

## L'image de la femme dans *A cabeça de Salomé* d'Ana Paula Tavares

*A imagem da mulher em A cabeça de Salomé de Ana Paula Tavares*

*The Image of Women in Ana Paula Tavares's A cabeça de Salomé*

*La imagen de la mujer en A cabeça de Salomé de Ana Paula Tavares*

Barbara Dos Santos 

Université de Bordeaux Montaigne, Bordeaux, France.



### RÉSUMÉ

A travers une analyse qui s'appuie sur l'imagologie, nous nous interrogerons sur les différentes représentations de la femme dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares, sur leur rapport à la société angolaise et sur la façon dont l'œuvre s'insère dans le paradigme postcolonial.

**Mots-clés:** Imagologie. Femme. Angola. Postcolonial.

### RESUMO

Através de uma análise baseada na imagologia, examinaremos as diferentes representações das mulheres na obra de Ana Paula Tavares, sua relação com a sociedade angolana e a forma como a obra se insere no paradigma pós-colonial.

**Palavras-chave:** imagologia; mulheres; Angola. Pós-colonialismo.

### ABSTRACT

Through an analysis based on imagology, we will explore the different representations of women in Ana Paula Tavares's book, its relationship with Angolan society and the way in which the book integrates the postcolonial paradigm.

**Keywords:** Imagology. Women. Angola. Postcolonialism.

### RESUMEN

A través de un análisis basado en la imagología, examinaremos las diferentes representaciones de las mujeres en el trabajo de Ana Paula Tavares, su relación con la sociedad angolana, y sobre la forma en que la obra se inscribe en el paradigma poscolonial.

**Palabras claves:** Imagología. Mujeres. Angola. Poscolonial.

La présence de la voix des femmes connaît depuis plusieurs années une croissance significative dans l'espace littéraire angolais. Il s'agit d'un phénomène relativement récent qui s'est développé depuis l'apparition de grands noms tels qu'Ana Paula Tavares ou Maria Alexandra Dáskolas.

A l'exception d'Alda Lara, la voix féminine était assez rare et très dispersée dans les littératures de l'époque coloniale. Cette absence s'explique par les inégalités de sexe qui existaient dans les domaines politiques et culturelles de cette période. Toutefois, l'engagement féminin a toujours été primordial pour l'évolution culturelle de la société, les femmes ayant assumé un rôle de «passeuses de culture» et s'étant également impliquées lors des luttes de libération. Cette revendication fut d'ailleurs la principale cause défendue par l'OMA (Organização da Mulher Angolana) lorsqu'elle fut fondée au sein du MPLA en 1961 (FERREIRA, 2007: 51-58). Les femmes angolaises s'organisent afin d'imposer leurs voix et de dépasser leur condition de subalterne en racontant leur histoire. Elles discutent le paradigme postcolonial et se perçoivent, comme le rappelle Deepika Bahri (2006: 301-330), davantage dans les problèmes de société que dans un féminisme à l'occidental. Le combat des femmes africaines passe d'abord par un combat contre la misère et la violence. Elles revendiquent le droit à un accès à l'instruction et à la formation professionnelle. Elles savent et affirment que de leur évolution dépend également l'évolution socio-économique de leur nation et prennent position pour une égalité des sexes dans toutes les couches sociales de leur pays.

En accord avec Jean-Marc Moura, nous pensons que les littératures postcoloniales, qui sont des littératures de décentrement, regorgent de complexes idéologiques qui définissent et structurent les pays anciennement colonisés, «informant les représentations qui en sont faites, déterminant les conceptions de l'identité nationale» (1999: 50). Ces représentations peuvent parfois susciter l'intérêt des écrivains qui les utilisent afin de créer de nouveaux codes, des thématiques ou des organisations inédites. Dans cette perspective, il est intéressant de s'interroger sur la manière dont les femmes écrivaines se positionnent précisément vis-à-vis de l'image de la femme traditionnelle, généralement pleine de stéréotypes.

Ana Paula Tavares, écrivaine et historienne angolaise, ne cesse d'interroger l'ordre établi et revisite les canons littéraires européens et africains. Dans son recueil de chroniques *A cabeça de Salomé*, publié en 2004, elle nous parle des femmes de son pays à travers un langage poétique. Toutes les narrations de son recueil se rassemblent principalement autour des figures féminines

et des univers qui les habitent. En les mettant au centre de la scène énonciative, Ana Paula Tavares montre les différents rôles que les femmes occupent dans la société angolaise. En tant que femme qui a été «educada para ser mulher» (LABAN, 1991: 856), l'auteure dit ressentir le besoin de dénoncer la condition injuste de la femme traditionnelle dans les sociétés africaines. A la suite d'une prise de conscience féminine, plusieurs romancières africaines à l'instar d'Ana Paula Tavares proposent une écriture qui cherche à dépasser les clivages et stéréotypes et à exprimer «de l'intérieur: toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes» (DIDIER, 1981: 35). En effet, les femmes s'imposent désormais dans la vie publique, sans plus passer par les médiations masculines ou familiales. Elles analysent et discutent le statut de la femme traditionnelle tout en cherchant à véhiculer une image de la femme plus conforme à l'idéologie et à l'utopie de celles qui défendent leur altérité.

## I. Les représentations de la femme dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares

### 1. La femme et son milieu

Le rapport entre les femmes qui nous sont décrites dans cette œuvre et leur milieu nous permet d'observer les différents profils des personnages féminins ainsi que l'atmosphère dans laquelle ils évoluent.

La diversité des espaces extérieurs s'oppose généralement à l'intimité de l'espace clos. Dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares, le choix de la chronique permet de d'observer les personnages dans différents contextes, aussi bien d'un point de vue culturel, idéologique et social que psychologique. L'auteure choisit de mettre en scène des femmes issues du milieu rural et urbain. Peu de descriptions physiques sont présentes dans ces récits. La narratrice se consacre davantage à nommer des éléments symboliques tels que les fleuves, les arbres, les animaux ou quelques noms de régions. Les espaces physiques sont généralement décrits de façon imprécise au privilège de l'espace social<sup>1</sup> qui est surtout composé par les femmes dans sa mémoire.

Les espaces ruraux sont présentés comme des espaces de liberté, où l'intimité des êtres échappe au lieu clos de la maison. A partir d'un processus poétique, Ana Paula Tavares associe dans son œuvre le milieu rural à l'espace mental des personnages. La narratrice évoque à plusieurs reprises des univers ruraux qui éveillent ses sens, à partir de sons comme celui des chants des femmes ou d'odeurs comme celui du café des grands-mères. Ces

<sup>1</sup> Nous utilisons les termes d'espace physique, social, et psychologique en accord avec la terminologie proposée dans REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

espaces extérieurs participent activement à la singularité de l'espace énonciatif.

En contrepartie, l'espace urbain est perçu de façon négative et violente où «as rosas da verdade nos podem explodir no peito» (TAVARES, 2004: 37). Notons que le choix du recueil de chroniques permet également d'abolir certaines frontières géographiques et temporelles pour présenter un panorama exhaustif des différents types de personnages féminins. Les femmes nous sont dévoilées dans leur intimité mais également au sein de la collectivité. Les personnages féminins de différentes époques participent quant à elles à créer une continuité temporelle qui montre l'évolution des femmes de la société africaine.

Le lecteur découvre également que l'espace physique n'est pas seulement habité par les êtres humains mais également par des personnages mythiques et surnaturels qui proviennent de croyances religieuses et païennes. L'espace physique, lui-même personnifié, s'insère dans un ensemble, dans un ordre établi. Ces lieux sont valorisés et mythifiés, de façon à dégager des significations cosmogoniques. Les corps participent à ces espaces physiques en respectant des rituels précis. Le corps de la femme nécessite une préparation, à partir de gestes qui respectent la tradition avec «*Água perfumada, óleos essenciais, a roupa dos dias claros e um rápido traço de khol*» (TAVARES, 2004: 9), des pratiques qui lui furent enseignées lors de la cérémonie de passage. Cet apprentissage du corps et de l'esprit participe à créer des liens communautaires qui intègrent les traditions de ce pays. Bien que les descriptions physiques soient quasiment inexistantes, il est possible de constater comment la narratrice emploie de façon récurrente des synecdoques telles que les mains travailleuses ou les cheveux tressés afin de parler des femmes de son enfance. Ces femmes doivent faire face à des responsabilités qui passent par le maintien des traditions et la survie de leur collectivité.

Notons que l'auteure propose également dans ces récits une chronique proche du récit de voyage. Elle y suggère des itinéraires à suivre pour une meilleure compréhension du territoire. Dans sa chronique «*Peregrinações*», elle donne des règles à respecter pour une initiation à la culture angolaise. Ces règles, qui se feront ressentir tout au long de l'œuvre, passent justement par une domestication du corps et de l'esprit. Le voyageur, celui qui se prépare à pénétrer en territoire inconnu, se doit d'être constamment vigilant et attentif aux règles d'occupation et de silence non dictées par les hommes (TAVARES, 2004: 23). La connaissance du territoire passe donc par une connaissance des croyances et des coutumes des êtres qui y vivent.

## 2. Typologie des personnages féminins

### 2.1 *Le parcours initiatique de la femme africaine*

Depuis Simone De Beauvoir (BEAUVOIR, 1949), il est connu et admis que la figure de la femme traditionnelle en Europe relève davantage d'une éducation socialement admise et inculquée que d'une nature féminine biologiquement définie. Être femme est un apprentissage qui confronte la jeune fille, dès son plus jeune âge, à la frustration et à la perte de son autonomie. En plus des règles sociales que tout individu se doit d'accepter, la jeune fille doit également faire l'apprentissage de règles strictes pour devenir une bonne épouse. Aussi il est intéressant d'observer comment ces personnages féminins doivent se livrer à un parcours initiatique propre à leur culture. Ce parcours passe par une série de coutumes et de cérémonies qui l'obligent à affronter le regard de sa collectivité. Le poids de la société sur l'éducation des filles est donc vécu de manière directe et palpable dès leur plus jeune âge. L'acceptation de soi passe par une acceptation de la collectivité mais cette expérience peut être ressentie de façon très négative. L'exemple d'«*A menina dos ovos de ouro*» illustre notre propos. La petite fille de cette chronique sent son corps se métamorphoser. L'arrivée de ses menstruations la plonge dans une profonde angoisse qui contraste avec la joie de sa communauté qui lui préparait la fête du rite de passage. De son côté, la jeune fille refuse ce changement et ce corps qu'elle ne parvient pas à maîtriser :

Fechei-me no quarto mais pequeno da casa antiga, pendurei na porta minha voz de menina, preparei-me para fugir, saltar o cercado. Não fui capaz. Lavei a noite de gritos, abafando mesmo a dor da *Estrelinha* – a vaca da manada de dentro que acabava de parir. Pensei: “vou andar devagar que nenhum dos ovos chegará a partir-se. Vou andar como a minha sombra para um dentro de mim, para um dentro do tempo, outra vez menina com a minha cabacinha de leite.” (TAVARES, 2004: 72)

La jeune fille qui se compare symboliquement à une vache nourricière, refuse le passage à l'âge adulte et se replie sur elle-même au point de vouloir disparaître. Elle comprend que la venue de ses menstruations est annonciatrice de lobolo c'est-à-dire de dote de mariage. Le poids de ces traditions pousse l'enfant qui ne souhaite pas se marier à refuser son propre corps. Elle se vit comme une valeur marchande et n'a aucun moyen de se défendre. Elle comprend que son destin est hors de sa portée. Le mariage symbolise la deuxième grande étape dans l'existence de la femme traditionnelle. Mais ces personnages ne parviennent pas à s'y épanouir. Le thème de la femme mariée fait fréquemment référence,

en Afrique, au rapport d'inégalité qu'il existe entre la femme et son mari. Alors que dans certaines sociétés, les hommes peuvent choisir entre plusieurs modèles de vie, les femmes doivent respecter les normes qui leur sont imposées. Elles doivent subir les interdits et respecter des traditions archaïques qui les réduisent au silence. Leur destin est avant tout biologique, elles se doivent à l'obéissance et à la résignation.

Le rôle d'éducatrice tenu par chaque femme mérite également une attention particulière dans ces récits. Les personnages féminins qui assument cette fonction développent un fort esprit de solidarité. Les femmes-terre, d'après une dénomination empruntée à Barbara El-Khoury, participent à l'équilibre de leur société :

A noite, nada, isto é, só o nosso medo e as esperas. Temos fome, mas ninguém se lembra, e os campos ainda demoram um pouco para produzir. salvam-nos as folhas que ainda conseguem nascer, o leite das cabras e das mulheres de barriga inchada, outra vez inchada, como se tivessem que transportar a terra às costas e por dentro de si próprias. (TAVARES, 2004 : 76)

Dans ce recueil, le corps de la femme, constamment en alerte, symbolise la misère et la détresse d'une nation en ruine. Ecrasées par leur condition parfois très difficile, elles sont effectivement réduites au silence et à la terreur. Elles sont décrites à partir de quelques éléments tels que leurs «*olhos tristes*» ou leur énergie «*herdada de uma natureza de sobreviventes*» (TAVARES, 2004 : 124). Dans la chronique d'Ana Paula Tavares, «*As mais-velhas*», ces femmes sont même comparées à des animaux «*nocturnos et diurnos*» qui ne se reposent jamais. Le corps des anciennes, déformés par les années de labeur et par le grand nombre d'enfants qu'elles ont portés, symbolise la lutte constante de ces femmes qui se battent pour la survie de leur communauté.

L'éducation qu'elles appliquent aux enfants passe par le sens de la collectivité. Elles transmettent leur savoir-faire aux nouvelles générations en les initiant à une forme de spiritualité : «*os métodos de leitura dos caminhos interiores dos sinais e mistérios*» (TAVARES, 2004 : 90). Les femmes enseignent aux enfants l'art de décoder le monde et tous ses mystères, de vaincre ses peurs et le mauvais œil. Elles développent également l'esprit de solidarité au sein de la collectivité comme le montre Ana Paula Tavares avec les marraines bénéfiques qui participent à l'éducation des enfants de leur village. Ces femmes apparaissent non seulement comme des éducatrices mais également comme des passeuses de culture.

## 2.2 Les relations intergénérationnelles

Les personnages féminins ont généralement conscience du parcours de leurs aînées. Cette conscience est

ancrée au plus profond d'elles-mêmes : «*Quando respiro, reponho vozes de mulheres de corpos maltratados e mãos prontas para começar o país e plantar, de novo, as árvores do pão, entretanto desfeitas.*» (TAVARES, 2004 : 43)

La narratrice manifeste un profond respect et un sentiment d'appartenance à l'égard de ces générations de femmes qui ont souffert pour le développement de leur pays. Cette prise de conscience s'est également développée avec l'héritage d'un savoir et d'une culture qui provient des personnages féminins types qui sont illustrés ici. Ces femmes assurent le passage de la tradition et préparent les enfants à la vie adulte. Elles sont d'ailleurs souvent associées à des odeurs comme celles du savon ou du café, et sont reconnues pour avoir une capacité à domestiquer la nature et à soigner les âmes en croissance. Elles incarnent la sagesse, et sont des éléments fondateurs dans la mémoire collective de ces enfants.

## 2.3 La quête de l'indépendance

Peu de femmes occupent le rôle de la femme indépendante dans cette œuvre. Cependant, celles qui assument cette fonction doivent faire face à de lourdes responsabilités. L'indépendance passe par un combat qui nécessite de briser certains liens avec le passé.

Les personnages féminins qui réussissent à être pleinement indépendants doivent assumer leurs responsabilités en continuant à s'occuper de leur collectivité. Ces personnages deviennent des figures publiques et des modèles pour les futures générations. Elles sont solidaires et tentent d'apaiser la souffrance de ceux qui les entourent. Le personnage de Tante Emilia illustre notre propos. Cette femme qui travaille à l'hôpital de Luanda est un repère pour toutes les personnes qui viennent de Huambo, sa région natale. Elle est décrite comme une femme souriante et positive. Sa personnalité est mise en avant et contrebalance avec la description négative qui nous est faite de la ville. Au milieu de cette ville «*de barro*» (TAVARES, 2004 : 86), violente et intimidante, l'image d'Emilia, la main tendue en train d'indiquer le chemin de l'hôpital ou d'un magasin, souligne son esprit de solidarité. Cette femme apporte de la joie et du réconfort à son entourage. Ses histoires intègrent l'imaginaire social de son milieu d'origine. Elle aimait par exemple parler des femmes grecques qu'elle avait connues : «*Tinha saudades dessas mulheres incapazes de resolver os dias mas sempre prontas para, a cavalo no dorso da noite, inventar venenos e esconjurar o manto pastoso da solidão*» (TAVARES, 2004 : 86). A la fin du récit, le lecteur découvre que ces femmes grecques symbolisaient en réalité, la femme en général : «*Ainda não voltou, mas todas nós, as gregas, sabemos que voa mansinho no sítio onde dormem as palavras e tudo está previsto*» (TAVARES, 2004 : 87). Tante Emilia prônait

pour de nouvelles valeurs. L'allusion au mythe grec du Cheval de Troie renvoie ici au courage et au combat des femmes rusées et courageuses. Ce personnage qui décèdera à la fin du récit sera levé au statut de sainte.

## II. La femme et la société

### 1. Le rôle de la femme dans la société africaine: le mythe revisité

Dans son étude *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Jean-Marc Moura montre comment la littérature postcoloniale connaît depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle deux grandes inflexions: l'apparition d'auteurs qui provenaient de groupes négligés, ainsi que le développement d'une « World Fiction ». Parmi les groupes qui ont investi la scène de l'écriture postcoloniale, l'auteur souligne le contexte multi-culturel des femmes qui donne lieu à des lectures subtiles et attentives « aux schémas de domination hérités du modèle impérial » (MOURA, 1998 : 191). Lorsque l'on observe, à leur tour, les études de Denise Brahimi et Anne Trevarthen à propos des représentations de la femme dans les littératures africaines, il est possible de constater les nombreuses références à des figures féminines qui, dans certains mythes africains, étaient considérées comme des déesses et des reines (BRAHIMI, 1998 : 202) avant d'être déchues de leur piédestal :

La lecture mythique cherche à dégager des traits constants, en les organisant en réseaux, de manière à expliquer le réel à travers l'imaginaire. De toute façon, pour les romanciers africains, devenir adulte demande que l'on explore le passé, pour s'en libérer, mais aussi, dans une démarche d'ordre sacré, pour trouver ses mythes et les transmettre. L'apprentissage de la vie consiste, à partir d'une enquête sur ses origines, à se choisir des allégeances et, pour les femmes, à s'affranchir de l'idéologie masculine. La vie tout court passe par la constitution d'une mythologie. (BRAHIMI, 1998 : 233).

L'image mythique de la femme-mère ou de la femme-terre dialogue avec un autre imaginaire du féminin en Afrique qui est celui de la figure de la femme-héros, la femme de pouvoir, reine des sociétés pré-coloniales à structure matrilineaire. Cette image de la femme sera d'ailleurs un argument qui sera souvent utilisé à l'encontre des discours à caractère féministe en Afrique. Ce retour aux figures mythiques traduit un besoin que ressentent les femmes écrivains de reconstituer l'histoire des femmes en montrant la participation et la place qu'elles ont toujours occupée dans l'histoire des cultures africaines.

Trois figures féminines mythiques apparaissent dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares: les reines africaines Lueji et Nzinga, et la figure biblique de Salomé.

Les deux premières figures se réfèrent à des mythes fondateurs et placent ainsi la femme au centre d'un imaginaire où elle détient un rôle fédérateur dans la constitution de la nation. Ces femmes, qui ont réellement existé, apportent une dimension mythique à la femme en l'élevant au statut de figure sacrée. Cependant, elles représentent un pouvoir auquel les femmes n'ont plus accès. Aussi ces figures mythiques symbolisent-elles également un pouvoir perdu, retiré.

Le personnage de Lueji est une figure mythique, symbole du pouvoir dominé par les femmes à l'époque de l'Afrique pré-coloniale. Lueji, fut l'impératrice du Royaume de Lunda (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle), une ethnie de peuple bantou située dans le Cassai supérieur au sud-ouest du Catanga. Elle était la fille du roi Konde des Tubungu. Elle avait reçu, à la place de son frère Tchingunguri, le bracelet sacré (Lukano), signe de royauté. Plusieurs raisons ont participé à faire de Lueji une figure mythique. La première fut son mariage avec Ilunga Tchibinda, le frère du roi de l'Empire Luba, Ilunga Kalala. L'arrivée de l'étranger à la Cour de Lunda avait créé un profond clivage dans l'Empire car Lueji avait remis le bracelet de cuivre, insigne royal des Lundas, à un chasseur Tchibinda. Lueji a également dû demander à une proche parente de porter son enfant car elle était stérile d'après la légende. Cette femme donna naissance à Yav a Tchibinda ( fils de Tchibinda) qui devint après son intronisation Mwata Yamvo (ou Mwant Yav). Ce titre restera celui des souverains Lunda par la suite. Lueji fut alors la mère symbolique de l'enfant, et confia l'éducation de ce dernier à sa vraie mère.

La figure de Lueji est associée à sa conception du pouvoir novatrice bien qu'elle ait toujours prôné pour l'importance du dialogue avec la tradition. L'Empereur était choisi par un Conseil Impérial composé de personnalités qui répondaient à des critères d'ordre spirituel, intellectuel, physique et moral ainsi que de représentants d'autres tribus membres de l'Empire. Le Conseil lui-même était sous l'autorité du Grand Conseil de l'Impératrice Lueji. L'Empereur devait rendre compte de ses décisions au Conseil Impérial. Les décisions étaient toujours prises en collectivité après de longs débats, puis soumises à la Mère-Reine pour approbation. L'Empereur annonçait ensuite publiquement les décisions et les faisait appliquer. Il était donc un exécutant qui restait, toutefois, une personnalité sacrée.

L'Empire Lunda deviendra une plaque tournante du commerce entre les régions avoisinantes, les Portugais et les Arabes. Malgré l'influence patrilinéaire Luba, l'Empire Royal Lunda aura toujours gardé sa structure matrilineaire, comme en témoigne le rôle de l'Impératrice dans la transmission de pouvoir.

La tradition orale rapporte que les frères évincés de la reine Lueji furent à l'origine d'autres groupes de la confédération.

Lors d'une description de la place du Kinaxixi à Luanda, Ana Paula Tavares nous parle d'un espace paradisiaque qui se serait transformé avec le temps en pierre, c'est-à-dire en zone urbaine. Lorsque cet espace était encore en état de nature, une femme y avait installé son quilombo. Cette femme était venue pour faire la guerre. Elle s'appelait Maria da Fonte. Avec le temps, elle se serait transformée en statue «no meio do Kinaxixi, que é como quem diz no meio dos nossos corações e da cidade» (p. 136). L'auteure fait en réalité référence dans l'œuvre à l'actuelle statue qui se trouve dans la place du Kinaxixi et qui n'est autre que la statue de la reine Nzinga. La figure féminine de Nzinga, reine du Ndongo et de Matamba, apparaît dans la culture angolaise comme un des plus grands symboles angolais de la résistance contre les Portugais.

Le Ndongo était une région qui se situait dans le domaine des peuples bantous, au sud du Royaume du Congo et à l'Est du territoire de Luba. Il englobait l'actuelle région de Luanda. Jinga Mbandi Ngola Kiluanji, le roi du Ndongo avait affronté les premières expéditions portugaises. Tandis qu'il défendait sa région, il fit la connaissance d'une esclave Mbundo, Guenguela Cancombe, qu'il épousa. Ils eurent une petite fille : Nzinga Mbandi Ngola Guiluangi, probablement en 1582, dans le Ndongo oriental. La légende dit que la jeune princesse avait hérité de la beauté de sa mère et du fort caractère de son père. Elle était dotée d'une grande beauté et avait des talents de chef que peu d'hommes possédaient. Il s'agissait d'une guerrière habile et courageuse, ce qui lui donnait une dimension mythique.

Nzinga a lutté contre la division de son royaume et a réussi à allier les peuples de Ndongo, Matamba, Congo, Cassanje, Dembos, Quissama du Plateau Central contre les Portugais. Ce fut son alliance avec les Jagas, un peuple réputé pour sa rébellion qui marqua surtout les esprits.

Pendant sa jeunesse, elle avait vécu avec ses parents dans des campements, les *Quilombos*, où elle ne cessait de prouver pendant les entraînements au combat ses capacités de grande guerrière. Lorsqu'elle devint reine, elle entraîna elle-même ses hommes et constitua une armée redoutable. Une de ses principales stratégies de combat était l'importance qu'elle accordait à la collecte d'informations.

Elle avait trente-cinq ans lorsque son père décéda. Une lutte pour le pouvoir a alors commencé entre son frère Ngola Mbandi et elle, ce qui entraîna la mort de son fils. Ce meurtre modifia à jamais le comportement de la Reine. Son frère Mbandi soutenait le fait que Nzinga ne pouvait pas être souveraine à cause des origines de sa mère esclave. En fait, il s'agissait là d'un élément important mais non décisif. Il parvint à éloigner sa sœur du Royaume de Ndongo. Les Portugais qui recherchaient

de la main d'œuvre, avaient profité de cette division au sein de la famille pour pénétrer la région. Nzinga partit s'installer à Matamba et continua son combat. Elle réussit à résister aux Portugais pendant près de trente ans grâce aux multiples alliances qu'elle avait établies avec d'autres chefs africains. Après plusieurs années de résistance, l'Impératrice finit par se convertir au catholicisme avec son peuple. A la mort de son frère, Nzinga était devenue l'impératrice du Royaume du Ndongo et de Matamba. Elle imposa son pouvoir dans toute la région. La légende dit que la reine Nzinga (PAVAO, 2007 : 155-167) s'était convertie au catholicisme par stratégie de combat et qu'elle n'avait en réalité jamais cessé de se battre pour la liberté de son peuple. Elle décéda en 1663 et devint une des plus importantes figures de la culture angolaise.

Aussi, le lecteur ne peut que constater à la lecture de ces récits comment les espaces vides et/ou dégradés sont en réalité habités par des figures populaires ou mythiques qui remplissent l'âme et le cœur de leurs habitants. Ces figures intègrent la mémoire collective et nourrissent leur imaginaire social. Notons cependant que ces figures de femmes africaines fortes apparaissent également comme des victimes. Ces femmes, qui échappent à la figure de la Femme-Mère et qui ont accès au pouvoir politique, n'auront pas pu, en revanche, avoir des enfants biologiques ou les auront perdus à cause de leur ambition, comme une sorte de punition divine. D'autre part, les deux reines avaient des relations conflictuelles avec leurs frères qui n'acceptaient pas le fait que leur royaume puisse être dirigé par une femme.

Nous terminerons cette analyse en soulignant l'importance de la figure mythique de Salomé dans le récit d'Ana Paula Tavares. En effet, le titre de la chronique qui sert, par synecdoque, de titre à l'ensemble du recueil, utilise la figure biblique de ce personnage féminin afin de le détourner de son mythe d'origine et de l'insérer dans la culture angolaise. Dans la chronique «A cabeça de Salomé», le vieux serpent maudit, Na-Palavra, garde un bébé caché dans une coquille. Ce bébé était né d'un amour interdit entre un danseur tchokwe et la jeune fille du Grand Mwata de Lunda. Malheureusement, le son des tambours annonça un mauvais présage. D'après la légende, la forêt s'était alors ouverte et les animaux avaient défilé devant la cité. Les hommes et les femmes, apeurés, se rappelèrent de l'époque de la grande famine. Il fallait, disaient-ils, sacrifier le sang d'une femme vierge afin de calmer les dieux. Na-Palavra s'enfuit alors avec l'enfant dans le panier des divinations, le panier symbolique des grands magiciens, vers un labyrinthe. L'enfant, une petite fille, fut élevée avec du miel et des fleurs sylvestres. Elle était devenue une jolie fillette aux cheveux tressés, qui savait danser toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, mais on entendait, au loin, le son des tambours qui réclamaient

que l'on rende à Dieu la tête de Salomé, dans le panier des divinations.

Le mythe de Salomé est repris dans ce récit à partir d'une inversion des rôles. Dans le récit biblique, le personnage de Salomé, fille d'Hérodiade, danse devant Hérode Antipas son beau-père. Ce dernier avait fait mettre en prison Jean-Baptiste qui l'accusait d'avoir épousé la femme de son demi-frère. Séduit par la danse de la jeune fille, Hérode Antipas accepte, à sa demande, de lui livrer la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Salomé avait fait cette demande sous l'influence de sa mère qui en voulait à ce dernier d'avoir dévoilé son amour interdit. L'histoire, replacée dans les croyances et coutumes angolaises, exige que ce soit la tête de Salomé, l'enfant vierge, qui soit remise à Dieu pour le sacrifice. Ce sera la femme, ici, qui sera sacrifiée. L'auteure recrée dans cette œuvre une lecture mythique de ce récit qui tend vers plusieurs interprétations possibles. Ce récit, qui contient les composantes structurales du mythe (GREIMAS, 1981 : 34-37), est une réécriture qui aboutit à un autre message. Replacé dans un autre contexte spatio-temporel, le récit s'ordonne (PAGEAUX, 1994 : 97) de telle sorte que le message inversé va jusqu'à contredire le texte initial. Cependant, il suppose et reconnaît le schéma qui lui a servi de modèle. Cette inversion indique la présence d'un ensemble de comportements linguistiques qui lui est propre. Les symboles de ce recueil de chroniques devront, à leur tour, être interprétés à partir de ce nouveau mythe. L'image du serpent en est un exemple récurrent. En effet, le serpent, perçu comme un symbole du mal chez les chrétiens, est associé, en Angola, à l'eau. Il est donc un symbole de fertilité et de création. Dans ce récit mythique, le serpent sauve l'enfant, ce seront les hommes qui provoqueront sa mort. L'image de la femme est, dans ce récit mythique, associée au sacrifice. Ce sacrifice qui se répercutera par la suite chez toutes les femmes des récits d'Ana Paula Tavares, fait de ce texte un récit fondateur.

## 2. La tradition : continuation ou rupture ?

Des représentations de femmes traditionnelles existent depuis les premiers écrits en Afrique. Ces images renvoient aux stéréotypes qui investissent les lieux de l'imaginaire social dans les littératures africaines en général. Le stéréotype, dont la nature même est l'extrapolation du particulier au général, renferme la femme africaine dans une figure monomorphe et monosémique qui reste figée dans le temps (PAGEAUX, 1994 : 62). Aussi, il est intéressant d'observer les différents éléments qui intègrent l'imaginaire social de la femme angolaise afin de pouvoir dégager avec plus de clarté, leurs enjeux chez cette auteure.

Dans les sociétés africaines, les diversités culturelles et religieuses cohabitent entre elles. La femme assume une place centrale au sein de la tradition. Or, il est possible de constater que certaines images apparaissent de manière récurrente au sein de cette diversité. Denise Brahimi et Anne Trevarthen (1998) dénoncent le poids d'une tradition qui repose sur les épaules des femmes et qui conditionne leur relation au monde. Les exemples en littérature sont nombreux. La femme doit être au service de son mari et accorde une grande importance au fait d'être perçue par sa communauté comme une bonne épouse. Elle est vouée à son mariage, et n'atteint son véritable rôle de femme qu'à partir du moment où elle devient mère. Ces auteures nous montrent par exemple le mépris social dont peut souffrir la femme stérile. Une grande partie des figures féminines présentes dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares participent à la transmission de la tradition. Les gestes des femmes véhiculent leur savoir et une culture qui se transmettent de génération en génération. Ces femmes sont souvent associées aux noms de fruits de la région, à des odeurs de nourriture ou d'huiles pour le corps. Elles sont perçues comme des pivots culturels mais sont généralement enfermées dans ce rôle. La tradition est interrogée dans ces œuvres en raison de la souffrance et de l'état de pauvreté dans lesquels se trouvent ces personnages. Ces femmes écrivains ont conscience des limites des bienfaits de la tradition :

Questões de orientação e disciplina obrigam-me a procurar, no presente, razões de ser e tradição. E o que a tradição me envolve nem sempre é bonito de se ver: um território de falas antigas, partilhado com pessoas e animais de pouca estimação. Um bestiário que não serve à roda dos eventos das boas intenções e arde infernos que ninguém quer apagar. (TAVARES, 2004 : 49-50)

D'autres images des traditions angolaises sont véhiculées par les figures féminines dans l'œuvre d'Ana Paula Tavares telles que l'art de tisser, la poterie, le chant ou encore l'importance qu'elles accordent à l'art de la sculpture des couvercles en bois des casseroles, qui est une forme d'art traditionnel de la région de Cabinda (également pratiqué par les Bakongos de Kakongo et quelques Bavili et Balinji). Les femmes font sculpter sur des couvercles en bois (*usanya*) des histoires et des proverbes de leur pays. Elles peuvent également demander à un artiste de sculpter des histoires imaginaires ou de réelles histoires familiales. L'auteure décide alors de mettre en avant le langage que ces femmes ont établi à travers cet art figuratif. Cette maîtrise du langage, qui d'après elle est bien supérieure à la maîtrise du mot, est en revanche un héritage culturel à conserver :

As mulheres fazem (faziam) desta arte um amplo recurso, escolhendo formas de enfeitar as tampas de madeira das suas painéis que, uma vez postas em relação espacial no espaço fechado que lhes era destinado, serviam para uma troca de mensagens prontas a atingir o alvo, conscientes de que “coração, cabeça e estômago” são entidades sempre associadas por esta ordem ou pela inversa. (TAVARES, 2004 : 28)

La sauvegarde de cette pratique rassure l’auteure qui espère que la tradition « n’ayant plus été o que era, nem sempre deixa de ser o que parece » (p. 29). Ces pratiques traditionnelles renfermeraient des formes de langage dominées par les femmes. Aussi, Ana Paula Tavares déplore la perte de cet art au bénéfice de pratiques plus impersonnelles et moins artistiques. L’auteure montre enfin comment les femmes dominent l’art de raconter les histoires et les proverbes de leur pays et assument ainsi un rôle de griot. La culture orale et populaire devient donc ici un fait de femmes (DIDIER, 1981 : 152).

Aussi cette œuvre propose-t-elle un véritable dialogue avec la tradition et revisite l’image de la femme dans l’objectif de la dévoiler sous une autre perspective et dans d’autres rôles que ceux dans lesquels elles avaient été cantonnées jusqu’alors. Cette écrivaine montre comme il est possible et souhaitable de conserver les richesses culturelles de sa nation tout en libérant les femmes des schémas prédéfinis qui leur étaient attribués.

### III. Affirmation de soi et utopies

#### 1. L’écriture de la délivrance

Dans cette œuvre, les femmes gagnent l’espace narratif et se racontent. Elles sont révélées au lecteur à partir d’une écriture nouvelle, d’une écriture plurielle, qui revisite la tradition et qui manifeste le besoin de nouveaux paradigmes sociaux. Cette littérature participe à faire sortir les femmes des marges silencieuses et exige une évolution sociale qui leur assurerait une place plus visible et reconnue.

L’auteure se situe dans une perspective utopique de projet de société et montre l’importance des faits et des gestes de cette masse silencieuse dans la construction du pays. La parole devient un élément libérateur et fondateur dans son combat contre la peur et la misère. Par l’acte d’écriture, elle lutte contre le silence destructeur et dévoile la beauté et la richesse des gestes de ces femmes qui combattent contre la difficulté et la souffrance. Ana Paula Tavares ne cesse de souligner la condition de ces femmes qui contiennent leurs cris de révolte.

Ces cris de révolte se manifestent dans les textes littéraires par des procédés narratifs parfois subversifs ou encore par une écriture nouvelle, un espace privilégié où se constitue une nouvelle mythologie, et, où il est possible

de comprendre l’importance de ces enjeux pour la société. Les différents types d’écriture qui nous sont proposés dans ces récits rappellent la relation que Béatrice Didier avait établie entre le roman paysan et l’œuvre de Georges Sand. En effet, l’auteure avait mis en avant la façon dont ces œuvres révèlent un autre rapport aux objets, une autre façon de voir les choses. « Marguerite Duras dira qu’il faut ‘apprendre à voir’ » (DIDIER, 1981 : 151). *A cabeça de Salomé* illustre de manière explicite cette initiation du rapport entre les êtres et les choses, mais également entre les êtres et la communauté. La parole a, chez cette auteure, le caractère sacré du Verbe Créateur. Elle permet de dépasser la rudesse du quotidien et de reconstruire un héritage culturel détruit par les guerres. Elle donne la signification des êtres et des choses, et coordonne les actes de ces femmes qui s’évertuent à vaincre l’eau et à domestiquer le jour. Ces femmes qui participent à la lutte pour leur indépendance.

Cette œuvre exprime également un rapport au temps propre à la condition des personnages féminins. Ce rapport temporel est tissé de telle sorte qu’il est vécu comme un ensemble où le passé cohabite avec le présent et l’avenir. Le temps y est également vécu en dehors de l’événement, dans une temporalité propre aux tâches des femmes. L’essentiel y est : l’enfance, l’éducation, les rites de puberté, la vieillesse et la mort. Mais cet essentiel est constamment mis en danger par la violence et la misère ambiante.

Ces femmes écrivains fouillent dans leur mémoire les images qui participent à la divulgation du réel. La récupération de ce passé et la réélaboration du mythe montrent leur besoin de donner un sens à leurs actions. Cette œuvre renvoie une image de la femme plus complexe et porteuse de symboles et de significations.

#### 2. Le caractère didactique des œuvres

Il est possible d’observer un caractère didactique à plusieurs niveaux de lecture de cette œuvre. La nécessité d’une constitution du savoir et d’un progrès social y est revendiquée. Les figures féminines, au centre de la scène énonciative, se battent à leur manière pour leur collectivité. Elles s’insèrent ainsi dans un réseau intertextuel de significations où les voix de femmes participent à la constitution et à la conservation du patrimoine culturel. Chez Ana Paula Tavares, les épigraphes qui renvoient à des proverbes populaires ou à des écrivains africains reconnus comme Léopold Sédar Senghor, Mia Couto ou encore José Luandino Vieira font état de la constitution d’une culture où la voix féminine a désormais un rôle à endosser. L’image symbolique du vase de terre apparaît de façon récurrente tout au long de l’œuvre. Le personnage de Maria Madalena, dont le nom fait allusion au personnage

biblique, possède dans ce récit le nom profane de « mains d'argile ». Maria Madalena est réputée pour maîtriser la science de la poterie. Elle passait beaucoup de temps à chercher, « como se respirasse uma vida anterior de uma qualquer antepassada », de la terre pour « fazer crescer do nada as vasilhas da vida » (TAVARES, 2004 : 21). Cette femme nous est donc décrite à travers son art, qui faisait d'elle l'héritière d'un savoir de plusieurs générations de femmes. Néanmoins, l'état psychologique du personnage est associé à la misère ambiante de son pays :

Olha de longe a nação e não reconhece o monstro que lhe devorou a memória. Mãos fechadas sobre o coração aberto, olhos abrasados pela sede, perdeu o sentido das fontes e não percebe que as bocas da terra vomitam agora um barro amassado de sangue e impossível de trabalhar. (TAVARES, 2004 : 22)

La transmission du savoir des femmes participe à la richesse culturelle de ces pays mais également à la reconstruction de la société. L'auteure montre à travers la métaphore du vase le combat des femmes pour la construction de leur pays. Aussi, pour Ana Paula Tavares, lorsqu'une vieille dame meurt, c'est une bibliothèque qui brûle<sup>2</sup>.

### 3. Le paradigme postcolonial et la femme

La réflexion sur la représentation de la femme contribue à un dialogue avec les origines qui va dans le sens d'un véritable progrès social. Ana Paula Tavares a le souci de transmettre son expérience et son savoir à travers l'acte d'écriture. Il existe dans ce récit le poids d'une conscience culturelle et littéraire affirmée mais également un cri d'alerte, une demande urgente de changement.

Elle nous explique les femmes de son pays à partir de leurs silences, de leurs secrets, de leurs actes, mais aussi de leurs rêves. Inscrites dans une scénographie postcoloniale (MOURA, 1999 : 110), ces personnages féminins continuent à se battre pour leur évolution individuelle et collective. Les différents profils de femmes traduisent une volonté de ne pas réduire leurs représentations à un ensemble homogène et monomorphe. Les voix de femmes s'insèrent dans le paradigme postcolonial afin de participer à ce dialogue des cultures et de revisiter l'histoire et le rôle qu'elles y occupent.

La recherche du mythe indique une nécessité de faire face à une situation d'aliénation contre laquelle ces femmes luttent. Son travail d'écriture manifeste une conscience linguistique et culturelle où règnent des tensions entre les langues et les univers symboliques.

Ana Paula Tavares illustre ces tensions par son langage poétique où la métaphore participe assidûment à la description des images propres à la culture traditionnelle. Le vocabulaire, riche et varié, nous donne à connaître la beauté et la singularité du territoire angolais. Le caractère oral montre, quant à lui, le lien entre les êtres et les choses de telle sorte que le lecteur parvient à se représenter l'importance de l'héritage culturel dans le quotidien de ces personnages.

Les figures féminines nous sont montrées dans cette œuvre de l'intérieur. Issues de minorités raciales ou de cultures, ou communautés marginalisées, elles sont des modèles à prendre en considération pour la critique postcoloniale. Elles proposent une autre manière de percevoir la société en montrant la nécessité de la présence des femmes à tous les niveaux de la structure sociale de leur pays.

Les représentations du féminin comportent donc dans cette œuvre une réflexion sur le rôle et la place des traditions en Angola. Soucieuse de manifester un profond respect pour son héritage culturel, Ana Paula Tavares écrit dans l'objectif de transformer leurs représentations. La littérature devient un lieu d'expression qui permet à ces voix de « promouvoir un rapport féminin au monde, par l'exercice d'une écriture liée à la condition des femmes » (BESSE, 2004 : 35). Cette femme écrivain propose des œuvres qui se situent dans le prolongement et le respect de leurs traditions. Mais ce prolongement se fait à partir d'une reconsidération du rôle des femmes dans la société angolaise. L'imaginaire poétique d'Ana Paula Tavares remet en question le poids du patriarcat et participe à une écriture plurielle et multiculturelle et amplifient les dialogues (MOURA, 1999 : 143) propres au récit postcolonial. Enfin, elle fait l'état de l'expérience de la femme en Angola tout en inscrivant leurs faits et gestes dans l'espace littéraire de cette nation.

### Références

BAHRI, Deepika. Le féminisme dans/et le postcolonialisme. In: LAZARUS, Neil. *Penser le postcolonial: Une introduction critique*. Paris: Ed. Amsterdam, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.iheid.5859>

BEAUVOIR, Simone De. *Le deuxième sexe II*. Paris: Editions Gallimard, 1949.

BESSE, Maria Graciete. *Entre le silence et le cri: la voix des femmes portugaises dans la littérature portugaise contemporaine*. Disponible dans: [www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/voixfemmes.htm](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/voixfemmes.htm). Accès le: 10 juin 2009. <https://doi.org/10.4000/books.pur.87572>

BESSE, Maria Graciete. Figurations du féminin dans la littérature portugaise produite par les femmes: une théorie de

<sup>2</sup> Paraphrase de la fameuse phrase d'Hampâté Bâ: « En Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ».

la différence. In: BESSE, Maria Graciete Besse; MEKOUAR-HERTZBERG, Nadia. *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*. Paris: L'Harmattan, 2004. <https://doi.org/10.4000/books.pur.40141>

BRAHIMI, Denise; TREVARTHEN, Anne. *Les femmes dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1998.

CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. Paris: Edition Armand Colin, 2003.

DELGADO, Raph, *História de Angola*; 1. Luanda e Benguela, Tipografia do jornal de Benguela, 1948.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

EL-KHOURY, Barbara. *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*. Paris: L'Harmattan, 2004.

FERREIRA, Aurora da Fonseca. A contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento. In: MATA, Inocência, PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em Africa, Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. <https://doi.org/10.11606/va.v0i13.50309>

GREIMAS, A. J. Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, Paris: Editions du Seuil, 1981. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1114>

LABAN, Michel. *Encontro com escritores, Angola*. vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. <https://doi.org/10.1177/004724419902900113>

PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

PAVAO, Suzana Rodrigues. Nzinga uma lenda, uma história: a resistência africana ao colonialismo português. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em Africa: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. <https://doi.org/10.11606/va.v0i13.50309>

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Editions du Seuil, 2000. <https://doi.org/10.7202/040263ar>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Ed. Amsterdam, 2009.

TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

Reçu le: 10/2/2019.  
Approuvé: 19/11/2019.  
Publié le: 21/12/2019.

**Auteur:**

BARBARA DOS SANTOS

Chercheuse associée GIRLUFI-AMERIBER Université de Bordeaux Montaigne. Docteure en Littératures portugaise et africaines de langue portugaise. Lectrice de L'institut Camões à l'Université de Bordeaux Montaigne.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5743-2494>

E-mail: [barbarados\\_santos@hotmail.com](mailto:barbarados_santos@hotmail.com)

Adresse: Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles 33607 Pessac, France