

ZAARIA, Aminata, *La nuit est tombée sur Dakar*, Paris, Bernard Grasset, 2004, 231 pp.

Quelques mois après son apparition, on ne trouve plus aucun exemplaire du livre dans les librairies de Dakar. Est-ce la force du titre ou a-t-on fait courir le bruit que dans l'ouvrage on parlait de prostitution de petites filles ?

Le titre est retentissant, sa force connotative est énorme. L'obscurité la plus totale tombe chaque jour sur la ville de quatre millions d'êtres entassés sans autre lueur que celle des néons des bars à putes, des phares affamés des taxis-ferrailles, de la lumière de luxe des voitures des toubabs. *Et à la tombée de la nuit [...] des lépreux, mendiants et tous les sans-abri de la ville envahissent Ponty et installent leurs bouts de carton sous les néons des bars, night-clubs et restaurants* (134) L'obscurité misère qui guette au tournant de chaque coin de rue ne tombe pas, elle est déjà tombée : l'action verbale est définitive. Le symbole universel de la nuit s'écrase sur un monde sans avenir, ce monde, c'est ce qui est réellement tombé.

La maison d'édition, dans ses perspectives de bénéfices, dédaigne un marché, le sénégalais, dans lequel les personnes alphabétisées et à capacité acquisitive sont une infime minorité. La preuve en est que dans cette oeuvre, comme dans beaucoup d'autres écrites par des africains pour des lecteurs étrangers, sont données, à plusieurs reprises, des explications de composante culturelle, non pas en note au bas de la page, non pas dans le glossaire, mais de manière implicite dans le discours du personnage : un lecteur sénégalais n'a pas besoin qu'on lui explique, par exemple, que *Le Soleil* est le *quotidien national* (48).

Le lecteur auquel s'adresse ce livre se trouve en Europe (ou est un *toubab* au Sénégal) et là, *la confession sexuelle féminine triomphe dans les librairies*⁴, le livre de Aminata Zaaria, quoi qu'en apparence seulement, entre dans le moule. Il est normal que les lecteurs qui chercheraient un livre de plus sur la prostitution, ou sur la littérature de "sexe raconté par des femmes", ou ceux pour qui le titre suggestif de ce livre aurait le goût des nuits folles dakaroises, éprouvent une certaine déception.

C'est devenu un lieu commun, entre écrivains, de dire que les techniques de marché ne considèrent pas le littéraire mais les ventes à succès. Mais, la qualité littéraire dérange-t-elle quelqu'un ? Elle ne gêne ni l'esprit mercantile de l'éditeur, ni le lecteur avide de sujets scandaleux ou scatologiques par exemple. Elle relève de la compétence de l'écrivain, car c'est à cela que sert son métier. Il conviendra de considérer s'il manque ou non de la qualité à ce roman.

Il existe un autre lecteur européen, cultivé, habitué à la lecture de romans de facture complexe (introspection psychologique, jeux de structure, voix narrative et point de vue, expériences avec le temps dans le récit...), qui trouve, dans la simplicité de ce récit africain, un manque de ressources. Il ne s'agit pas de jeter un regard condescendant sur la littérature du continent le plus pauvre, il ne s'agit pas de faire une concession paternaliste de plus. Il ne s'agit pas, encore une fois, de dire aux africains ce qu'ils doivent faire. Mais il existe un problème.

Est-il possible de considérer cette simplicité comme le produit non pas d'un pas, mais, plutôt, d'un bond dans le vide ?

⁴ Dit Milo Krmpotic dans son article "De la chair au verbe. Femmes parlant de sexe" dans *Qué leer*, 78, juin 2003.

D'une tradition orale on est passé à une autre, littéraire, et ce n'est pas comme laisser un témoignage documentaire écrit du phénomène de l'oralité. Des genres propres à une tradition littéraire propre, on passe à un genre adopté d'une autre tradition, le roman moderne, qui a mis des siècles à se concevoir en Europe. Et ce bond se fait en moins de cent ans de contact avec le colonisateur. Ce laps de temps permet-il d'assimiler ou seulement de faire des émules ? Quelles sont les références littéraires du roman littéraire africain ? Est-ce par méconnaissance du contexte culturel africain que le lecteur cultivé européen établit des comparaisons ? Est-ce pour cela qu'il exige du romancier africain les mêmes références livresques qu'à l'europpéen ?

À mon avis, Aminata Zaaria n'a pas fait de bond dans le vide. Cet écrivain a fait plusieurs métiers, elle a été journaliste et dramaturge. Cependant, son premier roman est plus qu'une chronique d'actualité, c'est une chronique endolorie, aux esquisses descriptives crues ; c'est un document dans lequel le sarcasme vomit une cruauté que l'on ne peut digérer, c'est un témoignage qui donne la parole aux adolescentes africaines qui sont "une marchandise de premier choix" pour ceux qui parlent ainsi d'elles², des adolescentes comme Dior, une "créature de fiction" qui découvre ce qu'est être une personne : *La solution ce n'est pas de trouver un mec pour être entretenue* (205), et à qui l'écrivain, avec un effet déchirant, trois pages plus loin, ferme la voie d'issue, par un blasphème.

Aminata Zaaria, la dramaturge, construit le roman comme un récit épisodique. Dans les scènes qui se succèdent le rideau s'ouvre pour montrer un

² Dans la prostitution il n'y a pas de rapport entre des personnes, mais entre une chose et une personne" déclarations de Charo Carracedo dans l'entrevue que lui fait J. C. Monedero, "Femme, immigration et prostitution", *El Viejo Topo*, 164, avril 2002.

monde désespéré et si réel que la constatation de ce qu'il montre existe, en arrive à ulcérer l'angoisse dans l'estomac du lecteur sensible.

Mais le roman ne s'en ressent pas de ces deux métiers, car aussi bien la chronique que la mise en séquences scéniques, ont beaucoup à voir avec l'origine du genre, du roman, et entretiennent également, en outre, la structure du récit traditionnel. Et c'est là la clé : les sources, les références textuelles de ce roman africain se trouvent dans sa tradition d'origine. C'est le roman africain qui est en train de se créer et non l'euro-péen.

La technique des boîtes chinoises, du conte à l'intérieur du conte, permet à l'auteur de faire le lien avec le passé. Dans une fresque de personnages, ceux qui viennent de la tradition, ou ceux qui y sont ancrés, sont confrontés à une réalité sociale désarticulée. Née de l'imaginaire populaire, Dimba-la-sorcière en est un exemple, l'exclue, *toute seule sans mari ni enfants* (27), est le personnage qui réverbère sur celui de Dior, la marginalisée. Pour Dimba : *Afin qu'elle ne souille pas la terre du cimetière, son corps ne fut pas enterré mais placé au creux d'un baobab* (29), pour Dior : *il n'était pas question pour ces chefs religieux que Dior soit enterrée dans le cimetière du village* (225). La société paternelle (aux pères monstres-dévorateurs, comme celui de Dior, figure terrible dans une scène scabreuse d'excision qui sert à dénoncer une pratique qui laisse les filles amputées, sans droit sur leur propre chair) ne les phagocyte même pas.

Dans la rébellion contre la détermination du destin que manifestent les deux adolescentes prostituées, il n'y a pas une simple rupture de génération mais une subversion, la narratrice ne veut pas être *de la caste des pleureuses*, ni comme sa mère, ni comme tous ses aïeux, *les dépositaires de la mémoire des morts* (57). Le perpétuation d'un destin oppressif naît de la misère, mais en acceptant *tout ce que*

COMPTES RENDUS

l'on est, cela libère : *je laisse couler les mots comme j'aurais versé des larmes. Oui! moi aussi, je suis pleureuse* (231). Comme dans les récits traditionnels, il y a aussi une morale.

Marina López Benito
Universidad de Dakar