous l'œil vigilant de l'Imam le huitième jour après l'enterrement où les membres de la famille se réunissent pour se partager entre eux les biens du défunt. Face à un tel événement, les objets et les meubles se sentent menacés car leur dispersion « éliminer[a] toute trace de cette merveilleuse femme, puisqu'elle n'a pas eu

²³ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013, p. 20.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Isabelle Dangy, « Femme, objet et femme-objet dans *Kétala* de Fatou Diome », art. cit., p. 121.

d'enfant » (*K*, 20). Mémoria n'existera plus et son image tombera dans l'oubli. « Que reste-t-il de nous après la mort ? » : cette question constitue le point de départ du roman. Tout ce qui reste d'elle sont notamment ses biens matériels.

De surcroît, l'ouvrage s'ouvre sur une phrase liminaire qui annonce l'ancrage narratif du texte et en résume le sens global : « Lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles » (*K*, 7). À l'occasion d'une interview, Fatou Diome explique que les objets ont une forte charge affective en relation à la personne qui les possède et méritent d'être traités avec une forme de respect²⁶. La conclusion du récit achève ce qui est déjà annoncé dans la phrase initiale, donnant ainsi au roman une structure circulaire. Le lecteur a la confirmation par les mots de Chasseur que « l'oubli est humain » (*K*, 268) et les seuls témoins silencieux de nos joies et de nos peines sont nos biens matériels. Malgré cela, le dénouement laisse planer un certain désarroi : Makhou, au mépris de la coutume, interdit que la famille hypocrite et opportuniste s'empare des affaires de Mémoria, mais les objets, loin de proclamer leur victoire triomphante sur la dispersion et l'oubli du non-usage, restent enfermés dans une sorte de mausolée, « condamnés à l'inutilité poussiéreuse d'une mémoire morte²⁷ ».

L'assemblée que les personnages organisent suit le modèle d'une assemblée politique, où les séances sont modérées par Masque, le personnage le plus sage, un masque en bois accrochée au mur, élu presque à l'unanimité grâce à sa diplomatie et à son expérience. D'ailleurs, les personnages possèdent une signification métaphorique, tout en reflétant l'usage quotidien que l'homme fait d'eux en tant qu'objets domestiques. Masque, par exemple, n'a pas vraiment le rôle de travestissement ; plutôt il peut évoquer l'africanité du roman, étant l'emblème de la tradition religieuse africaine, mais il est également l'instrument pour figurer les mouvements de l'âme :

Moi, Masque, ils me trouvent bizarre, folklorique ou même pire, primitif. Eh oui, c'est comme ça qu'ils disent, avec hauteur. Mais des consciences, je suis la première. Ma bonne mine figure leurs joies. Mes grimaces reflètent leurs peurs. Mes fissures sont les entrailles de leur âme. Ma cavité est l'écrin de leur être. Masque sère de veillées funéraires, je permettais le dialogue avec l'esprit des morts. [...] Je suis celui que l'on vénérât, [...]. En moi dorment les ancêtres ». (*K*, 178)

Il dirige les discours, en créant une sorte de cérémonie de commémoration pour Mémoria, et intervient souvent sur un ton didactique, voire sermonneur, pour se prononcer sur le comportement humain sous forme de maximes et principes générales. En réalité, son apparence

²⁶ Wanda Nicot, Fatou Diome, « *Kétala* : le deuxième roman de Fatou Diome », *Amina*, n° 434, 2006, p. 34-36, p. 34.

²⁷ Isabelle Dangy, « Femme, objet et femme-objet dans *Kétala* de Fatou Diome », art. cit., p. 126.

anthropomorphe lui confère un statut particulier au sein de la communauté des objets du fait que sa parole semble plus naturelle que celle des autres. Une deuxième figure anthropomorphe est la statue du Chasseur, qui s'exprime à plusieurs reprises et qui symbolise tant la filiation parentale, puisqu'elle vient du grand-père de Mémoria, tant la célébration de l'africanité, de la nature et des animaux. Masque et Statue du Chasseur, en tant qu'images du corps humain, indiquent la direction qu'il faut suivre pour comprendre le sens profond des objets dans *Kétala* : ils désignent tous, directement ou indirectement, le corps de la jeune femme, « corps absent que leur alliance vient temporairement ressusciter²⁸ ». D'après Isabelle Dangy, en effet, tous les objets ont été en relation avec le corps de Mémoria, comme les vêtements qui l'ont habillée ou les outils qu'elle a touchés ou qui ont attiré son regard. Par conséquent, ils gardent « la trace de ses gestes, la mémoire de son corps²⁹ ». Le lien qui unit les objets aux humains est ainsi très profond.

L'importance de la dimension corporelle est également évoquée par le narrateur aux premières pages du roman en référence au thème de la mort : « La foi console, les vivants se détachent, la mort débaptise : on n'est plus Alpha, Moussa, Abdou, Astou, mais simplement [...] le *corps* » (K, 8). À ce propos, le roman se présente comme une réflexion sur la vie et sur la mort et explore aussi les émotions et les sentiments suscités par la perte. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le processus du deuil se réalise différemment entre les objets et les humains. Makhou montre une véritable incapacité d'élaborer son deuil par la parole, tandis que les objets trouvent un dérivatif à la perte de Mémoria, sous forme de discours collectif qui reconstruit l'image de la défunte. Makhou se contente de visiter à plusieurs reprises la maison de sa regrettée femme, il exprime son chagrin en pleurant et évacue sa colère par la violence, mais il ne parvient qu'à la toute fin du récit à traduire sa douleur en mots. La situation normale d'énonciation est ainsi renversée : « L'auteur [...] ménage évidemment une opposition entre l'impuissance muette du personnage masculin et le travail d'expression accompli par les objets³⁰ ».

1.5. L'intertextualité et l'africanité

Néanmoins, malgré le but commun et le peu de temps disponible, les réunions ne se déroulent pas sans difficultés. Chaque objet a son propre caractère et veut s'imposer sur l'assemblée, en monopolisant la parole. Fréquentes sont les querelles : plusieurs personnages se croient plus

²⁸ *Ibid.*, p. 122.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 123.

intelligents des autres et montrent un certain mépris. C'est le cas de l'assemblée qui se moque de Mouchoir à cause de la bassesse de sa fonction et de la brièveté de sa vie. Son intelligence étant limitée, il n'arrive pas à comprendre l'ironie et interprète toute phrase au sens littéral. Cependant, c'est lui qui connaît et qui peut relater les peines et les larmes de l'héroïne. De surcroît, des sentiments de jalousie et de compétition se développent entre les personnages, par exemple entre Marinière et Boubou : « Tais-toi, Marinière, l'interrompt le grand boubou blanc, tu n'étais qu'une tenue de travail et rien de plus » (K, 23). Ou encore, Montre encourage les autres à ne pas gaspiller le temps : « N'en fait pas une dissertation, Masque, ronchonna Montre, nous n'avons pas de temps à perdre. [...] Oh ! Franchement ! se déchaîna Montre. Entre ceux qui se croient sous l'arbre à palabres et ceux qui rouspètent sans cesse, je ne sais plus qui nous fait le plus perdre du temps » (K, 35-39).

Montre a pourtant une valeur plus profonde : elle est le personnage érudit car, accrochée au poignet de Mémoria, elle est allée à l'école. Elle évoque souvent des références culturelles, dispense des notions de grammaire et de géographie, s'investit pour expliquer la rhétorique. Elle fait appel à plusieurs souvenirs littéraires, touchant des auteurs classiques et contemporains, français et internationaux. Les textes cités deviennent partie intégrante du roman, au point que l'écrivaine est à mesure de construire un dialogue interculturel. C'est notamment Montre la meilleure représentante de l'intertextualité, une sorte de « mémoire de la littérature³¹ ». En effet, si le processus mémoriel est au cœur du roman, il est également décliné sous forme de mémoire culturelle : « les livres sont la mémoire de l'humanité, les écrivains sont en quelque sorte des archivistes des faits et mœurs de leur époque. L'ennui, c'est qu'ils brouillent souvent les pistes » (K, 237).

L'intertextualité est une notion fondamentale dans l'analyse littéraire. Inaugurée par Julia Kristeva, elle désigne les relations que les écrits littéraires tissent entre eux : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³² ». Le recours à l'intertextualité se révèle un élément fondamental dans les romans de Fatou Diome. « La littérature se nourrit de littérature³³ », écrit Babou Diène à propos de cette forme d'interculturalité véhiculée par les œuvres. En outre, Irena Wyss souligne que l'intertextualité crée dans *Kétala* un « décalage comique³⁴ », car elle est adoptée par des objets-

³¹ Irena Wyss, « Métissage mémoriel chez les écrivains de la migrature : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou », *Voir et lire l'Afrique contemporaine*, n° 3, 2017, p. 83-100, p. 86.

³² Julia Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

³³ Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », art. cit., p. 162.

³⁴ Irena Wyss, « Métissage mémoriel chez les écrivains de la migrature : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou », art. cit., p. 89.

narrateurs, mais elle permet aussi de forger une littérature qui devient le souvenir de différentes traditions littéraires. En effet, les références intertextuelles ne concernent pas seulement la littérature occidentale. Le roman est riche en renvois à la tradition sénégalaise et aux coutumes africaines, grâce aussi à l'emploi de proverbes et citations, réservoir de la sagesse populaire. Il convient de préciser que les sources africaines demeurent présentes dans l'écriture de Fatou Diome, bien qu'elles ne soient plus les seuls traits distinctifs de la littérature subsaharienne francophone. En particulier, ils sont le signe de l'origine sénégalaise de la romancière qui entretient une relation privilégiée avec sa terre natale. En conséquence, l'africanité est posée comme le substrat de ses romans.

Le premier élément qui fait preuve de l'influence de la tradition africaine porte sur la pensée de l'animisme. S'il est vrai que ce concept constitue le cadre narratif principal d'un autre ouvrage, *Les Veilleurs de Sangomar*, il ne doit pas être négligé dans *Kétala*. Le dialogue entre les objets révèle en effet une conception animiste du monde, comme l'avoue l'auteure pendant un entretien : « il y a comme un retour à l'animisme. Les objets philosophent sur les êtres humains, le caractère dérisoire de la vie, l'absence et notre manière d'affronter tout ça³⁵ ». L'intention est notamment celle de rappeler que « avant l'Islam et le Christianisme, l'Afrique avait sa propre spiritualité. L'animisme était une façon de faire corps avec la nature et la vie. Nos ancêtres avaient leur façon de philosopher et de rechercher des explications³⁶ ». Au-delà du positionnement spirituel, ce qui intéresse vraiment l'écrivaine, c'est de souligner que l'Afrique a une histoire propre, faite d'organisations politiques et religieuses bien structurées : en conséquent, elle « ne commence pas avec l'esclavage et la colonisation, deux tragédies dont on nous rebat les oreilles comme si notre histoire se résumait à cela³⁷ ».

Une deuxième matière intéressante dans le cadre de l'africanité est relative à l'importance de la dimension orale. Or, il ne faut pas confondre les deux interprétations possibles de la notion d'« oralité » d'un texte littéraire. D'une part, nous pouvons identifier « l'oralité feinte³⁸ », à savoir la présence dans le texte écrit de l'imitation de la langue parlée courante comme technique d'écriture, étant l'un des multiples procédés que la fiction en prose peut adopter. D'autre part, nous distinguons l'oralité de la littérature africaine qui ne correspond pas à la

³⁵ Wanda Nicot, Fatou Diome, « *Kétala* : le deuxième roman de Fatou Diome », art. cit., p. 35.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Clarisse Juompan-Yakam, Fatou Diome, « Fatou Diome : "Les nôtres sont nécrosés dans leurs tiroirs identitaires" », <https://www.jeuneafrique.com/mag/857347/culture> mis en ligne le 19 novembre 2019, consulté le 26 novembre 2021.

³⁸ Christiane Ndiaye, Josias Semujanga, « L'Afrique subsaharienne », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction Aux Littératures Francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 63-139, p. 69.

langue parlée de tous les jours : il s'agit d'emprunts à la tradition orale, intégrant au texte écrit de techniques littéraires qui appartiennent aussi à la tradition précoloniale. Cependant, comme nous le rappelle Christian Ndiaye, rien n'empêche l'écrivain de recourir aux deux formes d'oralités dans la création littéraire³⁹ et Fatou Diome le confirme. En ce qui concerne l'oralité feinte, ce point sera traité dans la partie consacrée au commentaire, englobant notamment des procédés tels que les onomatopées et l'imitation d'accents qui représentent des enjeux pour la traduction. En revanche, nous nous tournerons maintenant vers la tradition africaine incontestablement marquée par l'oralité, dont le roman *Kétala* est un exemple direct.

L'Afrique possède en effet un vaste patrimoine oral qui a précédé la production des littératures écrites à la suite de la colonisation. La critique avait initialement perçu la littérature écrite issue des pays africains comme une rupture par rapport à leur tradition orale et comme l'entrée du continent noir dans la modernité, mais il faut préciser que la littérature écrite africaine s'est formée aussi bien par le modèle importé par le colonisateur que par l'héritage propre, dont les thèmes et l'imaginaire sont issus de la tradition précoloniale millénaire⁴⁰. Cette tradition orale, transmise de génération en génération en langues africaines depuis des siècles, a attiré l'attention si bien que, malgré la disparition graduelle de conteurs et de griots, une partie de ce patrimoine a pu être conservé. Les écrivains africains participent eux aussi à ce travail de conservation de la tradition orale, au point qu'ils sont désignés comme « griots de la modernité⁴¹ ». Ils souhaitent prouver la continuité qui existe entre tradition orale et littérature écrite, éloignant de plus en plus la littérature africaine de la tutelle française afin d'affirmer son autonomie.

Dans *Kétala*, l'ancrage dans la tradition orale de l'Afrique est bien visible : l'assemblée établie par les objets se fonde sur la parole orale et c'est grâce aux mots que l'histoire de la défunte sera reconstruite et protégée contre le risque d'oubli. De plus, ils sont qualifiés d'« orateurs » (*K*, 39) jouant le rôle de griots, ce qui renvoie à l'assemblée de la palabre dans la coutume africaine. « Nous avons, en majorité, choisi Masque [...] parce que, ayant assisté à d'innombrables palabres [...] il saura le mieux conduire nos débats » (*K*, 25) : c'est en effet Masque qui propose d'imiter la tradition orale de la civilisation dont il est issu, « où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se la racontant, de génération en génération » (*K*, 22).

³⁹ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

Néanmoins, *Kétala* se détache des grands scénarios exotiques typiquement africains qui répondent aux attentes du public occidental, malgré le recours constant à la dimension de l'africanité. Cet aspect fait de *Kétala* un roman qui garde une place à part dans l'œuvre de l'écrivaine et explique également sa réception plus timide, étant donné que les thèmes exotiques généralement appréciés sont traités différemment et accompagnés d'autres sujets sans connotation typiquement africaine, notamment l'amour, la mort, la mémoire, la sexualité, etc. En conclusion, cela reflète la préoccupation de l'écrivaine d'atteindre une légitimation littéraire qui dépasse l'ethnicité pour se positionner dans les sphères du champ littéraire français⁴².

Dans la section suivante, nous nous pencherons sur l'importance de la question féminine dans l'œuvre de Fatou Diome et sur l'originalité qu'elle manifeste dans la présentation de l'image de la femme.

Chapitre II : La littérature féminine et l'image de la femme dans Kétala

L'une des caractéristiques des œuvres de Fatou Diome est la présence constante de personnages féminins, auxquels elle semble accorder une attention et une considération particulières. Il est donc opportun d'illustrer cet aspect qui est déterminant dans la sphère littéraire et culturelle.

2.1. L'écriture féminine de Fatou Diome

Pour commencer, il convient de rappeler que la littérature féminine a une histoire récente en Afrique subsaharienne. Des raisons aussi bien socioculturelles qu'externes sont à l'origine de ce retard : d'une part, la tradition patriarcale écrasante qui façonne les sociétés africaines, d'autre part, l'accès tardif à la scolarisation dû à la politique coloniale⁴³. Restreinte à la sphère domestique et condamnées au mutisme tant en public qu'en privé, les femmes ont commencé à renverser l'hégémonie machiste à partir des années quatre-vingt lorsque plusieurs courants d'écriture féminine se développent dans la lignée du roman de Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (1979).

L'arrivée des femmes dans l'écriture a permis de « lever le rideau sur la condition féminine, élargir les thématiques et évoluer [...] l'horizon d'attente⁴⁴ ». Enfin, « des femmes instruites

⁴² Valentina Tarquini, « Ethè discursif africains au bord de la Seine. L'exemple de Fatou Diome », *Altre modernità*, n° 23, 2020, p. 27-43, p. 36.

⁴³ Jyothsana Narasimhan, « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome », *Synergies Inde*, n° 8, 2019, p. 101-117, p. 108.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

offrent un point de vue sur leur condition⁴⁵ ». La prise de parole féminine est notamment une réponse à la marginalisation qu'elles subissent dans le but de se réintégrer socialement. Dès lors, un changement de perspective se réalise : comme le souligne Affin O. Laditan, « la femme écrivain parle de son corps, de la liberté de décision des femmes et de la symbolique de leurs décisions⁴⁶ ». Voix longtemps réduites au silence, elles posent leur regard sur le monde quotidien pour explorer des thèmes tels que la sexualité, l'amour, la polygamie, la maternité, l'éducation des filles, jusqu'ici mal abordées sinon simplement ignorées par les hommes. C'est ainsi que « la femme africaine cesse d'être vue à travers les yeux des hommes⁴⁷ ».

En outre, ce n'est pas un hasard, selon les critiques, si les premières compositions sont toutes des autobiographies : les auteures ressentent le besoin d'extérioriser leurs pensées intérieures et de sortir ainsi du silence qui les a longtemps tenues prisonnières. Le champ littéraire a pourtant évolué au fil du temps et les écrivaines ont commencé à se pencher sur des thèmes socio-politiques, par exemple les effets de la colonisation, le développement économique des pays africains, les pratiques religieuses et culturelles arriérées. En d'autres termes, elles ont senti la nécessité de s'affranchir des marquages de genre, abandonnant les formes littéraires typiques de la « littérature féminine » liées à l'intimisme et à l'autobiographie.

À ce propos, nous sommes obligés à la prudence dans l'attribution des étiquettes. Renfermer la littérature produite par des femmes dans le cadre de « littérature féminine » risque de perpétuer les mêmes rapports de domination que les écrivaines veulent briser. Les experts le précisent : « le risque principal des catégorisations étanches est [...] celui de réduire la singularité et l'exceptionnalité de leurs écritures à une "assignation à résidence sexuée", ethnique ou nationale, reproduisant ainsi au cœur du geste critique des formes de marginalisation ou de ghettoïsation⁴⁸ ». Pareillement, Fatou Diome souhaite éviter le danger d'un cloisonnement de genre ou de race : « le fait que je sois une femme, c'est un hasard de l'histoire, que je sois noire est un hasard génétique. Ce sont des composantes de ce qui me fait réfléchir et écrire mais ne constitue pas l'essentiel⁴⁹ ».

Kétala met en scène la condition féminine et interroge la notion de féminité sous le prisme des conventions sociales. La féminité s'avère en réalité un sujet de questionnement moins

⁴⁵ Lilyan Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 43-53, p. 50.

⁴⁶ Affin O. Laditan, « La "prostitution" comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique noire », *Neohelicon*, vol. 29, n° 2, 2002, p. 93-101, p. 94.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸ Alessandro Corio, Ilaria Vitali, « Écrire l'errance au féminin », *Francofonia*, n° 58, 2010, p. 3-13, p. 4.

⁴⁹ Mbaye Diouf, Fatou Diome, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 141.

sociale et plus intime et personnelle, mais qui finalement sera déçue dans ses attentes et immolée sur l'autel de la tradition patriarcale. La romancière indague la dimension du corps de la femme, ses occupations au sein de la famille et surtout l'image qu'elle véhicule au niveau social. De ce cadre émerge que la femme est une figure marginalisée et subjuguée dans la communauté machiste tant africaine qu'européenne. Cette condition est exacerbée en Afrique à cause d'anciennes habitudes et coutumes culturelles qui règlent encore aujourd'hui les rapports homme-femme sur la base d'une conception patriarcale de la société.

L'attention portée par Fatou Diome sur la condition féminine a conduit plusieurs critiques à s'interroger sur la position de la romancière par rapport au mouvement féministe. Comme elle l'affirme à l'occasion d'un entretien : « Je dis souvent que je suis une féministe modérée. Cela veut dire que je n'ai pas envie qu'on maltraite les femmes mais je n'ai pas envie non plus qu'on maltraite les hommes. Si je peux secourir un homme qui crie à l'injustice, je le ferai. Être féministe, pour moi, c'est avant tout être pour les droits de l'être humain, qu'il soit homme ou femme⁵⁰ ». En définitive, Fatou Diome s'intéresse à l'humanité entière au point qu'elle exhorte les gouvernements à embrasser le destin commun à tous les peuples, car « on sera riche ensemble ou on va se noyer tous ensemble⁵¹ ». C'est pour cette raison que la critique a considéré sa position engagée « au service de l'humanisme⁵² » : limiter son combat aux seules femmes réduirait la portée de son action, car elle se bat pour tous ceux qui sont subjugués, marginalisés, dominés. Elle se sent obligée, en tant qu'écrivaine, de dénoncer les injustices dont les êtres humains sont victimes. Mais si les femmes sont au cœur de ses préoccupations, c'est parce qu'elles sont malheureusement les plus opprimées :

Il se trouve qu'en Afrique, bien souvent, les femmes sont victimes de certaines situations et de la toute-puissance des hommes [...] qui détiennent le pouvoir. Leur position les oblige donc à râler, à faire entendre leur voix [...] à continuer à pousser ce cri. Finalement, si on est écrivain africain et femme, les multiples injustices vous obligent à parler de la condition des femmes chez nous, qu'on le veuille ou non, même si on ne veut pas porter l'étendard féministe. [...] Si d'autres femmes se reconnaissent dans mon discours et me désignent « féministe », alors oui, dans ce cas, je le suis. Je trouve même que c'est important de l'être pour dire que nos droits ne sont pas encore acquis et qu'il faut encore se battre pour qu'ils le soient⁵³.

⁵⁰ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 142.

⁵¹ Intervention de Fatou Diome dans l'émission « Ce soir (ou jamais !) », France 2, 24 avril 2015.

⁵² Isabelle Dangy, « Femme, objet et femme-objet dans *Kétala* de Fatou Diome », art. cit., p. 126.

⁵³ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 142.

De surcroît, plusieurs critiques ont associé à Fatou Diome une forme d'écriture autobiographique étant donné que les héroïnes de ses œuvres ont souvent des traits en commun avec sa vie. Mais nous savons que chaque ouvrage littéraire comporte nécessairement une partie de fiction. Par conséquent, Catherine Mazauric a préféré éviter l'étiquette « autobiographique » au profit d'une « catégorie très large, celle de la "littérature personnelle"⁵⁴ ». Parmi ses romans, *Kétala* est probablement le plus fictionnel dans ce sens, car les similitudes avec l'auteure sont moins nombreuses, bien que Fatou Diome avoue qu'il y ait toujours une portion d'elle-même dans ses écrits.

Après avoir illustré le cadre général sur l'écriture féminine, passons maintenant à analyser la représentation de la femme dans le roman.

2.2. *Le respect des conventions sociales*

Kétala met en scène une femme africaine sur les chemins souvent épineux de l'Europe et alterne les regards sur cette réalité tantôt hostile, tantôt amicale avec ceux de son lieu d'origine. En suivant son chemin, Mémoria paraît, au début du roman, destinée à l'accomplissement personnel : danseuse de talent, élève brillante et ambitieuse, jeune fille séduisante et intelligente, elle semble avoir tous les atouts pour réussir dans la vie, ce que, pour sa famille, signifie assurer un mariage riche et fécond. Son histoire se déroule toutefois différemment.

Parmi les thématiques abordées dans l'ouvrage, Fatou Diome récupère un sujet qui témoigne d'une forme de domination masculine socialement reconnue et qui est assez récurrent dans l'écriture sur la condition féminine : le mariage arrangé. « Comme toutes celles qui, avant elle, avaient juré préférer le pire sort à un Cupidon imposé, Mémoria convola en justes noces. » (*K*, 71). Cette généralisation de la condition féminine en Afrique nous permet de considérer que très souvent la naissance de la femme détermine effectivement sa vie. Le chemin que Mémoria suit correspond à ce que la tradition demande à la femme africaine encore aujourd'hui. C'est sa famille qui choisit à sa place pour son mariage, non sans marchandages explicites ou insinués, conformément à la tradition. Elle devient ainsi un objet d'échange et de commerce, car le choix d'un partenaire se réalise selon des intérêts communautaires et économiques. Dans son essai, Narasimhan signale que « Diome nous décrit bien la société africaine où on marie

⁵⁴ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, n° 74-75, 2006, p. 237-252, p. 239.

rarement deux amoureux, mais où on rapproche toujours deux familles, car l'individu, et surtout la femme, n'est qu'un maillot de la chaîne tentaculaire du clan⁵⁵ ».

Malgré les révoltes, Mémoria n'échappe pas à un destin imposé, ce qui sera à l'origine de sa chute. Elle est obligée à se soumettre à la volonté de son père : « On verra qui commande ici, finis les enfantillages, vendredi prochain j'organise tes fiançailles, ton mariage religieux sera célébré [...] ; ma propre fille ne va pas me ridiculiser devant le Tout-Dakar » (K, 70). Le mariage arrangé est une question d'honneur et de respect envers la communauté et les sentiments n'occupent pas de place déterminante. C'est ainsi que la romancière accuse l'hypocrisie sociale dominante selon laquelle seules les apparences comptent, à tel point que les parents de Mémoria se soucient davantage de ce que les gens pensent que du bonheur de leur fille. La même situation est vécue par Makhou qui est obligé de convoler en justes noces pour préserver l'apparence d'une famille respectable et pour masquer son homosexualité. Fatou Diome propose une réflexion sur le contraste entre apparence et réalité dans la deuxième partie du roman : « Qu'est-ce qui fait l'être ? L'apparence ou la réalité ? Ce que les gens pensent de vous ou ce que vous portez en vous ? Puisque ce que l'on cache n'en existe pas moins, le mensonge n'est qu'une scission de soi-même, une peine qui vient en supplément ou remplace celle qu'on tente d'éviter en trichant » (K, 224-225).

Or, Mémoria et Makhou sont une illustration exemplaire des victimes de la pression sociale et familiale : issus de milieux traditionnels largement dictés par des règles patriarcales, ils sont poussés au mariage, conformément à d'anciennes alliances et à des intérêts économiques qui ne prennent pas en compte les sentiments et les désirs personnels. Comme le dénonce Makhou lors de son retour au pays accompagné de Mémoria en fin de vie :

Vous avez toujours su que je suis homosexuel. Tamara, son appartement, son école de danse, vous avez tout financé, en échange de ma discrétion. [...] Pourtant, l'existence de ce lien affectif ne vous a pas empêché d'organiser mon mariage avec Mémoria, en sachant très bien que vous fabriquez un faux couple. [...] Aujourd'hui, elle est perdue, à cause de vos égoïstes convenances de notables et mon imbécile docilité. (K, 265)

À la fin de l'histoire, Mémoria subira en mesure majeure l'effet destructeur de ce mariage forcé. En tant que femme dans une société réglée par des structures patriarcales, elle est réduite au silence, exclue des décisions qui la concernent et opprimée. Son statut « d'objet non-existant⁵⁶ » dans la société crée un fil-rouge avec le cadre narratif du roman où ce sont les

⁵⁵ Jyothsana Narasimhan, « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome », art. cit., p. 112.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

objets normalement sans voix à prendre la parole pour raconter les vicissitudes d'une vie passée inaperçue. Fatou Diome est toutefois une femme combattante qui ne se laisse pas subjugué par la société machiste. Pour cette raison, elle semble désapprouver la conduite de Mémoria cédant à la volonté familiale : elle préfère une « rassurante médiocrité » (K, 75), commentent les objets. Mais sa situation est partagée avec beaucoup d'autres femmes qui sont « arrimées [...] au port de l'obéissance intéressée » (K, 75). La condition pour être acceptée dans la communauté et dans la famille reste l'obéissance : « *Tu fais ce que je te dis, tu as ce que tu veux* » (K, 75), explique Masque.

2.3. *La sexualité et l'homosexualité*

En ce qui concerne le sujet de la sexualité, Fatou Diome révèle le statut tabou qui règne autour de l'acte sexuel dans la société sénégalaise. Montre évoque cette discrétion : « Mémoria n'avait pas reçu d'éducation sexuelle – chez elle, les bébés pullulent, mais nul ne sait comment on les fait. En lui offrant bethios et encens pour son mariage, sa mère était restée allusive » (K, 188). Mémoria est initialement attiré par la sexualité et le roman consacre des pages à sa célébration par le biais d'allusions aux préparatifs que les amantes passionnées réalisent dans l'attente de leurs partenaires. D'ailleurs, nombreux sont les objets de la maison et les vêtements qui servent à évoquer la dimension de la sexualité. C'est le cas de Bèthio et Dialdiali, le petit pagne coquin et la ceinture de perles érotique, qui se chargent de raconter « le chapitre sur la sexualité de Mémoria » (K, 76).

Une deuxième thématique abordée concerne l'homosexualité masculine, entrelacée à la transsexualité. *Kétala* brise les tabous portant sur une dénonciation de la société africaine incapable d'accepter ou même de reconnaître une différente orientation sexuelle. En effet, l'homosexualité reste une réalité bien cachée au Sénégal où la société machiste exalta la masculinité comme une source de pouvoir. Judith Butler dans son analyse souligne l'impossibilité dans un tel contexte de constituer des « configurations sexuelles hors du cadre hétérosexuel normatif. Par suite, toute représentation hors-norme, en marge de la loi patriarcale, constitue bien évidemment un danger potentiel pour le centre, et remet en question son équilibre⁵⁷ ». Cependant, cela ne veut pas dire que l'homosexualité soit moins répandue : « ne me dites plus qu'il n'y en a pas au Sénégal, je ne vous crois pas. Certes, on ne croise pas Oscar Wilde en personne dans nos rues, mais ses adeptes sont là, bien cachés » (K, 95),

⁵⁷ Judith Butler, *Gender trouble, féminisme and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990, cité par Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 180-181.

commente Tamara, danseuse professionnelle admirée et respectée que le lecteur découvrira après être un homme.

Dans une telle perspective de camouflage, il faut garder secret l'homosexualité de Makhou par honte ou par peur des réactions des autres. Puisque « le Tout-Dakar s'étonnait de son célibat prolongé » (K, 111), la famille organise ses noces, « un sacrifice sur l'autel de la société, un vilain simulacre qui devait fatalement révéler les limites de son efficacité » (K, 112). L'hypocrisie règne imperturbablement : « chaque fois que la société nie une partie d'elle-même, elle baisse le rideau de fer de l'hypocrisie devant ses propres yeux », (K, 105) confirme Coumba Djiguène. Le narrateur dévoile ironiquement les « pauvres agents de la morale » (K, 105) qui ignorent la relation clandestine des deux amants : « leur quiétude, ils ne la devaient pas seulement à leur maîtrise du jeu de cache-cache, c'étaient les autres, avec leurs préjugés caricaturaux, qui ne voulaient pas les voir » (K, 105). L'auteure brise le silence qui entoure le sujet et révèle les conditions de vie des homosexuels et les abus dont ils sont souvent victimes, comme dans le cas de Tamsir, victime des discriminations de son père et de son entourage. Son parcours est encore plus compliqué et son histoire sera relatée par la statue de Coumba Djiguène, dans le respect de la stratégie énonciative de la prosopopée.

L'homosexualité de Makhou détermine dès le début l'échec du mariage avec Mémoria. Quoiqu'elle mette en action toutes les armes de sa féminité pour séduire le jeune homme, leur union reste faible. C'est ainsi qu'elle finit par suivre son mari en France, avant de retourner dans son pays natal vers la fin de sa vie. Mais même en Occident, le désir de construire enfin une vie de couple et une famille est brisé : Makhou choisit de suivre son orientation sexuelle et Mémoria comprend à quel point le mariage, un sacrement si contraignant pour la société conservatrice et musulmane à laquelle elle est censée appartenir, peut se révéler un piège, ou pire, une prison pour l'individu. « Ne te marie jamais, princesse, c'est un piège caché sous de captieuses fleurs. Les pétales s'envolent, les chaînes restent » (K, 222), lui confiera l'un de ses clients bien plus tard.

2.4. La prostitution : espoir de survie ou forme de rébellion ?

Une fois l'aventure européenne commencée, Mémoria attend de son mari qu'il s'occupe de leur situation financière. Grandie dans la « bonne société » dakaroise, Mémoria a été élevée dans l'aisance économique et éduquée respectant les coutumes sénégalaises qui incluent la soumission des femmes par rapport à leur époux et conséquemment le devoir des hommes d'entretenir la famille. Nous en trouvons un exemple clair au moment où la fille, encore jeune et célibataire, souhaite s'inscrire à l'université mais reçoit un refus comme réponse : « Mais tu

n'as pas besoin de tout ça pour te marier et faire des enfants ! » (K, 69). Par ce détail, Fatou Diome dénonce la condition des femmes africaines qui, privées d'éducation et d'instruction, sont condamnées à la dépendance et à la soumission aux hommes.

L'héroïne n'est donc pas du tout accoutumée au travail, mais leur condition d'immigrés entraîne une situation financière instable. De plus, arrivés en Europe, ils subissent des discriminations raciales à cause de leur origine et de la couleur de leur peau. Le spécialiste B. Diakité explique que la peau est le terrain où se décident les alliances et les oppressions sociales. Par conséquent, elle est génératrice d'un traumatisme du moment qu'elle est censée délimiter les contours de l'identité du sujet⁵⁸. Toutefois, Makhou a de la chance sur le plan professionnel grâce à son diplôme et son statut d'immigré régulier et il est embauché régulièrement « comme manutentionnaire dans une grande entreprise, mais pour le chic, ils disaient : *logisticien* » (K, 166). Il s'agit d'un nouvel élément d'originalité dans *Kétala*, car la plupart des personnages de Fatou Diome ne parviennent pas à décrocher un contrat de travail régulier et sont alors obligés à chercher d'autres voies. Mémoria en est la preuve vu qu'elle n'arrive pas à trouver un travail digne de ses attentes. Elle refuse d'être baby-sitter, car « elle était venue en France partager une vraie vie de couple avec son mari et non pour torcher de petits culs roses » (K, 166). Néanmoins, après le naufrage de son mariage, elle est obligée de s'occuper elle-même de sa situation financière pour survivre et surtout pour envoyer des mandats à sa famille au pays. La recherche d'un emploi en France cache de nombreuses difficultés, sans compter le traitement réservé, dans la plupart des cas, aux immigrés en France :

Fière, elle se refusa à toute demande d'aide. Elle avait entendu parler du RMI mais, s'étant imaginé les réponses et les sous-entendus humiliants de certains employés des services sociaux, elle se convainquit qu'elle préférerait mourir plutôt que de les solliciter. Elle les entendait d'avance : « Encore une qui vient sucer les mamelles de France ! Ils ont demandé l'indépendance et maintenant ils s'agrippent à nous, tels des naufragés ! [...] Fichtre, qu'ils aillent au diable, ces voleurs d'impôts ! » (K, 207).

Dans la deuxième partie du roman, Mémoria doit faire face à l'insécurité économique qui est la cause d'un changement drastique de son style de vie et d'alimentation. De surcroît, la fin de son mariage la plonge dans un état de dépression morale et psychologique. Comme le relate Assiette, Mémoria commence à mincir graduellement : « nous ne la voyions plus entrer dans la cuisine que pour se faire du café ou du thé. C'était sa période pomme/yoghourt [...] Apathique, Mémoria se nourrissait comme un moineau, se déplaçait de lit en canapé » (K, 205-

⁵⁸ Boubakary Diakité, « Peau, fissures de peau et revanches de la féminité dans *La Préférence nationale* de Fatou Diome », *Nouvelles études francophones*, vol. 33, n° 2, 2018, p. 122-135, p. 128.

206). Mais personne ne connaissait sa « diète involontaire », car « son apparence ne trahissait sa déplorable situation financière. Son corps d'anorexique correspondait aux canons de la mode et la rangeait du côté des coquettes branchées. Ses sanglots nocturnes ne dérangent personne » (K, 212). Les mots de Diome nous révèlent une critique acerbe adressée à la société occidentale moderne, à ses canons esthétiques et surtout à la marchandisation du corps féminin qui devient un objet destiné à satisfaire les besoins de la masculinité. L'instrumentalisation du corps féminin est notamment au centre du thème de la prostitution.

L'occasion de trouver un emploi se présente enfin grâce à la médiation de Marie-Madeleine, dont l'onomastique est teintée d'ironie, puisqu'elle renvoie à Sainte Marie-Madeleine, prostituée et disciple du Christ. Mémoria est embauchée comme danseuse dans une boîte de nuit, mais, pour compenser le manque d'argent, elle choisit de se tourner vers la prostitution, ou, comme le définit vieux Collier de perles, vers une carrière de « psychologue du trottoir » (K, 224). L'image de la femme africaine prostituée est alimentée et justifiée par plusieurs stéréotypes touchant aux origines exotiques sinon à l'hyper sexualisation des Africains. À ce propos, Marie-Madeleine pousse son amie par ces mots : « une Africaine, avec la plastique que t'as, ils n'y verront que du feu ! » (K, 216.) Plus tard, Mémoria sera annoncée dans la boîte comme une « bombe africaine qui avait la musique dans le sang » (K, 220). Ces lieux communs facilitent la carrière de Mémoria dans ce secteur, où le corps de la femme devient objet du désir.

Il nous paraît opportun de préciser qu'à l'aurore de la littérature africaine, la femme prostituée exprimait sous la plume des hommes une condition négative, une dégradation morale, conformément aux convictions traditionnelles qui condamnent la dépravation de cette pratique. Cependant, la représentation de la prostituée évolue grâce à l'arrivée des femmes dans l'écriture qui réhabilitent l'image de la femme-objet victime de la pression sociale. La prostitution apparaît également comme la conséquence désastreuse de l'émigration, obligeant l'émigrée à se sacrifier pour survivre et aider sa famille. Quant à Fatou Diome, elle adopte dans *Kétala* une attitude plus rebelle. D'après ce que les narrateurs nous racontent, Mémoria avait plusieurs options de travail, mais elle choisit tout de même la prostitution. Les objets commentent ses choix, en la considérant tantôt « une enfant gâtée » (K, 210), tantôt une personne raisonnable qui « ne voulait pas faire n'importe quoi » (K, 210). L'écrivaine l'avoue à l'occasion d'une interview : « Mémoria refuse des petits boulots : c'est quelque part une dénonciation de la prostitution des Africaines en France. Je voulais montrer comment elles glissent progressivement dans la pauvreté jusqu'au dénouement final qu'est la prostitution pour

survivre »⁵⁹. La décision de s'orienter vers le marché du sexe doit donc être entendue comme un choix orienté par la rareté des possibilités professionnelles satisfaisantes en France pour une émigrée et certainement motivé par la pression sociale exercée par l'insistance des demandes d'argent de la famille. La prostitution est ainsi le sacrifice nécessaire ou plutôt un outil dont Mémoria se sert pour entretenir les siens.

Parallèlement, par le biais de la prostitution, Mémoria « réalise la valeur de sa propre *liberté*. Elle qui, auparavant, vivait son célibat comme une tare la vie soudain comme une possibilité de garder barre sur sa propre vie » (K, 223). Elle prend cette décision, malgré ce que cela comporte, car la prostitution n'est pas seulement un moyen de faire face à la précarité économique. C'est plutôt une forme de rébellion contre les conventions sociales, l'oppression, les règles imposées par une société traditionnelle et hypocrite où les gens profitent des autres pour en tirer un avantage personnel sans se soucier des sacrifices accomplis. Laditan explique que la prostitution peut être aperçue comme une revanche de la femme sur l'homme : « n'ayant pas les moyens de détourner le denier public ou de s'accorder des privilèges d'état, elle se voit obligée d'attirer l'homme, profiter de sa cupidité et de son insatiabilité sexuelle pour le désargenter⁶⁰ ». Il s'agit d'une sorte de combat que Mémoria mène contre la structure sociale fondée sur le pouvoir patriarcal et sur la domination masculine au Sénégal ainsi qu'en France. En somme, elle incarne la résistance féminine dans son état de marginalisée.

Néanmoins, Fatou Diome n'idéalise jamais la prostitution. Le dénouement du roman témoigne la destruction de l'équilibre de soi et la déshumanisation de la femme. Dans la dernière partie de l'ouvrage, nous assistons à la détérioration progressive des conditions de vie de Mémoria, qui est révélée par le biais du contraste entre son aspect physique avant son départ pour la France et à son retour, soutenu par les propos de Collier de perles : « en les quittant, Mémoria était une fille bien portante, dont le sourire creusait les joues d'adorables fossettes. Et la voilà qui débarquait, chancelante, squelettique, les yeux au fond des orbites et la peau aussi ridée qu'une octogénaire. » (K, 264). La dégradation esthétique et existentielle est étroitement liée à la maladie jamais nommée mais facilement reproductible à une maladie sexuellement transmissible, dont Mémoria est atteinte. Dans l'espoir de trouver la compréhension et l'affection de ses proches, elle rentre mourante à Dakar et dévoile toute la vérité sur sa vie en France, les difficultés qu'elle a rencontrées et le chemin qu'elle a emprunté. Pourtant, elle ne reçoit pas le soutien souhaité, au contraire, elle est méprisée et répudiée :

⁵⁹ Wanda Nicot, Fatou Diome, « *Kétala* : le deuxième roman de Fatou Diome », art. cit., p. 35.

⁶⁰ Affin O. Laditan, « La "prostitution" comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique noire », art. cit., p. 98.

Elle attendit, en vain, des réactions compatissantes. Le dégoût se lisait sur les visages, même sur celui de sa mère. Au bout d'un long moment de silence, son père lui crachait ce que tous pensaient sans oser l'affirmer : « Cette maladie n'infecte que les dégénérés qui mènent une vie dissolue. Tu ne l'aurais jamais attrapée si tu t'étais bien comportée là-bas. Ma fille, que j'ai bien éduquée, ne peut être devenue une dépravée qui nous apporte de surcroît cette saleté contagieuse. Dorénavant, je t'interdis tout contact avec ma famille et que tous ceux qui obéissent à ma loi se le tiennent pour dit ». (K, 267)

Le père refuse d'accueillir sa fille malade pour ne pas choquer les bienséances et humilier la famille devant la communauté, mais il oublie tous les sacrifices qu'elle a fait pour eux. « Moi, j'ai traîné partout, usé mes talons sur tous les bitumes d'Europe, pour aider les miens, j'ai fait de mes jupes des écumoières de culs-terreux, et tu ne devineras jamais ce que j'ai gagné ! » (K, 235), s'écrie Mémoria. Diome introduit ainsi le thème de l'ingratitude : le soutien émotionnel que la jeune femme espère trouver « chez-soi » n'existe pas, au contraire, les sacrifices faits pour entretenir sa famille perdent tout valeur face à un tel déshonneur. À la fin de son histoire, « Mémoria n'espérait plus rien des siens ; il lui restait l'amertume de les avoir entretenus jadis, quand, écumant les trottoirs d'Europe, elle leur envoyait de quoi mériter ses galons de brave fille » (K, 268). L'injustice de la maladie et l'ingratitude des proches s'ajoutent à l'hypocrisie dont ils font preuve après son décès en se jetant avidement sur ses biens lors du kétala. Seul Makhou condamne ce moment comme un véritable pillage de la maison de Mémoria, mettant en lumière le fait que la vie de la jeune femme n'était, pour ses proches, qu'un moyen de satisfaire leur cupidité et leurs aspirations à l'ascension sociale :

« Non contents d'avoir entassé la terre brûlante sur ton pauvre corps, ils s'approprient secrètement de tes affaires. [...] Aujourd'hui, charognards au bec piqué de velours, ils veulent déchiqueter ton existence en mille morceaux, tout en donnant l'impression de se réunir pour mieux la souder. [...] Ce sont donc tes parents, tes frères et tes sœurs qui s'attroupent autour de tes biens ; or, peu m'importe le sentiment d'injustice de ceux-là mêmes qui t'ont abandonnée à la solitude et aux atroces souffrances de la maladie ». (K, 279)

En définitive, le portrait que les objets retracent de Mémoria tout au long du récit est celui d'une personne marginalisée : d'abord par son mari au niveau sexuel ; ensuite, par la société française, où elle n'a ni véritable ami ni support ; finalement, par la communauté africaine, dont la romancière stigmatise l'hypocrisie et l'opportunisme.

2.5. La critique sociale

Fatou Diome n'hésite pas à accuser avec indignation les pratiques d'une société patriarcale dans laquelle la femme n'est considérée que comme objet sexuel et monnaie d'échange dans les négociations matrimoniales. Les conditions de vie imposées aux femmes en Afrique et aussi en France, ainsi que le poids séculaire des traditions machistes sont condamnés : Fatou Diome ne reste pas indifférente et s'installe, par le biais de ses textes, au cœur des débats de la société française et sénégalaise. Son écriture est marquée par les préoccupations urgentes touchant la société et l'homme contemporain. D'ailleurs, bien qu'elle ait quitté son pays, elle s'intéresse au destin de l'Afrique. Pour cette raison, elle se présente comme une intellectuelle engagée. Elle l'avoue lors d'un entretien : « à quoi sert de prendre la parole publique si on ne traite pas des sujets qui font mal. Nous les poètes, lorsqu'on sort de l'esthétique du mot, du plaisir textuel, pour aller sur des questions plus amères, plus dures, c'est qu'on n'a pas le choix, c'est aussi notre rôle. Je revendique la liberté de gâcher le sommeil des puissants⁶¹ ».

Dans *Kétala*, Wyss examine que « la remémoration s'éloigne de la simple oraison funèbre pour revêtir la forme d'une dénonciation du réel politique et social, africain comme européen⁶² ». En effet, son regard s'adresse au même degré aussi bien à l'Afrique qu'à la France :

Je regarde l'Afrique avec distance : il y a des choses qui sont bien et que je voudrais garder, mais il y a d'autres que je n'hésiterais pas à mettre à la poubelle, et je le dis ouvertement. Je regarde la culture occidentale de la même façon. J'écris entre ces deux cultures qui forment une sorte de miroir à double face, et j'essaie de regarder les deux cultures de la même manière : honnêtement, avec franchise et lucidité⁶³.

L'écrivaine adopte donc la position d'intermédiaire, prenant les distances de ses différents espaces d'appartenance pour être en mesure de louer les richesses ou critiquer les défauts qui les caractérisent afin de les faire progresser. À titre d'exemple, elle se dresse contre les idées reçues et les stéréotypes identitaires qui stigmatisent les étrangers et condamne la condition des Africains immigrés en Europe. En ce qui concerne la critique sociale à l'Afrique, il s'agit d'un fil rouge parmi les romans de Diome car, comme elle l'affirme : « la meilleure façon d'aimer

⁶¹ Latifa Madani, Fatou Diome, « Je suis là pour gâcher le sommeil des puissants », *L'Humanité*, <https://www.humanite.fr/fatou-diome-je-suis-la-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117>, mis en ligne le 7 août 2015, consulté le 17 décembre 2021.

⁶² Irena Wyss, « Métissage mémoriel chez les écrivains de la migrature : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou », art. cit., p. 85.

⁶³ Taina Tervonen, Fatou Diome, « Partir pour vivre libre », *Africultures*, <http://africultures.com/partir-pour-vivre-libre-3227/>, mis en ligne le 25 octobre 2003, consulté le 29 novembre 2021.

la culture africaine, ce n'est pas de fermer les yeux sur les maux qui la rongent, mais les dénoncer pour améliorer la situation⁶⁴ ». La cible privilégiée est notamment « le rouleau compresseur de la tradition⁶⁵ » – comme le témoigne l'histoire de Mémoria. L'auteure présente ainsi des thématiques nouvelles pour rompre avec les aspects traditionnels africains, à savoir « les interdictions sociales et idéologiques imposées par une société patriarcale et par une idéologie phallo-logo-centrique⁶⁶ ».

Par ailleurs, la dénonciation acharnée de Fatou Diome vise non seulement les structures sociales mais aussi la mesquinerie intrinsèque et universelle de la nature humaine. Dans *Kétala*, les objets dégagent souvent des réflexions, sinon des accusations, sur les tares de l'humanité : « en vérité, pour schématiser, l'être humain est comme une pièce de monnaie, avec ses deux côtés, pile et face, jamais d'égale splendeur » (K, 94). Un autre exemple est l'épisode où Chasseur est réprimandé par Masque à la suite d'un jugement sévère sur le comportement humain ambigu : « les femmes, elles refusent ce qu'elles désirent et acceptent ce qu'elles refusent » (K, 74).

Après avoir illustré l'importance de la figure féminine et de ses déclinaisons notamment dans *Kétala*, passons maintenant à examiner la thématique de l'immigration dans la littérature afin de mettre en évidence les innovations que Fatou Diome introduit dans la manière d'aborder cette question.

Chapitre III : L'immigration

Fatou Diome fait partie de la nouvelle génération des femmes-écrivaines qui ont en commun, entre autres, l'expérience de la migration. La migration est un thème qui circule depuis toujours dans les œuvres francophones et qui a un grand impact sur le champ littéraire africain. C'est surtout dans les romans *Le Ventre de l'Atlantique*⁶⁷ et *Celles qui attendent*⁶⁸ que Fatou Diome place au cœur des récits la question de la migration, adoptant des points de vue spéculaires sur le phénomène. Pourtant, en tant que thématique universelle, l'immigration fait également partie de l'histoire de Mémoria. Toutefois, à la différence des autres romans, *Kétala* donne au sujet

⁶⁴ Fabien Mollon, « Fatou Diome : "Il ne faut pas fermer les yeux sur les maux qui rongent la culture africaine", *Jeune Afrique*, <https://www.jeuneafrique.com/184619/societe> mis en ligne le 6 septembre 2010, consulté le 26 novembre 2021.

⁶⁵ Jyothsana Narasimhan, « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome », art. cit., p. 110.

⁶⁶ Alessandro Corio, Ilaria Vitali, « Écrire l'errance au féminin », art. cit., p. 4.

⁶⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit.

⁶⁸ Fatou Diome, *Celles qui attendent*, op. cit.

de l'immigration « une résonance autre, une inscription textuelle différente et une portée métaphictive nouvelle⁶⁹ ».

3.1. L'originalité de l'immigration dans Kétala

Le lecteur découvre dans la deuxième section du roman que l'héroïne a accepté de suivre son mari en France et, comme tous les migrants, cache au fond d'elle l'espoir d'une vie meilleure. Cependant, l'originalité de *Kétala* réside dans les motivations qui poussent la jeune femme à émigrer. L'explication de l'immigration s'éloigne des lieux communs qui se rencontrent habituellement dans les textes francophones, comme les conflits armés, la précarité économique et sociale, l'exil forcé etc. Mémoria ne souhaite pas aller en Europe pour combler ses besoins financiers ou pour réussir, ce qui n'intéresse pas non plus son époux. Ces prétextes restent superficiels car les motifs qui poussent le couple à émigrer sont bien d'autres, fondés sous un angle sentimental. Si Makhou doit cacher son homosexualité pour ne pas devenir « la risée de tous » (*K*, 127), Mémoria désire un mariage heureux et croit que la vie en Europe pourra aider à restaurer sa vie conjugale en crise. Pour elle, « partir, c'était quitter *l'île de la raison* des parents, aller apprendre à s'aimer » (*K*, 130). Loin de la pression familiale, sa véritable intention est de retrouver son mari en l'éloignant des tendances homosexuelles. Le sujet de la migration a ainsi un ancrage sentimental qui procède par la libération de la stigmatisation sociale et par la quête du plaisir conjugal : « aux bords des Champs-Élysées, du Jardin du Luxembourg, des rives de la Seine où nul vent n'oserait disperser les pétales de rose qui tomberaient de leurs lèvres lorsque Makhou, regrettant le temps perdu, lui murmurerait des je t'aime pathétiques en l'étouffant de baisers » (*K*, 129). Néanmoins, le destin des immigrés est implacable à tous les niveaux. L'espoir de faire démarrer leur vie de couple ne se concrétise pas et Mémoria doit faire face, surtout après la séparation avec Makhou, à la solitude et au mal de vivre de l'exil. Un exil qui, bien que choisi, s'avère un échec. « J'ai cru au bonheur de l'errance, / Je ne rapporte que mes rêves rances » (*K*, 263), confie Mémoria à la fin du roman lors de son monologue face à la mer.

Une particularité ultérieure figurant dans *Kétala* concerne la forme de l'émigration. Si dans la plupart des textes littéraires les auteurs présentent l'immigration irrégulière – vue comme l'errance pour rejoindre en clandestinité un « eldorado » sinon inaccessible sans les ressources financières ou bureaucratiques nécessaires –, *Kétala* traite de la migration régulière. Mémoria

⁶⁹ Mbaye Diouf, « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métaphiction de l'immigration », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 23-42, p. 30.

et Makhou sont issus de familles aisées et les démarches administratives pour voyager vers la France se déroulent sans problèmes. De surcroît, ayant fait une partie de ses études en France, Makhou peut compter sur l'accueil d'anciens amis. Néanmoins, cela n'empêche pas les personnages de subir les illusions et les désillusions qui accompagnent l'expérience migratoire. En particulier, Mémoria mène en France une vie solitaire. À cet égard, « les femmes migrantes sont souvent doublement victimes, à la fois en tant que femmes et en tant que migrantes⁷⁰ », expliquent les spécialistes. Mémoria est ainsi doublement assujettie : par son sexe et par son statut.

Un autre aspect où Fatou Diome marque encore une fois son originalité d'écrivaine porte sur la dénonciation du poids des responsabilités endossées aux immigrés à l'égard de la famille d'origine. Cette obligation aggrave davantage les peines de l'immigration, comme l'écrivaine l'avoue lors d'une interview en 2010 : « Je voulais aussi montrer le noir victime de la pression sociale de chez lui qui l'oblige à se sacrifier pour faire vivre les autres. Je voulais montrer le poids de la famille. Il y a une véritable exploitation familiale et personne ne veut le dire, alors moi j'ai décidé de le dire parce que ça fait partie de nos souffrances d'immigrés⁷¹ ». En effet, des attentes sociales et économiques incombent aux Africains partis pour la France. Il est nécessaire de rappeler du reste que la société traditionnelle se fonde sur les principes de la collectivité, de la solidarité communautaire et du droit-devoir d'assistance envers les autres. Cependant, ces principes traditionnels se sont mélangés avec l'individualisme occidental. En conséquence, Samuel Zadi dans son essai a déclaré que désormais la solidarité traditionnelle n'existe plus qu'en théorie, car « dans les faits, elle est utilisée comme un prétexte dont l'on se sert pour assouvir ses besoins égoïstes et vivre aux dépens d'autrui⁷² ». La communauté exige ainsi des enfants un devoir d'assistance, sans pour autant s'occuper d'eux ou de leur bien-être.

C'est le cas de Mémoria : restée seule, elle est obligée de trouver un emploi avant tout pour satisfaire les sollicitations des siens. Au lieu de suivre le déplacement déterminé par la migration, elle est constamment renvoyée à son lieu d'origine à cause de lettres de son père : « Voilà quelques mois que tu n'envoies plus aucun mandat [...] Aujourd'hui, il ne nous reste plus que toi et la grâce d'Allah. Qu'attends-tu donc pour nous aider à faire vivre la famille ? J'espère que je n'aurai plus besoin de te rappeler à ton devoir » (K, 208). La pression

⁷⁰ Lucie Lequin, « Multi-culture, multi-écriture. La migrance de part et d'autre », dans Lucie Lequin, Mair Verthuy, (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 5.

⁷¹ Florence Ramond Journey, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 153.

⁷² Samuel Zadi, « La "Solidarité africaine" dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 171-188, p. 171.

communautaire à laquelle l'héroïne est asservie pour qu'elle assume le sort de sa famille transforme la réussite européenne en un fardeau qui entrave l'épanouissement personnel. De plus, les mots de son père, privés de tout intérêt affectif et sous prétexte de la « solidarité africaine⁷³ », suscitent en elle un sentiment de culpabilité. C'est la tâche des enfants de se charger du devoir d'assistance vis-à-vis de la famille et des nombreuses responsabilités qui devraient logiquement incomber à leurs parents. C'est exactement ce que Diome dénonce ironiquement grâce aux mots de Porte-Monnaie : « il faut proposer aux fœtus des contrats in utero, leur expliquant à quoi ils s'engagent en venant sur terre, surtout dans certaines contrées où les humains prennent leurs enfants pour des assurances-vie » (K, 208).

D'ailleurs, le père de Mémoria n'est que le produit d'une société, notamment la société sénégalaise contemporaine, qui ignore profondément la réalité de la vie en France, perdue dans la mythification exagérée du continent européen et réticente à s'informer sur les véritables conditions de vie des émigrés. C'est l'effet de la « colonisation mentale⁷⁴ », comme la définit Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique*, dont l'ex-colonisé est victime, à savoir l'attachement exaspéré à la France comme point de référence dominant au niveau politique, culturel ou social. Voilà pourquoi Mémoria, même après le naufrage de son mariage, continue d'être une fille obéissante qui subvient toute seule aux besoins des siens, se sentant obligée d'honorer son devoir d'assistance. Cependant, son expérience transnationale se révèle un échec et, rentrée au pays, elle ne jouit d'aucune considération sociale, ni de la compréhension de ses proches, car elle a manqué sa « mission » migratoire fortement idéalisée aux yeux de sa communauté. Au contraire, elle s'est révélée une déception et une source de honte pour la famille. Fatou Diome nous présente ainsi une nouvelle face de la complexité de l'exil dont Mémoria est le témoin : la souffrance des émigrés causée par l'impossibilité de communiquer leurs peines et leurs difficultés quotidiennes à leurs familles qui n'expriment que de l'indifférence et de l'incompréhension. Ce comportement ne fait qu'aggraver le sentiment de profonde solitude qu'ils ressentent loin de leur patrie et dans des pays trop souvent réticents à les accepter.

Finalement, la mort de Mémoria est l'aveu définitif de l'échec de sa migration, conclusion déjà symboliquement inscrite dans le départ pour la France. « Mère Afrique, pardonne ! » (K, 263) – s'exclame Mémoria, qui vient de rentrer au pays, dans une sorte d'ultime prière solennelle récitée en contemplant l'océan et adressée à sa patrie – « Pardonne à tes enfants partis à l'aube, / Puisqu'ils te reviennent autres, / Ils ne te reviennent pas » (K, 263). Dans la

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 53.

plupart des ouvrages de Diome, les aventures migratoires terminent sur une note tragique. Cette tendance répond à une double volonté de la romancière : d'une part, elle refuse de voir l'immigration comme une option favorable pour le développement de l'Afrique dans le contexte post-colonial⁷⁵ ; d'autre part, l'immigration est également un prétexte pour réfléchir sur d'autres développements du roman, comme les conditions d'accomplissement de l'amour, les mystères des affections humaines ou la relation intime qui lie les objets-narrateurs à leur propriétaire⁷⁶.

3.2. *La littérature de l'immigration*

Aventure souvent douloureuse, la migration entraîne un individu en mouvement, tiraillé entre provenance et destination, à la recherche de soi-même et souffrant du manque d'un lieu originel qui devient son centre de gravité. Pour définir la littérature qui traite ce sujet, le spécialiste Jacques Chevrier a forgé en 2004 l'expression « migritude », un néologisme créé en opposition à *négritude* qui « renvoie à la fois à la thématique de l'immigration, qui se trouve au cœur des récits africains contemporains, mais aussi au statut d'expatriés de la plupart de leurs producteurs qui ont délaissé Dakar et Douala au profit de Paris⁷⁷ ». Chevrier constate, en somme, que l'immigration, qui est en définitive un phénomène universel, est notamment un des *topoi* de la littérature de la postcolonie dont les auteurs « ont fait le choix de faire de leur situation d'exilés en France [...] un moteur de création⁷⁸ ». Le courant de la *migritude* démontre que « l'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers⁷⁹ ». Ils manifestent l'intention de s'intégrer dans la société française où ils ont choisi de vivre, mais leurs discours sont décalés étant expatriés de leurs pays d'origine. Chevrier désigne ainsi cette nouvelle littérature, dont Fatou Diome est l'une des représentantes, comme « décentrée⁸⁰ », dont le nouvel espace identitaire est à mi-chemin entre l'africanité et la francité : « Afrique(s)-sur-Seine⁸¹ ».

Les réflexions sur la littérature de l'exil se sont beaucoup développées ces dernières années, dans la mesure où nombreux critiques et écrivains ont donné des tentatives de définitions pour

⁷⁵ Ghislain Nickaise Liambou, « Fatou Diome : la déconstruction des mythes identitaires », *Loxias*, n° 26, 2009, p. 1-11, p. 8.

⁷⁶ Mbaye Diouf, « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métafiction de l'immigration », art. cit., p. 30.

⁷⁷ Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre Librairie*, n° 155-156, 2004, p. 96-100, p. 96.

⁷⁸ Nathalie Philippe, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques », *Hommes et migrations*, n° 1297, 2012, p. 30-43, p. 32.

⁷⁹ Jacques Chevrier, « La littérature francophone et ses héros », *Esprit*, n° 317, 2005, p. 70-85, p. 83.

⁸⁰ *Id.*, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », art. cit., p. 99.

⁸¹ *Ibid.*, p. 96.

le champ complexe des « écritures ex-patriées⁸² ». Malgré le risque que les étiquettes comportent, comme déjà signalé, les spécialistes ont préféré utiliser des catégories telles qu'« écritures de la diaspora » ou « écritures migrantes », pour concentrer l'attention sur l'hybridité, l'ambivalence et la polyphonie qui les caractérise⁸³. En particulier, nous voudrions nous pencher sur la pensée de l'écrivain Abdourahman A. Waberi qui, dans son article de 1998 devenu célèbre, a qualifié d'« enfants de la postcolonie⁸⁴ » les écrivains de l'exil. Selon sa théorie, cette génération naît comme conséquence et réaction à des courants littéraires antérieurs qui nous semble utile de rappeler, de façon sommaire, afin d'engendrer une vue d'ensemble pour mieux comprendre les enjeux des écrivains contemporains.

Waberi a ainsi distingué quatre générations d'écrivains qui illustrent l'évolution de la littérature africaine d'expression française. La première génération est identifiée aux « pionniers et aux chantres de l'œuvre coloniale » : la production littéraire est plutôt médiocre, limitée à l'imitation de la littérature française et à la présentation des caractères exotiques de l'Afrique sous le prisme européen. La deuxième génération correspond à l'âge d'or de la littérature subsaharienne avec « les apôtres de la négritude et des pères de la nation ». Le mouvement de la Négritude, fondé au cours des années cinquante, trouve ses racines dans la protestation contre l'emprise coloniale et la mise en cause globale de l'histoire où la perspective européenne s'était imposée au détriment des peuples noirs. La littérature « négro-africaine⁸⁵ » se caractérise ainsi par un fort engagement sociopolitique anticolonialiste et par l'exaltation de l'Afrique et de son l'héritage ancestral. Chaque écrivain revendique alors son être noir et réhabilite les valeurs et les pratiques socioculturelles africaines, longuement écrasés sous le poids de la domination étrangère. La troisième génération est appelée « les soleils des indépendances ne brillent pas pour tout le monde » et englobe les écrivains qui ont en commun la volonté de rompre avec le mouvement de la négritude pour démystifier l'image d'une Afrique précoloniale idyllique. Ils dénoncent également les régimes autoritaires issus de la décolonisation si bien que cette génération comprend notamment « les écrivains du désenchantement⁸⁶ ». Cette expression naît pour exprimer le sentiment dominant de déception causé par les grandes attentes drastiquement désillusionnées au lendemain des indépendances du fait de l'instauration de régimes dictatoriaux.

⁸² Alessandro Corio, Ilaria Vitali, « Écrire l'errance au féminin », art. cit., p. 8.

⁸³ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁴ Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n°135, 1998, p. 8-15, p. 8.

⁸⁵ Lilyan Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », art. cit., p. 46

⁸⁶ Denise Brahim, *Langues et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001, p. 87.

Finalement, Waberi arrive à la quatrième génération, celle des « écrivains de la postcolonie », à laquelle lui-même appartient, faisant référence à un ensemble d'auteurs très présents dans la presse et dans la critique universitaire en raison de leurs propos provocateurs. Cette dernière génération apparaît à ses yeux comme la génération la plus intéressante : ses membres « partagent une même vision littéraire⁸⁷ », en cherchant à affirmer un contre-discours de rupture par rapport à leurs aînés. En effet, étant presque tous nés après les Indépendances, ces jeunes écrivains n'ont pas subi le traumatisme de la colonisation et par conséquent n'éprouvent pas le besoin de s'émanciper de l'Occident. Au contraire, ils veulent se libérer des stéréotypes faussés d'une Afrique ancienne. Les étiquettes définitoires qui les enferment dans le ghetto littéraire en les qualifiant d'« Africains, noirs, migrants » sont abolis au profit de la neutralité du terme « écrivains », sans épithète⁸⁸.

La conclusion que Waberi apporte dans son discours est plutôt positive : portant au cœur des œuvres la thématique de l'immigration qui a toujours accompagné la littérature francophone africaine, les écrivains de la postcolonie cherchent à justifier leur existence en conciliant le conflit commun à tous les exilés entre le « chez-soi » et le « chez-autrui ». Mais l'union de plusieurs éléments culturels n'est plus traitée de façon tragique. Cette génération a la capacité de transformer, à l'ère de la mondialisation, l'exil douloureux et nostalgique en un « exil fécondant, joyeux⁸⁹ ». Cette perception renouvelée de l'expatriation est adoptée notamment par Fatou Diome qui en fait le moteur privilégié de son œuvre. « Exilée tout le temps⁹⁰ », elle est également « enracinée partout⁹¹ » : elle est à mesure de profiter de sa liberté, car la déterritorialisation qui marque son statut d'écrivaine « entre-deux-rives⁹² » devient un moyen d'enrichissement pour sa création littéraire.

Dès lors, Fatou Diome fait à bon droit partie, d'après l'étude de Babou Diène⁹³, de cette nouvelle génération et comme les autres est visiblement poussée par la nécessité de redéfinir la littérature subsaharienne. Cependant, bien que ces écrivains fassent preuve d'une entreprise de « parricide créatrice⁹⁴ » dans la volonté de rompre avec la tradition du passé, ils reprennent les thématiques littéraires qui ont traditionnellement défini la littérature négro-africaine. La

⁸⁷ Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », art. cit., p. 155.

⁸⁸ Lilyan Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », art. cit., p. 53.

⁸⁹ Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », art. cit., p. 15.

⁹⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 181.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Nathalie Philippe, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques », art. cit., p. 37.

⁹³ Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », art. cit., p. 156.

⁹⁴ *Ibid.*

différence réside dans le fait que ces sujets ne sont plus centraux pour la définition des œuvres. Pour exemplifier, dans *Kétala*, la romancière aborde la question de la tradition africaine, l'influence de l'oralité et le rôle de l'immigration, mais elle se concentre parallèlement sur d'autres thématiques dépourvues d'une caractéristique essentiellement africaine, comme la solitude, l'amitié, la maladie, la mémoire, « touchant des personnages sans connotation immédiate⁹⁵ ». Cette démarche peut être rattachée au désir d'universaliser les thématiques dans le but d'affirmer l'autonomie de la littérature africaine.

Une question supplémentaire qui mérite d'être posée concerne la possibilité de définir Fatou Diome comme écrivaine « franco-sénégalaise », dû à sa double appartenance. Cela implique notamment l'inscription de l'écrivaine dans un champ littéraire donné, à savoir la littérature française ou la littérature africaine francophone. En réalité, elle se revendique autant sénégalaise que française : « Sénégalaise d'origine, Française “par choix” et “par amour”, et non pas “par le hasard d'une naissance” (*Marianne porte plainte*, p. 7-8), Fatou Diome revendique avec force sa culture sérère de la Petite-Côte sénégalaise au même titre que la culture française qui l'a bercée dès son enfance et qui devient son arme de combat⁹⁶ », explique Valentina Tarquini. De surcroît, elle manifeste en même temps la « volonté d'échapper à des identités prescrites⁹⁷ » : *femme, noire, Africaine*, sont uniquement des frontières d'une identité attribuée par les autres. Elle n'accepte pas de se voir cantonnée dans des catégories littéraires ou critiques : les étiquettes de « littératures francophones » ou « littérature française » ne sont que des marques éditoriales et ne révèlent pas la qualité d'un ouvrage. Il s'agirait plutôt de parler de littérature tout simplement, à l'instar de Michel Le Bris qui, avec d'autres écrivains, a signé le manifeste « pour une littérature-monde en français⁹⁸ ». Ce dernier conteste l'hégémonie de la littérature franco-française dans le but d'affirmer un nouveau paradigme visant à dépasser les frontières nationales et à mettre en cause la configuration entre centre et périphérie, où le pouvoir est encore détenu par la France qui reste le lieu de légitimation par excellence, « la république mondiale des lettres⁹⁹ », selon les mots de Pascale Casanova.

Conformément à cette conception, l'écriture prime sur l'identité et la culture d'origine ; en outre, les écrivains se définissent comme des grands voyageurs, de nouveaux nomades dont la

⁹⁵ Valentina Tarquini, « *Ethè* discursif africains au bord de la Seine. L'exemple de Fatou Diome », art. cit., p. 35.

⁹⁶ *Id.*, « De La préférence nationale à Marianne. L'esprit mauve de l'identité française dans la prose de Fatou Diome », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 19, 2019, p. 122-135, p. 125.

⁹⁷ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », art. cit., p. 247.

⁹⁸ Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 23-53, p. 23.

⁹⁹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008, p. 21.

vraie patrie est la littérature. En particulier, Fatou Diome considère la littérature-monde comme la capacité de lire un texte littéraire sans s'apercevoir ou se pencher sur l'origine géographique et culturel de l'auteur, car ces éléments ne sont pas essentiels pour la compréhension¹⁰⁰. Voilà pourquoi elle affirme que « la "littérature-monde" existe en réalité depuis très longtemps¹⁰¹ ». En conséquence, nous pouvons constater que la romancière, en dépit de ses réserves, soutient le propos du manifeste et partage ses contenus.

Pour élaborer une littérature-monde, les écrivains refusent de s'enfermer dans les cadres étroits de la littérature nationale pour embrasser les enjeux de l'humanité : « en partant d'une écriture de soi ou d'une auto-écriture, les écrivains débauchent sur écriture de l'universel¹⁰² ». À ce propos, nous citons la déclaration de Kossi Efoui, le plus provocateur des écrivains de la postcolonie, mentionné par Jean-Luc Douin dans *Le Monde* en mars 2002 : « L'écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine ! [...] Comprenons une fois pour toutes que nous n'avons pas de parole collective ! [...] La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique¹⁰³ ». Les enfants de la postcolonie évitent d'écrire en fonction d'un passé ancestral, ils refusent d'être jugés sur la base d'une vision africaine collective dont ils sont supposés être les porte-parole. Quant à Fatou Diome, elle partage la même pensée, en déclarant : « Mais qu'on me laisse donc choisir librement le temps de parler de l'Afrique ou pas ! Il faut oser sortir du ghetto de la "littérature africaine", dépasser le cadre imposé de la négritude¹⁰⁴ ».

Nous pouvons alors observer que pour les écrivains contemporains le concept d'africanité entre en crise : ils s'opposent à une exaltation exaspérée au point que dans leurs discours il est possible de remarquer « la résistance ou mieux la négation de l'identité africaine¹⁰⁵ ». Ce comportement traduit le refus d'imposer l'africanité comme supérieure aux autres appartenances. D'ailleurs, l'identité se construit grâce au contact avec les valeurs de l'autre. L'écrivain africain contemporain est ainsi l'expression d'une « africanité métissée¹⁰⁶ », englobant ses traits culturels authentiques et les éléments issus de la société d'accueil. De plus,

¹⁰⁰ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 146.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », art. cit., p. 160.

¹⁰³ Jean-Luc Douin, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16, cité par Thorsten Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la postcolonie" », art. cit., p. 106.

¹⁰⁴ Fabien Mollon, « Fatou Diome : "Il ne faut pas fermer les yeux sur les maux qui rongent la culture africaine", art. cit.

¹⁰⁵ Fulgence Manirambona, « De l'identité *rhizome* comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n° 6, 2017, p. 27-39, p. 30.

¹⁰⁶ *Ibid.*

il atteint une nouvelle liberté permettant d'aborder des sujets autres que son appartenance afin d'être évalué pour l'œuvre qu'il compose et non pas pour son origine africaine, car être Africain n'est qu'une composante secondaire. Franz Fanon écrivait en conclusion de son ouvrage *Peau noire, masques blancs* en 1952 : « Ce n'est pas le monde noir qui me dicte ma conduite. Ma peau noire n'est pas dépositaire de valeurs spécifiques¹⁰⁷ ». Phrase devenue célèbre, elle a été formulée pour répondre à tous les critiques qui estiment la valeur des œuvres d'art uniquement sur la base de la provenance géographique de l'auteur, en fonction d'une idéologie culturaliste. « On pourrait dire qu'auparavant on se voulait d'abord nègre et aujourd'hui on se voudrait d'abord écrivain et accessoirement nègre¹⁰⁸ », déclare Waberi. Diome se reconnaît dans les mêmes intentions vu qu'elle souligne à plusieurs reprises que l'essentiel de son être ne se réduit pas à une question ni de genre ni d'identité :

Mon africanité est une composante de mon humanité, elle n'est pas la seule. Le fait d'être noire ne me définit pas en totalité. Le fait d'être une femme ne me définit pas non plus en totalité parce que si vous enlevez la Française immigrée et ce qu'elle a étudié, ce n'est plus la même Fatou ; et si vous enlevez la Sénégalaise, il n'y a pas de Fatou non plus. Donc, il faut vivre ce mélange et l'accepter¹⁰⁹.

En brisant les barrières culturelles et spatiales, les écrivains de la nouvelle génération se sentent finalement détachés du monde noir et libérés du « devoir d'histoire¹¹⁰ » qui a pendant longtemps gravé sur la littérature africaine. Cependant, Kesteloot signale le décalage entre les intentions théoriques et la production littéraire qui reste influencée par des sujets concernant l'Afrique : « L'obsession de l'Afrique les poursuit !¹¹¹ ». Cela est confirmé par nombre de spécialistes. C'est le cas de Frédéric Mambenga-Ylagou qui définit ce continent comme « une présence fatale, [...] la force actantielle dominante et implicite des romans de l'immigration africaine en France¹¹² ». En effet, la liaison avec l'africanité demeure très forte, car il ne s'agit pas d'une rupture avec le lieu d'origine, mais plutôt de la libération des stéréotypes et clichés qui concernent leur prétendue identité, dans le but de « la déconstruction d'une image de

¹⁰⁷ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, dans *Œuvres*, avant-propos de la Fondation Frantz Fanon ; préface de Achille Mbembe ; introduction de Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2011, p. 248.

¹⁰⁸ Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », art. cit., p. 11.

¹⁰⁹ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 146-147.

¹¹⁰ Lilyan Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », art. cit., p. 53.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Frédéric Mambenga-Ylagou, « Problématique définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration », *Cauce*, n° 29, 2006, p. 273-293, p. 282.

l'Afrique ou de littérature africaine¹¹³ ». L'Afrique apparaît également comme l'une des sources premières de l'œuvre de Fatou Diome qui admet que son inspiration vient de ce qui lui tient à cœur : « je sais que, comme une éponge, je suis imbibée de la société qui m'entoure. Quand j'écris, je souligne aussi les problèmes que je vois, je parle de ce qui me touche¹¹⁴ ».

L'un des piliers centraux sur lequel se fonde la littérature de l'immigration est notamment la question identitaire où le sujet ressent le besoin de se définir lui-même en raison du déplacement géographique.

3.3. *La question identitaire*

L'identité est une notion complexe à cerner, à la croisée de plusieurs disciplines. C'est une notion instable, « mouvante et en perpétuel changement¹¹⁵ », prenant forme dans la relation à l'Autre. La problématique de la construction identitaire est notamment la *question-cliché* de la majorité des écrivains francophones, mettant en scène les déchirements et la nature composite des personnages qui se trouvent placés « entre-deux¹¹⁶ » : entre les sphères géographiques, linguistiques et culturelles. Jacques Chevrier écrit que cette situation est « bien entendu le destin de toute la génération de la *migritude*¹¹⁷ ». En effet, la quête identitaire est fortement connectée à la migration, car « elle est indissociable de la découverte de l'altérité vécue comme un exil intérieur doublé de son corollaire qui est le désir d'intégration et d'enracinement¹¹⁸ ». L'immigration consiste toujours en une forme de déterritorialisation suivie de reterritorialisation, d'une rupture par rapport à ses origines qui conduit à une reconstruction impliquant l'intégration d'éléments de la société d'accueil. Le résultat est une nouvelle identité, démultipliée et transculturelle, née du processus d'entrecroisement qu'Édouard Glissant a théorisé dans la : « poétique de la Relation¹¹⁹ », qui a pour fondement la notion de rhizome développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari : « c'est bien là l'image du rhizome, qui porte

¹¹³ Thorsten Schüller, « "La littérature africaine n'existe pas", ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », *L'enfant-soldat : langages et images*, n° 32, 2011, p. 135-146, p. 138.

¹¹⁴ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 141-142.

¹¹⁵ Gilberte Février, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », *Carnets*, Numéro Spécial, 2010, p. 27-41, p. 31.

¹¹⁶ Thorsten Schüller, « "La littérature africaine n'existe pas", ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », art. cit., p. 135.

¹¹⁷ Jacques Chevrier, « Fatou Diome, une écriture entre deux rives », *Notre Librairie*, n° 166, 2007, p. 35-38, p. 37.

¹¹⁸ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005, p. 113.

¹¹⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation¹²⁰ ». À cet égard, Fatou Diome est une auteure très représentative de cette pensée et dans ses romans se présente comme « l'être additionné¹²¹ », composée de multiples strates qui la définissent.

Les écrivains subsahariens se reconnaissent dans une pluralité d'identités, à l'instar de leurs aînés, mais la double appartenance géographique à l'Afrique et à l'Europe n'est pas vécue de façon problématique. Les générations précédentes vivaient l'exil en relation au pays d'origine et préservaient à tout prix leur identité originelle. Ils n'avaient pas le projet de s'intégrer définitivement en France et la certitude du retour était à la base du déplacement. L'immigration était une confrontation douloureuse avec une autre culture et l'immigré luttait pour garder ses repères stables. C'est exactement ce que Jacques Chevrier signale : « Pour les personnages mis en scène dans ces œuvres pionnières, il s'agissait avant tout d'expériences de courte durée, généralement valorisées par l'acquisition d'un diplôme prestigieux [...] au terme desquelles se profilait un retour au pays natal qui n'impliquait aucun reniement des origines¹²² ». Même lorsqu'il devenait trop difficile de préserver le sentiment identitaire – comme dans le cas du héros de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane –, la solution restait le retour au pays.

Cette conception est bouleversée depuis les années quatre-vingt quand les écrivains africains francophones se situent différemment par rapport à la perception de l'appartenance identitaire. Cette évolution répond à une nouvelle dimension de l'immigration qui peut désormais devenir définitive et, dès lors, la confiance dans un éventuel retour au pays relève plutôt du mythe, car aucun personnage littéraire n'est plus à mesure de l'accomplir totalement. En plus, la péjoration de l'image de l'étranger en France contribue à renforcer les sentiments d'exclusion sociale et de marginalisation vécus par les Africains, auxquels s'ajoutent la discrimination raciale, la précarité économique et la clandestinité. La quête identitaire devient ainsi un dilemme dans la mesure où le sentiment de double appartenance est vécu comme un « double refus¹²³ ». À cet égard, nous citons la déclaration de Koffi Kwahulé, dramaturge ivoirien qui se voit comme « l'homme de nulle part¹²⁴ » : « [...], on peut s'y rendre, mais ce n'est plus chez soi, plus tout à fait chez soi. Ici nous ne sommes pas encore chez nous (le serons-nous jamais ?) et nous ne sommes plus chez nous là-bas non plus¹²⁵ ».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 31

¹²¹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 254.

¹²² Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *art. cit.*, p. 96.

¹²³ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁴ Fulgence Manirambona, « De l'identité *rhizome* comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique », *art. cit.*, p. 36.

¹²⁵ Koffi Kwahulé, Sylvie Chalaye, « Immigration et conscience diasporique », *Africultures*, vol. 72, n° 1, 2008, p. 159-163, p. 160.

Les personnages de *Kétala* vivent la même condition. L'Occident ne leur appartient pas, et désormais l'Afrique non plus. Ils perçoivent leur distance avec la civilisation européenne, dont ils constatent les limites. Voilà pourquoi Mémoria finit par reconnaître les différences fondamentales qui la séparent des habitants d'Europe et cela la pousse à terminer sa permanence en France. Elle se rend bientôt compte qu'il est impossible de couper complètement le cordon ombilical avec sa terre natale, malgré la distance. Nous prenons comme exemple l'épisode du dîner chez Max, à Strasbourg, lorsqu'il fait écouter à Mémoria la Neuvième Symphonie de Beethoven : « cette musique, si étrangère à sa culture d'origine, lui rappela soudain qu'elle se trouvait loin des siens, au bout du monde. [...] Il faut se perdre pour se chercher » (*K*, 160). Des pages plus tard, Montre confirmera que, « pendant ses moments d'angoisse, l'Afrique devenait son arbre du bonheur » (*K*, 236). Pour confirmer ce propos, il faut souligner que l'héroïne emporte avec elle plusieurs objets chargés de garder le souvenir de sa terre, comme la statue du Chasseur et la statue de Coumba Djiguène. Cependant, rentrée au pays, elle ne se sent plus chez-elle. Répudiée par sa famille, elle vit une solitude bien plus cruelle qu'en Europe. La seule personne qui essaie de rattraper les erreurs du passé est Makhou, restant à ses côtés à la fin de ses jours. L'identité conflictuelle où l'individu ne se reconnaît pleinement dans aucune culture d'appartenance se résume dans la notion de « double absence », que Touré reprend de la théorie du sociologue franco-algérien Sayad. Il s'agit de l'incapacité de l'immigré de s'incorporer dans un lieu précis en raison de son statut ambigu : « ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu 'bâtard', la frontière de l'être et du non-être social¹²⁶ ».

En définitive, chaque écrivain francophone adopte des postures différentes face à la difficulté d'affirmer une identité complexe qui refuse toute classification. Fatou Diome a condensé ces idées dans ses ouvrages expliquant son tiraillement identitaire par le biais du concept d'hybridité. Elle façonne ainsi un nouvel espace identitaire et présente très poétiquement son « double soi – *moi* d'ici, *moi* de là-bas¹²⁷ » à travers la métaphore du mauve. Alliance de deux couleurs opposées, « la teinte tempérée du mauve, issue du mélange des deux drapeaux et des deux couleurs symbolisant le Sénégal et la France¹²⁸ », devient sous la plume de Diome la couleur de la fusion : « je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la

¹²⁶ Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, cité par Paul N Touré, « Jeunesse africaine et paradigme transnational dans *Le Ventre de l'Atlantique* », *Journal of the African Literature Association*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 107-124, p. 120.

¹²⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 224-225.

¹²⁸ Valentina Tarquini, « De *La préférence nationale* à *Marianne*. L'esprit "mauve" de l'identité française dans la prose de Fatou Diome », art. cit., p. 131.

rouge chaleur africaine et du froid bleu européen. Qu'est-ce qui fait la beauté du mauve ? Le bleu ou le rouge ? Et puis, à quoi sert-il de s'en enquérir si le mauve vous va bien ?¹²⁹ ». Elle souligne dès lors sa liaison avec les deux cultures, car « dans [sa] tête, la France et le Sénégal, c'est devenu un seul pays¹³⁰ ».

Le recours à la couleur de la fusion pour surmonter le problème de l'appartenance conflictuelle témoigne d'une polarisation qui habite la vie et les œuvres de Fatou Diome. D'un côté, il y a le pôle de l'ancrage à sa terre natale, de l'enracinement, de l'affiliation à l'histoire et au peuple africain ; de l'autre côté, le pôle de l'errance, de la migration, dans le but de s'intégrer dans sa nouvelle patrie. L'écrivaine n'a pas une place définitive entre les deux pôles, elle oscille de l'un à l'autre selon son parcours, ses choix et ses contraintes. Il s'agit de l'« enracinerrance¹³¹ », un mot-valise créé par Jean-Claude Charles pour indiquer les deux aspects contradictoires mais conciliés par l'écrivain migrant : l'enracinement et l'errance, « la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration¹³² ». Ce sont ces deux dimensions qui donnent vie au mauve de son identité hybride.

Dans *Kétala*, Masque dédaigne les questions d'appartenance, réduites au rang de « vice identitaire » (*K*, 170), pour exalter, face à la mort, l'égalité fondée sur la multiculturalité des humains : « la mort étant ce loup qui guigne tous les troupeaux du même œil, les agneaux de Dieu devraient se sentir égaux et peindre leurs drapeaux d'une même couleur. Mauve ! » (*K*, 170). Le mauve revient souvent comme adjectif de couleur de plusieurs objets pour dessiner, à travers la métaphore chromatique, non seulement une nouvelle appartenance géographique, mais aussi « une reterritorialisation intime¹³³ » : « partir, après avoir longtemps dérivé comme une algue de l'Atlantique, m'envoler libre comme un papillon mauve qui s'en irait butiner l'arc-en-ciel ». (*K*, 272).

3.4. L'importance de l'écriture pour Fatou Diome

Comme l'expliquent Corio et Vitali, l'expérience de l'immigration est souvent douloureuse et tragique mais l'écriture intervient « comme *pharmakon* – médicament et poison à la fois – [...] d'une blessure jamais cicatrisée de manière définitive¹³⁴ ». L'espace scripturaire détient une

¹²⁹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 254.

¹³⁰ Latifa Madani, Fatou Diome, « Je suis là pour gâcher le sommeil des puissants », *art. cit.*

¹³¹ Jean-Claude Charles, « L'enracinerrance », *Boutures*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 37-41, p. 38.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Valentina Tarquini, « De *La préférence nationale* à *Marianne*. L'esprit "mauve" de l'identité française dans la prose de Fatou Diome », *art. cit.*, p. 131.

¹³⁴ Alessandro Corio, Ilaria Vitali, « Écrire l'errance au féminin », *art. cit.*, p. 6.

fonction thérapeutique pour Fatou Diome. « L'écriture est mon vrai lieu de liberté¹³⁵ », avoue-t-elle. C'est le seul espace hospitalier, l'endroit de refuge et de liberté où elle arrive à se retrouver elle-même. C'est finalement grâce à l'écriture que la romancière peut traduire son hybridité :

Mais, véritablement, "mon pays" il est quelque part dans le pont que je tisse en permanence entre les deux [la France et le Sénégal], c'est-à-dire dans l'écriture. C'est là que j'arrive à réunir mes deux territoires. [...]. Dans mes livres, mon Afrique et mon Europe ne se battent pas en duel. Elles ont déposé les armes. Elles sont obligées de dialoguer¹³⁶.

Néanmoins, écrire ne concerne pas que la simple succession de signes. Dans *Kétala*, le narrateur introduit le néologisme « mot-motage » (K, 118) pour préciser que : « la parole n'est pas une course de vitesse mais une randonnée à travers des vallées, des pics, des pentes et des pistes sinueuses. [...] *Mot-moteur*, c'est écrire ou parler, mais c'est surtout écrire : c'est tailler, raboter, enfiler des mots, les faire coulisser sur le fil conducteur de la pensée » (K, 118). L'auteure montre à plusieurs reprises l'intérêt pour la bonne formule narrative, car le roman prend forme à travers la transposition écrite. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà expliqué, les écrivains de la postcolonie expriment le souhait d'être reconnues « grâce à la valeur esthétique des œuvres¹³⁷ ».

La qualité esthétique aspirée et atteinte par Fatou Diome figure parmi les nouveautés de l'écriture contemporaine. En effet, bien que les sujets évoqués dans les ouvrages touchent les drames de l'émigration, ils se réalisent dans une « énonciation ludique¹³⁸ », où l'ironie et d'autres performances scripturales humoristiques sont employés pour démontrer que « le roman africain est d'abord une œuvre littéraire qui travaille simultanément des formes, des sens et des langages¹³⁹ ». Contrairement à la première vague d'auteurs africains qui « ne maîtrisaient pas la langue française¹⁴⁰ » et qui vivaient un complexe linguistique qui les poussaient à prouver qu'ils savaient écrire, Fatou Diome montre qu'elle s'amuse beaucoup avec la langue. Elle combine l'humour à la parodie, mélange différents genres et abonde en citations. Le procédé le plus employé dans ses textes reste toutefois l'ironie, comme elle le confirme à l'occasion d'un entretien :

¹³⁵ Taina Tervonen, Fatou Diome, « Partir pour vivre libre », art. cit.

¹³⁶ Latifa Madani, Fatou Diome, « Je suis là pour gâcher le sommeil des puissants », art. cit.

¹³⁷ Alessandro Corio, Ilaria Vitali, « Écrire l'errance au féminin », art. cit., p. 11.

¹³⁸ Mbaye Diouf, « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métafiction de l'immigration », art. cit., p. 38.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Taina Tervonen, Fatou Diome, « Partir pour vivre libre », art. cit.

« L'ironie caustique existe dans toutes les cultures, c'est un peu comme une pince-sans-rire, on passe par l'humour pour régler des comptes et au lieu d'insulter les gens, les faire rire pour attirer leur attention sur des choses absolument ridicules et la bêtise humaine. Il vaut mieux en sourire et réfléchir pour changer les choses car la colère ne change rien. En plus, l'ironie se prête tellement bien au jeu littéraire. Écrire une page drôle demande quand même beaucoup plus d'intelligence qu'écrire une page pour insulter les gens !¹⁴¹ »

L'emploi d'un style humoristique et dérisoire sert également pour nuancer la critique féroce que les écrivains, et notamment Fatou Diome, lancent contre certaines situations dont le scandale et l'horreur seraient impossibles d'aborder sans le filtre de l'ironie ou du sarcasme. En conclusion, le récent intérêt esthétique et formel permet de poser un regard neuf sur la question de l'immigration aussi bien que sur la critique littéraire : les romanciers africains d'aujourd'hui introduisent des nouvelles configurations discursives et esthétiques au point d'influencer les études francophones¹⁴². Mbaye Diouf parle alors de « liberté figurative du texte¹⁴³ » car les auteurs peuvent à leur gré se permettre de redéfinir, déplacer, détourner, s'amuser ou faire du *mot-motage* avec les sujets et la matière des ouvrages. Cette nouvelle écriture que l'expert définit « métaphictive, audacieuse, créatrice et décomplexée¹⁴⁴ » représente la richesse et le futur de la littérature subsaharienne d'expression française.

Après avoir introduit le roman et ses thématiques principales dans le panorama de la littérature subsaharienne francophone, présentons maintenant la traduction italienne du prologue, du premier chapitre et de l'épilogue de *Kétala*, suivie d'un commentaire personnel sur les choix de traduction.

¹⁴¹ Mbaye Diouf, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 140-141.

¹⁴² *Id.*, « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métaphiction de l'immigration », art. cit., p. 39.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

Deuxième partie : Traduction et commentaire

Chapitre IV : Traduction italienne du prologue, du chapitre I et de l'épilogue de *Kétala*

Kétala

*Ai miei nonni,
le vostre parole, lanterne per tutte le mie notti, resteranno
la mia parte migliore del kétala.*

*A mia madre,
per tutto ciò che il kétala non può disperdere.
Buon riposo.*

*A coloro che disporranno delle mie piume, maschere,
peluche e scialli color malva, che possano ascoltarli e
prendersene cura teneramente.*

Prologo

Quando una persona muore, nessuno si preoccupa della tristezza dei suoi mobili!

Era tutto in ordine: nella camera, il letto non era disfatto. Nel bagno, lo spazzolino da denti sporgeva ancora la testina fuori da un bicchiere color malva. Sul lavandino, un'ultima boccetta di profumo attendeva di assolvere il suo seducente compito. Arredata con gusto, la cucina suggeriva golosità. C'era solo una macchia di caffè deforme che sembrava tatuata sul pavimento, ma soltanto una mente molto contorta poteva notarla. Le poltrone giacevano tranquille in salotto, di fronte al computer spento e al televisore, il cui pulsante di standby emanava senza insolenza la sua luce rossa.

Silenzioso arredamento, corpo del silenzio, un linguaggio a sé: una vita a possedere, ad essere posseduto, a voler possedere, prima della pausa finale. Quando, con il corpo muto, non diciamo più: la mia matrioska, il mio cappello cubano, il mio ombrellone, il mio balcone in periferia, i miei jeans Versace sul mio perizoma Chantal Thomass, la mia maschera veneziana, il mio dipinto di Picasso, il mio quadro di Botero, perfettamente installati nella mia residenza lussuosa, così alla moda, in cui il burattino, l'umano, vince raramente la partita a scacchi. Matematico! Mentre ci occupiamo dei corpi, ci dimentichiamo dell'arredamento, ma dopo i corpi, torniamo pateticamente agli oggetti.

Tuttavia, quando qualcuno muore, nessuno si preoccupa della tristezza dei suoi mobili!

Dopo il funerale di Mémoria, i suoi genitori e i familiari si erano riuniti nel suo appartamento, ancora pervaso dal suo profumo. Erano passate appena tre ore da quando la defunta aveva esalato l'ultimo respiro, ma stava già occupando l'ultima parte del pianeta.

Qui è meglio non prolungare il proprio svanimento, le pale non sono mai lontane e i credenti, anche se non ne gioiscono, sono sempre pronti a rendere immediatamente al Signore coloro che Egli chiama a sé e che quindi, dicono, non ci appartengono più. La fede consola, i vivi prendono le distanze, la morte ribattezza: non siamo più Alpha, Moussa, Abdou o Astou, ma semplicemente *Niwbi* o *Odallolé*¹, cioè *il corpo*. Una volta identificata la vittima della Nera Mietitrice, se ne parla solo in terza persona. Il *lui* o *lei* isola, sopprime, allontana. Sottratto, il terzo non è più coinvolto dalla soggettività di un *io* spaventato che si protegge dal vuoto. Un vuoto creato dalla morte e dall'ormai impossibile interazione dell'*io* con un *tu* senza volontà.

¹ Il corpo, rispettivamente in wolof e in serere, lingue senegalesi.

Si assiste così al trasferimento della salma, entità indefinita o piuttosto definita in quanto prefigurazione della fine di tutti noi. Non appena viene annunciata la morte, le persone incaricate del lavaggio della salma prendono *il* corpo, mentre altri vanno a preparargli *una* tomba. Per il trasferimento, una panca di legno, ultimo trono, sarà portata dai familiari o da volontari. Spesso, gli ultimi avvisati arrivano nella casa in lutto quando il corteo sta già tornando dal funerale. Si possono rimandare, annullare, perdere tutti gli appuntamenti, ma non quello: *non si può far aspettare il buon Dio*, dicono i fedeli. Sta agli uomini aspettare, e loro aspettano: l'età, l'amore, la conoscenza dei segreti della vita, il successo, la felicità, forse, e la chiamata di Dio, di sicuro.

Solo dopo che fu celebrato il funerale e che i parenti se ne furono andati, la famiglia trovò il tempo di lasciarsi andare alle emozioni nell'appartamento di Mémoire. Qualche rimpianto tardivo alimentò i loro singhiozzi. Il caldo li costrinse a ristorarsi con molti litri d'acqua. Poi, dopo essersi ripresi, redassero minuziosamente la lista dei beni della defunta, prima di chiudere la porta alle loro spalle. Fuori, svanirono tra le ombre del giorno che si stava già oscurando. Il sole accarezzava il suo giaciglio, la brezza diffondeva misericordia.

Una sera in una vita è a volte una vita in una sera. *Noctivagus anima!* Mancherà sempre un guinzaglio per impedire all'animo le sue erranze notturne. Ed è un bene. Di sera, tutto ciò che deve arrivare si sistema comodamente; tutto ciò che deve partire se ne va senza avvertire. Anima dalle piroette vertiginose, la piuma danza con ciò che viene, con ciò che va. Per dipingere una vita, servono tutti i colori della notte. Non c'è azzurro puro nel cielo, solo la tonalità di mille fusioni che tingono le scie color malva del cuore alato che si innalza. Non datemi lingotti d'oro, mi appesantiscono. Una risata, una melodia, una frase, un respiro mi basterà. Vola! Fragile uccello, vola! Non si muore, ci si libera. Qualunque siano le tue dimensioni, le tue piume non copriranno mai il cielo degli Uomini. Quando, maestoso, il pellicano si alza in volo, chi nota l'arabesco, l'ombra delle ali al suolo? E non ha importanza il pesce che egli ha sottratto al mare. Ne rimangono altri.

Agli angoli di alcune strade, il profumo d'incenso solleticava le narici, tradendo le civettuole che si preparavano ad una serata piccante, sognando di incatenare Chronos ai piedi del loro letto. Una bracciata d'amore, un dito di tenerezza, sì, amore mio, tuffati nella mia insenatura, è qui solo per te. La carne ha bisogno di liquidità, visto che le è stata data la capacità di baciare. Ahi? Uhm? Estintore? No? Ok! Buonanotte.

Mentre qualcuno scaldava il proprio letto, le ore continuavano la loro corsa. La notte si scavava, profonda, una tomba incommensurabile, dove l'umanità intera giace accanto a coloro che crede lontani, in un altro mondo. L'Aldilà era ormai solo una finzione. La luna stava emergendo da un'ennesima immersione, le nuvole erano stanche di giocare a nascondino con lei. Fatti vedere! Io sono qua! Eccoci!

Il cielo si schiarì la gola e fece tremare gli animi inquieti. Numerosi lampi disegnarono zebre sul firmamento e gettarono un bagliore bluastro attraverso le fessure delle finestre. Un'abbondante pioggia rinfrescante squarciò le tenebre e subito riempì l'aria di un piacevole odore di sabbia bagnata. Nella sua camera, il contadino sorrise sul fondo del cuscino. Il pastore sapeva che la prateria avrebbe esibito presto il suo mantello verde per salutare il passaggio del gregge e che il suo bestiame, di fronte ad una simile accoglienza, sarebbe stato generoso e gli avrebbe permesso di rientrare a casa, mattina e sera, presentando davanti al viso raggiante della moglie un otre pieno di latte. Ondeggiando, gli alberi pulivano le loro cime dalla polvere accumulata durante tutta la stagione secca. La savana cambiava aspetto, gli umani speravano in una schiarita, gli astri cambiavano posizione. Ma tutto questo non si poteva fare senza tamburo e tromba. Il temporale! Alcuni angeli malefici assaporavano la vittoria e le loro bravate infastidivano il cielo. Un cielo nero la cui rabbia raggiunse presto i terrestri, terrorizzando i deboli di cuore.

«Ho paura, ho paura!» disse il cuscino.

«Sono qui, stai tranquillo», rispose il materasso, «è solo un tuono, lo sai, è solo la fata che abita nel cielo che ha fatto cadere le stoviglie e, siccome ha rotto una giara, tutta l'acqua che c'era dentro si riversa sulla terra. Guarda fuori dalla finestra: piove. E i lampi sono il fuoco che ha acceso in cucina. Probabilmente ha ospiti. Vedi, non c'è niente di cui spaventarsi».

«Ho ancora paura però», insisté il cuscino. «Con questo tempo, Mémoria mi stringeva forte nelle sue braccia. Ahi! Vedi, le raffiche finiranno per aprire le finestre! Il vento mi porterà via! Ahi! Ho paura!»

«Dai, Cuscino, la smetti adesso?» ribatté innervosito Materasso, «cominci proprio a stufarmi! sai bene che Porta, la sentinella, è di guardia e non permetterà mai al vento di portarti via».

«Aiuto! Sbatte tutto!»

«Cuscino, calmati», disse la porta che non aveva perso una sola parola della discussione, «ci sono io che respingo il vento».

L'orizzonte si schiarì, l'alba sfoggiava un vestito pastello quando il cielo si decise finalmente a placare la sua ira. L'appartamento era immerso in un pesante silenzio che fu presto interrotto dalla debole voce del cuscino.

«Grazie, cara Porta, di aver retto così bene questa notte, durante la tempesta. Per un attimo, ho creduto che saremmo stati tutti sparpagliati. Spero che sarai in grado di proteggerci anche le prossime volte».

«Non rallegrarti troppo, Cuscino, alla fine saremo comunque sparpagliati! E prima di quanto pensi. Tutto ciò che c'è in questo appartamento sparirà presto».

«Oh, Porta! Non dirmi che lascerai che il vento ci disperda senza fare niente».

«Contro il vento, vi garantisco la mia protezione, ma è contro gli umani che non posso fare nulla».

«Che c'entrano gli umani? Non abbiamo più niente a che fare con loro dato che Mémoria, la nostra adorata padrona, è deceduta».

«È proprio questo il problema. Hai sentito cosa dicevano quelle persone che erano qui ieri pomeriggio? Certo che no, stai sempre ficcato in quella camera».

«Che hanno detto?» chiesero tutti i mobili in coro.

«Ah, neanche voi siete al corrente? Non mi sorprende, gli umani confabulano sempre alle spalle degli altri. Infatti, solo dopo aver chiuso l'appartamento hanno menzionato il loro piano funesto, ma si sono dimenticati che io potevo ascoltare tutto, trovandosi proprio davanti a me, dall'altro lato, sul pianerottolo».

La porta non sembrava aver fretta di svelare al suo pubblico ciò che sapeva. Materasso perse la pazienza, rimbalzò sulle sue molle e si piazzò davanti a lei:

«Clic, clac! E poi cos'altro? Smettila di perdere tempo e dicci cosa stanno tramando gli umani contro di noi».

Le sedie si sporsero sulle punte delle gambe, le poltrone si sporsero, il tostapane aprì la bocca sdentata, il tavolo si avvicinò carponi, il computer divenne un occhio fisso, in ascolto. Ognuno manifestò la sua preoccupazione a modo proprio, ma tutti condividevano la stessa impazienza e prestavano alla porta una particolare attenzione. Felice di un così buon pubblico, Porta rilasciò l'informazione come si libera una farfalla. La notizia roteò per la stanza e riecheggiò in ogni angolo dell'appartamento:

Gli umani avevano deciso di fare il *Kétala* di *Mémoria*, la condivisione dell'eredità. L'ottavo giorno dopo il funerale, secondo la tradizione musulmana, sotto l'occhio vigile dell'imam, si dovevano distribuire i beni della defunta ai diversi membri della famiglia. Dopo che Porta ebbe finito di parlare, soffiò come un vento siberiano nell'appartamento. Ci sono notizie che si abbattono su di te come il lazo di un gaucho, per condurti verso un destino completamente diverso. I mobili erano giunti a questa amara conclusione. Fuori, un'intensa luce d'agosto inondava ormai le strade, la pioggia del giorno precedente aveva, a quanto pare, restituito la tinta blu al cielo e lucidato il disco solare. Stroncati da quello che avevano appena saputo, i mobili giacevano nella penombra dell'appartamento, contando le ore che si avvicinavano inevitabilmente alla data tanto temuta.

In tarda mattinata, un uomo ancora giovane entrò nell'appartamento. Guardingo, spolverò qualche oggetto, accarezzò alcuni soprammobili, poi, improvvisamente furioso, sferrò un calcio al tavolo, prese a pugni la poltrona e se ne andò via, senza nemmeno una parola. Tutti i mobili rimasero sorpresi dalla scena che riaccese la loro emozione. Erano abituati a ricevere cure in precedenza. Cure complete, eseguite in un'atmosfera accogliente. Sì, c'era persino la musica e una voce morbida, una voce di contralto, incisa di blues che canticchiava; niente a che vedere con questa attenzione elemosinata che avevano appena ricevuto.

«No, ma oh!» gridò Tavolo. «Avete visto come ci ha trattati questo qui? Dove crede di essere, al mercato delle pulci? Non sa che anche i mobili possono sentirsi orfani malmenati?! C'è *Il Telefono Azzurro* per i ragazzini maltrattati, squadre di soccorso per le donne vittime di violenza, si trovano persino organizzazioni per consolare i mariti presi a padellate e per noi niente, noi che siamo completamente incapaci di lamentarci o di restituire i colpi. Dov'è la giustizia? Quest'uomo ricomincerà, è così che stanno le cose, l'impunità perpetua il crimine. Scommetto che questo tizio non esiterà a buttarci fuori di qui, forse anche prima del *kétala*».

«È molto triste quello che ci sta succedendo», brontolò Fazzoletto. «Ognuno di noi è una traccia della storia di *Mémoria*; se ci separano gli uni dagli altri, non resterà più niente della nostra padrona».

«E poi, chissà io in che mani prepotenti potrei cadere», disse il computer.

«Con te, almeno», commentò il tavolino, «avranno paura di romperti, avrai forse la fortuna di essere trattato bene. Ma io rischio di ritrovarmi in un salone dove persone maleducate mi poggeranno i piedi sopra, guardando la tivù».

«Chi ha detto tivù?» disse quest'ultima. «Io, comunque, non permetterò che accada. Basta scatoloni! Un trasloco alla mia età? No, grazie! Se vogliono portarmi fuori da qui, io vado in cortocircuito apposta, così non potranno piazzarmi in una casa sconosciuta».

«È un modo di sfuggire a qualsiasi cambiamento di proprietario», osservò il computer, «ma vedi, se reagisci così, diventerai un rottame».

«Sì, lo preferisco, così sarò morta, come Mémoire, sarà un modo per restare con lei. E poi, è meglio ritrovarsi nella spazzatura piuttosto che in certe famiglie umane. Almeno, come rottame, nessun maschilista mi imporrà il calendario dei campionati di calcio e nessuna mano di moccioso mi stordirà col suo frenetico telecomando».

«Ehi, frenetico sarai tu!» sferrò il telecomando, in uno sfogo di orticaria, «non è colpa mia se sei fatto per obbedirmi».

«Sciocchezze!» si ribellò la tivù, «non obbedivo a te, ma a Mémoire ed era lei che ti dettava gli ordini che dovevi trasmettermi senza batter ciglio».

«Allora, diciamo che io obbedivo a Mémoire e tu obbedivi a me. Non voglio negare la mia sottomissione alla nostra defunta proprietaria, ma ci tengo a segnalarti che in questo appartamento come in qualunque parte del mondo, ognuno domina o è dominato in base alla propria posizione, il trucco è sapere come gestire il proprio ruolo. La virtù di una pentola non è quella di adattarsi al suo coperchio, ma di cuocere bene il cibo che le viene affidato. E quest'è!»

Si sentirono piccoli colpi ripetuti, i fiammiferi battevano energicamente contro la scatola in cui erano rinchiusi. Uno di loro riuscì a liberarsi e puntò la testa contro il telecomando:

«Vorresti ignorare il ruolo del fuoco nella cottura del cibo? Ti ricordo che la pentola non servirebbe a niente senza di me. Se volessi disprezzare la mia funzione, sappi che mi basta solo un piccolo passo di danza sul fianco di questa scatola per far prendere fuoco a tutto ciò che si trova qui».

«Sì, e tu con noi!» ribatté la tivù. «Sei giovane, senza esperienza e del resto come potresti averne, dato che un fiammifero muore dopo il primo passo nella vita? Sappi, piccoletto, che solo gli umani sono abbastanza furbi da sfuggire al male che diffondono, solo loro possono esercitare la politica della terra bruciata ed uscirne vivi; ne abbiamo la prova con le loro guerre che non si permettono di mostrare sullo schermo. Davanti al ghiaccio infuocato della Beresina, Napoleone aveva ancora ardore sufficiente per far perire venticinquemila dei suoi uomini e

sopravvivere. Allora, fiammiferino, vorresti credere di essere Napoleone? Avresti abbastanza coraggio per bruciarci, te compreso?»

«Io non sono un fiammiferino! Io sono Fiammifero! Vecchia macchinaccia! Hai sentito Orologio citare il *Cid* di Corneille, dovresti sapere che “nei cuori ben nati, il valore non attende il numero degli anni”. Le nuove tivù, anche le più piccole, sono molto meglio di te, eseguono compiti che tu non sei in grado di fare. Io invece, sono più piccolo di un pezzo di selce ma sono più efficace per accendere il fuoco».

«È proprio quello che dicevo, solo gli Uomini sono risparmiati dal male che creano: non ti dovresti chiamare Fiammifero ma Boccetta di veleno, perché è proprio il veleno degli Uomini che ti rende temibile. Il pezzo di legno di cui sei fatto è solo una vittima della storia, ma è quello che gli umani hanno scelto di mettere tra l’inferno della loro invenzione e le loro dita maligne. Sei marcio, uno dei mali immaginati da queste creature che si credono la specie animale più evoluta».

«Non sono marcio! Sono maschio, sì! E un maschio utile. Accendo il fuoco che cuoce il cibo degli Uomini».

«È forse questa la nota dolente», osservò la statua del Cacciatore, «perché hanno dovuto prima uccidere per poter cuocere carne sanguinolenta. Quando la loro anima non conosceva il piacere che potevano provare nel togliere la vita, non avevano nessun bisogno di cuocere per nutrirsi.

«Sì, ma io dono loro anche la fiamma per scaldarsi, la luce per illuminare. Non sono un male. Che speranza avrebbe un bambino senza il tremolio del fuoco sotto la pentola di sua madre; l’inverno del nord senza il crepitio del camino; un appuntamento romantico senza il discreto lume della candela che infiamma il cuore del pastore, tradendo lievemente l’imbarazzo stampato sulle guance della sua pastorella? Insomma, cosa sarebbe la danza degli Uomini senza la danza del fuoco? La fame! Un inverno mortale! Un abisso! Tenebre imperscrutabili! Io da solo evito loro tutto questo. Io sono la fame trasformata in una ciotola di riso caldo, sono il cuore che batte nell’inverno, sono la fiaccola sollevata nelle tenebre per illuminare il cammino degli Uomini verso la ragione e la spiritualità. D’altronde, non sono forse presente in tutte le feste religiose?»

«Caspita! Ed io che credevo che la vanità fosse riservata agli Uomini», sospirò la saggia Maschera di legno che, appesa al muro, ascoltava e osservava quel teatrino da un po’.

«Continuate a comportarvi da nemici giurati e finirete per dare ragione agli umani che vogliono separarci».

A queste parole, le menti si diressero verso la preoccupazione comune, le discussioni svanirono. Maschera trovò il momento propizio al dialogo e mise all'opera la sua diplomazia:

«Penso che qui condividiamo tutti la stessa rivolta. Si tratta ora di riflettere, insieme, su come impedire agli umani di mettere in atto il loro piano. Dividere noi che siamo i testimoni della storia di Mémoria significa eliminare ogni traccia di questa meravigliosa donna, dato che non ha avuto figli. Tocca a noi, quindi, salvare la sua memoria. La domanda è: come?»

«Eh sì, come?» chiesero gli altri, in coro.

D'un tratto, il divano si distese in tutta la sua lunghezza. Con aria fiera, annunciò:

«Compagne e compagni di sventure, ho trovato la soluzione!»

Tutti si avvicinarono, incuriositi. Continuò:

«Dato che Porta, la nostra sentinella, a forza di sbadigliare e socchiudersi, lascia sempre che gli Uomini superino la sua sorveglianza, toccherà a me d'ora in poi contenere la loro invasione. Mi metterò proprio dietro Porta, così da bloccare ermeticamente il passaggio. Non temete, nessuno potrà entrare per tirarci fuori di qui».

«Ah, piantala, Divano! Non ti sopporto, ma quanto sei pesante a volte!» si lamentò il cuscino che era caduto al primo movimento di Divano. «Ti credi intelligente, ma la tua soluzione non regge. Dimentichi che sono state le mani umane a metterti qui e questo vale anche per noi; allo stesso modo, faranno di noi ciò che vogliono».

«È quello che stavo dicendo», brontolò di nuovo Fazzoletto, «non resterà più niente di Mémoria. È chiaro che il Kétala si farà e tutti noi ce ne andremo con un frammento di vita di Mémoria. Per tutti gli starnuti! Ma che ci possiamo fare?»

La perplessità fece sprofondare l'appartamento nel silenzio. Il sole si prendeva gioco delle persiane e faceva entrare dei raggi luminosi che non riuscivano a rischiarare la situazione.

«Ho un'idea», fece Maschera, che sovrastava sempre l'assemblea. «Io provengo da una civiltà in cui gli uomini si trasmettono la loro storia familiare, le loro tradizioni, la loro cultura semplicemente raccontandosele, di generazione in generazione. Quindi, propongo...»

«Ah! Ah! Ah! Cosa proponi?» ruggì Divano. «Che facciamo dei figli, forse? E poi cos'altro? Ti hanno detto per caso che le sculture di Michelangelo fanno dei bambini? Vedete, io potrei sempre considerare i cuscini come miei figli, almeno abbiamo in comune la spugna e la fodera, è una vera vicinanza genetica; ma tu, Maschera, un pezzo di legno secco, non inizierai a

germogliare domani. E allora, la tua venerabile tradizione orale, il passaparola culturale, ma per favore. Lo conoscono l'Alzheimer da te o no?»

«Lascia almeno che ci esponga la sua idea», intimò il tavolo, incoraggiato dagli altri. «La ascoltiamo, Maschera».

«Bene, se mi lasciate finire. Siccome non possiamo impedire agli umani di dividerci, propongo che ognuno di noi racconti agli altri tutto ciò che sa di Mémoria. Così, durante le sei notti e i cinque giorni che ci separano dal kétala, ricostruiremo tutti insieme il puzzle della sua vita. Sapremmo così cosa faceva in questo appartamento dove ci ha riuniti, come ha vissuto e di cosa è morta. In questo modo, ognuno di noi potrà partire verso qualsiasi orizzonte, ma con la storia completa della nostra defunta padrona».

«Sono d'accordo con te, Maschera!» esclamò la statua del cacciatore africano. «La tua idea è eccellente! Come si dice dalle mie parti: non possiamo sempre portare con noi i nostri cari, ma ce ne andiamo sempre con il loro ricordo».

Tutti i mobili e gli oggetti dell'appartamento condivisero questa idea, e fu così che la proposta di Maschera fu approvata. Senza ulteriori indugi, decisero di iniziare una specie di assemblea del ricordo che sarebbe durata probabilmente fino al giorno del kétala di Mémoria. La giornata volgeva al termine quando Maschera, appesa al muro, fu designata presidente della seduta, quasi all'unanimità. Ma due voci si sollevarono contro.

«Io, Marinière, non sono d'accordo con questa nomina! Ho vissuto abbastanza al servizio di Mémoria per meritare l'onore di presiedere questa assemblea in suo ricordo».

Infastidito dal discorso di Marinière, il lungo *boubou*² bianco la interruppe.

«Chiudi il becco, Marinière, sei solo un abito da lavoro e nient'altro. Io invece sono stato comprato poco tempo fa, per la festa della Tabaski³. Come puoi vedere, non ho perso per niente il mio splendore. A parte qualche piccola macchia nera – ma come evitarlo con tutte le pozzanghere che abbiamo qui durante la stagione delle piogge? – il mio bianco è rimasto immacolato, motivo per cui la nostra padrona mi conservava con cura e mi indossava sempre per la preghiera. Siamo d'accordo che, tra tutti noi, io sono il più santo, io che accompagnavo la sua vita religiosa, i tête-à-tête con il suo Signore. Perciò, sono l'imam legittimo della nostra comunità. Chi meglio di me può dirigere questa assemblea?»

² Abito tradizionale africano composto da una lunga tunica ricamata e ornata di passamaneria al collo. [N.d.T.].

³ Festa religiosa musulmana dell'Aid El-Kebir in Senegal.

Lo scialle da preghiera si offese:

«Eh no! Non sono d'accordo con una tale dittatura. Certo, pregava questi ultimi tempi, ma non pregava mai senza coprirsi il capo ed era me che usava per farlo. Se ammettiamo che la testa è la parte superiore del corpo e la sede della mente, nessuno di voi può negare la mia priorità. Dato che la nostra proprietaria aveva deciso così in vita, non avete altra scelta che riconoscermi come capo a pieno titolo».

Il bollitore si ribellò:

«Avete mai visto una musulmana pregare senza aver fatto le sue abluzioni? Quindi, io ho una funzione primordiale. Ricordo che si rimboccava il *pagne*⁴ e il vestito per servirsi di me. L'acqua della purezza la confidava a me. L'ho vista spesso cambiare scialli e *boubou*, ma non l'ho mai vista cambiare bollitore dal giorno in cui mi ha comprato al mercato Sandaga, il più grande di Dakar. Eppure, c'erano migliaia di bollitori laggiù, ma lei ha scelto me. Apprezzava le mie curve morbide, il mio coperchio facile da maneggiare, il mio beccuccio che versava solo la giusta quantità d'acqua per risparmiarle l'andirivieni al rubinetto. Utile ed efficiente, ero l'alleato instancabile e indispensabile per il culto che rendeva al suo Signore. Avendo sempre compiuto il sacrificio che precedeva tutti gli altri sul cammino della sua fede, ovvero la purificazione, io rivendico qui il diritto di continuare a presiedere il culto, anche quello dei morti».

«Ora basta!» gridarono tutti gli altri mobili e oggetti dell'appartamento.

Poi, una statua di donna dalle forme generose aggiunse:

«Abbiamo scelto a maggioranza Maschera innanzitutto perché è lui che ha avuto l'idea di questa trasmissione reciproca del ricordo della nostra defunta proprietaria, e poi perché, avendo assistito a innumerevoli assemblee nel corso della sua esistenza, è colui che saprà condurre al meglio la nostra discussione».

Questo intervento argomentato mise fine alle proteste. Ma non era l'unico motivo dell'interruzione repentina delle ostilità. Essendo tutti sulla stessa barca e puntando alla stessa riva, i mobili rinunciarono a contendersi il timone. Siccome la vera sovranità di un'esistenza non è situata né al di sopra, né al di sotto degli altri, ma nella possibilità di essere interamente e liberamente se stessi tra gli altri, si astennero dall'imitare la mania elitaria degli Uomini. La democrazia tornò a regnare, come prima.

⁴ Tessuto multicolore che, annodato in vita o sotto le ascelle, costituisce l'abbigliamento tradizionale delle donne di molte etnie africane [N.d.T.].

PRIMA PARTE

I

Preceduta da un soffio calmo, la notte avanzava, spingendo i ricordi davanti a sé, promettendo una concentrazione facile, un ascolto attento, un dialogo fecondo. Nella saliva degli Uomini maturano e macerano le parole per impregnarsi di significato. Queste parole danno un nome alla consistenza del vuoto. Nel silenzio dell'arredamento, sopra la polvere silenziosa che copre gli oggetti, le parole liberate dalla mente tracciano sinuosi percorsi, raccolgono e ricompongono la vita sgretolata, dispersa dal tempo. Empirico, l'arredamento è una memoria viva. E se l'anima si rifugiava nell'inanimato per sfuggire ai danni del tempo? Memoria immobile, parlami di te, parla con me! Riempiendosi con le tue silenziose parole, il mio orecchio mi nutre, come una flebo, nettare della vita. Piacevole, la parola è una spremuta d'arancia, bevuta fresca, che rinvigorisce. Sgradevole, la parola diventa intruglio amaro, antidoto o veleno che provoca una smorfia come quella del convalescente o del moribondo. L'evocazione dell'esistenza di Mémoria prometteva tutti questi sapori e molti altri.

«Nel nome del rispetto della memoria, dell'eterna fedeltà alla nostra padrona e in virtù dei poteri che mi sono stati conferiti, dichiaro aperta la seduta di ricostruzione della vita di Mémoria. Che ognuno di noi si impegni, solennemente, di fronte ai propri pari e soprattutto di fronte alla propria coscienza, a riferire solo ciò di cui è stato testimone».

Un rombo invase il salone. La proclamazione generale sull'onore era stata appena pronunciata quando un uomo aprì la porta dell'appartamento, andò spedito nella camera da letto, poi ritornò in salone con dei bastoncini d'incenso che accese e sistemò minuziosamente. Era lo stesso tipo della mattina, ma questa volta aveva evitato di colpire qualcosa. Aveva perfino richiuso la porta con una certa delicatezza, dopo aver messo sul tavolo due piatti e delle posate, come se stesse preparando una cena galante.

«Bene, speriamo che la nostra assemblea non sarà costantemente disturbata. Chi vuole prendere la parola?» chiese il presidente della seduta. «Le nostre orecchie ignorano ancora tutto ciò che presto conterranno, ma a quanto pare Piatto è già pronto a nutrirle».

«Io sono solo un piatto, ma con i miei pari ero al servizio della golosità di Mémoria. Ora, per consolarci, vi racconto la *belle époque*, i bei vecchi tempi. Sì, quando la tavola si copriva con una bella tovaglia fiorita per accoglierci. Il mio primo ricordo è una cena tête-à-tête: c'erano Mémoria e un uomo che la chiamava *chérie*. Sì, avete capito bene, *chérie*. Non chiedetemi di

spiegarvi cosa significa, non l'ho mai capito. Tra di noi, utensili da cucina, ci chiamiamo tazza, ciotola, mestolo, pentola, forchetta, coltello, cucchiaino, caffettiera, ecc. E un tintinnio resta un tintinnio, una caraffa, una caraffa. Ma gli umani, dal canto loro, non hanno questa stessa chiarezza, oltre ai loro veri nomi, si affibbiano un'incredibile quantità di appellativi che a noi restano misteriosi: cocca mia, stella mia, dolcezza mia, piccola mia...»

«Eh, certo, Piatto, è sempre tutto tuo!» ringhiò Cacciatore. «A tavola chi serve cominciando dal proprio piatto, si prende sempre la porzione più abbondante! E poi, queste parole degli umani sono tutte al femminile?»

«Beh», farfugliò Divano, «c'è anche pisellina mia, pesciolina mia, ...»

«Ah», si spazientì Cacciatore, «ancora al femminile!»

«Ah no! Scusi se la contraddico, Cacciatore», scricchiolò Orologio, «ma secondo il professore di italiano di Mémoria, queste parole dette da Divano, *pisellina*, *pesciolina*, ecc., indicano ciò che c'è di più maschile. Non bisogna confondere il significante con il significato. Una parola non deve avere necessariamente il genere della realtà che designa. Quindi...»

«Va bene, va bene!» reagì Cacciatore che non aveva capito niente delle spiegazioni di Orologio. «Piatto, se hai ancora qualcosa da dire, sbrigati. Servici la tua minestra e minestrina, ma ricordati che qui tutti abbiamo qualcosa da dire!»

«Sì sì, d'accordo, non serve scaldarsi tanto. Stavo dicendo che questo signore, che ha abitato per molto tempo con la nostra padrona, la chiamava *chérie*. Ho notato che lei aveva uno sguardo raggianti e diventava così dolce quando lui le diceva quella parola. In cucina o a tavola, non appena sentivo questa strana parola, e funzionava sempre, loro si baciavano all'istante. Quindi, ho dedotto che *chérie* significhi *baciamoci*. Ad ogni modo, era quello che facevano molto spesso quando cucinavano o mangiavano da soli. Ma amavano anche ricevere ospiti e ogni pasto era per noi l'occasione di scoprire piatti di origini diverse. Abbiamo visto ogni tipo di specialità succulenta mostrare il proprio orgoglio grazie al nostro splendore. Senza lasciare l'appartamento dove eravamo in Francia, ho visitato l'India, la Cina, il Giappone, il Senegal, fino all'ultimo angolo delle cucine. Tutti i giorni aspettavo impaziente che una tagliata tandoori, un'anatra alla pechinese, una fila di sushi, un pollo yassa o un bollito alla francese mi confidasse il proprio destino. Nessun pasto degno di questo nome aveva luogo senza di me; nessuna pietanza trovò mai altare migliore che tra questi delicati fiori che mi vestono senza vanità. Sfortunatamente, la nostra vita gargantuesca e smisurata finì dopo qualche tempo. All'inizio, cominciai a sentire sempre meno la parola *chérie* durante i pasti, poi i tête-à-tête e gli ospiti diminuirono prima di scomparire del tutto. Non ho più visto neppure il ragazzo e mi domando ancora che fine abbia fatto. Da sola, Mémoria cucinò sempre meno, i suoi pasti

divennero sobri e troppo distanziati. A volte, prendeva uno di noi per sbucciare una misera mela verde che ci lasciava appena una goccia di succo. Alcuni dei miei pari, morti in servizio, fracassati sul pavimento della cucina, per sbaglio o durante violente discussioni con l'uomo che non diceva più *chérie*, non c'erano più per condividere le mie rare uscite dalla credenza. Ma il peggio arrivò negli ultimi tempi che abbiamo trascorso in Europa, quando si accontentava spesso di uno yogurt; solo i miei vicini, i cucchiaini, potevano deliziarsi a turno, quando non decideva di usare sempre lo stesso con il manico malva che lasciava fuori, nel cestino portaposate sul lavandino. Noi altri, Piatti, eravamo condannati al Ramadan a vita. Aspettavamo un banchetto che non arrivava mai».

«Negli ultimi tempi, aspettava, apatica», disse il divano; «giorno e notte, aspettava, allungata su di me, sono ancora tutto stropicciato. Gli umani hanno inventato la pazienza e sono i divani che ne pagano il prezzo. Sì, è sorprendente, ma negli ultimi tempi non usciva quasi più, viveva reclusa ad infiacchirsi su di me».

«Non solo su di te», reclamò la vasca da bagno, «anche da me restava lunghe ore. Immersa fino al collo, leggeva o soffiava sulla schiuma contemplando la punta dei piedi. Non so dirvi il numero di ore che passava così, ad aspettare».

«A me, a volte, mi teneva stretto contro di lei per molto tempo», aggiunse il cuscino. «Tra le sue braccia o contro la testa, vedevo l'ombra della notte scacciare via la luce del giorno, quando non accadeva il contrario. Mi chiedo ancora perché *Mémoria* non venisse a letto ad intervalli regolari, come fanno i suoi simili. Sì, è vero! Potete credermi, non rispettava il cosiddetto ciclo del sonno. Anche distesa, restava sveglia, fissando il soffitto, come se il suo sguardo seguisse un bizzarro volo di farfalle invisibili agli altri. Sognava, sì, ma sognava ad occhi aperti, qui, in queste quattro mura».

«Che si trovino fuori o rinchiusi, in piedi o allungati, svegli o addormentati, tutti gli umani cercano di tracciare la loro linea, la loro traiettoria nella vita. Questa ricerca, cosciente o meno, dichiarata o no, motiva tutte le loro azioni. Se ognuno di noi vuole raccontare ciò che sa di *Mémoria*, sapremo come lei ha trovato la sua. Africa-Europa-Africa, non avrebbe potuto fare questo viaggio a caso. Anche se il destino ama far rotolare gli uomini come delle palle da biliardo, qualcosa doveva certamente guidare i passi della nostra defunta padrona».

«Non devi farne un saggio, Maschera», brontolò Orologio, «non abbiamo tempo da perdere». «Bene, passo la parola alla statua del Cacciatore; è da un po' che sembra impaziente. Inizia pure, Cacciatore, ti ascoltiamo».

«Io l'ho conosciuta bene la famiglia di *Mémoria*, ho vegliato su di lei da generazione in generazione. I solchi che mi percorrono disegnano altrettante strade intraprese da varie anime.

Sono appartenuto dapprima a suo nonno, agricoltore robusto, un cacciatore la cui fama era nota persino fuori regione. Si dice che quando era in allerta, i suoi passi non calpestavano l'erba della savana. Si dice anche che il suo sguardo ipnotizzava i leoni, che sua moglie aveva inventato mille e uno modi per cucinare la selvaggina che lui le riportava in abbondanza. Insomma, si raccontano tante cose su di lui. Ho visto poi il padre di Mémoria crescere e seguire le orme del padre. L'ho visto entrare e uscire dalla capanna dell'uomo per varcare la soglia del mondo adulto. L'ho visto radersi la prima peluria, sognando una barba; gonfiare il petto, sorridendo alla scollatura in fiore delle giovani ragazze. L'ho visto corteggiare e sposare il suo amore di gioventù, la madre di Mémoria. Era molto tempo fa. La televisione non divideva ancora le persone nelle loro case, separate le une dalle altre. La sera si ritrovavano spensierati, l'elettricità ancora non c'era per illuminare le loro serate. Ma erano valorosi e non risparmiavano le forze per strappar via alla foresta la legna che alimentava i falò notturni. Secondo le indicazioni dei genitori, ragazzi e ragazze dovevano restare a distanza e organizzare delle serate separate. Solo le danze e le cerimonie in pieno giorno potevano riunirli. Ma, a notte inoltrata, quando la stanchezza aveva finalmente spinto i genitori sul fondo del letto, il viavai tra i due gruppi tesseva la fitta maglia delle affinità. Niente può ostacolare le vie del cuore, sono inevitabili. Senza andare a stanare il lupo, le ragazze erano audaci e sapevano rispondere alla corte timida ma assidua che ricevevano all'imbrunire. Relazioni molto affettuose nascevano sotto le stelle e traevano la loro forza dal silenzio complice di tutti i coetanei. A quei tempi, i genitori si mettevano d'accordo tra di loro per far sposare i figli sulla base di antiche alleanze. Amandosi di nascosto, i genitori di Mémoria avevano intrapreso, senza saperlo, la via che era stata loro destinata. Tutti si erano rallegrati nel vederli uniti dal vincolo del matrimonio e poiché i raccolti erano abbondanti, il villaggio intero festeggiò per una settimana. La nascita dei loro figli fu accolta con gioia e celebrata degnamente, soprattutto quella di Mémoria, la primogenita. In realtà suo padre, che sperava in un maschio, aveva abbondato con le esagerazioni: "Quando nascerà mio figlio, immolerò non un pecora, ma un bue!" prometteva ai suoi amici, sotto l'albero delle assemblee. Destava l'ilarità generale, lo schernivano con garbo, giudicandolo frettoloso e spaccone, ma tutti sapevano che avrebbe mantenuto la parola, aveva bestiame a sufficienza per farlo. Una sera, mentre sua moglie lottava nella fase espulsiva del parto, circondata da qualche anziana signora del villaggio, egli calmava l'ansia con i suoi amici quando la più giovane delle donne andò ad annunciargli la nascita di una bambina. "Lo uccido comunque un bue!", esclamò sollevato. Questa decisione non sorprese nessuno, la sua giovane sposa aveva sofferto per una notte e un giorno, il suo ritorno tra i vivi valeva una grossa testa di animale sull'altare degli antenati che, impressionati da una tale gratitudine, avrebbero

raddoppiato la benevolenza verso questa giovane famiglia. Infatti, il seguito di Mémoria fu fertile: lei aprì il cammino a molti altri figli, cinque maschi e tre femmine. Ma, al contrario dei suoi fratelli e sorelle che più tardi intrapresero tranquillamente la via del conformismo sociale, Mémoria scivolò verso un percorso molto più originale, pieno di sorprese».

«Oh no! Ti prego! I genitori, i nonni, i matrimoni, i battesimi e tutto il resto», brontolò Fazzoletto; «non ritornare così indietro, abbiamo solo sei notti e cinque giorni, o dovrei dire cinque notti e cinque giorni, dato che è già molto tardi per stasera. Non c'è tempo di districare gli intrecci familiari, vogliamo solo ricostruire la parte della storia di Mémoria che riguarda la maggioranza di noi, cioè da quando vive in questo appartamento, qui a Dakar, dove noi piangiamo la sua perdita. Ci interessa sapere come viveva e di cosa è morta. A proposito, quanti anni aveva? Faresti meglio a dircelo, Cacciatore, invece di tornare indietro fino a Matusalemme».

«Calmati, Fazzoletto, lascia che ognuno dica ciò che ha a cuore», intervenne la vecchia collana di perle. «Ricorda che tutti ti hanno anticipato nella vita di Mémoria. Io, ad esempio, posso insegnarti molto, ero ovunque insieme a lei da quando aveva vent'anni. Prima, appartenevo a sua madre, potrei dire che l'ho vista crescere. Più tardi, l'ho accompagnata in Francia prima di tornare qui, sempre con lei. Di oggetti effimeri come te ne abbiamo visti tanti. Cosa rappresenta la durata dell'esistenza di un fazzoletto nell'arco di una vita umana? Puoi dirmelo? Cosa sai di Mémoria di così importante da raccontare, al punto da interrompere gli altri? Una giornata di raffreddore, forse? Nemmeno, solo il tempo di soffiare fuori il muco. Allora, se vuoi imparare la sua storia, abbi la correttezza di ascoltare fino alla fine chi ne sa più di te».

«Voglio ascoltare, ma tutte queste digressioni! Presto arriverà il giorno del Kétala; a questo ritmo, saremo divisi prima di aver sentito la metà della storia di Mémoria. Non sappiamo ancora che età avesse né che genere di donna fosse. Insomma, tutte le cose indispensabili per conservare l'immagine di qualcuno nella memoria».

«Oh! Davvero!» si scatenò Orologio. «Tra quelli che si credono sotto l'albero dei discorsi e quelli che si lamentano continuamente, non so chi ci fa perdere più tempo. Arrivare alla fine della storia che ci interessa a questa velocità è come tentare una traversata dell'Atlantico in una *calebasse*⁵».

«L'avrete capito, amici miei, Fazzoletto ha ragione e Orologio non ha torto. Siccome il nostro tempo è limitato, ogni oratore è pregato di andare dritto all'essenziale», precisò il presidente della seduta. «Parlare, ancora e ancora, è un modo per non piangere. Quando il presente non

⁵ Una particolare specie di zucca usata per la fabbricazione di oggetti di vario tipo, come contenitori [N.d.T.].

offre niente di piacevole alla lingua, ci accaniamo a mordere e succhiare i ricordi per cercare un certo gusto di vivere. Capisco fin troppo bene il vostro desiderio di prendere la parola o di mantenerla. Poiché il verbo è il creatore, spetta a lui resuscitare quella parola che è rapita dal nostro affetto. Ma siate comunque pazienti gli uni verso gli altri, anche il Cacciatore ha ragione: non si può conoscere il percorso di un fiume senza risalire fino alla sorgente. La parola va ora a vecchia Collana di perle».

«È una gerontocrazia! Sono stufo! Scommetto che comincerà dai tempi di Lucy. Se ha l'eloquenza di Yves Coppens, ci vorrà un secolo per ascoltarla!»

«Silenzio, Fazzoletto!» gridarono tutti i mobili.

«È la tua mancanza di disciplina che ci fa perdere tempo», lanciò sdegnosamente vecchia Collana di perle. «A forza di pulire il muco degli umani, ti sei impregnato di tutti i loro difetti, tra cui l'impazienza e la rabbia. Dato che ti diverti a contare inutilmente il tempo, come gli umani, sappi che Mémoire era sulla trentina. Ne sono sicura? Sì, ne sono certa perché io appartenevo a sua madre da molto prima della sua nascita. Era una bambina paffuta. Da piccola, era vivace e molto allegra. Quando rientrava da scuola, la sua voce la precedeva sempre a casa, amava cantare e ballava meglio della maggior parte delle sue compagne. Come? Ah sì? Non c'è niente di eccezionale, una ragazzina africana che sa ballare bene, proprio così: il ritmo nel sangue, il senso del ritmo, bla bla bla... I geni di Mozart vengono forse da Ouagadougou? Non fatemi più sentire queste assurdità che hanno un solo obiettivo: conservare il sorriso bianco di Mister Chocolat. Insomma, potete credermi, l'agilità, l'elasticità e la grazia di Mémoire sorprendevo molti. Crescendo, divenne un po' più timida, riservando la sua magia alle grandi occasioni. Non esibiva più il suo talento alle feste qualsiasi del villaggio. Tuttavia, non poteva fare nulla per evitare i commenti pieni di ammirazione che suscitava il suo bel fisico da adolescente. La sua presenza diffondeva gioia intorno a lei. Le sue compagne, come tutti gli abitanti del villaggio, rimasero dispiaciuti quando il padre, ricco proprietario terriero e grande allevatore, fiutando il pericolo di una siccità che si prolungava, si decise a vendere il suo bestiame per trasferirsi in città, con moglie e figli. A Dakar, si improvvisò commerciante. Mentre districava le fila dell'attività commerciale, la famiglia scopriva la vita cittadina. Con il suo carattere cordiale, Mémoire non ebbe alcuna difficoltà nel farsi nuovi amici. Presto, le sue compagne del liceo Kennedy iniziarono a diffondere risate innocenti, colme di promesse, nel salone familiare. Insieme, divoravano merende scherzando sotto lo sguardo premuroso della madre, contenta di vedere sua figlia così ben accettata dai figli della borghesia locale. C'è da dire che, con il capitale di cui disponeva, il padre di Mémoire si era fatto rapidamente un nome tra i commercianti della capitale. I soldi non potevano togliergli l'amara nostalgia del paese

natio, ma gli avevano permesso di comprare altre chiavi della felicità, capaci di aprire molti negozi e tutte le porte del prestigio di Dakar. La famiglia si era subito imborghesita, la sola cosa che mancava era raffinare le vecchie fortune. Invece di pagare un fattorino o di prendere un taxi, la madre di Mémoria tornava sempre dal mercato Sandaga con la *calebasse* ben riempita in equilibrio sulla testa. Mostrava ovunque la sua indole provinciale, come una verruca al centro del viso. I gioielli pacchiani, le scarpe rumorose, le tuniche dai ricami sgargianti e lo smalto da squillo, invece di avvicinarla alle donne di città, la distinguevano da loro. Gli strati di fard non riuscivano a mascherare i solchi che il fango della risaia aveva percorso per penetrare fino al fondo delle sue pupille. La sua pelle opaca, nutrita ora di carne e pesce di qualità eccellente, aveva subito una trasformazione e odorava di profumo, ma i piedi squamati e le mani screpolate ricordavano ancora la raccoglitrice di rutabaghe. Aveva perso il fascino della contadina, ma era solo la caricatura della donna di città. Nonostante la determinazione di una vicina sofisticata nell'insegnarle le buone maniere, non riuscì mai a camminare come le *dryankés*, quelle signore petulanti ed eleganti che abbagliano tutto il paese, Dakar in particolare. Quanto a Mémoria, anche se le sue caviglie non erano gonfie, sapeva già che la sua mano era altamente quotata alla borsa delle doti. Sapeva anche che, per i suoi genitori così fieri del loro nuovo status, il genero ideale non si trovava dietro l'angolo. Aveva perciò tutto il tempo per guardare i suoi seni riempirle gradualmente il petto, immaginandosi una principessa. Aspettando di far alzare la posta in gioco e di trovare la perla rara, i genitori le permisero di dedicarsi alla sua passione, la danza. L'aura della scuola *Mudra Afrique* aleggiava ancora tra le ragazze. Senghor aveva fatto ballare l'Africa libera e Maurice Béjart non era stato il solo ad ammirare la sacerdotessa del Benin, la stella del Senegal, Germaine Acogny; le madri che avevano vissuto quest'epoca se ne ricordavano, i loro racconti ispiravano le giovani. *Mudra Afrique!* Suonava come una preghiera di ragazza. Mémoria e alcune delle sue compagne sognavano di affinare i loro piedini, ognuna si immaginava futura dea del ritmo e, finché perdurava questo sogno, si esercitavano nelle compagnie del quartiere, dove lavoravano altre ammiratrici di Germaine. Una signora molto distinta dirigeva la più conosciuta tra queste, non lontano dalla casa di Mémoria. Il suo nome dal suono strano, Tamara, suscitava molte polemiche, ma Mémoria e le sue compagne non trovarono nessun inconveniente ad iscriversi da lei: beneficiare del suo talento era la sola cosa che contava ai loro occhi. Professionale, Tamara impose il rigore, necessario, diceva, per far emergere il potenziale di ognuna delle sue ragazze, come le chiamava lei. Premurosa, creò per loro perfino la coreografia per la festa di fine anno, in un mese di luglio torrido. Le studentesse del liceo Kennedy avevano organizzato un'esibizione pubblica dove Mémoria, felice di andare in quarta superiore, mostrava i propri

talenti davanti al sorriso emozionato di Tamara. Agile ed elastica, sfoggiava fieramente un completo, una gonna lunga e una maglietta che valorizzava le sue forme armoniose. Sebbene il suo completo non fosse realizzato, come avrebbe voluto sua madre, con il tessuto migliore, Mémoria attirò l'ammirazione del pubblico. Sì, è vero, io, Collana di perle, c'ero: quel giorno mi ricevette in regalo dalla madre e mi portò con eleganza. Presente senza essere pesante, scintillante senza essere appariscente, appoggiata sulla sua pelle satinata, attorno al collo minuto, impreziosivo discretamente il suo aspetto. Credetemi, una collana di perle basta per trasformare la più ordinaria delle donne in una dea della bellezza».

«Solo parole! Scusatemi, cari ascoltatori, ma io, Marinière, non posso lasciarle dire certe sciocchezze. Collana di perle ci riempie di falsità. Avete mai visto una donna andare in giro con un semplice collana di perle come unico ornamento? Un'altra cosa, il giorno del ballo, alla festa di fine anno, Mémoria non indossava una gonna lunga ma un *pagne*. La danza Sabar si balla con il *pagne*! Il soggiorno in Europa ti ha davvero offuscato la memoria. Ad ogni modo, anche io ero lì con te, ma ricordo tutto. Beh, sì, okay, okay, ammettiamolo. Non è colpa tua, d'altronde ti capisco: ti hanno fatto *scorrere* talmente tanto, di generazione in generazione, che la tua memoria ha finito per corrodersi. Anche io sono invecchiata, ma ho la fortuna di restare in forma. In Francia, Mémoria pensava che io somigliassi ad un vestito di carnevale e non mi indossava più. Ero diventata *un souvenir del paese* che conservava in fondo alla valigia. Quel famoso giorno del sabar, a Dakar, alla fine della terza superiore, molto prima della partenza per la Francia, indossava proprio me, con un *pagne* dello stesso tessuto. Mi aveva comprato al mercato Sandaga. Ero solo un pezzo di stoffa rettangolare, di scarso valore, dimenticato in fondo al negozio. Il negoziante mi trascurava e io raccoglievo la polvere tutto il giorno. Per esporre adeguatamente alla sua ricca clientela i tagli di stoffa che vendeva a prezzo maggiore, me li gettava sopra, schiacciandomi con tutto quel peso, senza curarsene. Un giorno, arrivò Mémoria. Mi sollevò, mi spolverò, ammirò i miei colori e la mia morbidezza. Per la danza, il mio tessuto era perfetto. Chiese il mio prezzo, il negoziante rispose con sdegno, io pregavo che mi comprasse. Immaginate il mio sollievo nel vederla finalmente aprire il portafoglio. Il pomeriggio stesso, mi fece cucire dal sarto, mi diede questa forma che mi è rimasta fino ad ora. Mémoria mi trovava leggera e comoda, soprattutto con il caldo. Benevola, sapevo lasciare che il vento soffiasse attraverso di me e desse sollievo al corpo sudato della mia padrona. Sì, sono impallidita e non mi è rimasto molto orgoglio da difendere: il sole che la bruciava non mi ha risparmiato, ma io, Marinière, ricordo di essere stata bella e apprezzata. Sono stata il testimone privilegiato dell'ingresso di Mémoria nel mondo della danza, della sua fase di seduzione innocente quando, liceale, accendeva le passioni senza realmente rendersene conto. Dopo

questa esibizione, durante la quale l'avevo meravigliosamente vestita, non la vedevano più come un'adolescente, ma come una potenziale compagna. La festa del liceo sancì l'inizio della sfilata dei pretendenti alla casa di Mémoria. I suoi genitori accolsero cortesemente i corteggiatori, ricorrevano alle loro conoscenze per saperne di più su di loro, dando la propria opinione alla figlia, ma lasciandola libera di ascoltare i battiti del suo cuore. Dopo tutto, possedevano i mezzi per mantenerla durante tutti gli anni necessari per farle fare la sua scelta; non era una semplice dote che li avrebbe spaventati. Anche se gli studi non avevano un grande valore ai loro occhi, privilegiarono la serenità della figlia che invece era molto felice di iniziare il quarto anno del liceo classico. Ambita e adulata, Mémoria conduceva il suo destino e non aveva alcun motivo di accelerare un'inversione di marcia. Pian piano, le gambe si allungavano, il petto guadagnava rotondità e le sue radici sembravano saldarsi sempre di più nella vasta dimora familiare. È felice la madre che vede la figlia superarla in altezza: cresci, cresci bene figlia mia, diventa più alta della mamma e sii più fertile...»

«Sì, bene, e poi?» chiese Maschera, per velocizzare il racconto di Marinière. «Alla fine, è arrivata comunque a prendere una decisione. Va bene giocare a campana a casa dei genitori, ma è meglio non giocare troppo a lungo a fare la signorina. Chi erano i suoi corteggiatori? Lei cosa ne pensava? Chi ha scelto? E poi, quando è partita per la Francia? ...»

Il presidente della seduta faceva susseguire le domande quando all'improvviso la porta si aprì leggermente. L'uomo che aveva sistemato i piatti entrò in modo discreto ma comunque evidente. Si diresse immediatamente verso la camera da letto. Temendo, forse, che il loro conciliabolo arrivasse alle orecchie umane, Maschera si rivolse ai suoi compagni:

«A seguito di questa visita improvvisa, la riunione è sospesa».

«Mia cara Maschera», mormorò Coumba Djiguène, «propongo di continuare. Tutti sanno che gli umani sentono solo il proprio linguaggio; non ascoltano i loro simili, tanto meno le cose, come ci chiamano loro. Guarda, questo individuo arriva quando vuole, senza nessuna considerazione per noi. Restituiamogli il suo stesso disprezzo e facciamo come se non ci fosse».

«Mia cara Coumba Djiguène», mitigò Maschera, «la vendetta è certamente allettante, ma restituire all'asino la sua zampata significa diventare ottuso come lui. Lasciamo questo spirito belligerante agli umani».

Durante questo scambio, si sentì sbattere la porta della camera da letto. L'uomo venne in salone, vagò per il poco spazio in tutte le direzioni, roteò su sé stesso, poi si rannicchiò sul

divano dove il suo corpo atterrò senza nessuna volontà. Era notte fonda, ma non aveva ritenuto necessario accendere la lampada. Solo il corridoio era illuminato. Con le mani sul viso, piangeva a calde lacrime. I minuti scorrevano, si allineavano, grafica invisibile di un'eternità di dolore. Un'ora, poi due, ma lo spazio e il tempo non esistevano più per l'uomo in lacrime, o forse sì, come armi minacciose, lance che cadevano in picchiata sul suo corpo scosso da spasmi violenti. Il cuore resta al sicuro nel petto, ma la tristezza è un mare dove tutti perdono la bussola. Non si piange in una stanza, si piange nella vita. Da dove viene l'aberrazione fatta all'umano di dover digerire dispiaceri più grandi del suo stesso essere? Non si piange, si annega. Sul divano, l'uomo sembrava inconsolabile. Il nostro bisogno di consolazione sarebbe davvero impossibile da saziare, come stima Stig Dagerman? Così tante privazioni, mutilazioni, scavi, tutti questi buchi, tutti questi vuoti in noi, con quale sazietà possiamo riempire le lacune? Nulla di ciò che esiste può colmare le cavità che la vita scava in noi! Scavare! Al cimitero, come nel cuore, si lascia un vuoto. Scavare! Sappiamo sempre come riempire una tomba. Ma il resto? Per il resto, imbottavino! Il cuore dell'uomo sul divano comprimeva il suo stesso vuoto, e l'uomo non poteva farci niente.

«Ebbene! Questo è ciò che chiamano un grande dolore», constatò Maschera. «Sarete d'accordo con me, è molto difficile continuare la nostra riunione davanti ad un tale spettacolo. Siccome le nostre menti sono momentaneamente occupate a cercare le ragioni di tanta sofferenza, non ho altra scelta che quella di sospendere la seduta. D'altronde, l'educazione esige da noi il rispetto del dolore altrui. Visto che non possiamo consolarlo, chiedo il silenzio, per empatia».

L'uomo pianse fino alle prime ore del giorno. In un momento di tregua, scrutò a lungo il soffitto, come se volesse distinguere le linee di demarcazione tra il passato, il presente e il futuro. Quando il baratro abissale di un momento tragico offre una parete propizia al lento avanzare di una luminosa speranza? Nessuna risposta si disegnava sul soffitto. Alla continuità del tempo, pensava di esserci sfuggito grazie ad una tristezza radicata in modo definitivo, sempre attuale. Nel profondo, sapeva che il suo futuro, come un braccio di mare che ritorna alla fonte, lo avrebbe riportato spesso a quegli istanti di malinconia. Stanco, soffocò un ultimo singhiozzo, si alzò e si diresse verso il bagno, trascinandolo i piedi. Senza convinzione, fece una doccia, dimenticò di radersi e indossò gli stessi vestiti. Non appena uscì dall'appartamento, Divano si lamentò:

«Oh, è solo pelle e ossa questo qui! Gli uomini amano i divani soffici, dovrebbero sapere che anche noi preferiamo glutei paffuti piuttosto che punture di coccige! Ah! Mi ha schiacciato

tutta la notte e per di più non riusciva a stare fermo. Sono tutto raggrinzito! Ma il peggio è che a forza di frignare mi ha coperto di lacrime, bava e moccio. Puah! Non ne posso più degli umani. Dicono sempre di comprarmi per la comodità, ma in realtà si servono di me per cose che non confesserebbero neppure al loro miglior amico: o mi spiaccicano, mi soffocano facendo le loro stranezze, o vengono a scaricare su di me il peso delle loro disgrazie. E via che ti suono il violoncello dal petto, un singhiozzo per strapparti via la gola. Dopotutto, non faccio parte delle comodità della conversazione, ma di quelle della contorsione e della convulsione».

Il lutto fa perdere l'appetito, ma non toglie il gusto né agli alimenti né alle parole. L'atmosfera divenne più distesa. Ognuno con tono spiritoso disse la sua sull'immensa fragilità di questo grande mammifero che si è pomposamente autoproclamato *sapiens* solo per potersi smentire; un cattivo pittore, questo homo *internitis*, concentrato solo sulla sua tela. Una marionetta nelle mani di un dio che non risponde a nessuna delle sue domande, questa creatura burlesca, ancora più ridicola quando si prende sul serio. Dal momento in cui si è arrogato la soggettività e il diritto di possedere ogni cosa, l'Uomo vorrebbe controllare tutto, persino il sorgere del sole al quale impone la sua ora, ma si rivela impotente di fronte agli imprevisti che colpiscono la sua piccola esistenza. Per questi mobili in sospenso, ignari del peccato originale, tutti i predicatori, così come Darwin e i suoi seguaci, sono solo degli arroganti fanfaroni: i veri sapienti sono La Fontaine e i suoi allievi che dispongono lanterne nel labirinto dell'animo umano.

Epilogo

In lontananza, il richiamo del muezzin per la preghiera della metà giornata sembrava portare il lamento dei senza-voce. L'onnipotenza divina che decantava metteva in risalto l'impotenza degli Uomini. Nel suo paradiso, non è previsto nulla per i mobili che vengono lucidati per servire coloro che lui ha creato a sua immagine. Eppure, si dice che gli oggetti assomiglino al loro proprietario.

«Ma guarda! È ancora lì il nostro visitatore. Makhou non è andato a pregare oggi, constatò Cacciatore. L'altro giorno, è andato alla moschea con il rosario. Ha perso la fede da allora?»

«No», disse il rosario poggiato sul tavolo. «L'ultima volta, lo hanno rimproverato per il suo abbigliamento, un jeans aderente e una camicia attillata giudicati provocanti. Da quel momento ha deciso che la sua relazione con Dio non riguardava nessuno e che non aveva bisogno di un luogo geograficamente delimitato per rivolgersi a lui, dato che lo definiscono onnipresente».

«Ma cosa sta succedendo?» chiese Orologio. «Hanno finito di pranzare, la preghiera adesso si è conclusa e nessuno ci viene a prendere. Forse gli umani hanno abbandonato il loro piano funesto».

«Non ti rallegrare troppo presto», fece Maschera. «Da questo muro su cui sono appoggiato, sento delle persone nel cortile, in maggioranza uomini, che sistemano con molta cura delle panche in cerchio. Al centro, hanno steso molte stuoie, tra cui una, la più bella, un po' in disparte, di fronte alle altre, è probabilmente riservata all'imam. L'altare è pronto. Ecco, tutta la famiglia di Mémoria si sta sedendo».

«No, quelli? Eh, certo!» si stupì Coumba Djiguène. «Mi chiedo cosa pensi Makhou di loro, ma io...»

«Shhh!», la interruppe Maschera, «appunto, ascoltiamo. Parla da solo, spero che non abbia perso la testa».

Sempre appoggiato al davanzale della finestra, Makhou brontolava: «Eccoli che arrivano, con passo sicuro, determinati sulle loro convinzioni e ostinati nel loro terribile progetto che li perseguita da quando, non contenti di avere ammassato la terra ardente sul tuo povero corpo, si appropriano di nascosto dei tuoi averi. E questo? E quello? A te? A me? A lui? E poi, cavolo! A me! Tutto a me! Ognuno vorrebbe prendere tutto, da solo. Oggi, avvoltoi dal becco di velluto, vogliono frantumare la tua esistenza in mille pezzi, pur dando l'impressione di riunirsi per saldarla meglio. Oh sì! C'è tutta la famiglia! Finalmente c'è! Per bleffare l'ingenuo, alcuni

hanno messo degli abiti sobri, dal bianco verginale, una purezza che contrasta stranamente con quello che so su di loro. Altri mandano un saluto impercettibile schiarendosi la gola, come strangolati da un ultimo singhiozzo, un rimorso tardivo. Presto, quando l'imam darà il segnale, la loro voce si schiarirà e porteranno preghiere destinate non alle orecchie divine, ma a quelle dell'assemblea che devono impressionare e addolcire per far accettare meglio l'ingiustizia della spartizione: secondo la tradizione musulmana, quando i genitori muoiono, una figlia eredita solo un terzo di ciò che riceve un figlio maschio. Le figlie sono forse nate in modo diverso? Sono facoltative? Ad ogni modo, tu non hai figli. Sono quindi i tuoi genitori, i tuoi fratelli e le tue sorelle che si affollano attorno ai tuoi beni; ma non importa il sentimento di ingiustizia proprio di questi ultimi che ti hanno abbandonata alla solitudine e alle atroci sofferenze della malattia. Certo, abbelliranno i ricordi, minimizzeranno i tuoi dolori per squalificare la mia rivolta; è così che banalizzano la loro crudeltà. Cosa ne sanno loro delle tue pene, per rivendicare i tuoi oggetti e i tuoi abiti che ne sono impregnati? Che ne sanno delle tue notti in bianco, lungo i marciapiedi d'Europa? Sanno almeno che tu hai dato la tua vita per il loro pane quotidiano? No! Qui, nessuno ti conosce quanto me, poiché non si è mai così autentici come nei tormenti, ma tu hai portato la tua croce al mio fianco. Ti ho vista amare, odiare, sperare, disperare, soffrire e morire. Sento ancora la tua risata e la tua voce rauca quando mi cantavi il blues. Ora sono io che canto il blues, la notte, alla stessa ora in cui tu mi chiamavi. Ma non conserverò solo i tuoi cd di Barbara, ho bisogno di tutto l'arredamento dove si è svolta la nostra tragedia. Dato che la legge divina mette la donna sotto la tutela del suo sposo, il nostro matrimonio, seppur traballante, mi dà il diritto di usare le loro stesse argomentazioni di falsi devoti per proclamarmi garante della tua memoria. Non lascerò disperdere i tuoi averi!»

La madre di Makhou, accompagnata da un gruppo di uomini, entrò nell'appartamento; vedendo suo figlio immobile, gli rivolse la parola: «Makhou, l'imam è arrivato. Sono tutti qui, questi ragazzi porteranno tutti gli averi della tua sposa davanti all'assemblea, ma abbiamo bisogno di te per procedere al Kétala. La tua presenza è indispensabile, fai uno sforzo». «Da qui, vedo tutto», rispose freddamente. Dopo qualche andirivieni, tutto ciò che apparteneva a Mémoria fu portato fuori dall'appartamento ed esposto agli occhi di tutti. Alcuni visi si illuminarono: ce n'era abbastanza per soddisfare l'avidità della maggior parte dei parenti. L'imam e i suoi aiutanti occuparono la grande stuoia a loro riservata. Coloro che non avevano trovato posto nelle vicinanze si ammicciarono su una fila di sedie disposte sotto al portico. Questo mucchio di oggetti era tutto ciò che restava di Mémoria, il solo segno tangibile del suo passaggio sulla terra e, una settimana dopo la sua morte, si stava già per cancellare tutto. Dopo la breve preghiera

rituale, l'imam dichiarò: «Secondo quanto prevede la tradizione musulmana, siamo oggi riuniti per procedere, secondo le regole dell'islam, alla divisione dell'eredità della nostra defunta figlia, sorella, sposa, parente, Mémoria».

Si sentì qualche gemito sordo, a mo' di consenso. La funzione cominciò. Aiutato dal suo assistente, l'imam si occupò prima della montagna di vestiti e fece apparire subito, tutto attorno a lui, numerosi cumuli di diverse taglie.

«Ma guardate!», brontolò Marinière, «preparano già le buste! Vogliono davvero portaci via! Banda di sciacalli! Mi chiedo se non prenderanno perfino il marito in lutto!»

«Strap, strap», si agitò vecchia Collana di perle, «chi lo sa? Sappi, Marinière, che anche se in via eccezionale, succede a questi *ereditieri* di consolare il vedovo, sostituendo la sposa deceduta con una delle sue sorelle, quando ce n'è una libera. E da anni praticano il levirato: ho accompagnato a sufficienza le loro generazioni per poterti certificare che la vedova non resta libera a lungo. Non appena inizia il lutto, gli viene già assegnato il fratello o il cugino del suo defunto marito che la erediterà come un volgare piatto scheggiato».

«Vulgare ci sarai tu!», urlò Piatto, offeso. «E poi, chi vorrà prendere te, un patetico insieme di pietre ingiallite?»

«Il levirato! Eccoci qua! Io intingo, tu intingi e si intinge sempre nello stesso brodo. Quindi, quanto è infestato!», schernì Orologio. «Un giro per tutti per le MST! Esponenziale, il contagio! Nel regno della poligamia e del levirato, l'ecatombe è garantita. L'OMS non può farci niente, sono i capi delle comunità che bisogna convincere per aggiornare i costumi. Insomma, il nostro Makhou non ci sta. Sposare una sorella di Mémoria? A mio parere, ci vorrà più di un ripensamento per incastrarlo in una mossa simile».

«Shhh! Silenzio! L'imam ha bisogno di silenzio per non commettere errori», disse Computer, «è solo un povero umano».

«Sì, purtroppo», disse Coumba Djiguène, «non può sentirci ed è così perché ignora completamente la nostra afflizione».

«Shhh! Silenzio!», fece l'assistente dell'imam, rivolgendosi a due delle sorelle di Mémoria che stavano litigando con uno dei loro fratelli per la vecchia collana di perle.

«L'imam non ha bisogno di noi per commettere errori», ribatté una di loro. «Maschi o femmine, la defunta non era anche nostra sorella? Noi non abbiamo ricevuto quasi niente in confronto ai nostri fratelli! E poi, cosa ci fanno loro con questi oggetti da donna? Li rivenderanno per qualche briciola di pane al mercato o li rifileranno alle loro mogli che non avevano nessun

rapporto con nostra sorella. Gli averi di Mémoria staranno meglio nelle mani delle sue sorelle», concluse, con tono perentorio, impugnando un magnifico vestito non ancora attribuito.

«Ci porteranno via tutti!», gridò Divano, che aveva appena sentito qualcuno parlare di lui e ora si vedeva avvicinarsi due uomini grandi e grossi.

«No, non ci porteranno via», rassicurò Maschera, «Makhou non la pensa così. Per ora, osserva e analizza l'avidità degli eredi a loro piacimento, cambiando secondo le attribuzioni dell'imam. Guarda, eccolo che irrompe! Ascoltiamolo!»

«Non uscirà niente da questa casa!», ruggì. «Gli averi di mia moglie staranno meglio qui, in casa mia, lì dove ha alleviato le sue ultime piaghe, ha rinunciato ai suoi ultimi sogni, ha provato i suoi ultimi sentimenti di affetto, e non dalle sue sorelle che l'hanno abbandonata alla sua triste sorte! Fuori! Ho detto fuori! Uscite tutti da casa mia! Banda di rapaci! Non vi lascerò saccheggiare, profanare la memoria di mia moglie. Nessuno tra di voi è degno di toccare neanche il suo ultimo fazzoletto usato! Niente! Mi avete sentito? Non uscirà niente da qui! Lei ha passato la vita a dare, a darsi, a darsi a voi, a voi che pensate solo a prendere. Visto che le avete preso tutto, l'amore, i soldi, la vita, lasciatemi l'integralità delle sue tracce, io che conosco chi era, come rideva, cantava, piangeva, come amava, fino a perdere sé stessa. Poiché lei mi ha tirato fuori dall'indifferenza, mi ha rivelato la gamma dei sentimenti, rigeneranti o devastanti, confortanti o angoscianti, struggenti o commoventi, perché lei ha innalzato il mio cuore fino all'albero maestro dell'Amore, a costo della sua stessa disperazione, io conserverò tutti i suoi averi. Qui! Me ne prenderò cura. Li ascolterò parlare di lei. Li lascerò guidare il mio cuore per l'unica terra ormai mia, Mémoria!»

Tra i mobili, accatastati alla rinfusa, il sollievo fu generale. Tra gli umani, si giudicò l'evento senza precedenti. Makhou aveva perso la ragione, spiegavano, precipitandosi fuori dalla dimora con le mani vuote. L'imam, prima di svignarsela, consigliò alla madre di farlo vedere da un marabutto, perché molto probabilmente lo spirito della defunta voleva punire lo sposo per qualcosa e avrebbe finito per renderlo matto se l'avessero lasciato fare. Avveduta, la dottoressa pensò ad uno psicologo: suo figlio aveva subito certamente uno shock emotivo dovuto alla perdita della giovane e bella moglie. Un professionista gli avrebbe salvato la ragione che altrimenti sarebbe annegata nella malinconia. Ma il vedovo non si lasciò imbarcare in nessuna di queste scialuppe piene di supposizioni. Si sentiva più sano di mente di quelli che si offrivano di curarlo.

Un giorno, una settimana, un mese, un anno... Il tempo passava a suo piacimento, gli umani vivevano come potevano. Con indifferenza, il sole posava lo stesso sguardo sulle gioie e sulle pene. Si prendeva da ogni giorno ciò che questo voleva offrire. Ci si attivava, ci si stancava nell'illusione di dare un senso alla propria esistenza, ma in realtà si contavano le pecore aspettando il sonno eterno. Il muezzin annunciava sempre il nome di Dio, questo rassicurava. Harmattan/monsone, monsone/harmattan, si alternavano le stagioni. I serpenti cambiavano la pelle, gli uomini progredivano. La madre di Makhou finì per rassicurarsi sul comportamento del figlio, soprattutto perché aveva riallacciato i rapporti con il mondo esterno, era coinvolto nel commercio e ritrovava, a poco a poco, le sue abitudini di Golden boy festaiolo, uscendo tardi la sera e sparendo completamente il weekend. Anni dopo il decesso di sua moglie, la gente intorno a lui si stupiva nel vederlo ancora vedovo, ancora celibe. Qualcuno gli fece delle proposte di nozze che rifiutò senza mezzi termini. Alla fine, i sensali patentati e le signore diplomatiche dei fru-fru si stancarono e si rassegnarono ad ammirarne la fedeltà alla memoria di sua moglie. Solo la madre di Makhou sapeva che, da qualche parte a Dakar, una certa Tamara riprendeva il gusto di vivere. Il padre, affetto da amnesia, era alla fine morto, ma Tamsir-Tamara nuotava ora in una felicità che non era solo dovuta al successo della sua scuola di danza: un canto primaverile aveva scacciato la solitudine dal suo cuore e aveva irradiato il suo viso di un sorriso permanente. Quasi tutte le sere, per cena, Tamsir-Tamara aspettava qualcuno con cui si concedeva di dormire fino a tardi e di fare colazione insieme.

Là dove regna l'oblio, solo il dolore dei morti non si cancella. La carne, il desiderio, le pulsioni, le emozioni dei vivi riprendono fiato sempre per ripartire più belle di prima. Non si muore con i morti. Coloro che ci credono partiti con dei pezzi di noi stessi non sono morti, continuano a esistere in tutto ciò che ci ridà forza di vivere. Tamara era il fiume che continuava a irrigare e a far fiorire l'esistenza di Makhou, una terra dove si raccoglieva un amore puro, rinforzato dal ricordo di Mémoire. Anche al cimitero di Bel Air, le stagioni si susseguivano, bagnando e seccando le erbacce sulle tombe anonime. Quella di Mémoire si distingueva per la pulizia e i fiori permanenti. Il vento appianava le lapidi, si riversava nelle profondità dell'anima da dove si sradicava, portando via brandelli di ricordi nei sospiri. Nel vecchio appartamento coniugale, i mobili rimanevano immobili, portatori di impronte subito mascherate dagli strati successivi di polvere. Silenzioso arredamento, corpo del silenzio, ultimo linguaggio, voce dell'assenza.

Il Kétala non ebbe mai luogo. I mobili non furono mai divisi. Marcivano insieme, consumati dalla nostalgia della loro proprietaria. La mancanza di utilizzo li deprimeva perché l'onore di

un mobile è quello di servire, ma non si lamentavano. Sapevano tutti che, quando gli umani vedono una *alebasse* rotta o un vecchio piatto scheggiato, non pensano mai alle pietanze succulente che questi hanno potuto contenere. Ecco perché, *quando qualcuno muore, nessuno si preoccupa della tristezza dei suoi mobili.*

Fine!

Chapitre V : Commentaire de traduction

Pour introduire le commentaire, nous citons les notions de Lievois et Bladh qui examinent le rapport étroit entre la traduction et la littérature francophone. Le point de départ de leur analyse est l'assimilation, par les critiques et les traductologues, de l'écrivain postcolonial au traducteur. Les chercheurs citent notamment les études traductologiques d'Antoine Berman qui insiste sur les éléments linguistiques unissant texte postcolonial et texte traduit : « ces littératures ont été écrites par des "étrangers", et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leurs thématiques¹ ». L'écrivain africain est ainsi comparé au traducteur en raison du caractère hybride de ses œuvres, car les deux sont porteurs d'une hybridité culturelle : l'écrivain est un sujet « bilingue ou plurilingue et pluriculturel qui joue le rôle de véritable traducteur de lui-même et de passeur de cultures² », tout comme le traducteur qui situe son travail entre deux textes, deux langues et deux cultures.

Toute traduction se fonde sur la transposition dans une autre langue des faits linguistiques et culturels contenus dans le texte de départ. Dans notre traduction de *Kétala*, nous avons tenu compte à la fois du message que l'écrivaine voulait communiquer et de l'effet du texte sur le public d'origine, en respectant la langue et le public cible, que nous avons en même temps aidé dans la compréhension des fréquents clins d'œil et sous-entendus destinés aux lecteurs français. Parallèlement, nous avons repéré des renseignements théoriques sur la traduction littéraire, puisque notre travail porte sur la traduction d'un extrait tiré d'un roman. Comme l'explique Lorenza Rega, la traduction littéraire est spécifique dans la mesure où chaque texte est un *unicum*, un exemplaire unique, où *tout se tient* : chaque opération de traduction doit être cohérente à la fois avec la stratégie sous-jacente à la traduction et avec la stratégie compositionnelle adoptée dans l'œuvre originale. Le fait qu'il n'existe aucun point de repérage et aucune forme de régularité dans la traduction des œuvres littéraires, hormis le genre, constitue la différence principale avec la traduction spécialisée et représente ainsi une difficulté supplémentaire³.

Pour faire face aux plusieurs problèmes traductifs, nous avons consulté des dictionnaires en ligne tels que *Larousse*, *Le Robert Dico en ligne*, *Treccani*, *Trésor de la Langue Française*

¹ Katrien Lievois, Elisabeth Bladh, « La littérature francophone en traduction : méthodes, pratiques et histoire », *Parallèles*, n° 28, vol. 1, 2006, p. 2-27, p. 4.

² Cristina Schiavone, « Les seuils du roman subsaharien francophone : remarques sur le péri-texte entre texte original et traduction italienne », dans Donatella Bisconti et Daniela Fabiani (dir.), *Regards croisés : France-Italie, Langues, écritures et cultures*, Macerata, Eum, 2016, p. 147-160, p. 150.

³ Lorenza Rega, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 51-52.

informatisé ou *Reverso*, accompagnés de dictionnaires papier français et italiens. De plus, nous avons utilisé des dictionnaires et des logiciels pour identifier les expressions figées en français ainsi qu'en italien. Avant de commencer la traduction, nous avons dû procéder à de nombreuses lectures attentives de l'extrait et du roman en entier afin de le saisir dans sa globalité. Pour approfondir notre connaissance de l'écrivaine et de sa manière de composer, nous avons également lu attentivement d'autres ouvrages qui précèdent et suivent *Kétala*, ainsi que la seule traduction italienne existante de ses romans, à savoir celle de *Le Ventre de l'Atlantique : Sognando Maldini*. Tout au long de la traduction, nous nous sommes surtout concentrés sur l'effet que le texte source voulait transmettre. Nous avons en particulier noté les passages qui posaient le plus de problèmes afin de pouvoir les analyser ultérieurement et les commenter. Sur le plan morpho-syntaxique, nous avons gardé presque toujours la même structure de la phrase française, sauf dans les cas où l'inversion des parties du discours ou l'élimination de certains articles et pronoms sujets permettaient une meilleure lisibilité, étant donné qu'en italien ces éléments syntaxiques sont souvent redondants. La dimension culturelle et les fréquentes références à d'autres langues et à plusieurs niveaux de langue ont constitué les aspects les plus complexes à rendre dans le texte cible.

5. 1. La langue

La langue, matière première de l'écriture, est un élément impossible à négliger. Comme le souligne Casanova, le rapport à la langue pour l'écrivain n'est jamais neutre et indifférent : « la langue n'est pas un outil littérairement autonome, mais un instrument toujours déjà politique⁴ ». Les textes des écrivains francophones subsahariens accordent une attention considérable à la dimension linguistique. Comme l'explique Février, « pour les écrivains migrants, la langue n'est donc pas seulement un outil de communication qui aide à échanger et à mettre en commun leurs idées, leurs pensées ou un objet qui les caractérise et qui leur permet de s'identifier à un groupe social, mais elle devient une thématique spécifique⁵ ».

La problématique linguistique pour les littératures africaines vient du fait que la plupart de cette production n'est pas écrite dans la langue maternelle des écrivains. La langue de publication de la majorité d'entre eux est le français, de sorte qu'il est plus correct de les désigner sous le nom de « francographes⁶ ». En effet, ils sont généralement issus de pays

⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008, p. 173.

⁵ Gilberte Février, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », art. cit., p. 33.

⁶ Michel Beniamino, « Langue, littérature, francographie », *Repères-DoRiF*, n° 2, 2012, p. 1-5, p. 2.

plurilingues, fondés sur la coexistence de différents idiomes dans une même société, mais ils habitent désormais à l'étranger, principalement en France. Par conséquent, ils sont continuellement interpellés sur la question de la langue : la réflexion sur le français mérite une considération accrue dans la mesure où leur production s'inscrit dans un contexte culturel multilingue au sein duquel leur rapport à la langue d'écriture est constamment revendiqué et négocié. Ils sont *condamnés* à « penser la langue⁷ » et manifestent une sensibilité prononcée à cette question, ce qui peut aboutir à un intérêt presque exaspéré pour les mots et la bonne forme linguistique.

Lise Gauvin estime que les écrivains francophones postcoloniaux se trouvent placés « à la croisée des langues⁸ » : étant au moins bilingues, ils font l'expérience directe du multilinguisme, qui les caractérise et influence leur production littéraire. La chercheuse théorise d'ailleurs la notion de « surconscience linguistique⁹ » : « le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la matière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différentes¹⁰ ». Il s'agit de prendre conscience de la dimension linguistique, qui fait l'objet d'un suivi constant, stimulant la capacité de l'écrivain à créer son propre langage d'écriture.

De surcroît, le choix du français n'est pas évident, car il est dans la quasi-totalité des cas une langue apprise à l'école dans sa forme orale et écrite. Néanmoins, les écrivains francophones sont constamment à la recherche d'un compromis entre l'identité africaine et la langue française : celle-ci est désormais une langue de partage, une langue africaine au même titre que les autres. Cristina Schiavone l'explique de manière exhaustive : « la langue française, malgré son statut privilégié [...], n'est plus l'émanation directe de sa culture d'origine. [...] La culture de référence de cette langue n'est plus unique, mais relève d'une entité à plusieurs visages, pluriculturelle, où la culture française n'occupe plus la place de domination quasi exclusive, comme dans le passé¹¹ ». « Elle est désormais inscrite dans d'autres histoires sociales¹² » conclut Beniamino.

⁷ Lise Gauvin, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », dans Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 11-29, p. 15.

⁸ Lise Gauvin, *L'écrivain à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 6.

⁹ Lise Gauvin, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », art. cit., p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cristina Schiavone, « Les francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française », *Repères-DoRiF*, n° 2, 2012, p. 1-6, p. 2.

¹² Michel Beniamino, « Langue, littérature, francographie », art. cit., p. 5.

En outre, le français est le seul moyen pour l'Afrique de dialoguer avec le reste du monde. À l'instar de Senghor¹³, Fatou Diome se situe dans la lignée de cette tendance et reconnaît dans le français un outil de communication très puissant. En effet, elle semble vivre son rapport à la langue de l'Autre plutôt sereinement, en évitant le conflit linguistique. Comme elle l'admet à l'occasion d'un entretien accordé à *Jeune Afrique* : « Même si je suis d'origine sérère, le français n'est pas, pour moi, une langue étrangère puisque, quand j'étais petite, je l'entendais. [...] Je ne vis pas le français comme une langue subie, mais comme une langue désirée, aimée, savourée, adulée¹⁴ ». C'est ainsi que le choix du français comme langue d'écriture pour la romancière peut être justifié par plusieurs facteurs. Tout d'abord, il faut considérer le problème du public : écrire en wolof ou en sérère, bien qu'il s'agisse de langues officielles, impliquerait de rejoindre un public bien plus restreint, excluant notamment le lectorat européen qui est l'un des destinataires de ses discours. « Si j'avais écrit en sérère, je n'aurais jamais été lue au Japon. C'est l'écriture en français qui m'a donné accès au monde¹⁵ », avoue-t-elle. Cet aspect est bien expliqué par la chercheuse Chiara Brandolini :

Les idées véhiculées par le roman n'auraient jamais rejoint les grands centres de diffusion et de rayonnement culturel. En effet, les œuvres écrites dans une des nombreuses langues locales sont peu accessibles : le statut et le manque de normalisation de ces langues souvent orales, le nombre réduit des locuteurs, un système éducatif en français et la présence limitée des maisons d'éditions sur le territoire ne favorisent que l'écriture et la diffusion d'œuvres en français¹⁶.

Mais la diffusion locale n'est pas le seul obstacle. Écrire en français est aussi une nécessité, car elle a une compétence linguistique des langues africaines plutôt limitée qui serait inadéquate pour s'exprimer dans ses romans. L'auteure de *Kétala* le précise à l'occasion d'une interview où elle explique son refus d'utiliser sa langue maternelle :

Avec quelle grammaire ? Quelle variété lexicale ? Je ne sais pas dire épistémologie en sérère, non pas parce que ça n'existe pas dans ma langue maternelle, mais parce que personne ne s'est donné la peine de me l'enseigner. Et comme je veux atteindre un but, autant le faire dans la langue capable d'exprimer au plus près ma pensée profonde¹⁷.

¹³ Moussa Daff, « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la congestion linguistique et littéraire », *Glottopol*, n° 3, 2004, p. 89-96, p. 92.

¹⁴ Jean-Michel Djian, « Où va le roman africain ? Interview de Fatou Diome », *Jeune Afrique*, 2008, p. 29-31, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Chiara Brandolini, « La traduction italienne de *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : le cas du traitement des diatopismes », *Alternative Francophone*, n° 3, vol. 1, 2010, p. 49-66, p. 50.

¹⁷ Jean-Michel Djian, « Où va le roman africain ? Interview de Fatou Diome », art. cit., p. 30.

Fatou Diome se montre bien à l'aise dans l'écriture en langue française, ce qui parvient à donner corps « à [ses] pensées, à [son] âme et à [sa] sensibilité profonde¹⁸ ». Elle ne peut pas renier les possibilités que le français offre aux Africains et l'influence que cette langue-culture exerce, mais cela reste pour elle une langue seconde, dépourvue dès lors de la correspondance émotionnelle propre à la langue maternelle¹⁹. En conséquence, sa « langue d'adoption²⁰ » est « reterritorisée²¹ », c'est-à-dire ajustée, transformée à sa manière. Cela se réalise notamment par le biais des mécanismes interférentiels qui constituent un moyen implicite d'inscrire la personnalité africaine dans la langue française. Loin de faire preuve d'exotisme, les écrivains revendiquent une identité africaine dans la langue française. Diome s'approprie des procédés tels que les emprunts, les calques, les néologismes, pour inscrire et réhabiliter dans l'espace scriptural les langues africaines longtemps dominées par le monolinguisme colonial²². Les interférences africaines permettent d'africaniser le texte, « en le tatouant linguistiquement²³ », ces éléments étant « une stratégie de marquage identitaire, une trace graphique de l'appartenance à une double identité linguistique et culturelle²⁴ ». En définitive, ils permettent de revendiquer une copropriété du français qui n'est plus perçu comme un obstacle, bien au contraire, comme un moyen d'accéder à une identité sénégalaise spécifique et nouvelle. « Le résultat, en littérature, est un texte qui, même écrit en français, respire le génie d'une culture différente²⁵ », déclare Gisèle Prignitz.

La co-présence de langues différentes dans le texte postcolonial, définie par Chiara Denti comme « hétérolinguisme²⁶ », pose des problèmes en traduction. Il est en effet difficile de rendre l'hybridité linguistique étant donné que la traduction est « la substitution complète d'une

¹⁸ Cristina Schiavone, « Les francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française », art. cit., p. 1.

¹⁹ Cristina Schiavone, « Lo spazio francofilo del Senegal : tra rivendicazione, compromesso e condivisione identitaria », *Igitur. Lingua, identità, cultura*, 2007, p. 99-110, p. 106.

²⁰ Gilberte Février, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », art. cit., p. 35.

²¹ *Ibid.*

²² Chiara Denti, « Traduire l'hétérolinguisme ou aller au-delà du public monolingue. Réflexions à partir des textes postcoloniaux francophones », dans Marianne Lederer, Madeleine Stratford (dir.), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Garnier, 2020, p. 111-122, p. 112.

²³ Moussa Daff, « Guelwaar d'Ousmane Sembène: Un modèle d'écriture identitaire francophone », dans *La Francopolyphonie: langues et identités*, Chisinau, ULIM, 2007, p. 65-71, cité par Cristina Schiavone, « Lo spazio francofilo del Senegal : tra rivendicazione, compromesso e condivisione identitaria », art. cit., p. 106.

²⁴ Cristina Schiavone, « Lo spazio francofilo del Senegal : tra rivendicazione, compromesso e condivisione identitaria », art. cit., p. 106.

²⁵ Gisèle Prignitz, « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples », *Glottopol*, n° 3, 2004, p. 26-43, p. 37.

²⁶ Chiara Denti, « Traduire l'hétérolinguisme ou aller au-delà du public monolingue. Réflexions à partir des textes postcoloniaux francophones », art. cit., p. 113.

langue par une autre²⁷ ». Dans une telle perspective, l'hétérolinguisme est incompatible avec le procédé de traduction, à tel point qu'il est généralement effacé dans les textes. Mais selon la conception de Denti, il devrait offrir la possibilité de dépasser la vision binaire langue source-langue cible, afin d'atteindre « une fluidité linguistique²⁸ » où la séparation des langues est abolie au profit de leur superposition.

Dans la traduction du roman *Kétala*, il est question d'un triple rapport linguistique-culturel, que nous pouvons résumer comme une relation *franco-italo-africaine*. Premièrement, Fatou Diome étant d'origine sénégalaise, la dimension africaine est présente à travers les nombreuses références culturelles et linguistiques. Deuxièmement, le français est la langue de ses écrits et de son principal public visé. La culture française, au même titre que la culture africaine, est également évoquée comme cible de ses discours et objet de réflexion. Enfin, la traduction sollicite une troisième langue – et donc sa culture – l'italien. Cette constatation nous permet de comprendre que les procédés de traduction ne sont pas seulement orientés de la langue source vers la langue cible, car une troisième dimension, et notamment l'africanité du roman, est impliquée et influence la traduction. En effet, les enjeux principaux concernent des éléments africains plutôt que français, en raison des nombreuses références culturelles touchées. L'écrivaine associe sa culture d'origine à la culture française dans son œuvre. Tout cela doit être traduit pour un lectorat italien dont la mentalité et les coutumes sont assez éloignées de celles de l'Afrique.

5.1.1. *Les registres de langue*

Le plurilinguisme des œuvres africaines francophones contemporaines ne se manifeste pas seulement à l'extérieur, dans la tension entre la langue maternelle et la langue d'écriture, mais aussi à l'intérieur, grâce à la présence des différents niveaux de langue.

Parmi les principales difficultés que nous avons rencontrées dans la traduction de cet extrait, une place importante est notamment réservée aux registres linguistiques utilisés par l'auteure. En effet, il y a de nombreuses occurrences où elle alterne entre le français standard et le français familier, employé surtout dans les dialogues des personnages où le discours direct permet de reproduire aisément le style informel. Le lecteur peut également remarquer une différence de registre entre les différents personnages : d'une part, il y a les plus érudits, comme Masque ou Montre, qui s'expriment dans un langage plus soigné et recherché, illustrant des citations

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

littéraires ou des maximes sur la conduite des hommes ; d'autre part, certains objets se caractérisent par un langage nettement familier, comme Mouchoir, Matelas ou Oreiller. D'ailleurs, le style du roman de Fatou Diome est extrêmement riche. Parallèlement au langage courant et familier, un niveau de langue soutenu est exploité, notamment lors des réflexions du narrateur omniscient, témoignant d'une forme d'écriture presque poétique. En traduction, nous avons respecté cette alternance de registres.

En outre, la prédilection pour le discours direct entre les personnages, ainsi que la dominance du registre familier, confèrent au texte un caractère oral, proche du langage parlé. Cette caractéristique est définie par Laroche « oraliture²⁹ », à savoir l'appropriation, par l'écrit, de modèles formels ou sémantiques oraux. L'auteure simule dans *Kétala* les discours oraux à travers différentes opérations syntaxiques et lexicales, de même que des techniques typographiques et rhétoriques, comme les onomatopées, les interjections, l'imitation des accents, les jurons, etc. Nous pouvons donner l'exemple de nombreuses onomatopées telles que *Aïe ? Hum ?*, *patati-patata*, *Chut !*, aussi bien que *Crrr*, *crrr* qui reproduit le son des feuilles de papier que l'on découpe. Bref, les onomatopées sont des conventions linguistiques qui reproduisent sous forme écrite des sons présents dans toutes les langues, mais interprétés par chacune d'elles sous une forme différente³⁰. C'est pourquoi les onomatopées que nous avons rencontrées ne sont pas trop difficiles à reproduire dans le texte cible par le biais de la modulation : *Ahi? Uhm?* et *bla bla bla*, *Shhh !*, *Strap*, *strap*. La seule exception est « Clic, clac ! » (*K*, 14), une onomatopée qui, au-delà de reproduire un son, est aussi un substantif désignant un type de « canapé transformable, un lit qui se plie en deux ». Le nom tire d'ailleurs son origine du bruit qu'il produit. Son double sens fait donc obstacle à une équivalence parfaite. La transcription que nous avons choisie, *clic clac!*, permet de reproduire le son du matelas, mais n'empêche pas l'entropie au niveau sémantique.

Sur le plan syntaxique, l'écrivaine se sert de la syntaxe familière qui tient de l'oralité pour caractériser certains personnages et situations. En même temps, nous pouvons observer une transgression des règles grammaticales de la phrase française qui repose sur des variations liées à la spontanéité et à la flexibilité du discours oral. Pour donner des exemples, la forme interrogative viole souvent les règles de l'inversion, tout comme la négation qui omet fréquemment l'adverbe *ne*, les deux cas assumant ainsi la syntaxe familière. Le pronom *ça*,

²⁹ Maximilien Laroche, « La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe », Québec, GRELCA, Université Laval, 1991, p. 19, cité par Mbaye Diouf, « Écriture de l'immigration et traversée des discours dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », *Francofonia*, n° 58, 2010, p. 55-66, p. 65.

³⁰ Lorenza Rega, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, op. cit., p. 93.

courant dans les conversations orales, est également utilisé à la place de la forme plus soutenue, *cela*³¹.

Pour respecter l'alternance des registres et la volonté de l'écrivaine de reproduire la langue parlée, nous avons d'abord considéré l'effet que le texte source veut transmettre. Nous avons ensuite reproduit dans la traduction le même niveau de langue que celui du texte source, en repérant, si possible et dans certains cas plus que d'autres, des formes italiennes familières ou populaires équivalentes à celles de départ. C'est le cas de *gosses* pour désigner les enfants, que nous avons rendu par *ragazzini*, une forme plus familière de *bambini* ; cela vaut également pour la phrase « tu es toujours fourré dans cette chambre » (K, 13) où nous avons reproduit la forme verbale familière grâce à *stare ficcato* : *stai sempre ficcato in quella camera*. De plus, il y a un certain nombre de phrases exclamatives qui révèlent d'un style plus bas, par exemple *tu me fatigues à la fin !* qui devient *cominci proprio a stufarmi!* ; *ça claque de partout !* se traduit par *sbatte tutto!* ; *et toc!* par *e quest'è!* ; *comment ça les humains est che c'entrano gli umani?* ; *ras-le-bol des cartons !* devient *Basta scatoloni!*, et enfin *Ah, dégage !* qui prend la forme de *Ah, piantala!*.

Un autre exemple remarquable est l'expression très familière, voire argotique : « son vernis-tapin » (K, 42) qui, dans le texte, prend le sens de « avoir l'apparence d'une prostituée ». *Tapin* est un terme à forte connotation sociale pour lequel il faut une forme très familière en italien, mais sans être vulgaire, ce qui s'avère très difficile à trouver, car la plupart des formulations sont soit vulgaires, soit littéraires. Dans ces circonstances, les traductologues suggèrent le recours aux dialectes pour des constructions socialement déterminées difficiles à rendre en italien standard³². L'encyclopédie *Treccani* signale des expressions régionales synonymes de *prostituta*, comme « (*merid.*) malafemmina, (*roman., volg.*) marchettara, (*roman., volg.*) battona », mais celles-ci risquent de compromettre la lisibilité du texte de la part d'un public non expert ou bien ont une connotation vulgaire. En conséquence, nous avons opté pour une forme plus neutre telle que *squillo*, quitte à perdre le registre familier du mot français.

Malgré nos efforts, des cas d'entropie sont parfois inévitables. Les expressions familières qui se sont révélées les plus complexes à traduire sont « ma poulette, ma pitchounette, ma choupette, ma biquette, [...] ma bistouquette, ma zézette » (K, 31), des surnoms féminins affectifs. Vu l'impossibilité d'une traduction littéraire, nous avons adapté la situation au

³¹ Grammaires consultées : Françoise Bidaud, *Grammaire du français pour italophones*, Torino, UTET, 2012 ; Roland Eluërd, *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris, Armand Colin, 2002.

³² Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori, 2002, p. 163.

contexte italien, en repérant les surnoms affectifs correspondants : *cocca mia*, *stella mia*, *dolcezza mia*, *piccola mia*, *pisellina mia*, *pesciolina mia*. Bien que nous ayons trouvé des solutions traductives acceptables, le texte cible a perdu la rime en [et], qui est un élément remarqué dans le dialogue des personnages : « ma poulette, ma pitchounette, ma choupette, ma biquette... Et bien sûr, ça rime toujours avec Assiette » (K, 31). Dans ces lignes, Chasseur reproche l'insolence d'Assiette qui veut toujours être au centre de l'attention, prétendant que tous les mots qu'il mentionne riment avec son nom. En italien, *Assiette* devient *Piatto* et les surnoms affectifs sont différents et ne riment pas avec *piatto*. Par conséquent, il faut trouver une solution alternative qui exprime la même idée de base de l'arrogance d'Assiette. C'est ainsi que, au lieu de jouer avec les sonorités, notre regard se focalise sur un élément différent, à savoir l'adjectif possessif *mia* : *è sempre tutto tuo!* Nous avons compensé l'entropie en déplaçant l'attention de la phonétique à la morphologie : à la place de la rime, nous avons mis l'accent sur la répétition de l'adjectif possessif. Cette caractéristique typiquement française de toujours indiquer le déterminant aux substantifs apparaît inhabituelle en italien et peut être remarquée.

5.2. *Le paratexte*

Dans l'analyse du paratexte, nous nous référons aux études de Gérard Genette qui a été le premier à définir et systématiser le domaine des « seuils³³ » du texte. Le paratexte est un élément important qui entoure le texte et qui a un poids remarquable dans la compréhension du texte même, car il « remplit diverses fonctions essentiellement liées à la visée communicationnelle entre auteur et lecteur réel³⁴ ». En particulier, le paratexte des textes africains se révèle une composante considérable en traduction. Dans cette section, nous nous pencherons sur l'importance du péri-texte, qui comprend tous les éléments textuels accompagnant une œuvre écrite (titre, préface, dédicace, etc.) et visant à aider le lecteur.

Dans les œuvres francophones, l'écrivain peut recourir à l'espace paratextuel pour apporter des éclaircissements supplémentaires, souvent selon les consignes des éditeurs. De plus, ces écrits, riches en références multiculturelles, peuvent s'orienter, selon les cas, tantôt vers la clarification des aspects du plurilinguisme – par le biais de techniques telles que la note ou le glossaire – tantôt vers des stratégies qui, au contraire, accentuent l'exotisme du texte. C'est la tâche du traducteur de s'interroger sur la manière dont le rapport à l'altérité est géré dans la

³³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.

³⁴ Fallou Mbow, « Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine », *Glottopol*, n° 18, 2011, p. 52-67, p. 65.

composition originale, car cela a une incidence sur le résultat final. Le traducteur devient ainsi « le responsable de cet acte de médiation, car il est censé être l'instance la plus proche du monde culturel de l'œuvre véhiculé par les langues en coprésence dans le texte et aussi du monde culturel de l'auteur³⁵ ».

Un aspect ultérieur que le traducteur approchant un texte de ce type doit prendre en considération est la manière dont l'œuvre traduite s'articule et évolue dans son nouveau contexte de diffusion, à savoir auprès du public cible. Josiane Podeur définit la notion de contexte comme « tout ce qui ne concerne pas l'entourage linguistique immédiat d'une situation de parole. C'est le contexte cognitif, extralinguistique, intimement lié au concept de situation d'énonciation, aux caractéristiques socioculturelles des acteurs du message (destinateur et destinataire). On parle de contexte général de situations et de culture³⁶ ». La traductologie a souvent examiné les relations qui peuvent être établies entre le texte et ce qui l'entoure, ainsi que les variations qu'il peut subir en fonction du changement de contexte. À cet égard, la présence d'éléments paratextuels s'explique souvent par rapport au public visé par l'auteur. Les dispositifs explicatifs, tels que notes, glossaire, annexes, etc., relatifs à la langue et la culture « étrangères », sont ajoutés de manière significative dans le but de ne pas compromettre la compréhension pour un type de lectorat inexpérimenté. D'ailleurs, le paratexte « constitue les premiers éléments auxquels le lecteur est confronté, et qui lui servent de guidage pour une lecture active³⁷ ».

5.2.1. Les notes en bas de pages

Les notes en bas de page jouent le rôle explicatif des implicites culturels et occupent, par leur portée pragmatique, « la fonction de médiation entre le monde de l'œuvre et le monde du lecteur³⁸ ». Dans *Kétala*, il y a de nombreux passages dans lesquels la voix narrative s'adresse aux lecteurs occidentaux qui ne sont pas familiers avec les pratiques culturelles et linguistiques spécifiquement africaines. *Kétala* est en effet riche en interférences du wolof et du sérère, deux langues parlées au Sénégal et dans les pays voisins, au point que le roman forme une véritable mosaïque linguistique. Néanmoins, la romancière se charge d'expliquer ces africanismes à son récepteur de langue français au moyen de gloses textuelles et de notes en bas de page. Dans

³⁵ Cristina Schiavone, « Les seuils du roman subsaharien francophone : remarques sur le péri-texte entre texte original et traduction italienne », art. cit., p. 159.

³⁶ Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori, 2008, p. 8.

³⁷ Fallou Mbow, « Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine », art. cit., p. 65.

³⁸ Cristina Schiavone, « Les seuils du roman subsaharien francophone : remarques sur le péri-texte entre texte original et traduction italienne », art. cit., p. 157.

notre traduction italienne, nous avons conservé les mêmes notes et à l'occurrence nous en avons ajouté d'autres pour clarifier certaines réalités africaines moins connues pour le public italien.

Pour donner des exemples, *la fête de la Tabaski* est un cas où nous nous sommes limités à récupérer et traduire la note de l'auteure : « Festa religiosa mussulmana dell'Aid El-Kebir in Senegal ». Il y a aussi une occurrence où Diome introduit deux mots en wolof et en sérère, *Niiwbi* et *Odallolè*, et insère une note explicative pour les traduire en français, dans le but d'être lisible par son public européen : « Il corpo, rispettivamente in wolof e in serere, lingue senegalesi ». De plus, certains noms des personnages sont également empruntés aux langues sénégalaises et ont une signification particulière dans l'imaginaire collectif. *Coumba Djiguène*, par exemple, fait référence à « la maturité de la femme en âge de se marier et d'être mère³⁹ ». Des prénoms typiquement africains sont également mentionnés – *Alpha*, *Moussa*, *Abdou*, *Astou* –, que nous avons transcrits fidèlement pour respecter l'intention du texte source. Finalement, l'interférence linguistique est confirmée par la présence de plusieurs emprunts à des langues autres que les langues africaines, comme *pupazzo*, un italianisme qui signifie en réalité *burattino* ; *lasso de gaucho*, un emprunt à l'espagnol et *muezzin* de l'arabe, qui sont également des emprunts en italien : *lazo di gaucho* et *muezzin*.

5.2.2. Le titre

Le titre est l'un des éléments paratextuels les plus importantes et les plus visibles d'un ouvrage littéraire, qui « anticipe et ouvre le seuil du monde du livre, l'instance capable de créer le lien avec le lecteur⁴⁰ ». Néanmoins, le titre en traduction révèle généralement l'intention de l'éditeur plutôt que le choix du traducteur. C'est le cas notamment de la traduction italienne de Maurizio Ferrara du premier roman de Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, qui a été publié en italien sous le titre *Sognando Maldini*⁴¹, ce qui a suscité les réserves de l'auteure. Cette décision a été prise par l'éditeur *Edizioni Lavoro* dans la mesure où le nouveau titre rappelle au public italien le film *Sognando Beckham*, réalisé par Gurinder Chadha en 2002, qui a été acclamé par la critique italienne.

Quant à *Kétala*, ce mot serait, selon le narrateur, une référence à une coutume religieuse africaine qui s'avère très importante pour l'économie générale du récit. Comme l'explique

³⁹ Fulgence Manirambona, « Esthétique de la réappropriation linguistique du romancier africain francophone contemporain », Raymond Mbassi Ateba (dir.), *Francophonie et francophilie littéraires*, Paris, Éditions Karthala, 2016, p. 293-308, p. 303.

⁴⁰ Cristina Schiavone, « Les seuils du roman subsaharien francophone : remarques sur le péri-texte entre texte original et traduction italienne », art. cit., p. 147.

⁴¹ Fatou Diome, *Sognando Maldini*, trad. Maurizio Ferrara, Roma, Edizioni Lavoro, 2004.

Manirambona, *kétala* signifie « assemblée générale⁴² » en sérère, mais Diome semble y ajouter une valeur funéraire : dans le roman, c'est au cours de cette assemblée que l'héritage de la défunte est censé être partagé. Nous avons également repéré un entretien où l'écrivaine explique le sens du titre : « Kétala en sérère, ça veut dire la rencontre, l'assemblée générale, la réunion – c'est aussi le partage de l'héritage de quelqu'un – mais ça veut dire la confrontation, le combat par le verbe⁴³ ». Garder la version originale est donc un choix obligé en raison de l'origine du mot, d'autant plus que cela permet d'orienter la traduction vers le texte source, puisque la réalité évoquée dans le titre est un élément important pour la compréhension de l'ouvrage.

5.2.3. *La dédicace*

Un autre élément paratextuel que nous souhaitons analyser concerne la dédicace de l'écrivaine au début du roman, où elle s'adresse à ses proches. L'une des raisons qui nous a poussé à la traduire et à l'analyser est la présence d'un élément que nous ne pouvons pas négliger : la référence à la couleur mauve. Comme nous l'avons déjà illustré dans la section littéraire, il s'agit d'une couleur qui symbolise la quête identitaire de l'écrivaine et par là même de ses personnages.

En somme, c'est un indice de la culture personnelle de Fatou Diome. Le mauve est un symbole d'appartenance, sa marque distinctive, au point qu'elle se présente toujours, pour les entretiens ou sur les photos de couverture de ses romans, habillée d'un accessoire – très souvent un châle – de couleur mauve, qui est, sans surprise, mentionné dans la dédicace de *Kétala*. Ici, le mauve est tellement important que la couverture de l'édition originale parue chez Flammarion est entièrement colorée dans des nuances de mauve. L'image sur la couverture est également révélatrice en tant qu'élément accompagnant le texte, puisqu'elle anticipe et renforce le sens du récit, sans nécessairement orienter le roman vers le champ littéraire africain.

Pour traduire ce terme, nous avons consulté le dictionnaire *Le Robert Brio* qui désigne le mauve comme « la couleur violet pâle ». Il représente en même temps « une plante à fleurs roses, violet pâle, dont l'infusion est calmante, d'où dérive la nuance de la couleur ». Le sens est le même que celui de l'italien, *malva*, que nous avons choisi à la place de *violaceo* ou

⁴² Fulgence Manirambona, « Esthétique de la réappropriation linguistique du romancier africain francophone contemporain », art. cit., p. 303.

⁴³ Florence Ramond Journey, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., 156.

violetto, cette dernière forme étant en revanche celle adoptée par Maurizio Ferrara dans *Sognando Maldini*⁴⁴.

5.3. Problèmes culturels

Un aspect très important que nous avons considéré pour la traduction est lié à la gestion des images culturelles, à savoir des termes qui désignent des réalités spécifiques à la civilisation de départ n'existant pas dans celle d'arrivée : les *realia*. Mot d'origine latine médiévale introduit par les chercheurs bulgares Vlahov et Florin, *realia* indique en traductologie « les mots désignant des objets matériels spécifiques d'une culture donnée⁴⁵ ».

La réflexion sur les manifestations culturelles dans les textes a suscité l'intérêt de différents chercheurs en traductologie, parmi lesquels nous rappelons Vinay et Darbelnet⁴⁶, Nida⁴⁷ et Newmark⁴⁸. En effet, chaque langue porte les germes de la culture d'origine qui figure ainsi dans toutes les œuvres littéraires et sa traduction mérite d'être analysée en profondeur. Les termes culturels, appelés également *culturèmes*, sont définis par Newmark comme des mots-clés qui ajoutent une couleur locale aux descriptions des pays d'origine et doivent parfois être expliqués⁴⁹. Selon l'auteur, le traducteur a plus de liberté dans la traduction des termes culturels que dans celle des termes institutionnels. En effet, comme l'admet Marianne Lederer, « il n'est pas toujours indispensable, ni même en général possible d'ailleurs, de transmettre au lecteur de la traduction la totalité des représentations que peut avoir un autochtone à la lecture d'un référent donné⁵⁰ ».

Les *realia* sont « intraduisibles » dans le sens où il est impossible de retrouver la même réalité dans la langue-culture cible, puisque de telles notions demeurent spécifiques à la communauté de départ. Dès lors, le traducteur décide souvent de conserver les termes de l'énoncé cible tels qu'ils apparaissent dans l'énoncé source, à condition que cela n'entraîne pas une perte sémantique⁵¹. À ce propos, les traductologues admettent l'ajout d'explications *ad hoc* pour les référents culturels, sans oublier l'importance du contexte et du cotexte qui guident les

⁴⁴ Fatou Diome, *Sognando Maldini*, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁵ Bruno Osimo, *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 111.

⁴⁶ Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

⁴⁷ Eugene Nida, « Linguistics and Ethnology in Translation-Problems », *Word*, n° 1, vol. 2, 1945, p. 194-208.

⁴⁸ Peter Newmark, *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82 : « token-words which first add local colour to any description of their countries of origin, and may have to be explained » (traduction personnelle).

⁵⁰ Marianne Lederer, « La culture, pierre angulaire du traduire », dans Marianne Lederer, Madeleine Stratford (dir.), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Garnier, 2020, p. 17-30, p. 27.

⁵¹ Lila Bachir Pacha-Abdesselam, « La traduction de la métaphore : quel(s) procédé(s) pour quelle(s) culture(s) ? », *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p. 69-81, p. 70.

choix de traduction. Le cotexte est défini par Podeur comme « le contexte linguistique immédiat qui détermine la sélection de la signification pertinente d'un terme, d'une expression, d'une phrase⁵² ». Pour compléter, rappelons qu'Yves Gambier propose, dans son étude *Traduire l'autre : une sub-version*⁵³, une liste de stratégies possibles pour la représentation des termes culturels.

5.3.1. *Les realia dans Kétala*

Kétala est un roman imprégné de repères géographiques et culturels renvoyant à la culture française, ainsi qu'à la tradition et aux pays africains. Pour commencer, nous nous pencherons sur les *realia* qui concernent la culture gastronomique française, africaine et internationale. La gastronomie occupe une place privilégiée dans la rencontre interculturelle, si bien qu'elle fait partie de la catégorie de la « vie quotidienne » qui, selon Nida, compose « les cinq domaines sémantiques de l'intraduisibilité⁵⁴ ». Dans la version traduite, nous avons conservé les mots étrangers désignant des réalités culturelles assez familières aux Italiens – comme *tandoori*, *sushi*, *yassa* –, qui sont désormais des plats habituels de la culture culinaire internationale. Nous avons toutefois préféré une généralisation dans le cas du *pot-au-feu*, car il s'agit d'une recette moins internationale, typique de la cuisine paysanne traditionnelle du nord de la France. Nous nous sommes donc tournés vers le procédé de la « modulation synecdotique⁵⁵ » qui, permet d'expliquer la référence gastronomique à l'aide d'un hyperonyme : *un bollito alla francese*. Grâce à l'allusion à l'origine du plat, nous avons en même temps évité l'entropie sémantique de la couleur locale du terme. Le résultat est une traduction claire et lisible pour le lectorat italien, tout en reproduisant l'empreinte culturelle française. Un autre cas de modulation est observé dans la traduction de *canard laqué* en *anatra alla pechinese*. Bien que les deux formules renvoient au même référent, la version italienne met l'accent sur l'origine du plat, tandis que la version française insiste sur ses caractéristiques.

La substitution par un hyperonyme est une stratégie que nous avons également destinée au mot *palabre*. Après avoir consulté plusieurs dictionnaires, dont la *Base de données lexicographiques panfrancophone*, nous avons découvert qu'en français d'Afrique cela désigne le débat coutumier qui a lieu sur les questions d'intérêt collectif dans une assemblée de notables et d'anciens d'une communauté villageoise, généralement réunis à l'ombre d'un grand arbre,

⁵² Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, op. cit., p. 4.

⁵³ Yves Gambier, « Traduire l'autre : une sub-version », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 150, 2008, p. 177-194, p. 191.

⁵⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, op. cit., p. 55.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

souvent le baobab, l'arbre roi de la savane. Ce dernier est nommé pour cette raison *l'arbre à palabres*, une expression qui apparaît également dans le premier chapitre du roman. En italien, cette réalité n'existe pas et il n'y a donc pas de vocable approprié pour la définir. Parmi les possibilités, nous avons aussi rencontré *albero delle chiacchiere*, qui nous a pourtant semblé une traduction limitative, voire irrespectueuse du propos de cette pratique. Dès lors, nous avons orienté notre traduction vers *assemblee* et *l'albero delle assemblee*, deux choix qui impliquent nécessairement une perte sémantique relativement à la valeur coutumière de ces réunions, mais la modulation permet au public italien de saisir le sens global, en évitant en même temps d'interrompre la lecture à maintes reprises par des notes explicatives.

De surcroît, une occurrence qui nous a posé des problèmes en traduction concerne l'allusion à *Monsieur Banania* et à son *sourire Félix Potin*. *Monsieur Banania* est la référence à une marque française de cacao en poudre qui évoque chez le lectorat original l'image stéréotypée de l'Africain à la peau noire et au rire naïf. Cette marque acquiert une forte connotation métaphorique dans le message global de l'extrait : l'écrivaine fait un clin d'œil au lecteur français, évoquant dans sa mémoire une réalité particulière liée au bagage culturel partagé. « Les allusions sont fondées sur un savoir partagé, une référence⁵⁶ », précise Gambier. Constatant l'impossibilité de reproduire le même effet auprès du lecteur italien avec le référent français, nous avons opté pour une adaptation qui se sert d'une équivalence pour reproduire dans la langue cible une situation présente dans le texte source. *Mister Chocolat* offre une nouvelle représentation caricaturale des Africains noirs à caractère raciste qui s'avère être un équivalent culturel de l'original, mais en même temps plus lisible pour le public de la traduction. Une ultérieure référence à une réalité étrangère, et en particulier à une réalité française, est la chanteuse *Barbara*. Cependant, ce personnage est assez bien connu en Italie grâce à son succès et il n'est donc pas nécessaire de le préciser.

Passons maintenant aux emprunts à la langue africaine qui sont les plus nombreux, même sans considérer les catégories très riches des anthroponymes et des toponymes. En effet, cette dernière comprend entre autres l'allusion au cimetière de Bel Air, à Dakar. Nous nous sommes ainsi concentrés sur les termes africains *Boubou* et *pagne*, des vocables inhabituels pour le lecteur italien. Il faut souligner que ces objets jouent le rôle de personnages-narrateurs dans le récit et par là même occupent une place considérable. À ces vêtements, il faudrait ajouter *Marinière*, qui a le même rôle et la même importance que les autres, bien qu'elle soit un mot français. Pour résoudre les problèmes traductifs, nous avons privilégié la stratégie théorisée par

⁵⁶ Yves Gambier, « Traduire l'autre : une sub-version », art. cit., p. 187.

Yves Gambier qui est obtenue par « l'addition au terme étranger d'une définition ou d'une explication ou d'une paraphrase ou d'une note en bas de page⁵⁷ ». Nous avons ainsi gardé la version originale, tout en ajoutant en même temps des indices pour aider le lecteur italien à la comprendre. Quant à *Marinière*, une première solution traductive pourrait être celle qui répond à la technique du « binôme traducteur⁵⁸ », à savoir la transcription du mot accompagnée d'une glose intratextuelle qui souligne la provenance de ce vêtement : *Marinière, la tipica maglietta alla francese*. Cependant, cette formulation pourrait être ambiguë ou erronée car dans les pages suivantes du roman, ce même personnage présente les caractéristiques qui le composent et le lecteur comprend qu'il s'agit d'une « blouse ample et longue sans ouverture sur le devant », comme le précise le *TLFi*. En effet, le personnage explique qu'il est fait de *pagne*, un tissu typiquement africain, comme nous le commenterons dans le prochain paragraphe. Par conséquent, la marinière mentionnée dans le roman présente des caractéristiques différentes de la *tipica maglietta alla francese*, mais qui ne sont pas immédiatement explicitées par le narrateur à la première occurrence du terme. Nous avons donc préféré emprunter le mot original, qui est de toute façon assez connu en italien et produit le même effet chez le lecteur cible que dans le texte français.

En ce qui concerne *pagne* et *Boubou*, nous pouvons citer l'étude de Chiara Elefante sur la traduction italienne de ces termes dans quelques romans subsahariens contemporains⁵⁹. Il est important de préciser tout d'abord que les tissus et les vêtements sont fortement liés à la vie sociale, politique, économique et religieuse de la communauté et marquent les étapes de la vie d'une personne. Ils ont souvent une valeur symbolique qui est véhiculée dans le roman, comme *Bèthio* qui est le moyen pour évoquer le chapitre sur la sexualité de Mémoria. En définitive, les culturèmes vestimentaires contiennent une partie de la mémoire de l'histoire africaine. *Pagne* et *Boubou* méritent donc une attention particulière dans la traduction, d'autant plus qu'ils ne sont pas connus en italien et n'apparaissent pas dans les sources lexicographiques italiennes. Dans son essai, Chiara Elefante identifie dans la note explicative et le glossaire en fin d'ouvrage les stratégies les plus courantes. Dans le même ordre d'idées, nous avons fait usage du périphrase et notamment de la note en bas de page, qui répond à la nécessité de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁸ Peter Newmark, *Approaches to translation, op. cit.*, p. 139-140, cité par Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese, op. cit.*, p. 161.

⁵⁹ Chiara Elefante, « Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa subsahariana tra testo e peritesto », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini e Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, tome III, *Dal Novecento alla contemporaneità*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 207-219, p. 209.

transmettre le signifié complexe contenu dans ces *realia*, afin d'aligner les compétences culturelles du lecteur italien sur celles du lecteur source. C'est ainsi que *pagne* est accompagné par la note : « Tessuto multicolore che, annodato in vita o sotto le ascelle, costituisce l'abbigliamento tradizionale delle donne di molte etnie africane [N.d.T.] » et *boubou* par « Abito tradizionale africano composto da una lunga tunica ricamata e ornata di passamaneria al collo. [N.d.T.] ».

Dans *Kétala*, la compréhension du type de tenue vestimentaire peut affecter la clarté des dialogues et des répliques des personnages. Pour ce qui est de la graphie, nous avons abandonné la translittération au profit de l'orthographe originale. En conclusion, pour rester dans le domaine des vêtements, l'épilogue présente une allusion aux *froufrous*, « ornement de tissu (volant, dentelle, etc.) du vêtement féminin ». L'italien a emprunté ce vocable qui désigne un référent également connu par le public cible, comme l'explique le dictionnaire *Treccani*. Nous l'avons juste translittéré et adapté à la graphie italienne : *fru-fru*.

Dans le premier chapitre, nous avons rencontré un autre référent culturel qui, bien qu'il ne figure pas parmi les personnages du récit, est pourtant mentionné à plusieurs reprises : la *calebasse*. Compte tenu de la fréquence et des multiples utilisations que les Africains font de cet objet, nous avons choisi l'emprunt du mot étranger désignant une réalité propre supposée peu connue du public italien. Toutefois, nous avons utilisé l'italique pour marquer la provenance étrangère du terme, et en même temps nous avons jugé nécessaire d'ajouter une explication culturelle par le biais d'une note du traducteur, aussi brève que possible, de nature ethnographique : « Una particolare specie di zucca usata per la fabbricazione di oggetti di vario tipo, come contenitori [N.d.T.] ». Pareillement, nous avons évité de le remplacer par un hyperonyme, ce qui aurait réduit la portée sémantique du terme et, surtout, effacé sa valeur exotique. Une autre stratégie de traduction directe est celle du calque, que nous pouvons observer avec le terme *marabout*. En italien *marabutto* est un vocable désormais attesté et nous avons donc évité de l'éclairer ou de le paraphraser. Dans les cas où nous avons fourni une note explicative pour des termes spécifiques à la culture africaine, nous ne l'avons fait que lors de la première occurrence, la considérant comme acquise lors des occurrences suivantes.

Ces africanismes, qui reflètent la culture autochtone, sont souvent parfaitement intégrés au texte français, comme un mot du français standard. C'est le cas de *Mudra Afrique*, le nom d'une importante école de danse fondée au Sénégal, qui est évoquée dans le texte sans italique ni aucune forme de mise en relief. Pour la traduction, nous avons opté pour l'emprunt du mot africain au lieu de le substituer par le nom d'une école de danse italienne, car notre but est de reproduire la dimension de l'africanité présente dans le roman. Dans ce cas, nous laissons au

lecteur moins expérimenté le soin de s'informer et d'approfondir ses connaissances par lui-même. Une situation similaire est présentée avec *Harmattan*, « alizé chaud et sec qui souffle sur l'Afrique occidentale ». Les dictionnaires italiens donnent la même définition à ce terme qui est un emprunt africain connu et que nous avons récupéré.

Un exemple supplémentaire que nous pouvons citer est celui de *dryankés*, terme que l'écrivaine explique avec une glose intratextuelle : « ces pétulantes et élégantes dames » (K, 42), révélant l'image typique de la femme dakaroise. À l'instar de *Sognando Maldini* qui signale la même occurrence, nous avons préféré respecter la configuration du texte original, c'est-à-dire garder le mot africain et l'explication qui suit : le "*dryankés*", *quella signora petulanti ed eleganti che abbagliano tutto il paese, Dakar in particolare*. Comme le mentionne le *Dictionnaire des francophones*, *drianké* identifie « une femme très entourée, se plaisant à faire étalage de sa mondanité et de son opulence ».

En définitive, les sénégalismes n'ont pas d'équivalents dans la culture française et dès lors dans la langue italienne, car ils véhiculent des valeurs et des traits spécifiques. Ils sont également définis par Cristina Schiavone comme des emprunts dénotant une nécessité, une interférence compensatoire, dans la mesure où ils désignent des notions et des réalités propres à l'hypoculture d'une communauté linguistique que les autres langues ne sont pas en mesure d'exprimer⁶⁰. La logique de nos choix de traduction peut s'expliquer par la volonté de préserver autant que possible l'exotisme et la couleur locale du texte de départ, tout en conservant le signifiant de la langue source. Il s'agit d'ailleurs d'une traduction littéraire qui est normalement *sourcière*⁶¹, à savoir orientée vers le texte original. En outre, le rôle que ces *realia* jouent dans le roman n'est pas négligeable, certains de ces objets étant les protagonistes-narrateurs de l'histoire, au point que les noms communs ont la valeur de noms propres. C'est pourquoi nous avons presque renoncé à l'adaptation et à la modulation qui, en vue d'assurer l'équivalence globale du texte, auraient altéré trop profondément le sens et réduit l'importance de ces objets, même si ces stratégies auraient évité d'alourdir la lecture et de la ralentir à cause des notes supplémentaires. Nous avons donc privilégié les procédés d'amplification qui consistent à enrichir le texte cible d'informations afin d'en augmenter la compréhensibilité. L'ajout d'un tel appareil extratextuel s'est avéré, à notre avis, être le bon compromis entre la lisibilité du

⁶⁰ Cristina Schiavone, « Plurilinguismo e francofonia in Senegal: contatto, interferenza, e mediazione linguistico-culturale nello spazio francofono », *interFrancophonies*, n° 2, 2007, p. 1-37, p. 23.

⁶¹ Sur la traduction *sourcière-cibliste*, voir les travaux de Jean-René Ladmiral, notamment Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Belles Lettres, 2014.

texte par le public cible et le respect de l'original, compte tenu des références africaines que l'auteure a expressément revendiquées.

5.3.2. Expressions figées et métaphores

Après avoir mis en évidence le problème de l'intraduisibilité des *realia*, passons maintenant à considérer les expressions figées, les maximes et les métaphores contenues dans le roman, qui représentent d'importants enjeux traductifs en raison de leur portée culturelle. La traduction doit transférer le sens du texte sans altération de la part du traducteur, afin de susciter le même effet chez le lecteur cible. En ce qui concerne les expressions idiomatiques et lexicalisées, telles que *sans crier gare, là où le bât blesse, ne pas courir les rues*, etc., nous avons dû trouver des formules italiennes équivalentes, sans recourir à la traduction littérale : *senza avvertire, la nota dolente, non trovarsi dietro l'angolo*.

En effet, les tournures idiomatiques comportent une signification unique qui ne découle pas d'une traduction mot à mot, bien que, comme pour le langage familier, il ne soit pas si simple de trouver des formules fixes correspondantes dans la langue cible. La stratégie la plus appropriée serait plutôt la modulation, définie par Podeur comme « une variation ponctuelle dans le message en vue d'assurer une équivalence globale de discours⁶² ». Si pour les jeux de mots la modulation est libre, pour les expressions figées elle est lexicalisée, à savoir « ratifiée par les dictionnaires⁶³ ». Afin de repérer les expressions idiomatiques en français, nous avons fait appel à *Le Robert, dictionnaire d'expressions et locutions*. À titre d'exemple, la locution *les petites natures*, c'est-à-dire « personne de faible constitution physique ; expression familière et péjorative » correspond en italien, comme le témoignent les dictionnaires, à « è delicato, cagionevole ». Cependant, cette traduction perdrait la forme lexicalisée. Pour cette raison, nous avons préféré l'expression métaphorique italienne *i deboli di cuore*, dont le sens péjoratif correspond à l'original.

Mentionnons maintenant une autre expression figée : *compter les moutons*. Nous tenons à la souligner non pas parce qu'elle a posé des problèmes de traduction, mais parce qu'il existe une expression exactement équivalente en italien, qui est sa traduction littérale : *contare le pecore*. Une fois que nous avons compris l'équivalence, nous avons trouvé la bonne traduction. La situation est différente avec la phrase : *il ne l'entend pas de cette oreille*. Dans ce cas, une traduction mot-à-mot serait ambiguë et incorrecte. Nous avons donc deux possibilités : d'une

⁶² Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, op. cit., p. 41.

⁶³ *Ibid.*, p. 41-42.

part, nous pouvons expliquer par une paraphrase le sens de l'énoncé, *non la pensa in questo modo* ; d'autre part, nous pouvons trouver une équivalente pour reproduire l'expression figée, par exemple *non la vede così*, une forme qui met l'accent sur la vue et non sur l'ouïe comme en français. Nous avons opté pour la première option afin d'assurer une plus grande fluidité de l'énoncé. Finalement, même la locution *come bon lui semble* exclue une traduction littérale et nécessite une expression qui véhicule la même signification dans la langue cible, notamment *a suo piacimento*.

De surcroît, le roman est riche en maximes et en proverbes qui donnent de la profondeur et de l'autorité au message. Néanmoins, certaines formules qui ressemblent à des proverbes ne sont pas attestées par les sources lexicographiques. C'est pourquoi il vaut mieux parler de maximes ou aphorismes, comme pour les cas suivants : « on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire » (K, 23) ; « on ne peut pas envisager le parcours d'un fleuve sans remonter jusqu'à sa source » (K, 39) ; « rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui » (K, 47-48), que nous avons traduites littéralement : *non possiamo sempre portare con noi i nostri cari, ma ce ne andiamo sempre con il loro ricordo ; non si può conoscere il percorso di un fiume senza risalire fino alla sorgente ; restituire all'asino la sua zampata significa diventare ottuso come lui*. Ces phrases conservent ainsi la portée de sentences pleines de sagesse en italien, conformément au texte original et aux intentions de l'auteure qui les a élaborées.

Les maximes indiquent des vérités générales, collectives, concernant la vie, la nature et la conduite des hommes : « la maxime, tout comme le proverbe, énonce un universel à propos des hommes [...] dans sa spécificité qu'est l'esprit, la pensée, la morale. [...] Ce discours est typiquement didactique, [...] car il accentue le rapport particulier qui unit énonciateur et récepteur du message, et qui consiste en ce que l'énonciateur vise à persuader le récepteur⁶⁴ ». Ce n'est pas un hasard si ces sentences sont prononcées par les personnages les plus savants et les plus cultivés. De plus, comme les proverbes, les aphorismes sont caractérisés par des allitérations et une certaine rythmique, mais ils ont des fonctions et des formes de transmission différentes. Étant la manifestation de la sagesse, les maximes et les aphorismes acquièrent la valeur d'enseignements et de leçons morales que l'écrivaine transmet à ses lecteurs à travers les mots des objets et l'histoire de Memoria.

De même, nous mentionnons la phrase poétique et métaphorique qui est sans doute créée *ad hoc* par l'auteure : « Le cœur tient sagement dans la poitrine, la tristesse, elle, est une mer où

⁶⁴ Serge Meleuc, « Structure de la maxime », *Langages*, n°13, 1969, p. 69-99, p. 69-70.

tous perdent pied » (K, 48). La traduction littérale nous aide à transférer le sens du message et la dimension poétique et proverbiale évoquée dans la source, à l'exception de l'expression *perdre pied*, qui nous a obligé à trouver un équivalent idiomatique en italien : *Il cuore resta al sicuro nel petto, ma la tristezza è un mare dove tutti perdono la bussola*.

Une autre expression imagée que nous aimerions examiner concerne le néologisme *nom d'une morve* qui tire son origine d'une locution familière lexicalisée et notamment une exclamation courante en français : *nom d'un chien*. Selon *Le Robert dictionnaire d'expressions et locutions*, la structure « nom de + substantif », issue du juron blasphématoire « nom de Dieu », est particulièrement productive : nom d'un chien, nom d'un nom, nom d'une pipe, et diverses formations occasionnelles, parmi lesquelles Fatou Diome a élaboré la locution *nom d'une morve*. La nouvelle formule est très significative dans le cadre du récit en raison du personnage qui la prononce : Mouchoir. En effet, elle évoque la morve qui est l'une des caractéristiques de cet objet. Pour la traduire, une innovation créative était nécessaire et nous avons créé un néologisme en italien à partir d'une expression pareillement productive, reproduisant l'effet du texte de départ : *per tutti i fraffi*. Cependant, *fraffo* est un terme dialectal typiquement utilisé en Italie du Sud, tandis que *morve* relève plutôt du français standard. Par conséquent, nous avons adopté une solution traductive plus neutre telle que *starnuti*, qui s'inscrit tout de même dans le champ sémantique du *mouchoir*.

En ce qui concerne les métaphores, l'étude de Lila Bachir Pacha-Abdesselam sur la traduisibilité des procédés métaphoriques montre que ce domaine a suscité un grand intérêt de la part des spécialistes, notamment en raison des paramètres culturels et civilisationnels que ces dispositifs véhiculent⁶⁵. En effet, l'une des difficultés de la traduction des expressions imagées et des métaphores est précisément la dimension lexicoculturelle, la portée culturelle qu'elles transmettent, « une "culture courante", c'est-à-dire la culture populaire et partagée, souvent ignorée, qui est implicitement contenue dans le mot⁶⁶ ». Chaque connotation culturelle est associée à une langue spécifique et il est difficile de la restituer dans son intégralité dans le texte cible. C'est la raison pour laquelle le chercheur Audrey Wozniak a utilisé le terme d'« équivalence⁶⁷ », plutôt que celui de traduction, en référence à ces formes culturellement connotées, car il faut tenir compte des possibles entropies ou du moins d'un décalage entre l'expression originale et l'expression cible.

⁶⁵ Lila Bachir Pacha-Abdesselam, « La traduction de la métaphore : quel(s) procédé(s) pour quelle(s) culture(s) ? », art. cit., p. 71.

⁶⁶ Audrey Wozniak, « Peut-on traduire un proverbe ? », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 157, 2010, p. 35-48, p. 44.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

Le traducteur, face à l'occurrence des métaphores, adopte généralement l'attitude de chercher une métaphore équivalente dans sa langue, mais il doit faire attention à la fois à la dimension sémantique, formelle et phonétique. Dans *Kétala*, nous avons essayé de récupérer la forme la mieux adaptée au contexte et au cotexte. Ces deux éléments ont en effet une incidence déterminante sur la manière de repérer le sens d'un mot ou d'une unité plus large dans l'énoncé. Dans le cas de la traduction de *faucheuse*, qui renvoie en français à l'allégorie de la mort, nous avons repéré une métaphore similaire en italien : *Nera Mietitrice*. À cette occasion, nous n'avons pas explicité la métaphore, au contraire, nous l'avons reproduite grâce à une métaphore équivalente. Il en va de même pour la métaphore des *sans voix* qui ouvre l'épilogue. L'écrivaine fait allusion à tous ceux qui n'arrivent pas à s'exprimer par eux-mêmes et ont besoin d'un médiateur qui est notamment le son qui rappelle à la prière. En italien, la métaphore de *i senza voce* correspond tout simplement par une traduction littérale.

La situation est pourtant différente pour l'expression : *se retrouver à la casse*. Le Robert écrit que « mettre un objet à la casse » signifie : « à la ferraille ». Une équivalence possible en italien pourrait être : « finire nella tomba », mais elle est utilisée par rapport aux êtres humains et non aux choses. Bien que nous ayons expliqué que les personnages du roman sont personnifiés, nous avons préféré expliciter cette occurrence, implicite dans le texte source, au moyen d'une paraphrase explicative visant à éviter toute confusion : *diventerai un rottame*.

5.3.3. Les jeux de mots et de sons

Nous souhaitons consacrer un paragraphe à l'analyse de certains éléments qui constituent le plus grand obstacle à la traduction : les jeux de mots et les jeux de sonorités, ces derniers étant plus aisés à rendre par un autre jeu prosodique.

L'exemple le plus représentatif concerne les mots *mal* et *mâle* : dans ce passage du prologue, Télé accuse Brin d'allumette d'être un *mal*, tandis que ce dernier se défend en répliquant qu'il est plutôt *mâle*. *Mal* et *mâle* sont des homophones : ils ont des significations différentes mais possèdent la même prononciation. L'homophonie est un phénomène très fréquent en français, mais moins usuel en italien, si bien qu'il est difficile de repérer un jeu sur les sonorités similaires ayant la même signification. Cependant, une transcription accompagnée par une note explicative serait peu utile, compte tenu du style de l'auteure. Étant donné l'intraduisibilité des jeux de mots, nous avons finalement choisi l'association entre *marcio* (pourri) et *maschio* (mâle), qui évoque le contraste entre le sexe du personnage *mâle-maschio* et son caractère négatif *mal-marcio*. Malgré la perte de l'homophonie, l'allitération des sons [ma] permet de reproduire un effet stylistique et phonétique proche du texte source. Plutôt que de renoncer au

jeu de sonorités par une traduction littéraire, nous l'avons adapté au texte cible grâce à l'opération de traduction de la modulation, tout en respectant la proximité sémantique avec l'original.

Les jeux de sonorités sont très appréciés par l'écrivaine qui y fait souvent appel. Malheureusement, en traduction, il est parfois impossible d'éviter les entropies si nous voulons préserver le sens du message. À cet égard, nous citons l'exemple suivant : « les coquettes qui se concoctaient une soirée coquine » (K, 10). Le lecteur français remarque ici une assonance de la consonne [k] dans les mots *coquettes*, *concoctaient*, *coquine*, qui est perdue dans la version italienne où nous avons préservé le contenu aux dépens des jeux de sonorités : *le civettuole che si preparavano ad una serata piccante*. Il en va de même pour la phrase : « nous avons au moins la mousse et la hausse en partage » (K, 22). Entre *mousse* et *hausse* il y a un rapport de paronomase, car il s'agit de deux mots ayant des significations différentes mais des formes voisines, la seule distinction étant la présence de la consonne [m]. Il était impossible de trouver des paronymes similaires en italien et nous avons donc privilégié le niveau sémantique au détriment du jeu phonétique : *almeno abbiamo in comune la spugna e la fodera*.

Un exemple ultérieur se trouve dans le premier chapitre, où l'auteure joue avec les mots : « Elle ne rêvait pas, elle rêvassait » (K, 34) qui dévient : *Sognava, sì, ma sognava ad occhi aperti*. Dans ce cas, nous avons traduit littéralement pour transmettre le message correctement, mais la répétition du verbe italien permet de reproduire le même résultat déterminé à la fois par la différence sémantique et la similitude phonétique entre *rêver* et *rêvasser*. La situation est différente pour l'occurrence qui suit : « Puisque Porte, notre sentinelle, à force de bâiller et de s'entrebâiller [...] » (K, 21). Le verbe *bâiller* signifie littéralement *sbadigliare* lorsqu'il s'agit d'une personne, mais a aussi le sens de « être mal joint, s'entrouvrir », lorsqu'il s'agit d'une chose. En revanche, *entrebâiller* désigne le fait d'« ouvrir à demi » une porte ou une fenêtre. Le verbe *sbadigliare* pourrait être approprié dans ce contexte, puisque les objets sont personnifiés et peuvent donc adopter un comportement humain. Par ailleurs, la traduction *restare aperta e semiaperta* permettrait de reproduire la répétition qu'il y a entre *bâiller* et *entrebâiller*. Finalement, le traducteur prend des choix qui sont toujours déterminés par le cotexte et les conditions stylistiques, formelles et sémantiques de l'énoncé cible. C'est pourquoi nous avons traduit : *a forza di sbadigliare e socchiudersi*. Nous avons attribué à la Porte des caractéristiques humaines qui renvoient métaphoriquement au sens d'*entrouvrir*.

5.3.4. Problèmes lexicaux et opérations de traduction

Un autre problème culturellement connoté qui émerge dans la traduction de l'extrait concerne l'équivalence des diplômes, dans la mesure où « la nature et la durée des études ne se recoupent pas d'un pays à l'autre⁶⁸ ». Memoria doit « passer en classe de première » (K, 43), c'est-à-dire l'avant-dernière année d'école, qui en italien serait *la quarta superiore*, et elle est « à la fin de sa seconde » (K, 45), à savoir *alla fine della terza superiore*. De plus, l'auteure évoque la *première littéraire* qui correspond à un programme scolaire plus littéraire, ce qui en Italie est appelé *il liceo classico*. La stratégie mise en œuvre est celle de l'adaptation, à laquelle nous avons eu recours dans d'autres circonstances, comme pour la *protection de l'enfance* qui correspond à *Il Telefono Azzurro*.

Bien que l'adaptation soit une opération très présente, la plus utilisée est la modulation que nous avons déjà mentionnée. C'est ainsi que « mon Picasso, mon Botero » (K, 8) devient *il mio dipinto di Picasso, il mio quadro di Botero*, à l'instar de Podeur qui parle de « modulation métonymique⁶⁹ ». Souvent certains termes deviennent plus lisibles grâce à l'ajout d'un hyponyme, un terme plus spécifique, comme dans le cas de *couloir* traduit par *pianerottolo* ou *jus d'orange* qui devient *spremuta d'arancia*. Dans le cas de *bouche-à-oreille culturel* la modulation est obligatoire, ainsi que pour *fratrie* : *passaparola culturale* et *molti altri figli* sont des traductions possibles attestées par les dictionnaires. De surcroît, lorsque les personnages parlent du « dépôt d'Emmaüs » (K, 15), font allusion au nom d'un label français, une sorte de marché aux puces, évoqué non seulement pour la référence à la réalité tangible, mais surtout pour le sous-entendu qui peut véhiculer. La traduction répond au processus de la modulation par le biais d'une synecdoque généralisante : *mercato delle pulci*.

L'explicitation permet ainsi d'introduire des éclaircissements qui, autrement, resteraient implicites et pourraient compromettre la compréhension du texte. Une opération analogue sous-tend la traduction d'*hôtel particulier* en *residenza lussuosa*. En effet, traduire littéralement serait une erreur, car l'expression est un faux-ami qui a plutôt le sens de « palazzo privato » que de « albergo » en italien. Cependant, la formule *hôtel particulier* évoque chez le lecteur une habitation typiquement française, grande et luxueuse, une sorte de villa historique, comme l'expliquent les dictionnaires : « immeuble entièrement habité par un riche particulier ». La solution *residenza lussuosa* porte le risque de fournir une image plus générale, où la spécificité française est abolie, mais permet tout de même une clarté globale du message.

⁶⁸ Yves Gambier, « Traduire l'autre : une sub-version », art. cit., p. 182.

⁶⁹ Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, op. cit., p. 45-46.

D'autres exemples de formes qui appellent à trouver une équivalence au lieu d'une traduction littérale sont *faire nuit noire* et *petit matin* qui correspondent à *notte fonda* et *alle prime ore del giorno*.

Une dernière équivalence obligatoire concerne la locution *Hexagone*. Cette formule, révélatrice du langage courant, sert à désigner la partie continentale de la France métropolitaine en raison de la similitude entre sa forme géographique et l'image géométrique de l'hexagone. Encore une fois, nous avons fait en sorte que cette référence culturelle implicite soit rendue explicite. Si dans le cas que nous venons de présenter, la *France* est l'équivalent de l'*Hexagone*, il existe également des occurrences qui nécessitent une explication supplémentaire dans le texte pour être saisies par un utilisateur étranger. Pour donner des exemples, nous avons dû expliquer que *hivernage* est *la stagione delle piogge*, à la même manière de *gaillards*, un mot qui dévient plus lisible s'il est accompagné par une glose : *uomini grandi e grossi*.

En ce qui concerne la locution *belle époque*, cette référence mérite d'être approfondie car elle désigne normalement la période historique des premières années du XXe siècle. Cependant, dans le roman, elle est adoptée au sens large, figuré, de sorte que la seule transcription peut être mal interprétée. C'est ainsi que *bei vecchi tempi* accompagne la version française mise en italique, de manière à rendre explicite le concept d'« un temps de stabilité, de paix et de bonne conscience », qui reste implicite dans l'original. C'est la stratégie du binôme traducteur qui revient aussi avec *chérie*, une formulation qui s'avère très significative dans l'extrait traduit. *Chérie* est désormais un mot assez connu en italien, mais afin d'assurer la lisibilité du texte pour le public cible, nous avons adopté le binôme traducteur qui permet de garder la version française par la transcription et d'ajouter la traduction italienne *tesoro*.

Nous avons également relevé des cas de transposition, qui est « essentiellement une opération grammaticale [qui] consiste à remplacer une partie du discours par une autre⁷⁰ ». Un exemple parlant est l'exclamation *excavation !* répété deux fois dans l'extrait. Nous avons transposé le nom en verbe, *scavare !*, car celui-ci s'adapte mieux à la structure de l'énoncé italien. Il y a plusieurs occurrences où nous avons privilégié cette opération, étant la plus appropriée conformément à la langue italienne, au niveau des parties du discours et de l'organisation de la phrase : *les consignes parentales* deviennent *le indicazioni dei genitori* ; *les commentaires admiratifs* sont *commenti pieni di ammirazione* et *goût à la vie* est restitué comme *gusto di vivere*. Finalement, il y a une occurrence où la transposition se révèle nécessaire pour la phrase italienne : « elle s'offrait des grasses matinées et des petits déjeuners

⁷⁰ Josiane Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, op. cit., p. 38.

en tête-à-tête » (K, 286). Pour traduire *grasses matinées* en italien il faut utiliser un verbe et paraphraser le sens, par exemple *dormire fino a tardi* ou *restare a letto fino a tardi*. En conséquence, pour maintenir la cohésion syntaxique, *petits déjeuners* devient une forme verbale : *si concedeva di dormire fino a tardi e di fare colazione insieme*.

En revanche, il y a des cas de traduction où la transposition n'est pas obligatoire ou indispensable, mais peut s'avérer utile. Nous faisons allusion à *noyade mélancolique* et à *veuvage prolongé*. Dans ces deux formes, nous avons remplacé le nom par un verbe, ce qui contribue à maintenir la fluidité de la phrase en italien : *sarebbe annegata nella malinconia* et *nel vederlo ancora vedovo*. En effet, les formes *annegamento malinconico* et *vedovanza prolungata* peuvent sembler mal formulées par le lecteur cible. Ce dernier cas entraîne une autre transposition en chaîne, qui s'avère être un phénomène récurrent en traduction, comme le témoigne le cas précédent de *grasses matinées* et *petits déjeuners*. Josiane Podeur l'appelle à juste titre : « trasposizione a catena⁷¹ ». En effet, à la suite de la première transposition du mot *veuvage*, il a fallu modifier aussi un deuxième substantif dans l'énoncé qui est en relation de coordination avec le premier : *célibat*. Tout cela témoigne du phénomène de la nominalisation, typique de la langue française mais moins fréquent en italien. Comme le souligne Podeur, le traducteur qui travaille du français vers l'italien doit privilégier le verbe par rapport au nom dans une plus large mesure, ce que nous avons pu constater dans la traduction de *Kétala*. Cependant, cette tendance comporte une plus grande formation de propositions subordonnées implicites ou explicites, comme dans le cas que nous venons d'analyser : *si stupiva nel vederlo ancora vedovo, ancora celibe*.

L'épilogue mentionne également deux sigles français : *MST* (maladie sexuellement transmissible) et *OMS* (Organisation mondiale de la santé). Comme l'explique Claudia Wolosin, « la siglaison est l'un des trois processus de réduction morphologique qui donnent lieu à des néologismes. Elle consiste précisément en la réduction d'une lexie complexe aux initiales ou aux éléments initiaux des mots qui la composent⁷² ». Les deux sigles figurant dans le texte source désignent des réalités qui existent à niveau international, mais comme tous les acronymes et les sigles, ils acquièrent une forme linguistique différente selon les langues. Cependant, en français et en italien, *MST* et *OMS* correspondent, de sorte que cela ne s'est pas avéré être un obstacle à la traduction.

⁷¹ *Ead.*, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, op. cit., p. 36.

⁷² Claudia Wolosin, « Problèmes de traduction posés par la siglaison dans le domaine des nouvelles technologies de l'information et de la communication », *ASp*, n° 11-14, 1996, p. 147-160, p. 151.

Un autre élément remarquable est la traduction de *petit brin*. Pour situer le contexte, Télé se moque de la bravade de Brin d'allumette qui se montre frimeur malgré son jeune âge et son expérience limitée dans la vie. La télévision l'appelle ainsi *petit brin* pour le ridiculiser. Au lieu de la traduction littéraire *piccolo fiammifero*, nous avons opté pour *fiammiferino* qui met mieux en évidence la portée provocatrice de cette appellation grâce à l'utilisation du diminutif. Ce dernier fait partie du phénomène de l'altération linguistique qui est largement répandu en italien et qui transmet clairement le sentiment de petitesse physique et métaphorique de l'objet en question.

C'est ainsi que, bien que la traduction littérale soit souvent adéquate pour transmettre correctement le sens du texte, il y a des moments où le traducteur doit modifier la forme linguistique pour mieux l'adapter à la structure de la phrase italienne, comme l'a révélé le cas de *petit brin*. Le verbe *muer* et le nom *candide* en sont d'autres exemples. *Mutare* existe en italien dans le sens de « subir la mue », en référence aux animaux, mais dans le contexte linguistique de l'extrait, la forme *cambiare pelle* nous a paru la plus cohérente et la plus lisible, tout en permettant d'expliquer le sens de l'original. Pour ce qui est de *candide*, la mention du personnage de Voltaire sous-tend cet adjectif qui désigne « quelqu'un qui manifeste une grande ingénuité allant jusqu'à la crédulité ». Dans le texte source, il a la valeur morphosyntaxique de nom, étant le sujet de l'énoncé. Dans le texte cible, nous pourrions soit respecter fidèlement la version originale et opter pour *candido*, soit faire appel à une forme plus transparente, telle que *ingenuo*, où le lecteur perdrait toutefois la référence littéraire implicite. Cependant, cette allusion littéraire risque de ne pas être saisie par le public italien et le sens global serait dès lors mal interprété. Afin d'éviter une perte sémantique, ainsi que pour ne pas alourdir la lecture par l'ajout d'une clarification supplémentaire, nous avons choisi *ingenuo* pour expliciter l'implicite culturel, d'autant plus que cet élément n'est pas indispensable à l'économie du roman.

Parallèlement, nous avons explicité le mot *entourage*, qui est devenu en italien un emprunt lexical, mais avec une signification plus spécifique qu'en français. *Treccani* précise qu'il s'agit d'un « insieme di persone che formano il seguito di un personaggio politico o di un uomo di potere, o che costituiscono l'ambiente a lui vicino », tandis que le *Trésor de la Langue Française informatisé* écrit : « ensemble des personnes qui vivent habituellement auprès (de quelqu'un) », sans mentionner exclusivement le milieu de haut rang qui a acquis l'emprunt en italien. Par conséquent, il est nécessaire d'expliquer ce à quoi le mot français fait référence afin d'éviter les malentendus. Nous avons choisi de donner une tournure de phrase qui découle de sa définition : *la gente intorno a lui*. Il en va de même pour l'expression française *passer la*

gomme qui n'est pas une locution lexicalisée et que nous avons donc préféré rendre explicite par *cancellare tutto*, afin d'assurer une compréhension et une fluidité plus efficaces de l'extrait.

Nous terminons en signalant un dernier exemple où une traduction littérale s'avérerait totalement trompeuse et où le traducteur est donc obligé de trouver une alternative. Il s'agit d'*assistenza*, dans le sens de « ensemble des personnes assemblées en un lieu qui prennent part à quelque chose ». Traduire avec *assistenza* serait une erreur, car dans ce cas il s'agit d'un faux ami en italien, qui ne prévoit pas une telle signification pour ce terme, et de plus cela rendrait impossible de comprendre le sens de la phrase. Nous avons donc préféré utiliser un synonyme plus courant, tel que *assemblea*, une solution qui correspond mieux au contexte auquel le texte renvoie.

Néanmoins, il y a des cas où la traduction littérale est la plus appropriée. Un exemple concerne l'utilisation alternée dans le roman des termes *hommes* et *humains* – *uomini* et *umani* –. En particulier, *humains* est le plus fréquemment employé par les objets-narrateurs, car il fait allusion à l'ensemble de l'humanité, sans marquer son genre. Bien que la forme *umani* puisse parfois sembler un peu forcée, nous avons respecté l'intention de l'écrivaine de les alterner en fonction du sens que les personnages donnent à ces termes. Suivant la même logique, nous avons reproduit dans la traduction la même variation significative des majuscules et des minuscules pour *humains* et *Humains*. Nous en avons déduit que cette alternance s'explique souvent par le contexte, autrement dit par le fait de s'adresser à l'humanité tout entière ou seulement au genre masculin.

Une solution différente est adoptée pour les références intertextuelles. Le prologue offre une célèbre citation littéraire tirée du *Cid* de Pierre Corneille : « aux âmes bien nées la valeur n'attend pas le nombre des années » (K, 18). Nous avons fait appel à la traduction de Lanfranco Binni de la pièce, *Il Cid* : « nei cuori ben nati, il valore non attende il numero degli anni⁷³ ».

En définitive, nous pouvons résumer que les stratégies de traduction employées sont orientées tantôt vers le maintien de l'emprunt et de l'effet d'exotisme, tantôt vers la clarification paratextuelle, la simplification grâce aux hyperonymes ou la substitution par des équivalents culturels. D'ailleurs, comme l'explique Chiara Brandolini, « le traducteur ne produit pas une traduction totalement orientée sur la cible ou totalement orientée sur la source ; il recourt à une variété de stratégies différentes qui sont parfois le signe d'une exotisation voulue (emprunts, changements typographiques), parfois d'une clarification recherchée (notes en bas de

⁷³ Pierre Corneille, *Il Cid*, trad. Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1986, p. 69.

page)⁷⁴ ». En outre, la langue sénégalaise laisse des traces visibles non seulement dans le français du roman source, mais aussi dans le texte cible. L'objectif du traducteur est de rendre le roman accessible aux lecteurs italiens tout en lui restituant sa propre dimension de l'africanité.

⁷⁴ Chiara Brandolini, « La traduction italienne de *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : le cas du traitement des diatopismes », art. cit., p. 59.

Conclusion

Fatou Diome est une écrivaine habile qui s’amuse à brouiller les pistes. En vingt et un ans de publication, elle a fait résonner sa maîtrise créative dans les champs littéraires sénégalais et français et plus largement dans le domaine de la francophonie. Elle est une figure représentative de la société contemporaine avec ses points forts et ses points faibles. Sa présence littéraire, ainsi que médiatique, est son moyen de faire entendre sa voix, enfin revendiquée après une histoire personnelle difficile et face à l’Histoire dans laquelle, en tant que femme et personne de couleur, elle a été souvent réduite au silence. Dans *Kétala*, elle explore de nouvelles modalités textuelles et narratives pour renouveler la façon d’aborder des thématiques largement exploitées dans la littérature africaine francophone.

L’histoire de Mémoria, recomposée par « l’assemblée du souvenir » (*K*, 23), révèle une vie difficile, parsemée d’obstacles. C’est celle d’une femme africaine emmenée en France par son mari, cultivant l’espoir d’un mariage plus heureux, mais qui sera déçue à cause de l’abandon de ce dernier. Le lien matrimonial est ainsi l’élément principal qui déclenche l’aventure migratoire. Mais le désir, voire l’obsession, de partir pour avoir une meilleure vie, notamment au niveau familial, ne se réalise jamais comme souhaité. Mémoria et Makhou l’apprennent à leurs dépens : « la légèreté du rêve qui attire les Sénégalaises vers la France se transforme aussitôt en pesanteur nostalgique¹ ». Une nostalgie qui se mêle aux problèmes et aux douleurs que Mémoria est obligée d’endurer en France, comme le racisme, la difficulté de trouver un emploi acceptable, le manque de repères et la fin de sa vie de couple. En effet, le roman est construit sur le décalage entre le rêve d’une jeune femme convaincue que l’Europe sera le berceau d’un nouvel amour, bien qu’initialement imposé, et la réalité de l’émigration, avec ses peines et ses difficultés, qui la conduira, par choix ou par nécessité, à la prostitution. En dépit des sacrifices, le roman se termine sur une note encore plus tragique. Une mort prématurée et solitaire l’attend, sauf pour la présence de son mari qui, regrettant ses erreurs passées, reste à ses côtés et se bat comme garant de sa mémoire.

Une première caractéristique de *Kétala* que nous avons approfondie concerne la figure de style de la prosopopée qui donne la parole aux meubles, aux vêtements, aux bijoux, aux ustensiles de cuisine, entités normalement muettes dont la voix est choisie pour raconter une existence entière avec « toutes les couleurs de la nuit » (*K*, 10). Ainsi, c’est à travers l’alliance des voix des objets que se dessine la biographie de Mémoria qui revendique enfin sa voix, trop

¹ Xavier Garnier, « L’exil lettré de Fatou Diome », art. cit., p. 34.

souvent ignorée, puisque chacun d'eux représente une partie de son histoire. Nous remarquons la volonté de l'écrivaine de faire revivre l'animisme et le paganisme grâce à l'animation des objets de la maison. L'écrivaine est ainsi en mesure de toucher à plusieurs religions. De plus, c'est justement la parole qui est le véritable protagoniste de ce roman, car c'est un moyen aussi puissant de construire des liens que de tout détruire.

Néanmoins, les objets maîtrisent les mots bien mieux que les humains. Ce sont eux qui commentent, donnent leur avis, critiquent, justifient, ou parfois condamnent les choix et les comportements de l'héroïne et de l'humanité en général qu'ils ne parviennent pas toujours à comprendre complètement. En fin de compte, les objets prennent la place des hommes à tous les niveaux, notamment grâce à la figure de l'anthropomorphisation, et s'avèrent plus aptes qu'eux à porter un regard à la fois critique et naïf envers l'humanité. L'écrivaine l'avoue à l'occasion d'une interview : « Je préfère que ce soient des objets qui disent les choses d'une manière totalement naïve et qui se permettent de critiquer les humains et de les juger. Je fais parler les objets exactement comme les esprits éclairés infantiles peuvent surprendre le sérieux des adultes² ». Adopter leur point de vue extérieur, plus innocent et ingénu, est une stratégie narrative qui favorise l'écoute et la réflexion du lecteur sur les questions soulevées.

Fatou Diome veut également rendre hommage aux objets du quotidien qui font partie de nos vies, aussi bien ceux qui ont une valeur émotionnelle significative pour leurs propriétaires que ceux qui mériteraient plus d'attention et de respect, car « lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles » (*K*, 7). Cette phrase agit comme le fil rouge du roman et nous invite à réfléchir sur l'importance que nous devrions accorder à tout ce qui nous semble mineur, accessoire ou insignifiant. Toutefois, le but ultime est de démontrer que l'écriture n'est pas seulement un moyen de dénonciation sociale ou de critique des problèmes actuels, mais aussi un outil artistique. Il existe en effet une dimension de plaisir purement littéraire, poétique, liée au texte, qui est souvent oubliée lorsque les auteurs abordent des sujets difficiles. En témoigne l'ampleur des thématiques traitées au-delà de celles typiquement africaines, comme l'immigration ou le dilemme identitaire. En effet, *Kétala* explore les émotions humaines, l'amour, l'affection, de même que les phénomènes de la prostitution et de l'homosexualité, la lutte pour la survie, la maladie, la mort et l'importance des souvenirs.

« Loin d'être une littérature marginale, les œuvres de ces femmes écrivains constituent l'amorce d'une nouvelle ère littéraire, [...] sont porteuses de changements, ce qui est aussi la

² Florence Ramond Jurney, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., 156.

preuve du dynamisme visionnaire de leurs auteurs³ ». Par ces mots, Affin Laditan introduit la portée de l'accès des femmes à la littérature, qui porte encore ses fruits aujourd'hui. Par ailleurs, la génération contemporaine se caractérise par un renouvellement discursif qui consiste à revendiquer une rupture avec les pratiques du passé au profit des pratiques et idéologies actuelles. Fatou Diome est le symbole de cette nouvelle vision du monde. En d'autres termes, elle détruit à la fois l'existence d'un centre et d'une périphérie imposés par la vieille hiérarchie culturelle occidentale. De plus, appartenant à la génération des enfants de la postcolonie puisqu'elle est née après les indépendances africaines et a émigré en Europe, elle reste impartiale et neutre à l'égard des clivages identitaires – celui de son origine et celui de son pays d'accueil – qui constituent son être. L'élément nouveau que nous pouvons identifier dans sa double appartenance identitaire est sa capacité à profiter de l'enrichissement des deux espaces culturels, sans le vivre de manière conflictuelle, en abandonnant les tensions intérieures. Comme elle l'avoue elle-même, elle se reconnaît une chance inouïe de pouvoir connaître à fond et maîtriser la culture de l'autre si bien que la sienne : « on a toujours deux possibilités, deux richesses qui s'imbriquent⁴ ». Son identité se construit ainsi au sein de ces deux espaces mis en contact, le Sénégal et la France, dont elle est l'intermédiaire culturel et qui deviennent une source d'inspiration et de création. Puisqu'elle perçoit son hybridité comme une force vitale, elle se reconnaît métaphoriquement dans la couleur mauve, symbole de l'union de deux opposés.

En outre, l'alliage solide que Fatou Diome nourrit entre son Afrique et son Occident lui permet même de revendiquer la langue française comme la sienne, une langue connue depuis son enfance et, de surcroît, une langue officielle du Sénégal : « quand j'écris le français, je ne l'emprunte à personne, je ne l'emprunte à aucun Français [...], mais c'est une des langues que j'ai trouvées en Afrique à ma naissance. J'ai grandi en utilisant les moyens que mon état a mis à ma disposition⁵ ». En conséquence, la langue d'écriture, qui peut ne pas sembler un choix évident pour les écrivains subsahariens francophones, est pour l'auteure de *Kétala* la voie la plus naturelle à suivre.

Écrivaine de l'errance, ses textes s'inscrivent ainsi dans une littérature du mouvement, présentant un sujet en devenir. Elle parvient également à bousculer les normes et les codes sociaux et à briser les barrières culturelles et géographiques ; ses identités s'intègrent

³ Affin O. Laditan, « La "prostitution" comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique noire », art. cit., p. 101.

⁴ Florence Ramond Jurney, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

progressivement et elle devient un pont entre les espaces, dans l'intention de se définir librement à partir des références pluriculturelles, hors des contraintes sociales préétablies. Cependant, Fatou Diome ne veut pas renier ses origines et refuse de rester indifférente face aux réalités sociales et politiques de notre monde postcolonial et globalisé. En se plaçant à la bonne distance, elle jette son regard critique vers les deux pays auxquels elle pense appartenir.

Dans *Kétala*, elle aborde la question de l'immigration en France d'une manière renouvelée. Tout en dénonçant les conditions de vie difficiles des immigrés, elle ne néglige pas les problèmes et les fautes de l'Afrique. Elle montre l'attrait déformée que représente la France pour les Africains, ainsi que le problème du degré d'attachement filial dans la famille africaine. D'une part, l'écrivaine accuse l'image idéalisée que l'Occident est censé véhiculer : « la France doit rester un pays de légende pour alléger le poids des réalités⁶ », l'explique Xavier Garnier. Les Africains ne sont pas prêts à voir et à accepter les difficultés des émigrés en Occident. Cette idée est clairement dénoncée dans *Le Ventre de l'Atlantique* par les mots de la narratrice : « le tiers-monde ne peut voir les plaies de l'Europe, les siennes l'aveuglent ; il ne peut entendre son cri, le sien l'assourdit. Avoir un coupable atténue la souffrance, et si le tiers-monde se mettait à voir la misère de l'occident, il perdrait la cible de ses invectives⁷ ». D'autre part, il y a le poids de la famille. Diome dépeint le fardeau des responsabilités dont l'émigré est victime, obligé de se sacrifier pour les siens restés au pays et dont la vie dépend de sa réussite en Europe. Il s'agit d'« une véritable exploitation familiale⁸ », qui ne fait qu'aggraver les souffrances des immigrés.

Nous avons ainsi illustré le positionnement de Fatou Diome dans le champ de la littérature de l'émigration. Mais dans notre travail, nous nous sommes également intéressés à l'ethos de genre et à la littérature féminine en général, pour comprendre comment Fatou Diome s'identifie à son genre et quels sont le rôle et la perception des personnages féminins dans *Kétala*. L'écrivaine ressent le besoin de dénoncer les injustices que les femmes de sa société doivent subir, injustices qu'elle a elle-même souvent vécues. Son attitude est parfois qualifiée de féministe, bien qu'elle condamne toute forme de catégorisation. Cependant, comme elle le précise, il y a des questions que les femmes peuvent aborder sous un angle différent dans la littérature, parce qu'elles en ont fait l'expérience directe et parce qu'elles offrent une perspective nouvelle.

⁶ Xavier Garnier, « L'exil lettré de Fatou Diome », art. cit., p. 31.

⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 44.

⁸ Florence Ramond Jurney, Fatou Diome, « Entretien avec Fatou Diome », art. cit., p. 153.

Cependant, bien que les critiques aient qualifié l'attitude de Fatou Diome d'engagée, elle est avant tout une écrivaine. Elle est prête à effacer ses propres traces identitaires, non pas dans le sens d'un rejet de sa provenance ou de son sexe, mais dans le but d'éviter que son origine ne définisse sa littérature. Ce qui compte pour elle, c'est avant tout l'écriture, la possibilité et la liberté de pouvoir parler de ce qui lui tient à cœur afin d'exprimer sa pensée. « Je ne suis pas venue à l'écriture, c'est l'écriture qui est venue me prendre. [...] J'écrivais vraiment parce que j'avais l'impression que mon cahier acceptait tout de moi⁹ », admet-elle. La littérature et l'écriture jouent en effet un rôle majeur. Tout d'abord, dans une attitude militante, l'écriture est son arme de combat : en posant un regard critique sur les deux sociétés auxquelles elle appartient, l'auteure dénonce tous les maux qui les affligent. Cependant, l'écriture occupe également d'autres fonctions dans le roman et dans la vie de l'auteure : elle est à la fois un outil artistique et littéraire, un refuge et un moyen pour la construction de soi. À ce propos, Christian Schoenaers illustre comment la littérature permet de rejoindre la forme d'une unité identitaire qui est souvent très difficile à atteindre dans la vie quotidienne¹⁰.

Ces aspects que nous venons d'exposer nous ont permis de mieux comprendre l'écrivaine, le champ littéraire dans lequel elle se situe et les principaux sujets qui constituent le fondement thématique et narratif du roman. De surcroît, tout cela nous a également aidé dans le processus de traduction, car il est important de connaître le plus possible l'auteur, l'œuvre et le contexte général afin de traduire un texte littéraire de manière correcte et complète. Nous tenons donc à souligner que, bien que Fatou Diome fasse partie d'une nouvelle génération d'écrivains, elle porte constamment son regard sur les milieux africains auxquels elle reste attachée, alternant discours critique et expression ironique. L'africanité sous-tend le roman de *Kétala* et émerge également grâce à l'évocation de la parole orale. De nombreux passages de l'ouvrage sont consacrés à la société sénégalaise actuelle, avec de fréquentes allusions littéraires, des références culturelles, des emprunts et des citations dans les langues wolof et sérère. Ces éléments constituent les principaux problèmes de traduction à résoudre. Certaines *realia* africaines sont aussi des personnages du récit, comme Boubou. Dès lors, leur traduction doit respecter l'africanité du texte de départ, tout en rendant ces références vestimentaires explicites pour le lecteur italien, qui en ignore probablement le sens. Nous avons eu recours au périphrase et notamment aux notes en bas de page dans les cas où tout autre stratégie de traduction aurait entraîné une perte considérable. D'autres problèmes traductifs portent sur les expressions et

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ Christian Schoenaers, *Écriture et quête de soi chez Fatou Diome, Aïssatou Diamanka-Besland, Aminata Zaaria. Départ et dispersion identitaire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 141.

locutions idiomatiques, l'alternance au niveau des registres de langue, les culturèmes culinaires, ainsi que les jeux de mots et de sons. Nous avons utilisé différentes opérations de traduction, telles que la modulation, la transposition, l'équivalence ou l'emprunt pour faire face aux enjeux traductifs. Les problèmes syntaxiques et morphologiques sont évidemment significatifs, mais les aspects les plus compliqués concernent principalement les écarts culturels, implicites ou explicites, que le traducteur doit choisir comment gérer.

Le travail du traducteur qui veut jeter des passerelles entre deux langues et deux cultures n'est pas si simple. La traduction de *Kétala* s'est révélée particulièrement intéressante. Premièrement, grâce au contenu, nous avons découvert une histoire riche et dense, aussi bien pour les thèmes importantes et les questions critiques parmi les plus débattues qui caractérisent notre société contemporaine, que pour l'analyse des sentiments humains, l'amour sexuel et familiale, le respect des traditions, la préservation de la mémoire, la tragédie de la maladie et de la mort, l'affection des objets pour leur maîtresse, le lien profond de l'héroïne avec son lieu d'origine qui continue à vivre malgré le temps et la distance et finalement la force de faire entendre sa voix, même en allant contre tout.

Deuxièmement, l'intrigue de *Kétala* présente, comme tous les romans de Fatou Diome, une histoire plausible, une caractéristique qui enrichit l'œuvre d'un sens profond. Certains lecteurs peuvent alors s'identifier aux personnages et se refléter dans la vie de *Mémoria*, ainsi que dans celle de *Makhou*. Le seul élément plus fantastique est celui qui représente avant tout la singularité du roman, à savoir le type de personnages chargés de ce récit : les objets et les meubles de l'héroïne, généralement inanimés, mais qui ont en réalité une vie propre liée à celle de leur propriétaire. Cet aspect nous fait également réfléchir sur la façon dont les objets quotidiens qui font partie de nos vies sont souvent investis d'une charge émotionnelle qui va bien au-delà de l'objet lui-même.

Enfin, le style et la forme narrative de Fatou Diome sont à la fois complexes et fascinantes, dans la mesure où le langage poétique qui caractérise souvent son écriture se mêle à un registre plus familier, imitant la langue parlée. Les discours directs des objets-personnages sont calqués sur des dialogues ordinaires, qui comptent aussi des disputes, des insultes, des interjections, et ainsi de suite. Mais les aphorismes, les maximes ou la façon de parler des personnages érudits témoignent d'un langage plus soutenu, jusqu'aux interventions du narrateur omniscient qui adopte un style frôlant souvent la poésie. D'ailleurs, la verve de l'auteure se caractérise par une ferveur et une sensibilité combinées à une grande lucidité due à la maîtrise de la langue. La force de son écriture réside dans le mélange de lyrisme, d'ironie et d'humour, ce qui en fait un style à la fois poétique et condamatoire.

Tous ces éléments réunis donnent vie, en définitive, à un roman original et profond qui mérite d'être découvert par le public italien. Les lecteurs italiens devraient avoir la possibilité et la chance de connaître *Kétala* et, en général, l'ensemble de l'œuvre de Fatou Diome, une écrivaine parfaitement inscrite dans notre époque, qui aborde des sujets universels et des questions d'actualité de manière pragmatique et véridique, en mettant en lumière des aspects souvent tenus à l'écart ou négligés, le tout avec un style très personnel et un langage concret et à la fois lyrique. La traduction est ainsi très importante car elle est le moyen le plus simple et le plus direct de faire apprécier aux non-francophones la richesse littéraire d'une telle auteure.

Kétala

*À mes grands-parents,
Vos mots, lanternes de toutes mes nuits, resteront
ma meilleure part de kétala.*

*À ma mère,
Pour tout ce que le kétala ne peut disperser.
Douce sieste.*

*À ceux qui disposeront de mes plumes, masques,
peluches et châles mauves, qu'ils les écoutent et
s'en occupent avec tendresse.*

Prologue

Lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles !

Tout était propre : dans la chambre, le lit n'était pas défait. Dans la salle de bains, la brosse à dents penchait encore sa tête hors d'un verre mauve. Sur le lavabo, un dernier flacon de parfum attendait son sensuel usage. Équipée avec goût, la cuisine suggérait la gourmandise. Seule une tache de café difforme semblait tatouée sur le carrelage, mais il fallait un esprit bien mal tourné pour la remarquer. Les fauteuils se tenaient tranquilles au salon, en face de l'ordinateur éteint et du téléviseur dont le bouton de veille rougeoyait sans insolence.

Silencieux décor, corps du silence, à lui tout seul un langage : une vie à posséder, à être possédé, à vouloir posséder, avant la pause finale. Quand, le corps silencieux, on ne dit plus : ma poupée russe, mon chapeau cubain, mon parasol, mon balcon en banlieue, mon jean Versace sur mon string Chantal Thomass, mon masque vénitien, mon Picasso, mon Botero, rondement installé dans mon hôtel particulier, si stylé, où pupazzo, l'humain, est rarement champion de la partie d'échecs. Maths ! Pendant qu'on s'occupe des corps, on oublie le décor, mais, après les corps, on en revient pitoyablement aux objets. *Pourtant, lorsque quelqu'un meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles.*

Après l'enterrement de Mémemoria, ses parents et ses proches étaient venus se recueillir dans son appartement, encore empli de son parfum. Cela faisait à peine trois heures que la défunte avait rendu son ultime souffle, mais elle occupait déjà sa dernière part de planète.

Ici, il vaut mieux ne pas prolonger son évanouissement, les pelles ne sont jamais loin et les fidèles, même s'ils ne s'en réjouissent pas, sont toujours prêts à rendre immédiatement au Seigneur ceux qu'Il rappelle à Lui et qui, dès lors, dit-on, ne nous appartiennent plus. La foi console, les vivants se détachent, la mort débaptise : on n'est plus Alpha, Moussa, Abdou ou Astou, mais simplement *Niiwbi* ou *Odallolé*¹, c'est-à-dire *le corps*. Une fois la victime de la faucheuse identifiée, on n'en parle plus qu'à la troisième personne. *Le il* ou *elle* isole, retranche, éloigne. Le tiers soustrait n'est plus concerné par la subjectivité d'un je effrayé qui se protège du vide. Un vide créé par la mort et la désormais impossible interactivité du *je* avec un *tu* sans intention. On assiste donc à la levée *du* corps, entité indéfinie ou plutôt définie par sa préfiguration de notre fin à tous. Dès l'annonce du décès, les préposés au bain mortuaire

¹ Le corps, respectivement en wolof et en sérère, des langues sénégalaises.

s'emparent *du* corps, pendant que d'autres s'en vont *lui* creuser *une* sépulture. Pour le convoi, une planche en bois, ultime trône, sera portée par des proches ou des volontaires. Souvent, les derniers alertés arrivent à la demeure endeuillée au moment où le cortège revient déjà du cimetière. On peut reporter, annuler, manquer tous les rendez-vous, mais pas celui-là : *on ne fait pas attendre le bon Dieu*, disent les fidèles. Aux humains d'attendre, et ils attendent : l'âge, l'amour, l'apprentissage des secrets de la vie, la réussite, le bonheur, peut-être, et l'appel de Dieu, sûrement.

Ce fut donc après l'enterrement et le départ des voisins que la famille prit le temps de se laisser aller à l'émotion, dans l'appartement de Memoria. Quelques tardifs regrets alimentèrent leurs sanglots. La chaleur leur fit vider plusieurs litres d'eau. Puis, se ressaisissant, ils listèrent minutieusement les affaires de la défunte, avant de refermer la porte derrière eux. Dehors, ils se fondirent dans les nuances du jour qui, déjà, s'assombrissait. Le soleil caressait sa couche, la brise répandait la miséricorde.

Un soir dans une vie, c'est parfois une vie en un soir. *Noctivagus anima* ! Il manquera toujours une laisse pour priver l'âme de ses errances nocturnes. Et c'est tant mieux. Le soir, tout ce qui doit arriver s'installe confortablement ; tout ce qui doit partir s'en va sans crier gare. Âme aux pirouettes vertigineuses, la plume danse avec ce qui vient, avec ce qui va. Pour peindre une vie, il faut toutes les couleurs de la nuit. Il n'y a pas de bleu pur dans le ciel, juste le ton de mille fusions qui teignent les sillages mauves du cœur ailé qui s'élance. Ne me donnez pas des lingots d'or, ça m'alourdit. Un rire, une mélodie, une phrase, un souffle me suffira. Vole ! Fragile oiseau, vole ! On ne meurt pas, on se libère. Quelle que soit ton envergure, tes plumes ne couvriront jamais le ciel des Hommes. Quand, majestueux, le pélican s'envole, qui remarque l'arabesque, l'ombre de ses ailes au sol ? Et peu importe le poisson qu'il a soutiré à la mer. Il en reste toujours.

Au détour de certaines rues, des effluves d'encens taquinaient les narines, trahissant les coquettes qui se concoctaient une soirée coquine, en rêvant d'enchaîner Chronos au pied de leur lit. Une brassée d'amour, un doigt de tendresse, oui, mon Amour, plonge dans mon bras de mer, il n'est là que pour toi. Il faut ce qu'il faut de liquidité à la chair, puisqu'il lui a été donné la faculté de s'embraser. Aïe ? Hum ? Extincteur ? Non ? OK ! Bonne nuit.

Pendant que certains chauffaient leur couche, les heures continuaient leur course. La nuit se creusait, profonde, une tombe incommensurable, où l'humanité tout entière gît aux côtés de ceux qu'elle croit loin d'elle, dans un autre monde. L'au-delà n'était plus qu'une fiction. La lune

émergeait d'une énième plongée, les nuages en avaient assez de jouer à cache-cache avec elle. Montre-toi ! Je suis là ! Nous y voilà !

Le ciel se racla la gorge et fit trembler les âmes inquiètes. De nombreux éclairs dessinèrent des zèbres au firmament et jetèrent une lueur bleutée à travers les interstices des fenêtres. Une grosse pluie rafraîchissante cisaila les ténèbres et, bientôt, emplit l'atmosphère d'une agréable odeur de sable mouillé. Dans sa chambre, le paysan sourit au creux de son oreiller. Le berger savait que la prairie sortirait bientôt son manteau vert pour saluer le passage de son troupeau et, qu'ainsi accueillies, ses bêtes seraient généreuses, elles lui permettraient de revenir chez lui, matin et soir, déposer devant le visage rayonnant de sa femme une outre pleine de lait. Ondoyant, les arbres nettoyaient leur cime de la poussière accumulée durant toute la saison sèche. La savane faisait peau neuve, les humains espéraient l'embellie, les astres modifiaient leur posture. Mais tout cela ne pouvait se faire sans tambour ni trompette. L'orage ! Quelques anges malfaisants savouraient leur victoire et leur fanfaronnade agaçait le ciel. Un ciel noir dont la colère ne tarda pas à parvenir aux terriens, terrorisant les petites natures.

– J'ai peur, j'ai peur ! dit l'oreiller.

– Je suis là, rassure-toi, répondit le matelas, ce n'est qu'un tonnerre, tu le sais bien, c'est juste la fée qui habite dans le ciel qui fait tomber sa vaisselle ; et comme elle a cassé sa jarre, toute l'eau qu'elle avait gardée dedans se déverse sur la terre. Regarde par la fenêtre : il pleut. Et les éclairs, c'est parce qu'elle fait du feu dans sa cuisine. Elle a sans doute des convives. Tu vois, il n'y a pas de quoi s'affoler.

– J'ai quand même peur, insista l'oreiller. Par un temps pareil, Memoria me serrait très fort dans ses bras. Aïe ! Tu vois bien, les bourrasques vont finir par ouvrir les fenêtres ! Le vent va m'emporter. Aïe, j'ai peur !

– Bon, Oreiller, tu vas arrêter maintenant ? s'énerma Matelas, tu me fatigues à la fin, tu sais bien que Porte, la sentinelle, monte la garde et ne laissera jamais le vent t'emporter.

– Au secours ! ça claque de partout !

– Oreiller, calme-toi, dit la porte qui n'avait pas perdu un mot de la discussion, ce n'est que moi qui repousse le vent.

L'horizon s'éclaircissait, l'aube arborait une robe pastel, quand le ciel consentit enfin à taire sa colère. L'appartement baignait dans un lourd silence qui fut bientôt rompu par la frêle voix de l'oreiller.

– Merci, chère Porte, d'avoir si bien tenu, cette nuit, pendant la tempête. J'ai cru que nous allions tous être éparpillés. J'espère que tu sauras nous protéger aussi bien les prochaines fois.

– Ne te réjouis pas trop, Oreiller, pour être éparpillés, nous allons être éparpillés ! Et plus vite que tu ne crois. Tout ce qu'il y a dans cet appartement va bientôt disparaître.

– Ô Porte ! Ne me dis pas que tu vas laisser le vent nous disperser sans rien faire.

– Contre le vent, je vous garantis ma protection, c'est contre les humains que je ne peux rien.

– Comment ça les humains ? Nous n'avons plus rien à voir avec ceux-là, puisque Mémoire, notre adorable maîtresse, est décédée.

– Mais c'est justement ça notre problème. Tu as entendu les gens qui étaient ici, hier après-midi ? Évidemment que non, tu es toujours fourré dans cette chambre.

– Qu'ont-ils dit ? interrogèrent tous les meubles, en chœur.

– Ah, vous non plus, vous n'êtes pas au courant ? Ça ne m'étonne pas, les humains tiennent toujours leurs messes basses par-derrière. D'ailleurs, ils ont attendu d'avoir refermé l'appartement pour évoquer leur funeste dessein, oubliant que je pouvais tout entendre, tant qu'ils étaient devant moi, de l'autre côté, dans le couloir.

La porte ne semblait pas pressée d'annoncer ce qu'elle savait à son auditoire. Matelas perdit patience, bondit sur ses ressorts et se planta devant elle :

– Clic, clac ! Et puis quoi encore ? Arrête de nous faire lanterner et dis-nous ce que les humains ourdissent contre nous.

Les chaises se perchèrent sur la pointe de leurs pieds, les fauteuils se penchèrent, le grille-pain ouvrit sa bouche édentée, la table se rapprocha à quatre pattes, l'ordinateur ne fut plus qu'un œil figé, à l'écoute. Chacun manifesta son inquiétude à sa façon, mais tous partageaient la même impatience et témoignaient à la porte une attention toute particulière. Heureuse d'une telle qualité d'audience, Porte lâcha l'information comme on libère un papillon. La nouvelle virevolta dans la pièce et se propagea par échos dans tous les recoins de l'appartement :

Les humains avaient décidé de faire le *Kétala* de Mémoire, le partage de son héritage. Le huitième jour après son enterrement, selon la tradition musulmane, on devait, sous l'œil vigilant de l'imam, distribuer les affaires de la défunte aux différents membres de sa famille. Après que Porte eut fini de parler, il souffla comme un vent sibérien dans l'appartement. Il est des nouvelles qui s'abattent sur vous, tel un lasso de gaucho, pour vous traîner vers un tout autre destin. Les meubles en étaient à cet amer constat. À l'extérieur, une intense lumière d'août inondait maintenant les rues, la pluie de la veille avait, semblait-il, restauré la teinte bleue du

ciel et lustré le disque solaire. Terrassés par ce qu'ils venaient d'apprendre, les meubles gisaient dans la pénombre de l'appartement, comptant les heures qui les rapprochaient inévitablement de la date tant redoutée.

En fin de matinée, un homme encore jeune passa dans l'appartement. Alerte, il épousseta quelques objets, caressa certains bibelots, puis, soudain, furieux, décocha un coup de pied à la table, boxa le fauteuil et ressortit, sans le moindre mot. Tous les meubles furent surpris par la scène qui raviva leur émotion. Des soins, ils avaient coutume d'en recevoir, auparavant. Des soins complets, effectués dans une ambiance chaleureuse. Oui, il y avait même de la musique et une douce voix, une voix de contralto, gravée de blues, qui chantonnait ; rien à voir avec cette aumône d'attention qu'on venait de leur infliger.

– Non, mais oh ! cria Table. Vous avez vu comment il nous a traités, celui-là ? Il se croit dans un dépôt d'Emmaüs ou quoi ? Ne sait-il pas que les meubles aussi peuvent se sentir orphelins malmenés ? ! Il y a la protection de l'enfance pour les gosses maltraités, des bataillons pour voler au secours des femmes battues, on trouve même des organismes pour consoler les maris victimes de coups de casserole et rien pour nous, nous qui sommes dans la totale incapacité de geindre ou de rendre les coups. Où est la justice ? Cet homme va recommencer, c'est ainsi, l'impunité perpétue le crime. Je parie que ce type n'hésitera pas à nous jeter hors d'ici, peut-être même avant le kétala.

– C'est bien triste, ce qui nous arrive, ronchonna Mouchoir. Chacun de nous est une trace de l'histoire de Mémoire ; si on nous sépare les uns des autres, il ne restera plus rien de notre maîtresse.

– Et puis, qui sait entre quelles mains de brute je risque de tomber, moi ? dit l'ordinateur.

– Toi au moins, enchaîna la table basse, ils auront peur de te mettre en panne, tu auras peut-être la chance d'être bien traité. Mais moi, je risque de me retrouver dans un salon, où des gens mal élevés me poseront leurs pieds dessus, en regardant la télé.

– Quoi la télé ? dit celle-ci, de toute façon je ne me laisserai pas faire, moi. Ras-le-bol des cartons ! Un déménagement à mon âge ? Non, merci ! S'ils veulent me sortir d'ici, je crame exprès de l'intérieur, comme ça, ils ne pourront pas me fourguer à un foyer inconnu.

– C'est une façon d'échapper à tout changement de propriétaire, remarqua l'ordinateur, mais vois-tu, si tu réagis ainsi, tu vas immédiatement te retrouver à la casse.

– Oui, je préfère, ainsi je serai morte, comme Mémoire, ce serait une manière de rester avec elle. D'ailleurs, mieux vaut se retrouver à la poubelle plutôt que dans certaines familles humaines. Au moins, à la casse, aucun macho ne m'imposera le calendrier des championnats

de football et aucune main de sale gosse ne viendra m'étourdir avec sa télécommande frénétique.

– Hé, frénétique toi-même ! lança la télécommande, dans une poussée d'urticaire, ce n'est pas ma faute si t'as été faite pour m'obéir.

– Balivernes ! s'insurgea la télé, ce n'est pas à toi que j'obéissais, mais à Mémemoria qui, elle-même, te dictait ses ordres que tu devais me transmettre sans broncher.

– Bon, disons que j'obéissais à Mémemoria et toi, tu m'obéissais. Il ne s'agit pas pour moi de nier ma soumission à notre défunte maîtresse, mais je tiens à te signaler que dans cet appartement comme partout ailleurs dans le monde, chacun se soumet ou gouverne à sa hauteur, le tout est de savoir porter sa charge. La vertu d'une marmite, ce n'est pas de s'ajuster à son couvercle, mais de bien cuire les aliments qu'on lui confie. Et toc !

On entendit de petits coups répétitifs, les brins d'allumette cognaient énergiquement la boîte qui les enfermait. L'un d'entre eux réussit à se dégager et pointa sa tête vers la télécommande :

– Voudrais-tu ignorer le rôle du feu dans la cuisson des aliments ? Laisse-moi te rappeler que la marmite ne servirait à rien sans moi. Au cas où tu mépriserais ma fonction, sache qu'il me suffirait d'un seul pas de danse au flanc de cette boîte pour enflammer tout ce qui se trouve ici.

– Oui, et toi avec ! rétorqua la télé. Tu es jeune, sans expérience et d'ailleurs comment pourrais-tu en avoir, puisqu'un brin d'allumette meurt dès son premier pas dans la vie ? Sache, petit, que seuls les humains sont assez rusés pour échapper au mal qu'ils répandent, eux seuls peuvent pratiquer la politique de la terre brûlée et s'en sortir ; on en a la preuve avec leurs guerres qu'ils ne se lassent pas de montrer à l'écran. Devant les glaces brûlantes de la Bérézina, Napoléon avait encore assez d'ardeur pour faire périr vingt-cinq mille de ses hommes et survivre. Alors, petit brin, voudrais-tu te prendre pour Napoléon ? Aurais-tu assez de courage pour nous cramer, toi y compris ?

– Ne suis pas petit brin ! Je suis Brin d'allumette ! Espèce de vieille machine ! Tu as entendu Montre citer le Cid, tu devrais savoir qu'« aux âmes bien nées la valeur n'attend pas le nombre des années ». Regarde-toi, les nouvelles télés, même les petites, sont beaucoup mieux que toi, elles effectuent des tâches que tu es incapable de réaliser. Quant à moi, je suis bien plus petit qu'un morceau de silex mais je suis plus efficace pour faire naître le feu.

– C'est exactement ce que je disais, seuls les Hommes sont épargnés par le mal qu'ils créent : on ne devrait pas t'appeler Brin d'allumette mais Boule de poison, car c'est bien le poison des Hommes qui te rend redoutable. Le bout de bois qui te prête son nom n'est qu'une victime dans

l'histoire, mais c'est lui que les humains ont choisi de placer entre l'enfer de leur invention et leurs doigts malins. Tu n'es qu'un mal sur la longue liste des maux imaginés par ces créatures qui se prennent pour l'espèce animale la plus évoluée.

– Je ne suis pas un mal ! Mâle, oui ! Et mâle utile. Je donne le feu qui cuit la nourriture des Hommes !

– C'est peut-être là où le bât blesse, remarqua la statue du Chasseur, car il a fallu qu'ils tuent pour avoir besoin de cuire de la chair sanguinolente. Quand leur âme ignorait le plaisir qu'ils pouvaient goûter à ôter la vie, ils n'avaient nul besoin de cuire pour s'alimenter.

– Oui, mais je donne aussi la flamme qui les réchauffe, la lumière qui les éclaire. Je ne suis pas un mal. Que serait l'espoir d'un enfant, sans le frémissement du feu sous la marmite de sa mère ; l'hiver septentrional, sans le crépitement de la cheminée ; un tête-à-tête amoureux, sans la crête discrète d'une bougie qui enflamme le cœur du berger en trahissant légèrement la gêne tapie sur les joues de sa bergère ? Enfin, que serait la danse des Hommes sans la danse du feu ? Une famine ! Un hiver mortel ! Un abîme ! D'insondables ténèbres ! À moi tout seul, je leur évite tout cela. Je suis la famine transformée en bol de riz chaud, je suis le cœur qui bat dans l'hiver, je suis le flambeau surgi des ténèbres illuminer le chemin des Hommes vers l'espoir et la spiritualité. D'ailleurs, ne suis-je pas de toutes les fêtes religieuses ?

– Voyons ! moi qui croyais la vanité réservée aux Hommes, soupira le sage Masque en bois qui, perché sur son mur, écoutait et observait le manège depuis un moment. Continuez à vous comporter en ennemis jurés et vous allez finir par donner raison aux humains qui veulent nous séparer.

À ces paroles, les esprits convergèrent vers la préoccupation commune, les disputes s'estompèrent. Masque trouva le moment propice au dialogue et mit sa diplomatie à l'œuvre :

– Je pense que nous partageons tous, ici, la même révolte. Il s'agit maintenant de réfléchir, ensemble, au moyen d'empêcher les humains de mettre leur plan à exécution. Nous disperser, nous, les témoins de l'histoire de Mémoire, c'est éliminer toute trace de cette merveilleuse femme, puisqu'elle n'a pas eu d'enfant. C'est donc à nous de sauver sa mémoire. Reste à savoir comment ?

– Eh oui, comment ? s'interrogèrent les autres, en chœur.

Soudain, le canapé s'étira de tout son long. Fier, il annonça :

– Compagnes et compagnons d'infortune, j'ai trouvé la solution !

Tous se rapprochèrent, intrigués. Il continua :

– Puisque Porte, notre sentinelle, à force de bâiller et de s'entrebâiller, laisse toujours les Hommes vaincre sa vigilance, ce sera à moi désormais de contenir leur invasion. Je me tiendrai juste derrière Porte, ainsi je bloquerai hermétiquement le passage. N'ayez aucune crainte, personne ne pourra entrer pour nous sortir d'ici.

– Ah, dégage, Canapé ! Tu m'écrases, ce que tu peux être lourd parfois, gémit le coussin qui était tombé au premier mouvement de Canapé. Tu te crois intelligent, mais ta solution ne tient pas debout. Tu oublies que ce sont des mains humaines qui t'ont installé ici, tout comme nous autres ; de la même manière, elles disposeront de nous à leur fantaisie.

– C'est bien ce que je disais, ronchonna encore Mouchoir, il ne restera plus rien de Mémemoria. À l'évidence, ce Kétala aura bien lieu et chacun de nous s'en ira avec une parcelle de la vie de Mémemoria. Nom d'une morve, mais que faire ?

La perplexité noya l'appartement dans le silence. Le soleil se jouait des persiennes et laissait filtrer des faisceaux lumineux qui ne parvenaient pas à clarifier la situation.

– J'ai une idée, fit Masque, qui surplombait toujours l'assemblée. Je viens d'une civilisation où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se les racontant de génération en génération. Je propose donc...

– Ha ! Ha ! Ha ! Tu proposes quoi ? rugit Canapé. Que nous fassions des enfants, peut-être ? Et puis quoi encore ? On t'a dit que les sculptures de Michel-Ange font des petits ? Remarquez, moi, je pourrai toujours considérer les coussins comme mes petits, nous avons au moins la mousse et la housse en partage, c'est une vraie proximité génétique ; mais toi, Masque, un bout de bois desséché, ce n'est pas demain que tu vas te mettre à bourgeonner ! Alors, ta vénérable tradition orale, ton bouche-à-oreille culturel, laisse-moi rire. Ils ne connaissent pas l'Alzheimer chez toi ou quoi ?

– Laisse-le quand même nous exposer son idée, intima la grande table, encouragée par les autres. Nous vous écoutons, Masque.

– Bien, si on me laisse terminer. Comme nous ne pourrons pas empêcher les humains de nous disperser, je propose que chacun de nous raconte aux autres tout ce qu'il sait de Mémemoria. Ainsi, pendant les six nuits et les cinq jours qui nous séparent du kétala, nous allons tous, ensemble, reconstituer le puzzle de sa vie. Nous saurons alors ce qu'elle faisait dans cet appartement où elle nous a rassemblés, comment elle a vécu et de quoi elle est morte. Ainsi, chacun de nous pourra partir vers n'importe quel horizon, mais avec l'histoire complète de notre maîtresse.

– Je suis d'accord avec toi, Masque s'exclama statue du chasseur africain. Ton idée est excellente ! Comme dit chez moi : on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire.

Tous les meubles et objets de l'appartement partagèrent cet avis, si bien que la proposition de Masque fut adoptée. Sans plus tarder, ils voulaient débiter une sorte d'assemblée du souvenir qui durerait, sans doute, jusqu'au jour du kétala de Mémoria. La journée tirait à sa fin quand Masque, perché sur son mur, fut désigné président de séance, presque à l'unanimité. Mais des voix s'élevèrent contre.

– Moi, Marinière, je suis contre cette nomination ! J'ai vécu assez longtemps au service de Mémoria pour mériter l'honneur de présider cette assemblée en son souvenir.

Agacé par le discours de Marinière, le grand boubou blanc l'interrompt :

– Tais-toi, Marinière, tu n'étais qu'une tenue de travail et rien de plus. Moi, elle m'a acheté, il y a peu de temps, pour la fête de la Tabaski². Comme tu peux le voir, je n'ai rien perdu de mon éclat. En dehors de quelques petites taches noires – mais qui peut éviter cela avec toutes les flaques d'eau qu'on a ici pendant l'hivernage ? –, ma blancheur est restée immaculée, raison pour laquelle notre maîtresse me conservait soigneusement et me portait toujours pour la prière. Convenez-en, d'entre nous tous, je suis le plus saint, moi qui accompagnais sa vie religieuse, ses tête-à-tête avec son Seigneur. Je suis donc l'imam légitime de notre communauté. Qui, mieux que moi, peut diriger cette assemblée ?

Le châle de prière s'offusqua :

– Eh, alors là non ! Je ne suis pas d'accord avec une telle dictature. Certes, elle priait ces derniers temps, mais elle ne priait pas sans se couvrir la tête et c'est de moi qu'elle se servait pour cela. Si nous admettons que la tête est bien la partie supérieure du corps et le siège de l'esprit, nul parmi vous ne peut nier ma priorité. Puisque de son vivant notre propriétaire en avait décidé ainsi, vous n'avez guère d'autre choix que de me reconnaître comme chef de plein droit.

La bouilloire s'insurgea :

– A-t-on déjà vu une musulmane prier sans avoir fait ses ablutions ? J'avais donc la fonction primordiale. Je me souviens qu'elle retroussait pagne et robe pour se servir de moi. L'eau de la pureté, c'est à moi qu'elle la confiait. Des châles, des boubous, je l'ai vue en changer souvent, jamais je ne l'ai vue changer de bouilloire, depuis le jour où elle m'a achetée au marché

² Fête de l'Aid-el-Kebir au Sénégal.

Sandaga. Pourtant, des bouilloires, il y en avait là-bas par milliers, mais c'est bien moi qu'elle a choisie. Elle appréciait mes douces rondeurs, mon couvercle si facile à manier, mon bec qui ne déversait d'eau que le juste nécessaire, afin de lui épargner les va-et-vient au robinet. Utile et économe, j'étais l'alliée infatigable et indispensable au culte qu'elle rendait à son Seigneur. Ayant toujours accompli le service qui précédait tous les autres sur le chemin de sa foi, c'est-à-dire sa purification, je revendique, ici, le droit de continuer à présider le culte, même celui des morts.

– Ça suffit ! crièrent tous les autres meubles et objets de l'appartement.

Puis, une statue de femme, aux formes généreuses, ajouta :

– Nous avons, en majorité, choisi Masque, d'abord, parce que c'est lui qui a eu l'idée de cette transmission mutuelle du souvenir de notre défunte maîtresse, ensuite parce que, ayant assisté à d'innombrables palabres au cours de son existence, il est celui qui saura le mieux conduire nos débats.

Ce discours argumenté mit fin aux protestations. Mais ce n'était pas l'unique raison de la soudaine cessation des hostilités. Embarqués dans la même galère et visant tous le même rivage, les meubles renoncèrent à se disputer le gouvernail. La vraie souveraineté d'une existence n'étant sise ni au-dessus, ni au-dessous des autres, mais dans la possibilité d'être entièrement et librement soi-même parmi les autres, ils s'abstinrent d'imiter la manie élitiste des Hommes. La démocratie s'imposa d'elle-même, comme devant.

PREMIÈRE PARTIE

I

Précédée de son souffle calme, la nuit s'avancait, poussant les souvenirs devant elle, promettant une concentration facile, une écoute attentive, un dialogue fécond. Dans la salive des Hommes mûrissent et macèrent les mots, afin de se gorger de sens. Ces mots nomment la consistance du vide. Dans le silence du décor, sur la poussière muette qui couvre les objets, les mots libérés de l'esprit tracent de sinueuses pistes, ramassent et recomposent la vie émiétée, dispersée par le temps. Empirique, le décor est une mémoire vive. Et si l'âme se terrait dans l'inanimé, afin d'échapper aux ravages du temps ? Mémoire immobile, raconte-toi ! Raconte-moi ! En se gavant de tes silencieuses paroles, mon oreille me nourrit, telle une perfusion, du nectar de la vie. Agréable, le verbe est un jus d'orange, bu frais, il revigore. Désagréable, le verbe se fait décoction amère, remède ou poison, la grimace qu'il suscite est celle du convalescent ou du mourant. L'évocation de l'existence de Mémemoria promettait toutes ces saveurs et bien davantage.

– Au nom du respect de la mémoire, de notre éternelle fidélité à notre défunte maîtresse et en vertu des pouvoirs qui me sont conférés, je déclare ouverte la séance de reconstitution de la vie de Mémemoria. Que chacun de nous s'engage, solennellement, devant ses pairs et surtout face à sa conscience, à ne rapporter que ce dont il a été témoin.

Un ronronnement envahit le salon. Mais la commune déclaration sur l'honneur était à peine prononcée qu'un homme ouvrit la porte de l'appartement, fila dans la chambre à coucher, puis revint au salon avec des bâtonnets d'encens, qu'il alluma et disposa minutieusement. C'était le type de la matinée, mais cette fois il s'était abstenu de cogner. Il avait même refermé la porte avec une certaine délicatesse, après avoir placé sur la table deux assiettes et des couverts, comme qui préparerait un dîner galant.

– Bon, espérons que notre assemblée ne sera pas constamment perturbée. Qui veut prendre la parole ? interrogea le président de séance. Nos oreilles ignorent tout ce qu'elles vont bientôt contenir, mais apparemment Assiette est déjà prête à les nourrir.

– Moi, je ne suis qu'une assiette mais, avec mes pairs, j'étais au service de la gourmandise de Mémemoria. Maintenant, pour nous consoler, nous nous racontons la belle époque. Oui, celle où la table se couvrait d'une belle nappe fleurie pour nous accueillir. Mon premier souvenir est un dîner en tête-à-tête : il y avait Mémemoria et un homme qui l'appelait *chérie*. Oui, j'ai bien dit

chérie. Ne me demandez pas de vous expliquer, je n'ai jamais su ce que ça voulait dire. Chez nous autres, ustensiles de cuisine, on dit tasse, bol, louche, marmite, fourchette, couteau, cuillère, cafetière, etc. Et un cliquetis reste un cliquetis, une cruche, une cruche. Mais les humains, eux, n'ont pas cette clarté nominative ; en dehors de leurs vrais noms, ils s'affublent d'une incroyable quantité de mots qui demeurent mystérieux pour nous : ma poulette, ma pitchounette, ma chouquette, ma biquette...

– Et bien sûr, ça rime toujours avec Assiette ! grogna Chasseur. Celui qui sert en commençant par son assiette s'en met forcément une plâtrée ! Ces mots des humains ne désignent jamais que le féminin ?

– Euh, bredouilla Canapé, il y a aussi ma bistouquette, ma zézette, ma qué...

– Ah, s'impatienta Chasseur, que du féminin encore !

– Ah non ! Désolée de vous contredire, Chasseur, grinça Montre, mais, selon le professeur de français de Mémoire, ces mots de Canapé, *bistouquette*, *zézette*, etc., désignent ce qu'il de plus masculin. Il ne faut pas confondre signifiant et signifié. Un mot n'a pas forcément le genre de la réalité qu'il désigne. Donc...

– Ça va, ça va ! éructa Chasseur, qui n'avait rien compris aux explications de Montre. Assiette, si tu as encore des choses à dire, dépêche-toi. Sers-nous soupe et soupette, mais n'oublie pas que chacun, ici, doit pouvoir s'exprimer !

– Oui, oui, d'accord, ce n'est pas la peine de crier ainsi. Je disais donc que ce monsieur, qui a longtemps habité avec notre maîtresse, l'appelait *chérie*. J'ai remarqué qu'elle avait les yeux brillants et devenait toute douce, lorsqu'il lui disait ce mot. Dans la cuisine ou à table, dès que j'entendais ce mot bizarre, ça ne loupait pas, ils s'embrassaient dans la seconde suivante. Alors, par déduction, je pense que *chéri(e)* signifie *embrassons-nous*. En tout cas, ce qu'ils faisaient très souvent, quand ils cuisinaient ou mangeaient seuls. Mais ils aimaient aussi recevoir du monde et chacun de ces repas était, pour nous, l'occasion de découvrir des plats d'origines diverses. Nous avons vu toutes sortes de mets succulents tirer leur orgueil de notre éclat. Sans bouger de l'appartement où nous étions en France, j'ai visité la Chine, le Japon, le Sénégal jusqu'au fond des cuisines. Chaque jour j'attendais, impatiente, qu'un bœuf tandoori, un canard laqué, une rangée de sushi, un poulet yassa ou un pot-au-feu vienne me confier son destin. Aucun repas digne de ce nom ne se déroulait sans moi, car jamais plat ne trouva meilleur autel qu'entre ces délicates fleurs qui m'habillent, sans vanité. Malheureusement, notre vie gargantuesque s'arrêta au bout de quelque temps. D'abord, j'entendis moins le mot *chéri(e)* pendant les repas, puis les tête-à-tête et les réceptions se raréfièrent avant de disparaître complètement. Je ne vis plus le jeune homme et je me demande encore ce qu'il est devenu.

Seule, Mémoria cuisina de moins en moins, ses repas devinrent sobres et trop espacés. Parfois, elle sortait l'une d'entre nous pour éplucher une minable pomme verte qui nous laissait à peine une goutte de son jus. Certaines de mes pairs, mortes au service, fracassées sur le carrelage de la cuisine, par accident ou lors de violentes disputes avec le monsieur qui ne disait plus *chérie*, n'étaient plus là pour partager mes rares sorties du placard. Mais le pire, ce fut les derniers temps que nous avons passés en Europe, où elle se contentait souvent d'un yoghourt ; seules mes voisines, les petites cuillères à café, pouvaient s'en délecter à tour de rôle, quand elle n'avait pas décidé d'utiliser la même à manche mauve qu'elle laissait dehors, dans le panier posé sur l'évier. Nous autres, Assiettes, étions condamnées au Ramadan à perpétuité. Nous espérions un festin qui ne venait pas.

– Ces derniers temps, elle attendait, apathique, dit le canapé ; jour et nuit, elle attendait, allongée sur moi, j'en suis encore tout fripé. Les humains ont inventé la patience et ce sont les canapés qui en font les frais. Oui, c'est étonnant mais, ces derniers temps, elle ne sortait presque plus, vivait recluse, à s'alanguir sur moi.

– Pas que sur toi, rouspéta la baignoire, chez moi aussi, elle restait de longues heures. Noyée jusqu'au cou, elle lisait ou soufflait dans la mousse en contemplant la pointe de ses pieds. Je ne puis vous dire le nombre d'heures qu'elle passait ainsi, à attendre.

– Moi, elle me gardait parfois serré contre elle pendant très longtemps, ajouta l'oreiller. Entre ses bras ou tout contre sa tête, je voyais l'ombre de la nuit chasser la lueur du jour, quand ce n'était pas l'inverse. Je me demande encore pourquoi Mémoria ne venait pas au lit à intervalles réguliers, comme le font ses semblables. Mais si, c'est vrai ! Vous pouvez me croire, elle ne respectait pas le fameux cycle du sommeil. Même couchée, elle restait éveillée, dardant le plafond, comme si son regard suivait un fantasque vol de papillons invisibles aux autres. Elle ne rêvait pas, elle rêvassait, là, entre ses quatre murs.

– Qu'ils soient dehors ou enfermés, debout ou allongés, éveillés ou endormis, tous les humains cherchent à tracer leur ligne, leur trajectoire dans la vie. Cette quête, consciente ou pas, avouée ou non, motive toutes leurs actions. Si chacun de nous veut bien raconter ce qu'il sait de Mémoria, nous saurons comment elle menait la sienne. Afrique-Europe-Afrique, elle ne pouvait avoir accompli ce périple au hasard. Même si le destin aime rouler les humains comme des boules de billard, quelque chose devait certainement guider les pas de notre regrettée maîtresse.

– N'en fais pas une dissertation, Masque, ronchonna Montre, nous n'avons pas de temps à perdre.

– Bon, la parole est à la statue du chasseur ; depuis tout à l'heure il manifeste son impatience. Vas-y, Chasseur, nous t'écoutons.

– Moi, j'ai bien connu la famille de Mémoria, j'ai veillé sur elle, de génération en génération. Les stries qui me parcourent dessinent autant de sillages empruntés par diverses âmes. J'ai d'abord appartenu à son grand-père, agriculteur robuste, un chasseur dont la renommée dépassait sa contrée. On dit que son pas ne froissait pas l'herbe de la savane, quand il était à l'affût. On dit aussi que sa vue hypnotisait les lions, que sa femme avait inventé mille et une manières de cuisiner le gibier qu'il lui rapportait à profusion. Bref, on raconte beaucoup de choses à son sujet. J'ai vu le père de Mémoria grandir et emboîter le pas de son père. Je l'ai vu aller et sortir de la case de l'homme pour franchir le seuil du monde adulte. Je l'ai vu raser son premier duvet, en rêvant d'une barbe ; bomber le torse, en souriant à la poitrine naissante des jeunes filles. Je l'ai vu courtiser et épouser son amour de jeunesse, la mère de Mémoria. C'était il y a bien longtemps. La télévision ne gardait pas encore les jeunes gens cloisonnés dans les demeures, séparés les uns des autres. Le soir ils se retrouvaient tous dans l'insouciance, l'électricité n'était pas encore là pour illuminer leurs veillées. Mais ils étaient vaillants et n'économisaient guère leurs forces pour arracher à la forêt le bois qui alimentait leurs bûchers nocturnes. Selon les consignes parentales, garçons et filles étaient censés se tenir à distance et organiser des veillées bien distinctes. Seules les danses et les cérémonies tenues en plein jour devaient les rassembler. Mais, tard la nuit, quand la fatigue avait enfin poussé les parents au fond de leur lit, le va-et-vient entre les deux groupes tissait la maille serrée des affinités. Nul ne peut dévier les lignes du cœur, elles sont incontournables. Sans aller jusqu'à débusquer le loup, les filles avaient de l'audace et savaient répondre à la cour timide mais assidue qu'on leur faisait à la brune. De très chaleureuses relations naissaient à la belle étoile et tiraient leur force du silence complice de toute la classe d'âge. À cette époque-là, les parents s'arrangeaient entre eux pour marier leurs enfants, en fonction d'anciennes alliances. En s'aimant en cachette, les parents de Mémoria avaient emprunté, sans le savoir, les rails qui leur étaient destinés. On s'était réjoui de les voir unis par les liens du mariage et, comme les récoltes étaient bonnes, le village entier festoya une semaine durant. La naissance de leurs enfants fut accueillie dans la joie et dignement célébrée, surtout celle de Mémoria, l'aînée. En réalité, son père qui espérait un garçon avait accumulé les profusions : « Quand mon fils naîtra, ce n'est pas un mouton mais un bœuf que j'immolerai ! » promettait-il à ses copains, sous l'arbre à palabres. Il déclenchait l'hilarité générale, on le raillait gentiment, le jugeant pressé et fanfaron, mais tous savaient qu'il tiendrait parole, il avait assez de bétail pour cela. Un soir, alors que sa femme luttait pour sa délivrance, entourée par quelques vieilles dames du village, il calmait son angoisse auprès de

ses amis, lorsque la plus jeune des matrones vint lui annoncer la naissance d'une fille. « Je vais quand même tuer un bœuf ! » s'écria-t-il, avec soulagement. Cette décision n'étonna personne, sa jeune épouse avait souffert pendant une nuit et un jour, son retour parmi les vivants valait bien une grosse tête de bête sur l'autel des ancêtres qui, touchés par une telle gratitude, redoubleraient de bienveillance pour cette jeune famille. D'ailleurs, le dos de Mémoria fut fertile : elle ouvrit le chemin d'une nombreuse fratrie, cinq garçons seront suivis de trois filles. Mais, à l'inverse de ses frères et sœurs qui, plus tard, empruntèrent tranquillement le train du conformisme social, Mémoria glissa vers un itinéraire beaucoup plus original, plein de surprises.

– Holà-là ! Pitié ! Les parents, les grands parents ; les mariages, les baptêmes et tout le toutim, ronchonna Mouchoir ; ne remonte pas si loin, nous n'avons que six nuits et cinq jours, je devrais même dire cinq nuits et cinq jours, car il est déjà bien tard pour ce soir. Pas le temps de démêler la toile d'araignée familiale, nous voulons juste reconstituer la part de l'histoire de Mémoria qui concerne la majorité d'entre nous, c'est-à-dire depuis qu'elle s'est installée dans cet appartement, ici à Dakar, où nous déplorons sa perte. Il s'agit de savoir comment elle y vivait et de quoi elle est morte. D'ailleurs, quel âge avait-elle ? Tu ferais mieux de nous le dire, Chasseur, au lieu de remonter à Mathusalem.

– Calme-toi un peu, Mouchoir, laisse chacun dire ce qui lui tient à cœur, intervint le vieux collier de perles. N'oublie pas que tout le monde t'a devancé dans la vie de Mémoria. Moi, par exemple, je peux t'en apprendre beaucoup, j'étais partout avec elle, depuis ses vingt ans. Avant, j'appartenais à sa mère, autant te dire que je l'ai vue grandir. Par la suite, je l'ai accompagnée en France avant de revenir ici, toujours avec elle. Des éphémères dans ton genre, nous en avons vu passer. Que représente la durée d'existence d'un mouchoir à l'échelle d'une vie humaine ? Tu peux me le dire ? Que sais-tu de Mémoria de si important à raconter, au point de couper la parole à tout le monde ? Une journée de rhume, peut-être ? Même pas, juste le temps d'expulser une morve. Alors, si tu veux apprendre son histoire, aie la correction d'écouter jusqu'au bout ceux qui en savent davantage que toi.

– Je veux bien écouter, mais toutes ces digressions ! Bientôt, le jour du Kétala va arriver ; à ce rythme-là, nous serons dispersés avant d'avoir entendu la moitié de l'histoire de Mémoria. On ne sait toujours pas quel âge elle avait ni quel genre de femme elle était. Bref, toutes ces choses indispensables pour garder l'image de quelqu'un en mémoire.

– Oh ! Franchement ! se déchaîna Montre. Entre ceux qui se croient sous l'arbre à palabres et ceux qui rouspètent sans cesse, je ne sais plus qui nous fait le plus perdre du temps. Arriver au

bout de l'histoire qui nous intéresse à une telle vitesse de narration, autant tenter une traversée de l'Atlantique dans une calebasse.

– Vous l'aurez bien compris, mes chers amis, Mouchoir a raison et Montre n'a pas tout à fait tort. Notre temps étant limité, chaque orateur est donc prié d'aller à l'essentiel, précisa le président de séance. Parler, encore et encore, c'est une façon de ne pas pleurer. Quand le présent n'offre rien de plaisant à la langue, on s'acharne à mordre et à suçoter les souvenirs pour y chercher un certain goût de vivre. Je ne comprends que trop votre désir de prendre la parole ou de la garder. Puisque le verbe est créateur, c'est à lui de ressusciter celle qui est ravie à notre affection. Mais soyez quand même patients les uns envers les autres, le Chasseur aussi a raison : on ne peut envisager le parcours d'un fleuve sans remonter jusqu'à sa source. La parole est maintenant à vieux Collier de perles.

– Ah, non ! C'est de la gérontocratie ! J'en ai marre ! Je parie qu'il va commencer au temps de Lucy, celui-là ! S'il a l'éloquence d'Yves Coppens il lui faudra un siècle d'audience !

– Silence, Mouchoir ! crièrent tous les meubles.

– C'est ton manque de discipline qui nous fait perdre du temps, lâcha dédaigneusement vieux Collier de perles. À force d'essuyer la morve des humains, tu t'es imbibé de tous leurs défauts, dont l'impatience et la colère. Puisque tu t'amuses à compter inutilement le temps, comme les humains, sache que Mémemoria avait la trentaine. Est-ce que j'en suis sûre ? Mais oui, j'en suis certain, puisque j'appartenais à sa mère, bien avant sa naissance. C'était un bébé bien potelé. Petite fille, elle était vive et très gaie. Lorsqu'elle revenait de l'école, sa voix la précédait toujours à la maison, elle aimait chanter et dansait mieux que la plupart de ses copines. Pardon ? Ah, oui ? Ça n'a rien d'exceptionnel, une petite fille africaine qui danse bien, c'est ça : le rythme dans le sang, le sens du rythme, et patati-patata... Les gènes de Mozart viennent peut-être de Ouagadougou ? Ne me sortez plus ces sornettes qui n'ont qu'un seul but : garder à Monsieur Banania son sourire Félix Potin. Bref, vous pouvez me croire, l'agilité, la souplesse et la grâce de Mémemoria en étonnaient plus d'un. En grandissant, elle devint un peu plus timide, réservant sa magie aux grandes occasions. Elle n'exposait plus son talent au hasard des soirées organisées au village. Cependant, elle ne pouvait rien faire pour empêcher les commentaires admiratifs que suscitait sa belle silhouette d'adolescente. Sa présence répandait la joie autour d'elle. Ses camarades, comme tous les villageois, furent désolés, lorsque son père, riche propriétaire terrien et grand éleveur, flairant le péril d'une sécheresse qui s'attardait, se résolut à vendre son troupeau pour aller s'installer en ville, avec femme et enfants. À Dakar, il s'improvisa commerçant. Alors qu'il démêlait les ficelles du négoce, sa famille découvrait la vie citadine. D'un caractère avenant, Mémemoria n'eut aucune peine à se faire de nouveaux amis.

Bientôt, ses camarades du lycée Kennedy répandirent leurs rires innocents, pleins de promesses, dans le salon familial. Ensemble, ils dévoraient leur goûter en plaisantant, sous le regard bienveillant de la mère heureuse de voir sa fille si bien acceptée par les enfants de la bourgeoisie locale. Il faut dire qu'avec le capital dont il disposait, le père de Mémoria s'était très vite fait un nom parmi les commerçants de la capitale. L'argent ne pouvait lui ôter l'amère nostalgie de son village natal, mais il lui avait permis d'acheter d'autres clefs du bonheur, capables d'ouvrir de nombreuses boutiques et toutes les portes de la notabilité dakaroise. La famille s'était vite embourgeoisée, il ne lui manquait plus que le raffinement des vieilles fortunes. Au lieu de payer un coursier ou de prendre le taxi, la mère de Mémoria rentrait toujours du Marché Sandaga, par sa calebasse bien remplie en équilibre sur sa tête. Son naturel villageois, elle l'affichait partout, telle une verrue au milieu de la figure. Ses bijoux clinquants, ses chaussures bruyantes, ses boubous aux broderies criardes et son vernis-tapin, au lieu de la rapprocher des citadines, la distinguaient de celles-ci. Ses pavés de fard ne parvenaient pas à masquer les sillons que la boue de sa rizière avait empruntés pour s'infiltrer jusqu'au fond de ses pupilles. Nourrie maintenant de poisson et de viande d'excellente qualité, sa peau terne en mue fleurait bon le parfum, mais les écailles de ses pieds et les gerçures de ses mains rappelaient encore la cueilleuse de rutabagas. De la campagnarde, elle avait perdu le charme, de la citadine, elle n'était que la caricature. En dépit de l'acharnement d'une voisine sophistiquée à lui inculquer les bonnes manières, jamais elle ne réussit à marcher comme les *dryankés*, ces pétulantes et élégantes dames, qui éblouissent tout le pays, Dakar en particulier. Quant à Mémoria, si ses chevilles n'enflaient pas, elle savait déjà que sa main se cotait lourdement à la bourse des dots. Elle savait aussi que, pour ses parents si fiers de leur nouveau statut, le gendre idéal ne courait pas les rues. Elle avait donc largement le temps de regarder ses seins remplir graduellement sa poitrine, en s'imaginant princesse. En attendant de faire monter les enchères et de repérer la perle rare, ses parents l'autorisaient à s'adonner à sa passion, la danse, L'aura de Mudra Afrique planait encore sur les jeunes filles. Senghor avait fait danser l'Afrique libre et Maurice Bédjart n'avait pas été seul à admirer la prêtresse béninoise, l'étoile du Sénégal, Germaine Acogny ; les mères qui avaient vécu cette époque s'en souvenaient, leurs récits inspiraient les demoiselles. Mudra Afrique ! ça sonnait comme une prière de jeune fille. Mémoria et certaines de ses camarades rêvaient d'affûter leurs petits pieds, chacune se voyait future déesse du rythme et, tant que durait ce rêve, elles s'exerçaient dans les troupes de quartiers, où d'autres admiratrices de Germaine professaient. Une dame très distinguée dirigeait la plus connue d'entre elles, non loin de chez Mémoria. Son prénom à la consonance étrange, Tamara, suscitait bien des controverses, mais Mémoria et ses camarades ne virent aucun

inconvenient à s'inscrire chez elle : bénéficiaire de son talent était la seule chose qui comptait à leurs yeux. Professionnelle, Tamara imposa la rigueur, nécessaire, disait-elle, pour révéler le potentiel de chacune de ses filles, comme elle les appelait. Attentionnée, elle alla même jusqu'à leur créer la chorégraphie de leur fête de fin d'année, par un mois de juillet caniculaire. Les filles du lycée Kennedy avaient organisé une danse publique où Mémoria, heureuse de passer en classe de première, donna la mesure de ses talents, devant le sourire ému de Tamara. Svelte et cambrée, elle arborait fièrement un ensemble, une longue jupe et un petit haut, qui mettait ses formes harmonieuses en valeur. Quoique son ensemble ne fût pas, comme l'aurait souhaité sa mère, taillé dans le meilleur tissu, Mémoria focalisa l'admiration du public. Oui, c'est vrai, moi, Collier de perles, j'y étais : ce jour-là, elle me reçut comme cadeau de sa mère et me porta avec élégance. Présent sans être pesant, rutilant sans être voyant, posé sur sa peau satinée, autour de son cou menu, j'agrémentais discrètement sa toilette. Croyez-moi, un collier de perles suffit pour muer la plus ordinaire des femmes en déesse de la beauté.

– Que des mots ! Pardonnez-moi, chers auditeurs, mais, moi, Marinière, je ne puis laisser dire pareilles bêtises. Collier de perles nous abreuve de contre-vérités ! A-t-on déjà vu une femme déambuler avec un simple collier de perles comme unique appareil ? Autre chose, le jour de la danse, à la fête de fin d'année, Mémoria ne portait pas une longue jupe mais un pagne. Le sabar, ça se danse avec un pagne ! Ton séjour en Europe t'a vraiment brouillé la mémoire. Pourtant, moi aussi j'y étais avec toi, mais je me souviens de tout. Bon, oui, d'accord, d'accord, admettons. Ce n'est pas de ta faute, d'ailleurs je te comprends on t'a tellement fait *coulisser*, de génération en génération, que ta mémoire s'en est trouvée érodée. Moi aussi, j'ai vieilli, mais j'ai la chance d'être restée en forme. En France, Mémoria trouvait que je ressemblais à une tenue de carnaval, elle ne me portait plus. J'étais devenue *un souvenir du pays* qu'elle gardait au fond d'une valise. Ce fameux jour du sabar, à Dakar, à la fin de sa seconde, bien avant son départ pour l'Hexagone, c'est moi qu'elle portait avec un pagne de la même étoffe. Elle m'avait achetée au Marché Sandaga. Je n'étais qu'un bout de tissu rectangulaire, sans grande valeur, oublié au fond d'une boutique. Le commerçant me négligeait et je ramassais la poussière à longueur de journée. Pour bien exposer, aux yeux de sa riche clientèle, les coupons qu'il vendait plus cher, il me les jetait dessus, m'écrasait de tout ce poids, sans regret. Un jour, Mémoria est venue. Elle me souleva, m'épousseta, admira mes couleurs et ma souplesse. Pour la danse, ma texture était parfaite. Elle demanda mon prix, le commerçant répondit dédaigneusement, je priais afin qu'elle m'achetât. Imaginez mon soulagement de la voir enfin ouvrir son porte-monnaie. L'après-midi même, elle me fit coudre chez son tailleur, me donnant cette forme qui m'est restée jusqu'à présent. Mémoria me trouvait légère et confortable, surtout en période de chaleur. Clémentine, je savais

laisser le vent souffler à travers moi et apaiser le corps en sueur de ma maîtresse. Oui, j'ai pâli et n'ai plus trop d'orgueil à défendre le soleil qui la brûlait ne m'épargnait guère, mais moi, Marinière, je me souviens avoir été belle et appréciée. J'ai été le témoin privilégié de l'entrée de Mémoire dans la danse, de phase de séduction innocente, quand, lycéenne, elle allumait les passions sans réellement s'en rendre compte. Après cette danse publique, lors de laquelle je l'avais si merveilleusement habillée, on ne la regarda plus comme une adolescente, mais comme une partenaire potentielle. La fête du lycée sonna l'ouverture du défilé des prétendants au domicile de Mémoire. Ses parents accueillaient courtoisement les soupirants, mettaient leurs relations à contribution afin d'en savoir plus sur eux, faisaient part de leur avis à leur fille, tout en la laissant libre d'écouter les battements de son cœur. Après tout, ils possédaient de quoi l'entretenir pendant autant d'années qu'il lui faudrait pour faire son choix ; ce n'était pas une simple dot qui allait les affoler. Même si les études ne comptaient pas trop à leurs yeux, ils privilégièrent la sérénité de leur fille qui, elle, était très heureuse d'entamer sa première littéraire. Convoitée et adulée, Mémoire conduisait son destin et n'avait aucune raison de précipiter une prise de virage. À mesure que ses jambes s'allongeaient, sa poitrine gagnait en rondeur et ses racines semblaient s'enfoncer de plus belle dans la vaste demeure familiale. Heureuse, la mère qui voit sa fille la dépasser d'une tête : grandis, grandis bien ma fille, sois plus grande que maman et sois plus fertile...

– Oui, bon, et après ? interrogea Masque, pour accélérer le récit de Marinière. Elle a quand même fini par prendre une décision. C'est bien beau de jouer à la marelle dans la demeure paternelle, mais il vaut mieux ne pas y jouer trop longtemps à la demoiselle. Qui étaient ses soupirants ? Qu'en disait-elle ? Qui a-t-elle choisi ? Et puis, à quel moment s'est-elle envolée pour la France ?...

Le président de séance enchaînait les questions, quand soudain, la porte s'ouvrit. L'homme qui avait installé les assiettes fit une entrée discrète mais néanmoins remarquée. Il se rendit directement à la chambre à coucher. Craignant, peut-être, que leurs conciliabules parviennent aux oreilles humaines, Masque s'adressa à ses camarades :

– Compte tenu de cette visite impromptue, je suspends la séance.

– Mon cher Masque, murmura Coumba Djiguène, je propose que nous continuions. Tout le monde sait que les humains n'entendent que leur propre langage ; ils n'écoutent pas leurs semblables, encore moins les choses, comme ils nous appellent. Regarde, cet individu arrive

comme bon lui semble, sans aucune considération pour nous. Rendons-lui son mépris et faisons comme s'il n'était pas là.

– Ma chère Coumba Djiguène, tempéra Masque, la vengeance est certes tentante, mais rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui. Laissons cette humeur belliqueuse aux humains.

Au cours de cet échange, on entendit claquer la porte de la chambre à coucher. L'homme vint au salon, arpenta le peu d'espace dans tous les sens, tournoya sur lui-même, puis se recroquevilla dans le canapé où son corps atterrit sans volonté aucune. Il faisait nuit noire, mais il n'avait pas jugé nécessaire d'allumer la lampe. Seul le couloir était éclairé. Les mains au visage, il pleurait à chaudes larmes. Les minutes s'égrenaient, s'alignaient, graphisme invisible d'une éternité de peine. Une heure, puis deux, mais l'espace et le temps n'existaient plus pour l'homme en pleurs, ou plutôt si, en tant qu'armes menaçantes, des lances qui tombaient en piquets sur son corps secoué de spasmes violents. Le cœur tient sagement dans la poitrine, la tristesse, elle, est une mer où tous perdent pied. On ne pleure pas dans une chambre, on pleure dans la vie. D'où vient l'aberration faite à l'humain de devoir digérer des peines plus vastes que son être ? On ne pleure pas, on se noie. Sur le canapé, l'homme semblait inconsolable. Notre besoin de consolation serait-il impossible à rassasier, comme le suppose Stig Dagerman ? Tant de privations, tant de mutilations, tant d'excavations, tous ces trous, toutes ces béances en nous, de quelle satiété remplir les manques ? Rien de présent ne comble les cavités que la vie creuse en nous ! Excavation ! Au cimetière, comme dans le cœur, ça laisse un vide. Excavation ! On a toujours de quoi remplir une tombe. Mais le reste ? Pour le reste, chantepleure ! Le cœur de l'homme sur le canapé comprimait son vide à lui, et l'homme n'y pouvait rien.

– Eh ben ! C'est ce qu'on appelle un gros chagrin, constata Masque. Vous en conviendrez avec moi, il est très difficile de poursuivre notre réunion devant un tel spectacle. L'esprit de chacun étant momentanément occupé à chercher les motifs d'une telle détresse, je n'ai d'autre choix que de suspendre la séance. D'ailleurs, la politesse exige de nous le respect de la douleur d'autrui. Puisque nous ne pouvons le consoler, je demande le silence, par empathie.

L'homme pleura jusqu'au petit matin. Pendant un moment d'accalmie, il scruta longuement le plafond, comme s'il voulait y discerner les lignes de démarcation entre le passé, le présent et l'avenir. À quel moment le gouffre abyssal d'un moment tragique offre-t-il une paroi propice à la lente montée d'une lumineuse espérance ? Aucune réponse ne se dessinait sur le plafond. À la continuité du temps, il croyait avoir échappé par une tristesse définitivement ancrée, toujours

actuelle. Au plus profond de lui-même, il savait que son avenir, tel un bras de mer remontant à sa source, le ramènerait souvent à ces instants de mélancolie. Las, il étouffa un dernier hoquet, se leva et se dirigea vers la salle de bains, en traînant les pieds. Sans conviction, il prit une douche, oublia de se raser et remit les mêmes vêtements. Dès qu'il sortit de l'appartement, Canapé se lamenta :

– Oh ! Quel tas d'os celui-là ! Les hommes aiment les canapés bien moelleux, ils devraient savoir que nous aussi nous préférons les fesses dodues aux piqûres de coccyx. Ah ! Il m'a écrasé toute la nuit, en plus, il ne tenait pas en place. J'en suis tout ratatiné ! Mais le pire, c'est qu'à force de chialer il m'a couvert de larmes, de bave et de morve. Pouah ! J'en peux plus des humains. Ils disent tous m'acheter pour le confort, mais en réalité ils se servent de moi pour des choses qu'ils n'avoueraient jamais à leur meilleur ami : soit, pintim-pantam, ils m'écrabouillent, m'étouffent en faisant leurs bizarreries, soit ils viennent déposer sur moi le poids de leurs malheurs. Et vas-y que je te joue le violoncelle du poitrail, un sanglot à t'arracher la glotte. Finalement, je ne fais pas partie des commodités de la conversation, mais de celles de la contorsion et de la convulsion.

Le deuil coupe l'appétit, mais n'ôte de goût ni aux aliments ni aux mots. L'atmosphère se détendit. Chacun y alla de son mot d'esprit sur l'immense fragilité de ce grand mammifère, qui s'est pompeusement autoproclamé *sapiens*, pour inventer les contraires ; cet homo *internitis*, mauvais peintre, focalisé sur sa toile. Pantin aux mains d'un dieu qui ne répond à aucune de ses questions, cet être burlesque n'en est que plus ridicule lorsqu'il se prend au sérieux. S'étant arrogé la subjectivité et le droit de disposer de toute chose, l'Homme voudrait tout maîtriser, jusqu'au lever du jour auquel il impose un horaire, mais s'avère impuissant face aux aléas qui affectent sa petite nature. Pour ces meubles en souffrance, ignorants du péché originel, tous les prêcheurs, de même que Darwin et ses adeptes, ne sont que de prétentieux hâbleurs, les vrais savants étant la Fontaine et ses disciples, qui disposent des lanternes dans le labyrinthe l'âme humaine.

Épilogue

Au loin, l'appel du muezzin, pour la prière de la mi-journée, semblait porter la plainte des sans-voix. L'omnipotence divine qu'il claironnait mettait en exergue l'impuissance des Hommes. Dans son paradis, rien n'est prévu pour les meubles qui se polissent à servir ceux qu'il a créés à son image. Pourtant, on dit que les objets ressemblent à leur propriétaire.

– Tiens, il est encore là, notre visiteur. Makhou n'est pas parti prier aujourd'hui, constata Chasseur. L'autre jour, il s'était rendu à la mosquée avec son chapelet. A-t-il perdu la foi depuis ?

– Non, dit le chapelet posé sur la table. La dernière fois, on lui avait reproché sa tenue vestimentaire, son jean en fuseau et sa chemise moulante jugés provocants. Depuis, il a décidé que sa relation avec Dieu ne regardait personne et qu'il n'avait pas besoin d'un lieu géographiquement délimité pour s'adresser à lui, puisqu'on le dit omniprésent.

– Mais que se passe-t-il ? interrogea Montre. Ils ont fini de déjeuner, la prière est à présent terminée et nul ne vient nous quérir. Les humains ont peut-être abandonné leur funeste projet.

– Ne te réjouis pas trop vite, fit Masque. Depuis ce mur où je suis perché, j'aperçois des gens dans la cour, en majorité des hommes, qui disposent précautionneusement des bancs en cercle. Au milieu, ils ont étalé plusieurs nattes, dont une, la plus jolie, un petit peu à l'écart, en face des autres, est probablement réservée à l'imam. L'autel est prêt. Tenez, toute la famille de Memoria s'installe.

– Non, ceux-là ? Décidément ! s'étonna Coumba Djiguène. Je me demande ce que Makhou pense d'eux, mais moi...

– Chut ! l'interrompit Masque, justement, écoutons-le. Il parle tout seul, j'espère qu'il n'a pas perdu la tête.

Toujours appuyé au rebord de la fenêtre, Makhou bougonnait : « Les voilà qui arrivent, sûrs de leur pas, déterminés par leur croyance et obstinés quant à l'abominable dessein qui les hante depuis que, non contents d'avoir entassé la terre brûlante sur ton pauvre corps, ils s'approprient secrètement tes affaires. Et ci ? Et ça ? À toi ? À moi ? À lui ? Et, puis zut ! À moi ! Tout à moi ! Chacun voudrait tout emporter, seul. Aujourd'hui, charognards au bec piqué de velours, ils veulent déchiqueter ton existence en mille morceaux, tout en donnant l'impression de se réunir pour mieux la souder. Oh oui ! Toute ta famille est là ! Elle est enfin là ! Pour bluffer le candide, certains ont adopté des tenues sobres au blanc virginal, une pureté qui contraste

étrangement avec ce que je sais d'eux. D'autres lancent un bonjour inaudible, se raclent la gorge, comme étranglés par un dernier sanglot, un tardif regret. Bientôt, quand l'imam donnera le signal, leur voix se fera limpide et charriera des prières destinées non aux oreilles divines, mais à celles de l'assistance qu'il faut impressionner et ramollir pour mieux lui faire accepter l'injustice du partage : selon la tradition musulmane, quand les parents meurent, une fille n'hérite qu'un tiers de ce que reçoit un enfant mâle. Les filles sont-elles nées autrement ? Sont-elles facultatives ? Bref, tu n'as pas d'enfants. Ce sont donc tes parents, tes frères et tes sœurs qui s'attroupent autour de tes biens ; or, peu m'importe le sentiment d'injustice de ceux-là mêmes qui t'ont abandonnée à la solitude et aux atroces souffrances de la maladie. Bien sûr, ils embelliront les souvenirs, minimiseront tes douleurs afin de disqualifier ma révolte ; c'est ainsi qu'ils banalisent leur cruauté. Que savent-ils de tes peines, pour revendiquer tes objets et tes habits qui en sont imprégnés ? Que savent-ils de tes nuits blanches, le long des trottoirs d'Europe ? Savent-ils seulement que tu as donné ta vie pour leur pain de tous les jours ? Non ! Ici, nul ne te connaît autant que moi, car on n'est jamais aussi authentique que dans le tourment ; or tu as porté ta croix à mes côtés. Je t'ai vue aimer, haïr, espérer, désespérer, souffrir et mourir. J'entends encore l'éclat de ton rire et ta voix rauque, quand tu chantais le blues. Maintenant, c'est moi qui chante le blues, la nuit, à l'heure où tu m'appelais. Mais je ne garderai pas seulement tes CD de Barbara, il me faut tout le décor où s'est déroulée notre tragédie. Puisque la loi divine place la femme sous la tutelle de son époux, notre mariage, même bancal, me donne le droit d'emprunter leurs arguments de faux dévots, afin de me proclamer garant de ta mémoire. Je ne les laisserai pas disperser tes affaires ! »

La mère de Makhou, accompagnée d'une poignée d'hommes, entra dans l'appartement ; voyant son fils immobile, elle l'interpella : « Makhou, l'imam est arrivé. Tout le monde est là, ces garçons vont porter toutes les affaires de ton épouse devant l'assistance, mais on a besoin de toi pour procéder au Kétala. Ta présence est indispensable, fais un effort ». « D'ici, je vois tout », répondit-il froidement. En quelques allers et retours, tout ce qui appartenait à Mémoria fut extrait de l'appartement et exposé aux yeux de tous. Certains visages s'illuminèrent : il y avait là de quoi satisfaire l'avidité de la plupart des proches. L'imam et ses acolytes occupèrent la grande natte qui leur était dévolue. Ceux qui n'avaient pu trouver place à proximité se tassèrent sur une rangée de chaises disposées sur le perron. Ce tas d'affaires, c'était tout ce qui restait de Mémoria, les seules marques tangibles de son passage sur terre et, une semaine après sa mort, on allait déjà passer la gomme. Après la courte prière rituelle, l'imam déclara : « Comme le veut la tradition musulmane, nous sommes donc réunis aujourd'hui afin de

procéder, selon les règles de l'islam, au partage de l'héritage de notre regrettée fille, sœur, épouse, parente, Mémemoria »

On entendit quelques gémissements sourds, en guise d'acquiescement. L'office commença. Aidé de son adjoint, l'imam s'attaqua d'abord à la montagne de vêtements et fit apparaître bientôt, tout autour de lui, de nombreux monticules de différentes tailles.

– Mais regardez ! ronchonna Marinière, ils préparent déjà leurs grands sacs ! Ils vont vraiment nous emporter ! Bande de pilleurs ! Je me demande s'ils ne vont pas prendre jusqu'au mari éploré !

– Crrrr, crrrrr, s'agita vieux Collier de perles, qui sait ? Sache, Marinière, que même si c'est exceptionnel, il arrive à ces *hériteurs* de consoler le veuf, en remplaçant l'épouse décédée par l'une de ses sœurs, lorsqu'il s'en trouve une de libre. Et depuis des lustres, ils pratiquent le lévirat : j'ai accompagné assez de leurs générations pour pouvoir te certifier que la veuve n'y chôme pas longtemps. Son deuil à peine entamé, on lui désigne déjà le frère ou le cousin de son défunt mari qui héritera d'elle comme d'une vulgaire assiette ébréchée.

– Vulgaire toi-même ! hurla Assiette, vexée. D'ailleurs, qui voudra de toi, un minable assemblage de cailloux jaunis ?

– Le lévirat ! Et voilà ! Je trempe, tu trempe et on trempe dans la même soupe ! Alors, là, quand c'est infesté ! railla Montre. Tournée générale pour les MST ! Exponentielle, la contagion ! Au royaume de la polygamie et du lévirat, l'hécatombe est garantie. L'OMS n'y peut rien, ce sont les chefs coutumiers qu'il faut convaincre de réactualiser les mœurs. Bref, notre Makhou n'en est pas là. Épouser une sœur de Mémemoria ? À mon avis, il faudra plus d'une pirouette pour l'engager dans un tel manège.

– Chut ! Taisez-vous ! L'imam a besoin de silence pour ne pas faire d'erreur, dit Ordinateur, ce n'est qu'un pauvre humain.

– Oui, malheureusement, dit Coumba Djiguène, il ne peut pas nous entendre et c'est pourquoi il ignore tout de notre affliction.

– Chuut ! Taisez-vous, fit l'adjoint de l'imam, s'adressant à deux des sœurs de Mémemoria qui disputaient le vieux collier de perles à l'un de leurs frères.

– L'imam n'a pas besoin de nous pour faire des erreurs ! rétorqua l'une d'elles. Garçon ou fille, la défunte n'était-elle pas notre sœur pareillement ? Nous n'avons presque rien reçu par rapport à nos frères ! D'ailleurs, que feront-ils de ces affaires de femme ? Les revendre une bouchée de pain aux puces ou les refiler à leurs épouses qui n'avaient aucune relation avec notre sœur. Les

affaires de Mémoire seront mieux entre les mains de ses sœurs, conclut-elle, péremptoire, en empoignant une magnifique robe non encore attribuée.

– Ils vont tous nous emporter ! cria Canapé, qui venait d'entendre quelqu'un parler de lui et qui se voyait maintenant approché par deux gaillards.

– Non, ils ne vont pas nous emporter, rassura Masque, Makhou ne l'entend pas de cette oreille. Pour l'instant, il observe et analyse la cupidité des héritiers à leur mine, changeante en fonction des attributions de l'imam. Tiens, le voilà qui déboule ! Écoutons-le !

« Rien ne sortira de cette maison ! rugit-il. Les affaires de ma femme seront mieux ici, chez moi, là où elle a couvé ses dernières plaies, renoncé à ses derniers rêves, éprouvé ses dernières tendresses, et non chez ses sœurs qui l'ont abandonnée à son triste sort ! Dehors ! J'ai dit dehors ! Sortez tous de chez moi ! Bandes de rapaces ! Je ne vous laisserai pas saccager, souiller la mémoire de ma femme. Nul parmi vous n'est digne de toucher à son dernier mouchoir usagé ! Rien ! Vous m'entendez ? Rien ne sortira d'ici ! Elle a passé sa vie à donner, à se donner, à vous donner, à vous qui ne pensez qu'à prendre. Puisque vous lui avez tout pris, l'amour, l'argent, la vie, laissez-moi l'intégralité de ses traces, moi qui sais qui elle était, comment elle riait, chantait, pleurait, comment elle aimait, jusqu'à la perte de soi-même. Parce qu'elle m'a sorti de l'indifférence, révélé le panel des sentiments, vivifiants ou dévorants, rassurants ou inquiétants, déchirants ou attendrissants, parce qu'elle a hissé mon cœur jusqu'au mât de l'Amour, au prix de son propre désespoir, je garderai toutes ses affaires. Ici ! Je les soignerai. Je les écouterai me parler d'elle. Je les laisserai guider mon cœur dans la seule contrée désormais mienne, Mémoire ! »

Parmi les meubles, entassés en vrac, le soulagement fut général. Chez les humains, on jugea l'événement sans précédent. Makhou avait perdu la raison, arguait-on, en se précipitant hors de sa demeure les mains vides. L'imam, avant de déguerpir, conseilla à sa mère de l'emmener voir un marabout, car l'esprit de la défunte voulait selon toute apparence punir l'époux d'on ne savait quoi et finirait par le rendre fou, si on le laissait faire. Cartésienne, la doctoresse pensa un psychologue : son fils avait certainement subi un choc émotionnel dû à la perte de sa jeune et belle épouse. Un professionnel sauverait sa raison de la noyade mélancolique. Mais le veuf ne se laissa embarquer dans aucun de ces esquifs pleins de suppositions. Il se savait plus sain d'esprit que ceux qui proposaient de le faire soigner.

Un jour, une semaine, un mois, un an... Le temps filait comme bon lui semblait, les humains vivaient comme ils pouvaient. Avec indifférence, le soleil posait le même regard sur les joies

et les peines. On prenait à chaque jour ce qu'il lui plaisait d'offrir. On s'activait, on s'épuisait dans l'illusion de donner un sens à son existence réelle, mais, en réalité, on comptait les moutons, en attendant le grand sommeil. Le muezzin criait toujours le nom de Dieu, ça rassurait. Harmattan/mousson, mousson/harmattan, les saisons alternaient. Les serpents muaient, les hommes évoluaient. La mère Makhou finit par rassurer sur le comportement de son fils, d'autant plus qu'il avait renoué avec le monde extérieur, se mêlait de commerce et retrouvait, peu à peu, ses habitudes de golden boy fêtard, sortant tard le soir, disparaissant complètement le week-end. Des années après le décès de son épouse, l'entourage s'étonnait de son veuvage interminable, de son célibat prolongé. On lui fit des propositions de noces qu'il refusa sans ménagement. Les marieurs patentés et les dames diplomates des froufrous finirent par se lasser et se résignèrent à admirer sa fidélité à la mémoire de sa femme. Seule la mère de Makhou savait que, quelque part dans Dakar, une certaine Tamara reprenait goût à la vie. Son père amnésique avait fini par mourir, mais Tamsir-Tamara nageait maintenant dans un bonheur qui n'était pas dû au seul succès de son école de danse : un chant printanier avait chassé la solitude de son cœur et irradiait son visage d'un sourire permanent. Presque tous les soirs, pour le dîner, Tamsir-Tamara attendait quelqu'un, avec qui elle s'offrait de grasses matinées et des petits déjeuners en tête-à-tête.

Là où règne l'oubli, seul le chagrin des morts ne s'efface pas. La chair, le désir, les pulsions, les émois des vivants reprennent toujours leur souffle pour repartir de plus belle. On ne meurt point avec ses morts. Ceux que nous croyons partis avec des bouts de nous-mêmes ne sont pas morts, ils subsistent dans tout ce qui nous redonne la force de vivre. Tamara était le fleuve qui continuait d'irriguer et de fleurir l'existence de Makhou, une terre où se récoltait un amour pur, renforcé par le souvenir de Mémoire. Au cimetière de Bel air aussi, les saisons se succédaient, arrosant et desséchant les mauvaises herbes sur les tombes anonymes. Celle de Mémoire se distinguait par sa propreté et sa floraison permanente. Le vent aplanissait les stèles, s'engouffrait dans les profondeurs de l'âme d'où il s'extirpait, emportant des lambeaux de souvenirs dans les soupirs. Dans l'ancien appartement conjugal, les meubles demeuraient immobiles, porteurs d'empreintes bientôt masquées par des couches successives de poussière. Silencieux décor, corps du silence, ultime langage, voix de l'absence.

Le Kétala n'eut jamais lieu. Les meubles ne furent jamais dispersés. Ils croupissaient ensemble, rongés par la nostalgie de leur propriétaire. Le manque d'usage les déprimait, car l'honneur d'un meuble, c'est de servir, mais ils ne se plaignaient guère. Ils savaient tous que, lorsque les

humains voient unealebasse brisée ou une vieille assiette ébréchée, ils ne songent jamais aux mets succulents qu'elle a pu contenir. Voilà pourquoi, *lorsque quelqu'un meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles.*

Fin!

Bibliographie

Sources primaires

Diome, Fatou, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006 ; Paris, J'ai Lu, 2007.

Sources secondaires : Études littéraires

Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005.

Brahimi, Denise, *Langues et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008.

Cazenave, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

Charles, Jean-Claude, « L'enracinement », *Boutures*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 37-41.

Chevrier, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migrétude" », *Notre Librairie*, n° 155-156, 2004, p. 96-100.

Chevrier, Jacques, « Fatou Diome, une écriture entre deux rives », *Notre Librairie*, n° 166, 2007, p. 35-38

Chevrier, Jacques, « La littérature francophone et ses héros », *Esprit*, n° 317, 2005, p. 70-85.

Corio, Alessandro, Vitali, Ilaria, « Écrire l'errance au féminin », *Francofonia*, n° 58, 2010, p. 3-13.

Dangy, Isabelle, « Femme, objet et femme-objet dans *Kétala* de Fatou Diome », *Lendemain*, vol. 44, n° 174-175, 2019, p. 117-127.

Diakité, Boubakary, « Peau, fissures de peau et revanches de la féminité dans *La Préférence nationale* de Fatou Diome », *Nouvelles études francophones*, vol. 33, n° 2, 2018, p. 122-135.

Diène, Babou, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des Lettres », dans Abdoulaye Imorou (dir.), *La littérature africaine francophone : mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 155-168.

Diome, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010 ; Paris, J'ai Lu, 2013.

Diome, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003 ; Paris, Livre de Poche, 2005.

Diouf, Mbaye, « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métafiction de l'immigration », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 23-42.

Diouf, Mbaye, Diome, Fatou, « "J'écris pour apprendre à vivre". Entretien avec Fatou Diome », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 17, 2009, p. 137-151.

Fanon, Franz, *Peau noire, masques blancs* [1952], dans *Œuvres*, avant-propos de la Fondation Frantz Fanon ; préface de Achille Mbembe ; introduction de Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2011.

Février, Gilberte, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », *Carnets*, Numéro Spécial, 2010, p. 27- 41.

Garnier, Xavier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1999.

Garnier, Xavier, « L'exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 30-35.

Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

Kesteloot, Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 43-53.

Kristeva, Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

Kwahulé, Koffi, Chalaye Sylvie, « Immigration et conscience diasporique », *Africultures*, vol. 72, n° 1, 2008, p. 159-163.

Laditan, Affin O., « La "prostitution" comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique noire », *Neohelicon*, vol. 29, n° 2, 2002, p. 93-101.

Le Bris, Michel, « Pour une littérature-monde en français », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 23-53.

Lequin, Lucie, « Multi-culture, multi-écriture. La migrance de part et d'autre », dans Lucie Lequin, Mair Verthuy, (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

Liambou, Ghislain Nickaise, « Fatou Diome : la déconstruction des mythes identitaires », *Loxias*, n° 26, 2009, p. 1-11.

Mambenga-Ylagou, Frédéric, « Problématique définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration », *Cauce*, n° 29, 2006, p. 273-293.

Manirambona, Fulgence, « De l'identité *rhizome* comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n° 6, 2017, p. 27-39.

Mazauric, Catherine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, n° 74-75, 2006, p. 237-252.

Narasimhan, Jyothisana, « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome », *Synergies Inde*, n° 8, 2019, p. 101-117.

Ndiaye, Christiane (dir.), *Introduction Aux Littératures Francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

Nicot, Wanda, « "Kétala" : le deuxième roman de Fatou Diome », *Amina*, n° 434, 2006, p. 34-36.

Philippe, Nathalie, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques. Le cas de l'Afrique subsaharienne et ses enfants de la "postcolonie" », *Hommes et migrations*, n° 1297, 2012, p. 30-43.

Ramond Jurney, Florence, Diome, Fatou, « Entretien avec Fatou Diome », *Women in French Studies*, n° 18, 2010, p. 148-159.

Schoenaers, Christian, *Écriture et quête de soi chez Fatou Diome, Aïssatou Diamanka-Besland, Aminata Zaaria. Départ et dispersion identitaire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011.

Schüller, Thorsten, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la postcolonie" », dans Pierre Halen, Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 101-112.

Schüller, Thorsten, « "La littérature africaine n'existe pas", ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », *L'enfant-soldat : langages et images*, n° 32, 2011, p. 135-146.

Sheringham, Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013.

Tarquini, Valentina, « De *La préférence nationale* à *Marianne*. L'esprit "mauve" de l'identité française dans la prose de Fatou Diome », *Revue de critique de fiction française contemporaine*, n°19, 2019, p. 122-135.

Tarquini, Valentina, « *Ethè* discursif africains au bord de la Seine. L'exemple de Fatou Diome », *Altre modernità*, n° 23, 2020, p. 27-43.

Touré, Paul N, « Jeunesse africaine et paradigme transnational dans *Le Ventre de l'Atlantique* », *Journal of the African Literature Association*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 107-124.

Waberi, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n°135, 1998, p. 8-15.

Wyss, Irena, « Métissage mémoriel chez les écrivains de la migritude : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou », *Voir et lire l'Afrique contemporaine*, n° 3, 2017, p. 83-100.

Zadi, Samuel, « La "Solidarité africaine" dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 1, 2010, p. 171-188.

Sitographie

Juompan-Yakam, Clarisse, Diome, Fatou, « Fatou Diome : "Les nôtres sont nécrosés dans leurs tiroirs identitaires" », <https://www.jeuneafrique.com/mag/857347/culture> mis en ligne le 19 novembre 2019, consulté le 26 novembre 2021.

Madani, Latifa, Diome, Fatou, « Je suis là pour gâcher le sommeil des puissants », *L'Humanité*, <https://www.humanite.fr/fatou-diome-je-suis-la-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117>, mis en ligne le 7 août 2015, consulté le 17 décembre 2021.

Mollon, Fabien, Diome, Fatou, « Fatou Diome : "Il ne faut pas fermer les yeux sur les maux qui rongent la culture africaine", *Jeune Afrique*, <https://www.jeuneafrique.com/184619/societe> mis en ligne le 6 septembre 2010, consulté le 26 novembre 2021.

Tervonen, Taina, Diome, Fatou, « Partir pour vivre libre », *Africultures*, <http://africultures.com/partir-pour-vivre-libre-3227/>, mis en ligne le 25 octobre 2003, consulté le 29 novembre 2021.

Sources secondaires : Théorie de la traduction

Beniamino, Michel, « Langue, littérature, francographie », *Repères-DoRiF*, n° 2, 2012, p 1-5.

Bidaud, Françoise, *Grammaire du français pour italophones*, Torino, UTET, 2012.

Brandolini, Chiara, « La traduction italienne de *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : le cas du traitement des diatopismes », *Alternative Francophone*, n° 3, vol. 1, 2010, p. 49-66.

Corneille, Pierre, *Il Cid*, trad. Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1986.

Daff, Moussa, « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la congestion linguistique et littéraire », *Glottopol*, n° 3, 2004, p. 89-96.

Denti, Chiara, « Traduire l'hétérolinguisme ou aller au-delà du public monolingue. Réflexions à partir des textes postcoloniaux francophones », dans Marianne Lederer, Madeleine Stratford (dir.), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Garnier, 2020, p. 111-122.

Diome, Fatou, *Sognando Maldini*, trad. Maurizio Ferrara, Roma, Edizioni Lavoro, 2004.

Diouf, Mbaye, « Écriture de l'immigration et traversée des discours dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », *Francofonia*, n° 58, 2010, p. 55-66.

Djian, Jean-Michel, « Où va le roman africain ? Interview de Fatou Diome », *Jeune Afrique*, 2008, p. 29-31.

Elefante, Chiara, « *Pagne e boubou* in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-saharienne tra testo e peritesto », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini e Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, tome III, *Dal Novecento alla contemporaneità*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 207-219.

Eluerd, Roland, *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris, Armand Colin, 2002.

Gambier, Yves, « Traduire l'autre : une sub-version », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 150, 2008, p. 177-194.

Gauvin, Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », dans Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 11-29.

Gauvin, Lise, *L'écrivain à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Belles Lettres, 2014.

Lederer, Marianne, « La culture, pierre angulaire du traduire », dans Marianne Lederer, Madeleine Stratford (dir.), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Garnier, 2020, p. 17-30.

Lievois, Katrien, Bladh, Elisabeth, « La littérature francophone en traduction : méthodes, pratiques et histoire », *Parallèles*, n° 28, vol. 1, 2006, p. 2-27.

Manirambona, Fulgence, « Esthétique de la réappropriation linguistique du romancier africain francophone contemporain », Raymond Mbassi Ateba (dir.), *Francophonie et francophilie littéraires*, Paris, Éditions Karthala, 2016, p. 293-308.

Meleuc, Serge, « Structure de la maxime », *Langages*, n°13, 1969, p. 69-99.

Mbow, Fallou, « Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine », *Glottopol*, n° 18, 2011, p. 52-67.

Newmark, Peter, *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

Nida, Eugene, « Linguistics and Ethnology in Translation-Problems », *Word*, n° 1, vol. 2, 1945, p. 194-208.

Osimo, Bruno, *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

Pacha-Abdesselam, Lila Bachir, « La traduction de la métaphore : quel(s) procédé(s) pour quelle(s) culture(s) ? », *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p. 69-81.

Prignitz, Gisèle, « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples », *Glottopol*, n° 3, 2004, p. 26-43.

Podeur, Josiane, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori, 2008.

Podeur, Josiane, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori, 2002.

Rega, Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.

Schiavone, Cristina, « Les francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française », *Repères-DoRiF*, n° 2, 2012, p. 1-6.

Schiavone, Cristina, « Les seuils du roman subsaharien francophone : remarques sur le péri-texte entre texte originel et traduction italienne », dans Donatella Bisconti et Daniela Fabiani (dir.), *Regards croisés : France-Italie, Langues, écritures et cultures*, Macerata, Eum, 2016, p. 147-160.

Schiavone, Cristina, « Lo spazio francofilo del Senegal : tra rivendicazione, compromesso e condivisione identitaria », *Igitur. Lingua, identità, cultura*, 2007, p. 99-110.

Schiavone, Cristina, « Plurilinguismo e francofonia in Senegal: contatto, interferenza, e mediazione linguistico-culturale nello spazio francofono », *interFrancophonies*, n° 2, 2007, p. 1-37.

Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

Wolosin Claudia, « Problèmes de traduction posés par la siglaison dans le domaine des nouvelles technologies de l'information et de la communication », *ASp*, n° 11-14, 1996, p. 147-160.

Wozniak, Audrey, « Peut-on traduire un proverbe ? », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 157, 2010, p. 35-48.

Dictionnaires

Boch, Raoul (dir.), *Il Boch: dizionario francese-italiano, italiano-francese*, sesta edizione a cura di Carla Salvioni Boch, Bologna, Zanichelli, Parigi, Le Robert, 2014.

Cusatelli, Giorgio (dir.), *Dizionario Garzanti: francese-italiano, italiano-francese*, Milano, Garzanti editore, 1981.

Hachette Paravia: dizionario francese-italiano, italiano-francese, Torino, Paravia, 2007.

Le Petit Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 2015.

Le Robert Brio, Paris, Le Robert, 2004.

Dictionnaire Le Robert micro, Paris, Le Robert, 2018.

Rey, Alain, Chantreau, Sophie (dir.), *Le Robert dictionnaire d'expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 2016.

Trésor de la langue française informatisé, TLFi, <http://atilf.atilf.fr/>

Treccani, <https://www.treccani.it/>

Le Robert Dico en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com/>

Base de données lexicographiques panfrancophone, www.bdlp.org/

Dictionnaire Des Francophones, <https://www.dictionnairedesfrancophones.org/>