

VIOLENCES INSIDIEUSES

Longtemps considérées comme normales (ce qui n'est plus le cas aujourd'hui), les violences « ordinaires », « familiales » – « exercées à l'encontre des faibles : femmes, enfants, exclus du système social » (Héritier, 1996, p. 13) – sont des violences insidieuses, peu visibles et difficiles à déceler comme, par exemple, le « harcèlement psychologique et moral » ou la « violence psychologique ».

D'une manière générale appelons violences insidieuses,

Contraintes de toutes sortes, violation de l'intimité, non respect de la dignité humaine, force de la tradition, statut des femmes dans la société... Les violences cachées quoique présentes sont vécues de l'intérieur, imposées par quelque tradition, les valeurs sociales, la vie que nous menons, la volonté d'individus qui contrôlent ou gouvernent le monde avec la bénédiction de systèmes sociaux, la mondialisation. Ces violences sont subies, parfois à cause de la couleur de la peau ou de l'origine. Ce sont des agressions physiques, spirituelles, verbales ou morales (Boni, 2002, p. 105).

Ajoutons à cette définition que la violence peut être « structurelle ». La « violence structurelle », est une « violence d'intensité constante, qui peut prendre différentes formes : racisme, sexisme, violence politique, pauvreté et autres inégalités sociales. Par la routine, le rituel ou les dures épreuves de la vie, cette violence structurelle pèse sur la capacité des personnes à faire des choix dans leurs vies » (Castro et Farmer, 2002, p. 98). Pour Johan Galtung (2004), la violence structurelle correspond à l'action d'une structure sociale ou d'une institution trop oppressive ou trop aliénante qui empêche les gens de satisfaire leurs besoins élémentaires : « a structure itself is violent by being too repressive, exploitative or alienating; too tight or too loose for the comfort of people » (POLYLOG, consulté le 28/11/2013). Ainsi, selon Yves Michaud, « [...] La famine, la sous-nutrition, l'absence de soins s'inscrivent dans des situations de domination qui concernent tous les aspects de la vie sociale et politique. De fil en aiguille, état de violence devient synonyme de domination et d'oppression »

(1986/2012, pp. 7-8), « domination économique, rapport capital/travail, et le grand partage Nord/Sud » (Héritier, 1996, p. 13), le fossé sans cesse grandissant entre les pauvres et les riches.

Ces violences sont plus ressenties dans les sphères privées – au sein des familles – dans la mesure où elles constituent le microcosme de la société. Les violences conjugales et domestiques qui traduisent le malaise de la société sont marquées par le sexisme/machisme des hommes, des agressions physiques, morales et sexuelles à l'encontre des femmes et la maltraitance des enfants (abus sexuels, maltraitance physique et morale). Les femmes et les enfants sont doublement victimes : d'une part, ils sont victimes de la situation délétère de leur société et pays et d'autre part, de la violence de leur conjoint ou père. Cette situation ressemble à la situation des afro-américaines lors de la ségrégation raciale aux États-Unis où elles sont à la fois victimes du racisme des Blancs, de la violence de leur mari et des conditions de vie exécrables. Cette époque est décrite par Gloria Naylor dans son roman *The Women of Brewster Place* (1981) dans lequel elle met en lumière les conditions déplorables de six femmes afro-américaines qui habitent dans un immeuble immonde appelé Brewster Place. De même, Maya Angelou, dans *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), décrit le racisme, la xénophobie et l'abus dont les femmes et les enfants font l'objet.

1.1 « La dictature de couilles⁷⁹ » : la phallocratie

L'environnement spatio-temporel décrit par Ben Okri dans *Dangerous Love* est marqué par la culture patriarcale, le poids de la tradition et l'assujettissement de la femme. Les tensions sociales qui envahissent et qui empoisonnent les relations interhumaines fleurissent sur le terreau fertile de la misère et de la pauvreté.

⁷⁹ Nous empruntons cette expression la « dictature de couilles » à Calixthe Beyala. (Voir son roman *Assèze l'Africaine*, 1994, p. 138. (« La surprise était une réunion familiale, une de ces dictatures de couilles où les hommes, croyant que tout leur appartenait, la terre, le ciel, les étoiles, reléguent les femmes à l'arrière-plan et s'épouillaient les testicules »). Calixthe Beyala est considérée par Jacques Chevrier (1984/2004, p. 251) comme une « amazone des lettres africaines ».

Dangerous Love est une réécriture de *The Landscapes Within*⁸⁰ publié en 1981 par Ben Okri. Selon lui, une nouvelle version de *The Landscapes Within* est nécessaire parce que :

its story, its characters and themes, the Nigeria that it depicted, was very close to me then and has continued to haunt and trouble me through the years, because in its spirit and essence I sensed that it was incomplete. [...] I had wanted to write a novel which celebrated the small details of life as well as the great, the inner as well as the outer.[. .] The many things I wanted to accomplish were too ambitious for my craft at the time. *Dangerous Love* is the fruit of much restlessness. I hope that I have, at last, managed to free its spirit (*Dangerous Love*, p. 325).

En somme, Ben Okri, dans *Landscapes Within et Dangerous Love*, raconte une histoire qui exalte la vie quotidienne : « I had wanted to write a novel which celebrated the small details of life as well as the great, the inner as well as the outer. I had wanted to be faithful to life as lived in the round, and yet to tell a worthwhile story » (p. 325). La famille, microcosme de la société, sert de cadre à l'auteur de *The Famished Road* (1991) pour peindre la violence socio-politique, le capharnaüm existentiel et le sexisme dont les femmes sont les plus souvent victimes.

1.1.1 Mariage forcé

Ifeyiwa, l'héroïne du roman *Dangerous Love*, a été victime d'un mariage forcé. Mariée de force au vieux et brutal Takpo, sa vie devient un enfer dès lors qu'elle rejoint celui-ci à Lagos, la capitale nigériane, qualifiée à juste titre de taudis (« 'hell-hole'») (p. 81). En effet, Ifeyiwa, à la fin de la cérémonie de mariage (où personne ne demande son avis avant de

⁸⁰ Pour Daria Tunca, dans « *Dangerous Love* Ben Okri did not really try to change the story told in *The Landscapes Within*, for the major factors of differentiation between the novels are not to be found in the plot: the main characters and the chronology of events are similar. Rather, the difference lies in the addition of or in the importance given to certain statements, events, conversations, metaphors, the explicitness of theoretical considerations and their manifestation in the artist-hero's mind as he tries to find a way of capturing his vision on canvas, and the degree of accomplishment of the young painter's work » (2004, p. 86).

prendre une décision la concernant), est obligée de rejoindre son mari à Lagos. Le mariage lui a été imposé sans qu'elle puisse donner son avis : « the dowry was paid and almost all other arrangements had been finalised before Ifeyiwa knew what was happening. *Without any choice in the matter the marriage was forced on her* » (p. 79, c'est moi qui souligne).

Loin d'accepter son sort en victime résignée, elle essaie de fuir la vie qu'on lui impose : « she ran away from home, but she was caught and brought back before she reached the village boundary. She made attempts at poisoning herself, but gave up each time at the last moment » (pp. 79-80). La tentative de suicide d'Ifeyiwa traduit à la fois son malaise et son impuissance devant la tournure que prennent les événements. N'ayant aucune emprise sur sa vie, elle se demande s'il ne faudrait pas mieux s'en débarrasser. Recourir au suicide, à l'autodestruction comme la seule solution pour échapper à la tyrannie ou à l'oppression familiale et sociale est une violence inouïe.

La situation d'Ifeyiwa n'est pas un cas isolé sur le continent africain. Dans *The African Mask* (1994) de Janet Ruper, par exemple, Layo, une fille de douze ans, est mariée de force et obligée de quitter son village d'Abiri pour Ife. De même, Zulu Sofola dans sa pièce *Wedlock of the Gods* (1972) condamne la tradition et le mariage forcé des jeunes filles. Amma Darko, dans *Beyond the Horizon* (1995), soulève le problème du poids de la tradition par le truchement de mariage forcé de Mara avec Akobi. La « bonne nouvelle » du mariage de Mara lui a été annoncée par sa mère : « 'Your father has found a husband for you,' she gasped, 'a good man!' » (p. 4). Cependant, Mara ne partage pas l'enthousiasme de sa mère : « All I did was grin helplessly because I clearly remembered the same good news as this that mother had given my older sister two years before. Found, too, by my father. And my sister was now a wreck » (p. 4). De même, dans *Sous l'orage* (1963/1972) de Seydou Badian, le père Benfa veut imposer à sa fille Kany de se marier avec le vieux marchand Famagan : « tu auras le mari que je voudrai » (p. 22). Le ton autoritaire du père Benfa fait écho à la « dictature de couilles » dénoncée par la Nigériane Zulu Sofola dans sa pièce *The Sweet Trap* (1977) : « Get it into your head once and for all [...]. You are a woman and must be treated as a subordinate. Your wishes, your desires and your choices are subject to my pleasure and mood. Anything I say is law and unalterable. When I say something, it says; whether you like it or not, clear? » (Sofola, p. 10).

Tout comme dans *Beyond the Horizon*, c'est la mère de Kany, Maman Téné qui est chargée d'annoncer la nouvelle à Kany : « Kany, ton père et ses frères se sont réunis. Ils ont

décidé que tu épouseras Famagan. Sache donc te conduire en conséquence. Dans la rue, au marché, partout où tu seras, n'oublie pas que tu n'es plus libre. Tu as un mari désormais. Et les gens t'observeront. C'est la parole de ton père » (Badian, 1963/1972, p. 71). Et, devant le refus de Kany d'être la troisième femme de Famagan et de se prosterner ainsi devant la phallocratie – « [...] je ne peux être la femme de Famagan. Faites de moi ce que vous voudrez, je préfère mourir » (p. 72) –, sa mère laisse éclater sa souffrance, son assujettissement et son impuissance devant la tyrannie du maître de la maison : « je ne puis rien, tu le sais bien, je ne suis rien. C'est ton père qui décide, auprès de lui, nous ne sommes rien, ni toi, ni moi » (pp. 74-75).

Ainsi, les filles sont contraintes d'accepter un mariage imposé par la famille (surtout le père) qui se soucie plus de la valeur de la dot que du caractère et l'intention de son gendre. C'est le cas, par exemple, du père de Mara : « [He] took more into consideration the number of cows coming as the bride price⁸¹ than the character of the man » (Darko, 1995, p. 4). C'est ainsi que Mara est « donnée » à Akobi : « she was given away to this man [Akobi] who paid two white cows, four healthy goats, four lengths of cloths, beads, gold jewellery and two bottles of London Dry Gin to my family, and took me off as his wife from my little African village, Naka, to him in the city » (Darko, 1995, p. 3). Takpo, dans *Dangerous Love*, insinue qu'il a payé beaucoup d'argent pour se marier à Ifeyiwa : « 'Do you know how much I paid on that girl's head, eh? If you sell all your things you can't pay her bride price » (p. 271) ou « your people asked a lot of money for you – I paid. I had an expensive wedding for you in the village » (p. 233). Les filles, considérées comme des biens de consommation, sont offertes aux plus offrants. Elles sont des objets, des poupées et des marionnettes dans la main de leur famille qui les échange contre de l'argent et des biens matériels. Cette pratique n'est guère différente de l'esclavage où les homme/femmes valides sont vendus ou échangés contre des pacotilles.

Le père étant souvent le seul pilier ou soutien de la famille, sa mort a d'énormes répercussions sur celle-ci surtout sur le plan financier. Ainsi, avec la mort du père d'Ifeyiwa celle-ci pense que sa dot serait utile à sa mère : « her dowry might be of use to her mother » (p. 80). Les femmes sont dépendantes de leur mari d'où leur assujettissement. Le père étant

le socle de la famille, sa disparition signifie *de facto* la disparition de celle-ci. Dans *The Bride Price* (1976) de Buchi Emecheta, les enfants Aku-nna et Nna-nndo font ces remarques quand on leur a annoncé la mort de leur père :

‘We have no father any more. There is no longer any schooling for me [Nna-nndo]. This is the end.’

But, Nna-nndo, you have got it all wrong, Aku-nna said to herself. It is not that we have no father any more, we have no parents any more. Did not our father rightly call you Nna –nndo, meaning ‘Father is the shelter’? So not only have we lost a father, we have lost our life, our shelter!

It is so even today in Nigeria: when you have lost your father you have lost your parents. Your mother is only a woman, and women are supposed to be boneless. A fatherless family is a family without a head, a family without shelter, a family without parents, in fact a non-existing family. Such traditions do not change very much (Emecheta, 1976/1995, pp. 24-25, en italique dans le roman).

Ifeyiwa perpétue cette pratique car son mari ne veut pas qu’elle travaille : « she knew that getting a job was completely out of the question » (p. 86). Dépendante de son mari, elle ne pourra pas subvenir à ses propres besoins et ceux de sa famille si son mari venait à mourir.

Dès lors que la dot est payée la fille devient la propriété de son mari dans la mesure où celui-ci pense avoir « acheté » sa femme. Comme le résume si bien Mara, dans *Beyond the Horizon* (1995) d’Amma Darko, elle devient la femme et la propriété d’Akobi après le mariage : « *Akobi’s father bought me off very handsomely. [I become] his wife...and property!* » (p. 7, c’est moi qui souligne). Notons l’utilisation des verbes « buy » dans « bought me » ou « pay » dans « paid on that girl’s head » qui connotent une réification de la personne, ici de la gent féminine.

La violation des droits les plus élémentaires d’Ifeyiwa, de Mara et de plusieurs autres filles qui ont été forcées à se marier malgré elles sont des violences quotidiennes et familiales. Ces pratiques rétrogrades sont instituées par une société patriarcale où le poids de la tradition est écrasant. Aussi, la pérennité de ces violences faites à la gent féminine est l’œuvre de la complicité des femmes elles-mêmes, ces femmes, ces matrones, ces belles mères, ces tantes et ces grand-mères que Calixthe Beyala (1990) nomme des « fesses coutumières » (p. 74).

1.1.2 Complicité des « fesses coutumières » : la gynécocratie

Les pratiques rétrogrades, scandaleuses et dangereuses comme le mariage forcé, l'excision, l'infibulation et d'autres formes de brimades dont sont victimes les femmes sont perpétrées sous le couvert du silence (passivité, indifférence) et la complicité des femmes elles-mêmes. Comme le souligne si bien Gay Wilentz : « women too often uphold practices that proscribe their choices and rights as women » (2000, p. 44). Le rôle joué par les femmes dans le processus de leur propre victimisation est la thématique, par exemple, des romans de Flora Nwapa, *Efuru* (1966) et *Idu* (1970), de Buchi Emecheta, *The Bride Price* (1976) et *The Joys of Motherhood* (1979).

Lors de la cérémonie de mariage d'Ifeyiwa, sa mère l'avait encouragée à se marier tout en lui disant que Dieu prendra soin d'elle. De même, les vieilles femmes du village l'ont prodiguée de conseils. C'est à travers une analepse qu'Ifeyiwa revient sur ces événements qui n'ont cessé de la hanter. Sa déchéance à Lagos ne lui permet pas d'oublier ces moments où sa vie a basculé :

The marriage ceremony went off without a hitch. Her mother had urged her on, saying that life would take care of its own. [...] Her mother didn't even cry when Ifeyiwa left for Lagos with her husband. She had made her compromise to the terrors that hung over her family and the village. Ifeyiwa had succumbed to the marriage with Takpo in the hope that the elder women of the village were right. They had said that with time she would learn to live with him, and might even grow to love him (Dangerous Love, p. 80, c'est moi qui souligne).

Également, Mara se souvient – avant son mariage – des paroles de sa mère l'exhortant à suivre la route que Dieu lui a tracée :

Once, long ago, I believed mother when she said to me, 'Your life is your road, Mara. God puts you at the start of this road and propels you to walk on, and only He knows where your road will end, be it is the road He chose for you and you must walk it with gratefulness because it's the best for you.' Once, before I started to walk my road all my own, I believed mother. But that was before I was given to that man [Akobi] (Darko, 1995, p. 3).

La complicité, la passivité, voire la fatalité de ces « fesses coutumières » devant l'inexorable déchéance de leurs filles, cousines ou grand-filles montrent à quel point elles ont intériorisé ces pratiques qui sont transmises de génération en génération sans se soucier de ses conséquences fâcheuses et de la violence à laquelle ces filles sont soumises. Le conseil que Maman Téné donne à Kany est édifiant à plus d'un titre du degré de l'intériorisation de ces pratiques : « il n'est pas question d'aimer, fit maman Téné, tu dois obéir ; tu ne t'appartiens pas et tu ne dois rien vouloir ; c'est ton père qui est le maître et ton devoir est d'obéir. *Les choses sont ainsi depuis toujours*. [...] Tu n'as pas à pleurer, *tu n'es ni la première, ni la dernière* » (Badian, 1963/1972, p. 72, c'est moi qui souligne). La mère d'Ifeyiwa de même que celles de Mara et de Kany en encourageant le mariage de leur fille dans ces circonstances perpétuent la suprématie de la société patriarcale et l'oppression de la gent féminine. Pour Naana Banyia Horne, « gender oppression persists because of the support some women lend to the victimisation of other women » (1999, p. 321). En outre, l'éducation reçue par les filles les condamne à percevoir leur situation comme normale :

Mother had taught me that a wife was there for a man for one thing, and that was to ensure his well-being, which included his pleasure. And if demands like that were what would give pleasure, even if just momentarily, then it was my duty as his wife to fulfil them. So that even those nights when he ordered me to sleep on the thin mat on the hard floor, even if I laid there and could not sleep and suffered a splitting headache the next day because of lack of sleep, I still regarded my suffering as part of being a wife, and endured it just like I would menstrual pain. That he had bought me no new clothes and left me still with only those I had come in from the village, and that in spite of this he had also forbidden me to sew any of the cloth he had presented me with as part of my dowry, I saw also as falling under 'obey and worship your husband', as my parents and the family elders stringently repeated to me at the end of the marriage rites. In other words, that, too, was for me normal (Darko, 1995, p. 13).

La réflexion de Mara est révélatrice de l'intériorisation des normes et des valeurs qui gouvernent sa société. L'éducation qu'elle a reçue lui a été transmise par sa mère qui la détenait sûrement elle aussi de sa mère. Ainsi, on est en face d'une violence socio-culturelle – qui se transmet de génération en génération – qu'on peut qualifier de symbolique ou d'invisible dans la mesure où les filles et les femmes ignorent qu'elles sont victimes d'une situation arbitraire et violente. Xavier Crettiez, se basant sur les travaux de Pierre

Bourdieu (1992), estime que « la violence symbolique fonctionne grâce à un double mécanisme de reconnaissance et de méconnaissance. La domination des uns n'est possible [...] que parce que les dominés *reconnaissent* comme légitime l'ordre social dominant tout en *méconnaissant* son caractère arbitraire d'ordre aliénant » (2008, p. 7, italique de l'auteur).

In contrario, Mama Kiosk, dans *Beyond the Horizon*, ne se complait pas dans la soumission aveugle et indiscutable face à la tyrannie patriarcale. Elle rappelle les règles qui gouvernent la société traditionnelle et le devoir qu'ont les maris de prendre soins de leurs épouses : « tradition demands that the wife respect, obey and worship her husband but it demands, in return, care, good care of the wife. Your husband neglects you and yet demands respect and complete worship from you. That is not normal' » (Darko, 1995, p. 13). A travers le point de vue de Mama Kiosk, on remarque que la tradition elle-même s'oppose à cette violence puisqu'elle impose aussi des devoirs aux maris.

Dans un autre registre, c'est le traumatisme de l'excision de Salimata, l'héroïne, qui retient l'attention du lecteur dans *Le Soleil des Indépendances* (1968/1970) d'Ahmadou Kourouma. Ici aussi, la complicité de la mère de Salimata et de la vieille garde des traditions séculaires est pointée du doigt. Pour la mère de Salimata, l'excision, ce « rite de passage » est une cérémonie durant laquelle la jeune fille se débarrasse de son « impureté » : « l'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme » (p. 34). C'est ainsi que durant des jours, des semaines, des mois et des années, la mère de Salimata ne cesse d'assommer sa fille avec les louanges de cette cérémonie qui, selon elle, « [...] n'est pas seulement la fête, les danses, les chants et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification » (p. 34). Cependant, Salimata déchanté quand le couteau « à la lame recourbée » de l'exciseuse coupe dans sa chair et la traumatise à vie :

Elle [Salimata] revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée, et l'exciseuse [...] avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection, et l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure. [...] Salimata se rappelait quand vint son tour, quand s'approcha la praticienne, [...] les yeux débordant de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entre-jambes au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux ; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres,

la terre parut finir sous les pieds et [...] la torpeur pesa sur les paupières et les genoux, elle se cassa et s'effondra vidée d'animation (pp. 35-37).

Ces violences familiales, insidieuses et rampantes acceptées sous le sceau de la tradition est une violation de la dignité humaine. Les défenseurs de ces traditions d'une autre époque ne sont pas en mesure de remonter à la source de ces pratiques et démontrer ses bienfaits ou ses raisons d'être. La défense autiste de ces traditions par la phallocratie et avec la complicité d'une certaine gynécocratie est une violence aveugle et déshumanisante perpétrée à l'encontre des jeunes filles et des femmes elles-mêmes.

Cette « dictature de couilles », cette tyrannie patriarcale, ne perdure que grâce à la complicité tacite des femmes qui acceptent leur condition de dominée : « women's inability to challenge patriarchal forms of repression results in their children being forced to pay for their mother's mistakes » (Bungaro, 2007, p. 33). Aussi la soumission des mères oblige les filles à subir à leur tour la dictature patriarcale : « the mother's victimisation not only humiliates the mother, it mutilates the daughter who has no valid gender model to cling onto » (Bungaro, 2007, p. 33). En conséquence, Ifeyiwa regrette de ne pas avoir de femme modèle pour la guider dans sa vie : « it saddened her that, apart from her mother and the uninspiring teachers at school, *she had met no other woman to look up to, who could have guided her*. Then she became angry that she had allowed herself to be so cheated of living » (p. 253, c'est moi qui souligne).

Heureusement, des voix timides mais tenaces se lèvent parmi les hommes pour dénoncer ces pratiques qui font souffrir tant de filles. Dans *Dying for My Daughter* (2004) de Baba Jallow, par exemple, Umar proteste contre l'excision de sa fille Ramatouille et condamne la tradition. Il est prêt à mourir pour que sa fille ne soit pas excisée.

Après avoir livré les jeunes filles à leur bourreau (mari) avec la complicité et la bénédiction des « fesses coutumières », personne ne se préoccupe plus de ce qui leur arrive dans leur foyer. Elles sont livrées à elles-mêmes souvent dans un milieu où elles n'ont aucun repère. Les filles, le plus souvent, quittent le village pour rejoindre leur mari dans les grandes métropoles : Mara quitte Naka, son village, pour Accra et Ifeyiwa son village pour Lagos. Elles ont du mal à s'adapter à leur nouvel environnement et souffrent d'un violent déracinement : « 'I don't belong here' [...] 'Ever since I was taken from home I don't belong anywhere anymore' » (p. 20). Elles sont brimées, violées et humiliées sans que personne ne

viennent à leur aide. Elles font face à une violence inouïe de la part de leur mari qui les exploite dans l'anonymat du foyer. Leur voix est inaudible car le plus souvent elles considèrent que ces violences conjugales sont normales, voire inévitables.

1.1.3 Violences conjugales

Esseulée et à la merci de son mari, loin de son village et les siens, Ifeyiwa est l'objet de plusieurs brimades. Elle se rend compte dès son arrivée à Lagos qu'elle ne sortira pas indemne de ce mariage. Elle a compris qu'elle a hypothéqué son avenir, sa vie et que chaque pas qu'elle fera ne peut que la précipiter davantage dans l'abîme :

She had no sooner arrived in Lagos than she realised that her act of compromise had forever caged her buoyant spirit. A feeling of isolation and sense of having left too much behind crowded the first few months of her arrival. *She had taken the step. And every step after that became another foot forward into a landscape of losses* (*Dangerous Love*, p. 80, c'est moi qui souligne).

Cette prise de conscience très tôt que rien ne plaide en sa faveur et qu'elle est dans l'impossibilité d'agir sur le cours des événements rend sa situation d'autant plus violente et sa souffrance permanente. Ainsi, prise dans « un piège sans fin », chaque jour qui se lève apporte à Ifeyiwa son lot de souffrance et de grincement de dents. Loin d'être la femme de Takpo, elle devient son domestique, sa servante (une bonne à tout faire), bref son esclave : « he [Takpo] treated her like a slave » (p. 81). L'intention de Takpo est claire. Il ne cherche pas une femme mais une jeune fille qui s'occuperait de lui dans sa vieillesse : « He wanted to marry a young girl who would take care of him in his old age » (p. 79).

Ainsi, Ifeyiwa se trouve piégée dans le rôle d'esclave, de bête de somme et non de femme. Du matin au soir, elle s'attelle aux travaux ménagers et trouve à peine le temps de manger : « After a hard day cooking the food, cleaning the room, washing his dirty clothes and his old-fashioned khaki underpants, fetching water three times a day for his baths, splitting firewood, sweeping the corridor, going to the market, she was barely able to snatch time to eat » (p. 81). Et comme si cela ne suffisait pas Takpo a une mauvaise habitude :

Often, as she ate her food in a corner, he would calmly fart. She would hear the sound and soon afterwards the smell, which she had grown used to anticipating, would overpower her. She would immediately lose her appetite. But she wouldn't be able to get up and leave the room for fear that this might annoy him (*Dangerous Love*, p. 81).

L'agissement de son mari la dégoûte. Cependant, elle ne réagit pas de peur d'attirer la colère de son mari. Vu le tempérament imprévisible et le caractère de Takpo aucune discussion constructive n'est possible entre eux. Elle est là pour recevoir des ordres et les exécuter sans broncher de peur de blesser son égo démesuré, de mettre à mal sa sacro-sainte virilité : « you know I can't tell him [Takpo] anything » (p. 18). Ce faisant, elle endure les caprices de Takpo en victime résignée et exécute les multiples ordres contradictoires qu'il lui donne et n'hésite pas à la frapper ou à l'humilier pour des broutilles :

'Ifeyiwa, is my water ready?'

'Ifeyiwa! You are here in the kitchen. So why don't you answer me?' he said with all of his mouth, believing that the louder he talked the more commanding he appeared, and the more people listened.

But Ifeyiwa stayed silent. She blew furiously at the embers till the kitchen became suffused with thick grey smoke. He chuckled, shook his head, and went out towards the bathroom.

Ifeyiwa went on fanning the fire. The firewood was wet. Smoke rose into her face. She coughed and tears poured down her face. Her husband came back and said: 'Ifi! Ifi! There is another rat in the trap, you hear? When you've finished go and remove it before it starts to smell. After that I want you to go to the shop and take care of things till I arrive, you hear?'

She remained silent. Then she coughed

'If you are coughing why don't you leave the kitchen, eh?'

Silence.

'Foolish girl. Choke as much as you like, hah!'

Exasperated, he slammed the zinc door and went into the slime-ridden bathroom (*Dangerous Love*, p. 88-89).

La relation maître/esclave et dominant/dominée qui se dégage de cet extrait ne laisse aucune possibilité à une vie de couple apaisée et conviviale. On note une absence de dialogue. Takpo hurle ses ordres et Ifeyiwa ne peut répondre qu'avec un silence étranglé. La tension est perceptible. Takpo essaie de faire régner son autorité avec la répétition de : « You hear? » ou « why don't you answer me? ». Le silence d'Ifeyiwa traduit à la fois son dédain et sa peur

envers son mari, son maître. La frustration d'Ifeyiwa et la volonté de Takpo d'exhiber sa masculinité ne font qu'accroître les mésententes et les discordes qui sont de plus en plus omniprésentes.

C'est sous la forme d'un dialogue entre Omovo et Ifeyiwa que le narrateur informe le lecteur des déboires de cette dernière. Elle ne peut que se confier à Omovo. Après avoir découvert un gros rat pris dans le piège sous le lit, Ifeyiwa entreprend de nettoyer la maison :

'I began to clean up the whole house. I swept away the cobwebs, cleaned the corners, broke down insects' nests on our ceiling, and drove out all the wall geckoes and lizards. He came into the house and saw me cleaning and he was angry that I did not go to the shop when he came home to eat. And *he beat me again*. Omovo, *what does it all mean? Did I do wrong?*' (*Dangerous Love*, p. 18, c'est moi qui souligne).

Au regard de cet extrait, transparaissent la confusion et la peur d'Ifeyiwa. L'incertitude d'Ifeyiwa est marquée par ces interrogations : « what does it all mean? Did I do wrong? » Ces questionnements témoignent de l'impossibilité d'Ifeyiwa de donner du sens aux ordres reçus et aux agissements de Takpo. Elle est déstabilisée par la violence aveugle de son mari. Sa confiance s'érode : elle perd confiance en elle. Le doute s'installe. La victime doute de ses capacités et se demande si ce n'est pas elle qui est dans l'erreur. Elle se remet en cause, ce dont son mari est incapable.

Miné par la jalousie, Takpo ne cesse de l'espionner, de la frapper et de l'humilier publiquement. Il fait tout pour l'isoler pour avoir plus d'emprise sur elle. C'est ainsi qu'une nuit elle est contrainte de dormir dehors après avoir été battue par son mari qui lui reproche d'être sortie sans sa permission :

'Ifi, where have you been?

Words failed her. She braced herself.

'Where have you been?'

'I went to see my friend, Mary. On my way back the rain beat me.' he looked up at her. His hands quivered more noticeably. 'Why didn't you tell me where you were going?'

'You were out.'

'So whenever I go out you go out, eh?'

'No'

[...]

'If you go on like this I will send you back to your wretched people! I will send you back to your miserable family. When you foolish village girls have small education dat's you behave, eh?'

His anger overflowed. He lashed out with the belt and caught her on the neck. She screamed, jumped sideways, and crashed into the cupboard of food. He lashed at her again. He tore the shoulders of her yellow dress. He went on whipping her till she grabbed the belt, rushed to the door, and ran out into the wet night with her clothes in tatters.

'Run! Run! Outside if you like! You will sleep outside tonight' he shouted. [...]

She slept like a lost child that had cried itself to sleep [...] the whole night [...] on the cement platform (*Dangerous Love*, pp. 138-140).

Aussi, un soir, il va à l'école où Ifeyiwa suit les cours de secrétariat pour la ramener *manu militari* à la maison :

One night as he [Takpo] sat in the room, brooding, waiting for her, he found himself imagining all sorts of things. He imagined her getting up to funny things with the teachers. Driven by an excess of insecurity he got dressed and went to school to spy on her. [...] He found Ifeyiwa laughing with a group of boys and girls. Her face shone with sweat. Her eyes were animated. She was possessed of brightness and a sociability that he had never seen before. His heart was lacerated by the fact that she seemed more natural with her age group than with him. More than that there was the feeling that once she left his company she became another person, she changed into something inaccessible to him. *Overcome with a fit of jealousy he stormed into the midst of the chattering young men and women, seized Ifeyiwa by the arm, and dragged her home. He forbade her to return to the evening classes again* (*Dangerous Love*, p. 87, c'est moi qui souligne).

Ces extraits montrent plusieurs formes de violences dont Ifeyiwa est victime. Ces violences, omniprésentes dans le roman, vont des violences psychologiques (insultes, chantages, menaces, privations, humiliations et dénigrements) en passant par des agressions physiques (coups et brutalités). Dans cette vague de violence, la famille d'Ifeyiwa n'est pas épargnée. Elle est décrite par Takpo comme : « [a] miserable family [with] wretched people ». Notons aussi la violence et la répétition du verbe renvoyer (« send...back ») comme si Ifeyiwa n'était qu'un objet. Pour cacher l'irréalité de ce mariage (p. 93) et camoufler la souffrance d'Ifeyiwa, Takpo ment souvent à ses amis : « [...] Takpo had endlessly boasted about his beautiful wife, about how obedient and respectful she was, and about how much

love there was between them. [...] He even said that they watched Indian films together and danced at parties on weekends » (p. 93).

La dissonance et le malaise de ce mariage sont dus à plusieurs facteurs : absence de consentement mutuel entre les époux (c'est un mariage forcé), la différence d'âge (Ifeyiwa a à peine dix-sept ans alors que Takpo est un vieil homme) et le charme. L'aspect physique d'Ifeyiwa contraste avec celui de Takpo. En effet, Ifeyiwa trouve son mari dégoûtant : « he had a small head, severe eyes, a large elastic mouth, and browned teeth. He was quite tall, and stooped, and he had long arms » (p. 80). De plus, ses habitudes qui manquent d'élégance répugnent Ifeyiwa : « all morning he masticated his chewing stick and spat the mangled fibres all over the house. He has no style. He was incredible hairy » (p. 80).

Par contre, Ifeyiwa est présentée comme une beauté qui soulève des désirs chez les hommes : « Her face was lean, pretty, a clear coffee-brown. Her eyebrows were neat black lines. She has small firm lips and a fine nose. But it was her eyes that moved things in him [Omovo]. There were intelligent and hopeful. They had mysterious depths to them » (p. 20). Donc, c'est par la force des choses que ces deux êtres – qui à priori n'ont rien en commun, qui ne sont pas faits pour se rencontrer – sont appelés à cohabiter sous le même toit. Par la mise en opposition de l'aspect physique d'Ifeyiwa et celui de Takpo, l'auteur met en évidence le caractère dissonant de cette cohabitation forcée. Cette structure manichéenne utilisée délibérément par Ben Okri lui permet de montrer le fossé qui sépare les deux personnes qui sont appelés à vivre ensemble. Rappelons que cette esthétique manichéenne – employée dans un but didactique – est liée au roman populaire. La description physique des deux personnages met à la fois en exergue la beauté d'Ifeyiwa qui contraste d'une manière éclatante avec l'aspect vieillissant et repoussant de Takpo.

Compte tenu de sa répulsion et de son dégoût à l'égard de Takpo, pendant un mois, elle refuse qu'il la touche. Malgré les menaces, les privations et les supplications, Ifeyiwa ne cède pas. Cependant, un jour, Takpo, après avoir déjoué la vigilance d'Ifeyiwa, met un psychotrope, « deux cachets de Madras », dans sa boisson et la viole :

She [Ifeyiwa] felt groggy. Drowsiness overcame her. And she could not summon the energy or will to resist him when he took off her pants and climbed on her. She tried to fight him off, but her limbs were heavy and she moved as if she submerged beneath oil. She felt the blurred form of her husband struggling over her. [...] Then she felt him as he penetrated her, plunging, ripping her open. She felt her blood drip down her. She started to cry. But he stopped. She held

her breath. He got off her, opened a bottle of Vaseline, came back, and spread open her legs. After applying the Vaseline he struggled over her again, and penetrated roughly. She felt the tear of her flesh, and she cried out. She bled profusely. She cried all through the crudity of his movements. He didn't enjoy the act. When he got off her, and got dressed, he stunned her with a slap on her face (*Dangerous Love*, p. 82).

Droguée, battue et violée, Ifeyiwa fait l'objet d'une violence domestique inouïe, d'une grave atteinte à sa dignité. Elle est victime d'un viol conjugal. Ben Okri, d'une manière poignante et crue, dénonce la violence conjugale, les violences faites aux femmes dans les sociétés patriarcales au Nigeria et en Afrique. Mais au-delà de l'Afrique, ce sont les violences aveugles et autistes perpétrées à l'encontre des femmes en général dans le monde qui sont dénoncées. Les violences domestique ainsi que les viols qui laissent les victimes traumatisées à vie ne doivent pas être perçus, selon A. Addo, cité par Ampofo (1993), seulement comme un acte de violence contre une femme, mais aussi comme une violence perpétrée contre la femme en général : « Society [...] needs to view rape not so much as an act of violence against an individual woman, but as a 'violent repudiation of the female in the crudest assertion of the maleness' » (p. 108).

Compte tenu de sa situation inextricable et les violences dont elle fait l'objet, Ifeyiwa ne peut que regretter le sort que la vie lui a réservé. Elle regrette sa résignation et son compromis devant la tyrannie de sa famille et de la société : « Her compromise had betrayed her » (p. 82). Plus loin, le narrateur ajoute : « she saw fully how her initial compromise had betrayed her. She should never have accepted in the first place. She might now be living her real life. [...] Then she became angry that she had allowed herself to be so cheated » (p. 253).

Les seuls moments qui permettent à Ifeyiwa de sortir de la noirceur de sa vie de recluse, de « servante et objet » et de vivre un semblant de « vie réelle » sont uniquement les moments passés avec Omovo en cachette et loin du regard des habitants du ghetto. De même, pour Omovo, ses rencontres secrètes avec la belle Ifeyiwa lui donne l'occasion de s'évader, de fuir la routine quotidienne d'un paysage ravagé et désolant. Ainsi, « l'amour dangereux » et secret qui naît entre les deux jeunes idéalistes semble le seul moyen d'échapper momentanément aux déchirements qui s'abattent sur eux : « lacerations that kept swooping in [them] like a large predatory bird » (p. 253). Ifeyiwa, avec le temps, voit Omovo comme un moyen lui permettant de s'échapper de la réalité morose de sa vie : « She [Ifeyiwa] began to

see him [Omovo] as an escape from reality. She sensed in his eyes the possibilities of the love that had been denied her » (pp. 84-85).

Cependant, leur relation se développe dans un environnement insalubre : « whatever grew between them grew in the midst of the grime, the overcrowding, and the wretched sanitation of the compound » (p. 84). Cet amour sincère et insouciant qui symbolise un espoir dans un environnement chaotique est un espoir mort-né, c'est un espoir *abiku* ou un espoir *ogbanje*⁸² car la société d'Ifeyiwa et d'Omovo ne peut pas l'accepter. L'amertume d'Ifeyiwa atteint son paroxysme devant cette impossibilité de vivre son amour au grand jour avec celui qu'elle aurait choisi dans le meilleur des mondes :

She felt angry at the feeling that in a better world, a different one, a love story would have been possible between her and Omovo. But the age had thwarted them and she had been married off against her will and without her knowledge and only after she had accepted did she meet the only person she would rather have married. *She wished, for a moment, that she remained a village girl, that she had never been exposed to books, to school, to films and popular records, to the desires and yearnings that the society wouldn't allow her to fulfill. Things would have been simpler.* But – there he was and here she was, in darkness, with love between them and the whole world separating them (*Dangerous Love*, p. 252, c'est moi qui souligne).

Outre la colère d'Ifeyiwa de ne pas pouvoir vivre son amour avec Omovo, elle soulève le problème de la transition entre deux cultures. Elle regrette d'être exposée à un monde moderne (symbolisé ici par les livres, les films, les disques et l'école), qui a suscité en elle des désirs et des envies que la société lui interdit de satisfaire.

La transgression des tabous et des interdits de leur société par les deux tourtereaux en consommant leur amour par un rapport sexuel décrit avec minutie (pages 212-214) dans un langage cru et assumé montre la force de leur amour, la détermination d'Ifeyiwa de se libérer du joug de son mari et de rompre avec les obscénités de son existence (p. 251) :

⁸² « Abiku » et « Ogbanje » littéralement veulent dire « né pour mourir ». Abiku est un mot Yoruba tandis qu'Ogbanje est un mot Igbo. Ces mots sont utilisés pour désigner des enfants qui viennent de l'esprit et n'ont pas vocation à rester dans le monde des vivants. Au Togo, dans la langue Ewe, ces enfants sont appelés « dzikui-dzikui ».

When he touched her body she trembled. It amazed him, this discovery. Her reaction heightened his feelings and he kept touching her gently, in different places, and her tremulousness got worse, got uncontrollable, and he became a little scared at the power of her feelings and held her to him. He wanted to see, to feel, all of her, to remember her forever. [...]

When he stopped looking at her, when he shut his eyes, he too began to enter that state of possession. And when she touched him it drove him to frenzies and in order to prevent himself exploding before he had entered her he drew away. He found it difficult to breathe. She looked like a wild strange animal and her lips were full and her breasts heaved with passion so irrepressible that he was completely magnetized. He drew lines down to her sex and then he widened her legs. With his eyes shut tight, breathing in the heavy aroma of her nakedness, he found her wet and warm. A cry of unholy joy escaped from her and she tightened her legs, surrendering to his tenderness. Then he mounted her, glided up her, and moved into her slowly. She threw her arms out and then clasped him tight and relaxed and then gave herself to him totally and with a wild look in her eyes she lifted her head and said:

‘I want to bear your child!’ (*Dangerous Love*, pp. 213-214).

Au-delà de cette libération, c’est l’érosion des prérogatives, des privilèges et des pratiques de l’ancienne génération qui est entamée. On assiste à un conflit de générations. Pour Ifeyiwa, ses parents et Takpo symbolisent la vieille génération, une force ancienne qui annihile le progrès et l’émancipation de la nouvelle génération. Aussi Ifeyiwa voit-elle son mari comme : « an ancient, unyielding force that stood between her and her destiny, as an incubus who kept pressing her down, hiding her books, trying to make her illiterate, trying to make her like all the other women around » (p. 253).

La pureté, la spontanéité et l’innocence de leur amour met non seulement à mal l’hypocrisie et la corruption qui sont les soubassements de l’ancienne génération, mais aussi dévoile le malaise, les faussetés et les compromissions dans lesquels les anciens se complaisent. L’abandon total d’Ifeyiwa à Omovo, sa joie et sa jouissance contrastent avec les sentiments qu’elle a pour Takpo. Sa volonté d’avoir un enfant d’Omovo dénote également son amour même si elle sait pertinemment que cela n’est pas possible. Ce feu d’amour qui consume irrésistiblement les deux tourtereaux s’oppose au dégoût de la relation qui existe entre Blackie et Tuwo.

Ben Okri, à travers cet amour franc et sincère, cet attachement désintéressé et profond entre Ifeyiwa et Omovo, condamne, par exemple, la corruption des sentiments et l’enfermement autiste dans des règles rigides d’une époque révolue. Cette hypocrisie enfante, par exemple, les relations fausses et les combines qui existent entre Tuwo (un célibataire du

ghetto) et Blackie (la femme du père d'Omovo). En effet, dès les premières pages du roman, le lecteur est au courant de la relation extra-conjugale qui existe entre Tuwo et Blackie. Comme s'il redoutait lui-même les conséquences de cette relation, et par « l'effet miroir », il met en garde Omovo en ces termes : « 'be careful about the girls. Especially the married ones' » (p. 7). À la pureté de la relation entre Ifeyiwa et Omovo, Ben Okri oppose la relation corrompue entre Blackie et Tuwo. Une relation sexuelle de ces derniers consommée dans une salle de bains publique puante et repoussante met en évidence l'ignominie de leur action :

He [Omovo's father] heard low voices in the bathroom. When he knocked and inquired about how many people were in there, the voices stopped. [...] Then Tuwo said he was having a wash. Omovo's father went to the toilet, found it occupied, was about to go back to the room when he smelt his wife's perfume. Without thinking, he banged on the bathroom door. Two voices cursed. He pushed his way in, tearing the door from the flimsy nail that shut it inside, and saw Tuwo clasping protectively the complete nudity of a woman. Man and woman were stuck together and when Omovo's father cried out in horror, the woman broke into panic. She began to shriek, unable to free herself, unable to escape, trapped in the tight space. [...] *They stood ankle-deep in scum water. Blackie had her back to the wall, which was covered in a liverish coating of slime. Stunned by the overpowering smell of their arousal, his drunkenness cleared by the stench of the stagnant water, Omovo's father stepped backwards. He let out a mad yell. Then he rushed back into the bathroom and lashed at his wife, tore at Tuwo's neck, kicked them, hit them, and slipped, falling into the slimy water. The naked couple fled out of the bathroom, tamping over him, and out into the compound (Dangerous Love, p. 303, c'est moi qui souligne).*

Et la violence avec laquelle Tuwo est assassiné témoigne du chaos social et de la perte des valeurs. Le meurtre de Tuwo est décrit d'une façon froide et distante.

Omovo's father stormed to his room, came back with a machete, and broke down Tuwo's door with a few hefty kicks. He chased Tuwo round his room. The compound people rushed in, but were too late. Omovo's father cornered Tuwo near his stereo equipment. [...] The compound people saw him lift up the machete. Tuwo tried to jump on him, missed, and fell. As he got up, Omovo's father brought the machete down on Tuwo's neck with an elemental force. There was a mighty wail, cleaved off before it reached its pitch (*Dangerous Love*, pp. 303-304).

Le narrateur, dans cet extrait, se contente de décrire la scène avec des verbes d'action tels que « stormed », « broke down », « chase », « rushed in » et « jump » sans jamais laisser

apparaître son émotion ou susciter l'indignation ou/et la compassion chez le lecteur. Signalons l'utilisation du verbe « chase » dans « he chased Tuwo round his room » comme si ce dernier est devenu subitement un animal, un gibier à abattre. Le lecteur se souvient que par prolepse, le narrateur, par le truchement de l'ancienne femme de Tuwo, annonce la mort de ce dernier dans les conditions similaires : « She was heard to utter the ominous curse that one day someone would chase him around with a machete as he chased her. Then she left his life forever » (p. 91). Cette menace fait suite aux disputes et aux bagarres incessantes qui ont amené Tuwo à chasser sa femme du foyer avec une machete : « One morning, in the midst of a new quarrel, Tuwo seized a machete and chased her round the room. He lashed at her with the machete twice and missed both times. Murder raged in his blood. He persued her out into the compound and chased her down the streets. [...] He didn't catch her, but he stormed back home and threw her possession out into the street » (p. 91).

Ifeyiwa sait très bien que son mari peut la tuer s'il est au courant de sa relation avec Omovo. Elle est préparée à tout subir même si elle doit laisser sa peau pour retrouver sa liberté et sa dignité. Elle préfère mourir plutôt que de continuer à subir les humeurs d'un mari imposé. Dans la brousse où son mari l'a amenée après avoir découvert l'existence de leur relation, Ifeyiwa offre sans craindre et sans hésitation son corps au couteau que brandit Takpo. Pour elle, la vie n'a plus aucun sens : « I'm tired of this life » (p. 232).

When they got to a clearing he told her to stop. The moon came out. The clearing had stakes and sticks all about the place. She couldn't tell if it was a discarded farm, a rubbish dump, or a ghetto graveyard.

He brought out a pocket knife and flicked it open. It flashed terror through her and she stepped back. He caught her.

'What are you going to do to me?' she asked.

His eyes were very bright. His hands trembled. He opened his mouth and shut it.

'Do you want to kill me?'

Silence

'Do you want to stab me?'

'What if I say yes?'

Silence. Then: '*What are you waiting for? Should I take off my blouse? Do you want to stab my stomach or my breast or my neck?*'

Silence.

'*Just tell me where you want to stick the knife and I'll help you. I'm tired of this life anyway.*'

More silence.

'What are you waiting for? Do it quickly before I catch cold' (*Dangerous Love*, p. 232, c'est moi qui souligne).

Ce dialogue montre la détermination d'Ifeyiwa à se redresser contre toutes les pratiques rétrogrades de la vieille garde des traditions séculaires. La violence viscérale avec laquelle elle condamne « les culs coutumiers » de l'avoir précipitée dans l'abîme est explicite : « I hate them for what they did to me » (p. 19). Et plus loin, elle ajoute : « I hate my husband and I hate this life my family forced me into » (p. 20). Contraindre Ifeyiwa à patauger dans une existence dont elle n'a pas le secret n'est-il pas une grave violation de la dignité humaine ? Ifeyiwa se voit imposer une vie dont elle n'est pas l'actrice. Spoliée, elle est devenue étrangère à sa propre vie.

C'est ainsi que les rêves de jeune fille d'Ifeyiwa se sont envolés avec la contrainte de sa famille et la brutalité de son mari. Elle pleure souvent quand elle se rappelle du temps passé à l'école avec ses amies à parler de leurs projets d'avenir : « [...] they would sit up talking about futures, the men they would marry, the children they would have, the careers they would embark on » (p. 79). Malgré ses ambitions, ses rêves et ses aspirations, « her life was wrenched out of the shape it could have taken, as if by a sinister design » (p. 79). Et, c'est dans un taudis pouilleux au côté d'un vieil homme qu'elle déteste qu'elle a atterri : « In spite of all her honesty, her energy, her dreams, *this was where she had wound up. This was where life had washed her up.* Her mother had named her Ifeyiwa. It meant 'there is nothing like a child'. *This was where that child ended. With rats. With a man she hated. With someone she loved but could not reach.* Ifeyiwa cried » (pp. 78-79, c'est moi qui souligne). Soulignons la répétition anaphorique de « this was where » et de l'adverbe « with » qui crée une sorte de litanie, et l'utilisation respective des verbes « échouer », « rejeter » et « atterrir » (« wound up », « washed up » et « ended ») qui dénotent une certaine insistance et une mise en relief de l'amertume d'Ifeyiwa face à l'indigence de sa situation. Elle est devenue un simple objet rejeté qui échoue ou atterri quelque part dans un environnement gangrené par la misère, la pauvreté et la saleté : la disjonction entre ses rêves et les réalités est saisissante.

Faisant le bilan de sa vie dans ce taudis – (« hell-hole ») – lors de sa maladie qui l'a clouée au lit pendant trois jours, Ifeyiwa ne peut qu'être sidérée par le « vide étincelant » de sa vie :

Lying face up on the mat, she asked herself what were the realities of her life. She made a mental list: fevers, bad food, overwork, a total absence of freedom, her domination by her husband, unrealized dreams and desires, never enough rest, no play, no dancing or music, no association with people her own age, an unending series of household drudgeries, an unending list of new rules and edicts from her husband to be endured, a repression of the justices, the youthfulness bursting in her, attrition, exhaustion, a lifetime of pretending, of being humble, of holding back her abilities, and a hundred other things. Her list made her dizzy, wearied her (*Dangerous Love*, p. 251).

Elle pense aussi à sa relation avec Omovo et l'ambiance pestilentielle et corrompue dans laquelle ils sont contraints de survivre, une époque trahie par la génération de leurs parents :

She thought about herself and Omovo, about how close they were in space and yet how vast the distances were between them. She thought about the atmosphere into which they had been born and in which they must survive: an atmosphere of confusion, acquisition, an age of corruption, poverty, ghetto dreams, a period of waste and loss, a generation betrayed by their parents (*Dangerous Love*, p. 251).

Les réalités de la vie d'Ifeyiwa se résument à une litanie interminable de privations, d'interdictions et des règles de plus en plus nombreuses auxquelles elle doit se soumettre. Souffrances de toute sorte et absence de liberté sont les lots quotidiens qui meublent sa vie. Cette domination, cette contrainte, voire cette séquestration, qui est une grave violation des droits les plus élémentaires d'Ifeyiwa et la plupart des filles/femmes est une violence insidieuse/familière qui fait beaucoup de victimes.

Ifeyiwa souffre d'une blessure, d'une mutilation interne, d'un traumatisme psychologique et de la solitude sans que personne ne s'en aperçoive : « she felt [...] mutilated and no-one noticing. She felt she went around mutilated and no-one saw just how the world, how her husband, was wounding her every day » (p. 254). La blessure interne d'Ifeyiwa est mise en relief par la répétition du verbe « mutilated » et l'emploi du verbe « wound ». Par ailleurs, la persistance de la violence à son égard est renforcée par l'utilisation du verbe « wound » à la forme progressive et le déictique (l'adverbe de temps) « every day ». L'indifférence ou plutôt la méconnaissance de sa souffrance par son entourage est aussi mis en exergue par la répétition du pronom indéfini « no-one ». Ce qui rend le sort d'Ifeyiwa

pernicieux et tragique c'est l'aveuglement et l'indifférence de la société à l'égard de sa déchéance.

Généralement, l'usage de la force et tous les abus ne sont pas jugés comme faisant violence à un tiers et donc non condamnables. Selon Akosua Ampofo (1993), certains abus ne sont pas condamnables s'ils sont considérés comme justifiés : « The problem that arises is that not all types of force are considered as violent especially if they can be described as justifiable, e.g. beating of wives, children and maid servants as a form of punishment; physical measures used by law enforcement agencies; or customary practices including widowhood rites and female circumcision » (p. 103).

Cette violence est instituée par l'ancienne génération qui s'est embourbée dans des compromissions, trahisons et corruptions. La génération des parents d'Ifeyiwa a trahi l'aspiration et les rêves d'une nouvelle génération qui n'aspire qu'à vivre avec son temps. Quand Ifeyiwa pense à cette atmosphère d'anomie rythmée par la corruption, l'enrichissement éhonté et la pauvreté, une époque d'abandon et de gâchis couronnée par la trahison des parents (p. 251), elle fait probablement allusion à l'histoire récente de l'Afrique (la lutte pour les indépendances, et le désenchantement post-indépendance) aux espoirs déçus et à la compromission, voire la complicité entre les exploités et leurs valets locaux (les anciens /nouveaux chefs/présidents de l'Afrique) et le sacrifice d'une génération innocente.

Pour briser ses chaînes et prendre son destin en main, – de ne pas subir le sort de ces vieilles femmes du ghetto ou d'être l'une d'entre elles – Ifeyiwa décide de fuir son mariage, de fuir la domination de Takpo considéré comme une « force ancienne » et rétrograde : « She saw her husband as a natural enemy, whose domination she would have to free herself from if she was going to have a chance to live » (p. 251). Si elle ne prenait pas ses distances vis-à-vis de cette force qui la maintenait dans l'ignorance, « she would become the sort of old woman of the ghetto, with a stinking wrapper round her waist, her mouth toothless, her breast flat and drooping, whom the children think of as a witch » (p. 253). Le sort peu enviable de ces vieilles femmes pauvres et fatiguées comparées à des sorcières est évoqué par Amma Darko dans *The Housemaid* (1998). L'image du ghetto, la décrépitude physique des habitants, surtout les femmes, et la vie que mènent ces dernières ne font que renforcer son dégoût et la conforter dans sa décision de fuir cette vie de pourriture avant qu'il ne soit trop tard : « She was revolted by the decay of life about her. The women around seemed to age so quickly. They bore many children and struggled to feed and clothe them. They quarrelled endlessly

about all manner of small things. [...] *They became flabby-breasted, weary, absent-minded, servile* » (p. 86, c'est moi qui souligne). Dans cette peinture, Ben Okri invite le lecteur à contempler la décrépitude physique de ces femmes. Ici la laideur est liée à la vieillesse pour critiquer les conditions misérables de ces femmes du ghetto. Cette image renvoie aux tableaux de Goya qui associe volontiers laideur et vieillesse.

Cependant, elle n'aura jamais l'occasion de restaurer sa vie volée et violée : « She would [not] fulfil the vague notions she had about her destiny » (p. 253). Sur le chemin qui la ramène vers son village, elle est assassinée. Sa crainte de ne plus revoir sa mère dès son arrivée à Lagos se confirme. La mort d'Ifeyiwa qui peut être lue, dans une certaine mesure, comme un sacrifice est aussi une perte. C'est la conséquence de la violence, d'une part, de ces pratiques rétrogrades et, d'autre part, de la violence de l'héritage coloniale. En effet, le village d'Ifeyiwa et un autre village se disputent à cause d'un problème frontalier provoqué par les Blancs lors de la colonisation. Les villageois s'entretuent, brûlent les fermes et les gens, armés de poignards et de fusils, rôdent aux limites des villages la nuit. C'est dans ces conditions qu'Ifeyiwa, malgré les conseils des voyageurs de ne pas s'aventurer toute seule dans la nuit, essaye de rentrer dans son village. Les problèmes de frontières – qui ne cessent de hanter les États postcoloniaux africains et qui ont causé la mort d'Ifeyiwa (p. 282) – sont très récurrents sur le continent africain.

Le lecteur aurait peut-être souhaité voir Ifeyiwa heureuse, refaire sa vie. Mais, par ironie du sort, elle est assassinée. Cette situation qui « se réalise contre notre attente » (Schoentjes, 2001, p. 53) est ce que Pierre Schoentjes nomme « ironie de situation » (2001, p. 48). La joie d'Ifeyiwa de se libérer du joug de son mari, son engagement pour trouver une solution au conflit qui déchire les deux villages se heurte à son assassinat. La narration met en évidence l'opposition extrême entre les rêves d'Ifeyiwa et sa mort : le sort qui lui est réservé est en conflit permanent avec ses désirs. Cette accumulation de malheur frise l'exagération dans le roman : tout est fait de telle sorte que les événements se retournent contre Ifeyiwa. Notons qu'Ifeyiwa représente une victime expiatoire, un bouc émissaire, qui accepte de se sacrifier pour le bien de sa communauté.

Takpo, loin d'être un homme insensible et sans cœur, est lui aussi victime des agissements de son père. Mal-aimé, frappé et brimé, il a dû fuir la maison. Il a grandi dans la rue avec les commandements et les règles de la rue. La dureté de la carapace de Takpo s'est forgée au fil des années dans la rue. Sa violence envers Ifeyiwa n'est que le reflet, la

reproduction de la violence subie et le manque d'affection de la part de ses parents. Quoi qu'il en soit les enfants qui ont été victimes de violences (agressions physiques, psychologiques, abus sexuels et autres) ont tendance à reproduire ces violences quand ils deviennent adultes. Le cas de Takpo fait écho au cas de Poison⁸³ dans le roman *Faceless* (2003) d'Amma Darko. Les confessions de Takpo – entre les sanglots et les pleurs – sur les dures réalités de son enfance et comment il a souffert dans la vie sont l'un des moments les plus émouvants du roman :

'I've always been lonely,' he [Takpo] said in a strangled voice. 'Always fought alone. My father had nineteen children by five wives. My mother died when I was a child. My father grew to hate me. It was his wives who made him hate me. I grew to hate my father back. It got so bad I used to run away from home. When they caught me and brought me back he whipped me till I pissed and shat on myself. [...] I nearly died. He was a wicked man, a cruel man, confused, a failure. [...] Of all my brothers I am the most backward, struggling like a madman every day of my life. I have done almost every kind of business. I have been a cement trader, a beggar, a farmer, clerk, lorry driver, a garri trader, and in none of them have I succeeded. [...] When my father died I was happy. [...] I did not go home. I sat here and got drunk. Since then things cleared up for me a little. I opened a shop. I was careful. I gave no credit. I became a hard man. I've got money now. [...] But I don't let anyone know. I pretend I am poor. I live here in the ghetto, pretending, doing my business. Nobody stands in my way. I've learnt to survive by being ruthless and tough. But if you scratch me you will find I am a good man, a kind man, my blood is good, my spirit is good. If you stay with me longer, if you get to know me better, you will be surprised. But look at me. I look older than my age (*Dangerous Love*, p. 234).

Ses confessions qui se situent entre une narration introspective et psychanalytique permettent à Takpo d'exprimer pour la première fois dans le roman ses sentiments, ses angoisses, ses blessures et ses désirs. D'une manière subjective (filtrage des informations : il

⁸³ Poison, surnommé « the streetlord », a souffert dans la main de son beau-père quand il était enfant. Il a quitté la maison et a grandi dans la rue. Devenu adulte, il y fait la loi. Il devient proxénète et a plusieurs filles sous son contrôle. Il n'hésite pas à les brimer et ainsi reproduire les violences que lui-même avait subies : « Strange old thoughts went through Poison's mind to manifest themselves in that facial transformation. Thoughts of little him quivering before his grinning stepfather who was about to enjoy his hobby of inflicting pain on the little helpless boy. But Poison had long ceased to be that little boy who suffered at the hands of his stepfather in the presence of his frightened and helpless mother. Ever since graduating to the fearless streetlord that he had become, Poison, in his psyche, had become the stepfather. He no longer suffered the pain. He inflicted it » (Darko, 2003, p. 226).

choisit les informations qu'il veut livrer), ces confessions donnent au lecteur la possibilité de porter un nouveau regard sur lui. Sans pour autant l'excuser ou l'innocenter de tout le mal qu'il a fait à Ifeyiwa, le lecteur peut comprendre les attitudes de Takpo. A-t-il conscience qu'il maltraite Ifeyiwa ? Pour lui, sa conduite ne serait-elle pas normale dans une société patriarcale dominée par le machisme ?

La violence ordinaire dont a souffert Takpo l'a endurci. Son enfance lui a été volée. En manque d'amour et d'affection et n'ayant personne dans sa vie à part Ifeyiwa, il demande à celle-ci de l'aimer : « 'All I want is for you to love me a little. A little. Love me like a wife, an ordinary wife, a dutiful wife. Give me a chance. Give me luck and children. Help me fight these battles, eh. Love me like a good wife. Don't make me a laughing stock, don't make me look like a fool in the eyes of this wicked world...' » (p. 234). Takpo a besoin d'Ifeyiwa pour ne pas être confronté à son sentiment d'échec et de honte aux yeux de ce monde qu'il qualifie de méchant.

Au-delà de la cohabitation chaotique entre Ifeyiwa et Takpo, c'est la société nigériane dans son ensemble que Ben Okri met sur le banc des accusés. C'est une société oppressive qui n'a pas su donner à l'être humain sa place en favorisant son épanouissement et son bien-être. Au-delà d'une forme binaire de domination manichéenne, au-delà de la guerre de genres, ce sont les forces qui gouvernent la société contre lesquelles ni Takpo ni Ifeyiwa n'arrivent à se défaire qui sont exposés. Il faudrait changer les mentalités, mettre les hommes et les femmes sur un même pied d'égalité. Cela doit nécessairement passer par l'accès à l'éducation pour les filles et leur indépendance vis-à-vis du système patriarcal. C'est cette possibilité d'être indépendante à travers le prisme de l'instruction que Kany, l'héroïne de *Sous l'orage*, réclame à sa mère : « tu ne voudras pas que je souffre comme tu as souffert, n'est-ce pas ? Alors, ne m'oblige pas à épouser Famagan, laisse-moi continuer mes études et, quand je serai institutrice, tu n'auras plus rien à craindre. Je t'aiderai à entretenir mes jeunes frères [...] » (Badian, 1963/1972, p. 74).

C'est à travers la description de la vie de tous les jours du couple Ifeyiwa et Takpo (cuisine, repas, corvée d'eau, dialogue de sourd, bastonnade, viol...), la relation d'Ifeyiwa avec Omovo (promenade d'Ifeyiwa avec Omovo, leur discussion ...) et le monde onirique d'Ifeyiwa que l'auteur brosse le tableau sombre du ghetto. Les livres un et deux du roman sont précédés d'un extrait de carnet de notes où l'auteur, à la première personne du singulier ('je'), décrit un phénomène surnaturel : « I was walking through a dark forest when it

happened. The trees turned into mist. And when I looked back I saw the dead girl. She walked steadily towards me. She didn't have a nose or a mouth. Only a bright pair of eyes. She followed me everywhere I went. I saw a light at the end of the forest and I made for it. I didn't get there ».

À partir de procédés oniriques (rêves et cauchemars) qui abondent dans le roman (pp. 18, 80, 130, 247, 248, 250, 253) le narrateur révèle non seulement les angoisses, le malaise et les anxiétés enfouis dans l'inconscience d'Ifeyiwa mais aussi ses aspirations et ses désirs réprimés ou refoulés sous la contrainte. Certains de ses rêves sont des rêves prémonitoires. Dès le chapitre trois du premier livre son rêve donne au lecteur des indices sur sa mort :

'I was in a hall. The hall changed into coffin. Then rats began to chew at me in the coffin. I fought my way out and found myself in a forest. The trees were ugly. And as I tried to find my way of the forest everything changed back into the hall. This time there was nothing except the sound of something scratching and chewing. When I woke up I found that the trap under the bed had caught a big rat' (*Dangerous Love*, p. 18).

La salle qui se transforme en cercueil, les rats qui la rongent dans son rêve sont des signes qui prédisent sa mort. Le gros rat pris dans le piège dénote probablement son impuissance à se défaire de sa situation. Aussi, ses pressentiments laissent croire qu'elle ressent une certaine impossibilité à sortir vivante de sa situation : « When I was leaving my village I felt I would not see my mother again » (p. 128).

Ses rêves lui permettent à la fois d'exprimer sa souffrance et sa violence envers son mari : « 'I dreamt that I cut my husband's throat with a sharp knife.'[...] 'The strange thing was that he didn't bleed.'[...] I am afraid of the things I might do' » (p. 130). Dans ce même registre, Ifeyiwa, dans ses hallucinations attaque son mari à l'arme blanche :

When, on the third night of her illness, her husband came through the door, she leapt up and stabbed him in the heart and twisted the knife. His chest was bare and she was totally naked. He didn't fall. She stabbed him repeatedly, in the chest, in the ribs, in the stomach. At first he didn't bleed. With increased detachment, she hacked at him. Then she dug the knife into his eyes. He fell forward and hit the floor without a sound (*Dangerous Love*, p. 250).

La violence des coups portés par Ifeyiwa laisse apparaître le délabrement de son psyché, le malaise et le traumatisme dont elle est victime. Ses cauchemars et ses hallucinations récurrents témoignent de son état mental précaire.

Les violences qui sévissent au sein du couple n'épargnent malheureusement pas les enfants. Les violences faites aux enfants, le plus souvent, se passent dans le foyer, dans la maison. Violentés et maltraités, sans défense, les enfants subissent dans le silence les brimades des parents, ou sont malgré eux les témoins privilégiés des déchirements de ces derniers. La violence domestique va de pair avec le délabrement et le délitement du tissu familial.

1.1.4 La déchirure du tissu familial : le cas de la famille d'Omovo

Omovo, le « petit peintre » du ghetto est témoin malgré lui de la dislocation et de la désagrégation de sa famille. La violence domestique, le drame familial se dévoile par le truchement de plusieurs tableaux : le père d'Omovo qui bat souvent sa femme, les bagarres incessantes des deux frères d'Omovo avec leur père, les mésententes et les discordes entre Omovo et son père et aussi entre Omovo et Blackie, la nouvelle femme du père d'Omovo. (Blackie est venue à la maison après la mort de la mère d'Omovo).

Ce sont à travers des souvenirs épars de l'enfance d'Omovo, disséminés dans le roman et l'utilisation d'analepses par le narrateur, que le lecteur essaie de reconstituer le puzzle de la tragédie familiale d'Omovo. C'est le cas, par exemple, des disputes quasi quotidiennes qui secouent la famille et dont les enfants sont souvent témoins :

Memories of childhood invaded him. He remembered being locked up in a room with his brothers while his parents quarrelled. Chairs were being thrown about, glasses were broken. Cruel words were shouted and endlessly repeated. He remembered one night in particular. His parents had been quarrelling bitterly while a storm raged outside. That night Omovo lay wide awake listening to the fury of the storm and the destructive passion of his parents, feeling the immediacy of doom. His mother howled. A door was banged shut (*Dangerous Love*, p. 272).

Ainsi, Omovo se souvient de beaucoup de choses : « He [Omovo] remembered many things: his mother dying while his father ran after other women, his brothers thrown out when they questioned him about the aimlessness of their lives » (p. 49). Dans les deux extraits, on remarque que les souvenirs d'enfance d'Omovo sont restitués par le narrateur omniscient. L'incapacité d'Omovo de parler de son enfance est due probablement au traumatisme causé par la violente déchirure de sa famille.

Le désir du père d'Omovo d'épouser une seconde femme n'arrange pas les choses et les querelles ne font qu'empirer. Il maltraite la mère d'Omovo et l'agresse physiquement : « Omovo's father took to physically throwing his mother out of the house. She slept in front of the house, with her children huddled to her, with her possessions scattered all around her » (p. 274). Cette souffrance a probablement précipité la mort de la mère d'Omovo. Sans nul doute, la violence quasi omniprésente et le malaise sans cesse grandissant auxquels les enfants sont exposés ont des répercussions sur le développement et l'épanouissement de ceux-ci.

La mort de la mère d'Omovo a, à son tour, entraîné la perte de repères et la souffrance d'Omovo et ses frères, Okur et Umeh. Les bagarres, devenues de plus en plus fréquentes, entre les frères aînés d'Omovo et leur père sont les résultats de la frustration et des ressentiments de ces derniers. Ils accusent leur père de les avoir abandonnés et d'être à l'origine de la mort de leur mère. Bien qu'Okur et Umeh soient brillants à l'école, leur père avait refusé de leur payer les études supérieures sous prétexte qu'il n'avait pas d'argent. En ce qui concerne Omovo, il ne pouvait pas passer son examen de fin d'année au lycée parce que les frais d'inscription n'avaient pas été payés. Le refus du père d'Omovo de payer les études de ses enfants et l'impossibilité de ces derniers de trouver un emploi agrandissent d'une manière considérable l'abîme qui les sépare déjà, et l'amertume de ceux-ci ne font qu'empirer :

Their bitterness grew when their father refused to sponsor them through university. They [Okur and Umeh] were both bright and had both done well in their A-levels. They got admissions to a university, but their father said he couldn't afford their education. [...] Whenever the subject of their education came up their father was always ready with pep-talks like: 'Fight for yourselves. That's what I did. If you can't go to university, become an apprentice. Do you think I would have become the person I am today if I kept on waiting for someone to fight for me? No! I did not even go to university myself.' [...] The gulf between father and sons

widened in the house. They hardened. They withdrew into themselves. They became their own weird way of punishing their father (*Dangerous Love*, p. 64).

Aussi le Rubicon est franchi et la séparation définitive consommée quand les enfants apprennent que leur père a dépensé une fortune pour épouser Blackie, sa deuxième femme : « Omovo and his brothers learnt that her dowry had been quite expensive. They learnt also that their father held a lavish marriage party in her parents' house. After she arrived they felt shut out of their father's life. They felt like strangers. The house became too small for everyone. Tempers were taut » (p. 65). Le paradoxe de la situation – le refus du père d'Omovo de payer les frais d'études de ses enfants et la somptuosité de son mariage – a envenimé les relations déjà exécrables entre père et fils : « Omovo's brothers would brush past their father, almost shouldering him, and not a word would pass between them. It became almost impossible to breathe in the house » (p. 65). Cette colère, cette violence sournoise et non dite entre père et fils ne tarde pas à se dégénérer en affrontement physique :

Omovo was woken up by noises of quarrel. [...] He [his father] held a bloodstained belt in his hand. He trembled with barely controlled rage. Umeh stood by the bookshelf, his head lowered. He had a thick welt on his neck. Okur was at the corner end of the room, near the dining table. He stood tall, and there was something strategic in his bearing.

Umeh lifted his head. Tears streamed down his face. Omovo knew he was not crying. The tears were involuntary. In front of him the centre table lay on its side. One leg had been wrenched out of shape. On the floor, beside him, there was a stuffed travelling bag. Then it struck Omovo, for the first time, that Umeh was leaving home. [...]

He [Omovo] heard Umeh say: 'I'm going, old man. I hope you will find happiness with yourself when I am gone.'

'You can go,' Omovo hears his father say.

'If Umeh goes, I go,' Okur said, towering over his father (*Dangerous Love*, pp. 65-67).

C'est après cette énième confrontation et cette dernière scène du drame familial, (« the latest scene in the family drama » (p. 67), qu'Okur et Umeh sortent définitivement de la vie de leur père et de leur petit frère Omovo. Au cours de cette ultime confrontation, des secrets de famille et les mots blessants (les injures) ont été échangés. Le père d'Omovo se lance dans une diatribe et accuse les deux frères aînés d'Omovo d'être des « bons à rien » : « you two have been bad children to me. It's all a waste » (p. 67). On se souvient aussi d'une

violente confrontation entre Omovo et Blackie à propos de la nourriture (pp. 60-61). Omovo voit dans les yeux de celle-ci une haine incommensurable : « When she [Blackie] looked up Omovo was shocked. He saw hatred in her eyes. This wasn't the first time he had seen it. He remembered seeing her look at him with such venom the first time they met » (p. 61). Blackie entretient une relation très tendue, voire exécration avec Omovo et ses frères. Elle fait tout pour dresser ces derniers contre leur père.

Les différentes parties du corps (la langue, les yeux, le visage...) des personnages servent au narrateur à mettre en évidence la violence et le climat délétère qui empoisonnent la vie de ceux-ci. La langue de Blackie, par exemple, est comparable à une arme tranchante qui anéantit tout sur son passage : « anyone [...] could be *lacerated* by the *sharpness of her tongue* » et « Omovo had seen her *verbally tear down* some of the compound women » (p. 60, c'est moi qui souligne). De même, le regard et les yeux en disent long sur la tension ambiante. Les regards sont empreints de venin – « venomous look in her eyes » (p. 61) – et de férocité – « she glanced at him fiercely » (p. 61). Les yeux, injectés de sang sont prêts à foudroyer l'adversaire : « his reddish eyes flashing (p. 62); his eyes were bloodshot and dazed (p. 68) ; his eyes were bloodshot and wide open (p. 271) ». Ces violences verbales associées à la violence des images corporelles témoignent de l'omniprésence de la violence tant dans la sphère privée que publique.

Si le père d'Omovo considère le départ de ses deux fils de la maison comme un bon « débarras », par contre, de l'intérieur, il saigne de voir ses enfants partir en l'accusant d'être un « raté ». Il se souvient des mots qu'avaient dits d'Umeh le jour de son départ et qui l'avaient rendu fou de rage : « 'you always win arguments and lose battles, Dad. There's nothing solid in our lives. The years have left the family behind. I'm frightened for us' » (p. 277). La dissonance ou la discorde qui règne entre les enfants et le père d'Omovo est révélatrice du manque de lucidité dans les choix de ce dernier.

Loin de la maison Oku et Umeh écrivent à leur père des lettres qui semblent le culpabiliser et lui faire du mal. Ces lettres sont comparables aux armes qui blessent et qui font saigner sans que personne ne s'en aperçoive. C'est une violence insidieuse, une violence cachée qui augmente le malaise de la victime. Comme le dit le père d'Omovo lui-même : « they write me letters that wound me and make me bleed inside » (p. 200). On note ici l'utilisation figurative des verbes blesser (« wound ») et saigner (« bleed ») qui renvoient à une image violente du sang. On peut établir un parallèle entre la violence morale et la

violence physique. Dans leurs différentes lettres, ils parlent de leur vie sordide (leur incarcération, leurs bagarre, leur maladies...) et se décrivent comme des « orphelins à la rue », (« homeless orphans » (p. 278). Sur les photos, ils ressemblent à des clochards : « with their eyes of deranged rebellion » (p. 277). Signalons aussi le parallèle entre la violence morale et la violence physique des frères d'Omovo. Ils soulignent leur échec afin de culpabiliser leur père.

Paradoxalement, il attend de pied ferme ces lettres et caresse l'espoir qu'un jour ses fils reviendront à la maison. Mais, la dernière lettre dans laquelle ils disent qu'ils ne reviendront jamais parce que : « there was no home anywhere, except on the road » (p. 278) et qu'ils sont fatigués de lui écrire est perçue comme un symbole, un dernier coup de boutoir qui annihile tout espoir d'une « magnifique réconciliation » : « He dreamt of a magnificent reconciliation, a mythical homecoming for his prodigal sons. Their last letter devastated him. For days he went around as if something had evaporated inside him » (p. 278). Dans un état de dégoût et de la perte définitive de ses enfants, il s'adonne à la beuverie : « He *drank* in order to sleep. *Drank* in order to clear his head. *Drank* to celebrate. *Drank* to forget. *Drank* to survive the failure of his company » (p. 278, c'est moi qui souligne). La reprise itérative et anaphorique du verbe « drank » accentue son sentiment d'échec et sa descente irréversible dans l'abîme.

Pour ne rien arranger, Omovo aussi quitte la maison après la mort d'Ifeyiwa, son altercation avec Takpo et sa dispute avec Blackie. Dans une lettre laissée à son père, il explique sa décision : « I need to be myself and gather things together inside me, need to think. Besides I want to escape from the traffic jam of our lives » (p. 277). La persistance de son père de ne pas reconnaître son erreur, son échec et son entêtement à accuser la défunte mère d'Omovo d'être à l'origine de ses ennuis ont mis Omovo hors de lui. Omovo dit enfin à son père ce qu'il pense : « 'I am ashamed of you, Dad. You don't see what's right in front of you. You are blind. And deaf. And a coward. That's why you have failed. You've failed all of us. Your life has become one big empty pretense and now you blame a dead woman » (p. 245). La vacuité de la personnalité du père d'Omovo est remarquable dans la narration. Appelé « capitaine » par les habitants du ghetto, il n'a pas de nom propre et tout au long du roman il est décrit comme le « père d'Omovo ».

Depuis la mort de sa mère et le départ de la maison de ses frères, Omovo est traumatisé. Il ne comprend plus son monde, il est perdu. Il manque de repères. Son malaise

récurrent – sans cesse grandissant devant la dégradation du tissu familial, l'échec de son père, l'hypocrisie des habitants du ghetto – est marqué par l'omniprésence de sa nausée. Voici, par exemple, quelques passages qui évoquent son malaise, son mal-être et sa déception : « His sense of loss came back to him in the form of a light, stomach-seizing *nausea* (p. 59); He felt sorry for everything. Then he felt overcome with *nausea*. He hurried down the corridor. [...] He got to the toilet in time and threw up. The *nausea* hovered and passed (p. 240); Omovo felt hurt. He felt rotten. [...] His thighs trembled. A *sickening void* opened up inside him (pp. 245-246); 'Do you know Ifeyiwa has run away? She [Blackie] asked, gently. Omovo's face contorted. He felt *sick*. (p. 270); *Nausea* flooded him. His eyes filled with tears » (p. 304, c'est moi qui souligne).

Pour exorciser le mal et trouver un peu de répit, l'art (la peinture) lui sert de thérapie. Il s'adonne avec frénésie à la peinture en y projetant les désordres du monde qui l'entoure : « After his mother's death it [painting] became a world full of his bizarre feelings. With the departure of his brothers it became a passion. It became a way to explore the hidden meanings of his life and to come to terms with the miasmatic landscapes about him » (pp. 68-69). Ainsi, ses tableaux qui sont devenues au fil des jours de plus en plus sinistres, lugubres, inquiétants et dérangeants révèlent non seulement son désarroi, mais aussi celui de sa société plongée dans la misère, la pauvreté et bâillonnée par un régime militaire et tyrannique.

Dangerous Love est un roman très dense par rapport aux thèmes abordés. En effet, le roman évoque des thèmes divers tels que le poids de la tradition (le patriarcat, le mariage forcé), la violence de l'histoire (l'esclavage, la colonisation), le désenchantement postindépendance (corruption, pauvreté, traumatisme de la guerre du Biafra), la quête artistique du jeune Omovo, et l'amour. Cependant, l'« amour dangereux » qui naît entre Ifeyiwa et Omovo – d'où le titre du roman – et la quête artistique de ce dernier peuvent-être considérés comme les deux récits principaux.

Pour aborder tous ces thèmes, l'auteur opte pour une technique d'entrelacement où il alterne le récit d'Ifeyiwa avec son mari, et celui de cette dernière avec Omovo. La narration oscille entre le passé, le présent et le futur. En effet, la technique narrative fonctionne comme un lien entre l'histoire (le passé), la période post-indépendance (le présent) et le futur (l'avenir). En outre, la quête artistique d'Omovo – à travers ses tableaux – lui permet non pas seulement d'exposer les problèmes de la société nigériane, une véritable « plaie ouverte du

continent » (pour reprendre les termes de Wole Soyinka, 1996) mais aussi la violente histoire de l'Afrique.

1.2 La peinture de l'indigence humaine

What must we do to save ourselves from the
termites and maggots that eat at our dreams?

Ben Okri, *Dangerous Love*, p.169.

Le paysage, l'environnement ravagé, déchiré et méconnaissable dans lequel vit Omovo lui sert d'inspiration pour ses toiles. Ces tableaux qui sont le reflet de sa société sont à la fois un témoignage du chaos ambiant et un moyen de faire sortir les « damnés de la terre » qui peuplent son ghetto de leur léthargie. L'art permet à Omovo d'être non pas un redresseur de tort mais un éveillé de conscience, *an eye-opener* qui appelle de tous ses vœux à un changement. Ainsi à travers ses différentes toiles inspirées par un paysage de désolation, (« a landscape of losses ») (p. 80), Omovo, sans mots, révèle, montre et dénonce les maux, la laideur de son ghetto et de sa société. S'inspirant des objets familiers qui l'entourent (l'environnement, le paysage) et de la vie trépidante des habitants du ghetto, Omovo expose à travers ses tableaux les problèmes socio-politiques qui accablent le commun des mortels, et la faillite des dirigeants.

Dès le début du roman, et contrairement à la vision romantique de l'artiste dans le monde occidentale où la conception de « l'art pour l'art »⁸⁴ (ce que Chinua Achebe (1975,

⁸⁴ C'est une conception théorisée par Théophile Gautier qui exclut tout engagement de l'artiste et voit dans la beauté la seule finalité de l'art. Le rôle que joue l'artiste dans la société occidentale et dans la société africaine compte tenu de la différence culturelle qui existe entre ces deux mondes est analysé par David Cook (1977) dans son article « The Solitary and the Submerged : A Study in Western and African Literary Environments ». Voir aussi les articles d'Ayo Mamudu (1985), « Reflections in a Pool: Armah's Art on Artists and the Arts » et d'Amuta Chidi (1982), « Portraits of Contemporary African Artist in Armah's Novels ».

p. 19) qualifie de « another piece of deodorised dog-shit ») est primordiale, le rôle social d'Omovo, l'artiste⁸⁵, est clairement annoncé. La peinture, en lui permettant de se retrouver avec lui-même, de retrouver sa vision intérieure (« the landscapes within ») devient aussi, pour lui, un moyen d'explorer la réalité extérieure (« the landscapes without »). Conséquemment, Il ne retrouvera la plénitude que s'il arrive à réconcilier les deux réalités (« when the landscapes without synchronise with those landscapes within ») (Okri, 1981, p. 206). De ce fait, la peinture devient une partie de sa réponse à la vie : « [p]ainting became a part of his response to life: a personal and public prism » (p. 69). Loin de se déconnecter de la réalité sociale et vivre dans sa tour d'ivoire, Omovo prend à cœur le rôle social qu'il est appelé à jouer. Pour lui, son œuvre doit prendre en compte les aspirations et les préoccupations du peuple :

He [Omovo] decided that in his paintings he wanted to create a simple vision, he wanted to start with what he knew, and what had hurt him, what hurt all the people he identified with the most. He wanted his work to be fed from as many dimensions as made up the human.[...] For he instinctively believed, and seldom questioned, that *the highest function of art was to make people feel more, see more, feel more fully, see more truthfully* (p. 204, c'est moi qui souligne).

Ce souci d'Omovo de peindre la réalité sociale de telle sorte que les gens se retrouvent dans son art est aussi à l'œuvre dans l'écriture de Solo dans *Why Are We So Blest ?* (1972) d'Ayi Kwei Armah. Cependant, le drame de Solo est qu'il n'y arrive pas, d'où son nom :

⁸⁵ Le rôle social que joue l'art dans les sociétés africaines est mis en exergue dans cet extrait de Ngugi wa Thiong'o : « art was functional; it was not, as it is in modern Europe, severed from the physical, social and religious needs of the community. Song, dance and music were an integral part of a community's wrestling with its environment, part and parcel of the needs and aspirations of the ordinary man. There was never, in any African society, the cult of the artist with its bohemian priests along the banks of Seine or Thames. Today the artist in Europe sees himself as an outsider, living in a kind of individual culture, and obeying only the laws of his imagination. [...] African Art, we can generally say, used to be oriented to the community » (1972, pp. 6-7).

Many nights I have dreamed of stories I would like to write, words which would invite the reader to nod with recognition and say, “Yes, in just this way I too have experienced the things he writes about.” I have thought of the kind of truth which merges all things and reveals the day’s solid rock as only the pliable clay in the larger changing patterns of ages (Armah, 1972, p. 14).

Le rôle de médiation que l’art doit jouer transparaît dans la capacité qu’à ce dernier de permettre aux gens d’être conscients de ce qui se passe autour d’eux, de partager les mêmes expériences que l’artiste, de faire en sorte que les gens : « feel more, see more, feel more fully, see more truthfully » (*Dangerous Love*, p. 204). C’est ainsi que les deux premières toiles d’Omovo nommées respectivement « Related Losses » et « Drift » dépeignent les réalités sordides du ghetto.⁸⁶ « Related losses » est un tableau d’enfants qui jouent autour d’un arbre :

The tree was thick-bodied, permanent. Its branches had been unnaturally amputated close to the trunk. The children were naked, curved, and had protuberant stomachs. Their legs were wiry. The sky above the tree and rooftops was defined by clouds of charcoal shadings that resembled a bundle of dead bodies. The drawing was stark and basic. It had in it something quiveringly, inherently, cruel (*Dangerous Love*, p. 7).

« Drift », le deuxième tableau, est le fruit de l’observation acharnée et presque obsessionnelle de la grande marre d’ordures qui se trouve dans le ghetto :

He had walked round the large green scumpool a thousand times. He had smelt its warm, nauseous stench and had stared at it as if hidden in its green surface lay the answer to a perennial riddle. He was also a little afraid of the uncharted things that had happened within

⁸⁶ Dans *The Famished Road* (1991) de Ben Okri, c’est à travers la photographie que les violences, la souffrance, la monstruosité et l’hypocrisie des habitants de la cité sont révélées. Sur la photo, on remarque : « Madame Koto’s face was smudged. She looked like a washed-out monster, a cross between a misbegotten animal and a wood carving. [...] when I looked closer at the pictures we all seemed strange. The pictures were grained, there were dots over our faces, smudges everywhere. [...] We all looked like celebrating refugees. We were cramped, and hungry, and our smiles were fixed. The room appeared to be constructed out of garbage and together we seemed a people who had never known happiness. Those of us that smiled had our faces contorted into grimaces, like people who had been defeated but who smile when a camera is trained on them » (pp. 91-92).

him: the obscure, the foul correlatives which had been released on the canvas – snot-coloured, viscous, unsettling (*Dangerous Love*, p. 27).

À travers ces deux extraits – qui décrivent les deux tableaux d’Omovo – se dégage la vision qu’a Omovo de l’art et de l’artiste. Selon Omovo, l’artiste n’est qu’un grand serviteur, un travailleur, un médiateur, un charpentier des visions, un canal (« the artist is nothing but a higher servant, a labourer, a mediator, a carpenter of visions, a channel ») (p. 204). Cette vision se retrouve dans son œuvre et permet au lecteur de mesurer non seulement l’engagement social de l’art et de l’artiste, mais aussi son rôle de visionnaire et de créateur d’illusion. Ainsi, les deux tableaux réalisés dans la première partie (Book 1) du roman mettent en exergue le chaos social et la pourriture dans lesquels pataugent les habitants du ghetto. Ici, le *topos* de la « grande marre d’ordure » tout comme celui de la « poubelle débordante » dans *The Beautiful Ones* d’Ayi Kwei Armah est utilisé pour exposer les maux qui gangrènent la société africaine. Cependant, ces dessins que nous pouvons qualifier de peinture d’apprentissage ou d’initiation ne sont la reproduction ou le reflet de la réalité que dans la mesure où il manque une vision intérieure qui permettrait de réaliser une œuvre de maturité. Cette immaturité est signalée par la dernière phrase du premier extrait : « the drawing was stark and basic » (p. 7).

Ceci étant, l’indigence et la violence crue qui transparaissent dans ces tableaux reflètent l’omniprésence du « landscape of losses » auquel les gens sont confrontés d’une manière permanente. Dans « Related Losses », la misère est accentuée par la description physique des enfants. Présentés d’une manière sordide dans la toile, ils sont « nus », « cambrés » avec des « estomacs protubérants » et des « jambes maigres ». Aussi, la violence physique n’épargne pas le paysage. La cruauté et la violence avec laquelle l’arbre a été amputé est décrite en des termes qui renvoient à une souffrance atroce. On note une gradation ascendante dans le lexique utilisé : maladie-amputation-cadavres. L’arbre, comparé à un corps malade, est anormalement amputé et ne ressemble qu’à un paquet de cadavres. Tuwo, un habitant du ghetto, trouve la toile étrange et confesse que le dessin lui rappelle la guerre.

Tuwo fait allusion à la guerre du Biafra. Cette guerre est souvent perçue en Occident à travers les ventres gonflés d'enfants affamés⁸⁷.

Le deuxième tableau « Drift » qui représente une grande mare d'ordures puante et verdâtre est une métaphore du chaos socio-politique, de la pourriture et de la corruption rampante qui gangrènent la société nigériane. Le reflet de la réalité est renforcé par l'aspect sensoriel rendu par les verbes de perceptions (« smelt ») et (« stared ») et la focalisation interne. L'opacité qui entoure les affaires de l'État, notamment la corruption – devenue la nouvelle moralité (« being the new morality ») (p. 9) – est représentée par la grande mare d'ordure. Ironie du sort, ce qui est immoral, ici la corruption, devient une valeur morale.

Les habitants comparent leurs dirigeants à un énorme sac de vers (« massive bag of worms ») (p. 9) et considèrent le peuple comme des caniveaux dans lesquels ceux-ci pissent : « They are pissing on our heads. We are like gutters » (p. 9). Notons l'utilisation des pronoms « they » et « we » qui mettent en exergue le fossé, la disparité et la distance qui existe entre ces deux groupes : les dirigeants et le bas peuple. L'altérité sociale est ici consommée étant donné que les pauvres sont des caniveaux, réceptacles d'ordures et les riches ne font que « pisser sur leur tête ». Ce mépris envers la population de la part des leaders est l'image centrale dans *The Beautiful Ones* étant donné que ceux-ci ont pris l'habitude de mépriser leur peuple : « shit on their people's faces » (*The Beautiful Ones*, p. 82). Nous sommes face à une violence faite à l'Autre. Cet Autre – à qui on ne reconnaît plus une humanité – est considéré comme un objet et traité comme tel.

Keme, journaliste et ami d'Omovo, lors de l'exposition, fait le commentaire suivant à propos de la toile, « Drift », d'Omovo : « 'it's very good. And a bloody good commentary on our society! [...] 'It is disturbing. It's a commentary on our damned society, isn't it? We are all on a drift, a scummy drift, isn't that what you are suggesting?' » (pp. 36-37). Cette dénonciation des tares de sa société a failli causer des ennuis à Omovo. Son tableau est saisi par une « célébrité de l'armée », un haut gradé de la junte militaire au pouvoir, qui accuse l'artiste d'être un réactionnaire, de se moquer de l'indépendance et des grands progrès du pays. Il ajoute que le pays, ici le Nigeria, est un pays dynamique : « ' We are a great nation. [...] This is a dynamic country. We are not in some stupid drift, in a bad artist's

⁸⁷ On se souvient de ces photos ou images qui ont fait le tour du monde et qui témoignent de la violence de la guerre.

imagination » (p. 39, c'est moi qui souligne). D'une voix menaçante, il dit : « 'We are going to seize this painting.' [...] You can go, but be warned. Worse can happen to you.' [...] 'For your own good ask no more questions' » (p. 39).

La confiscation de la toile d'Omovo et l'intimidation dont il fait l'objet montrent le malaise, le manque de liberté d'expression et de création, le danger permanent d'être un artiste dans un environnement corrompu et dictatorial, et la situation inconfortable dans laquelle l'artiste est appelé à exercer son art. Cette situation de malaise est soulignée par le Docteur Okocha : « 'If you tell the truth you are in trouble. But if you see the truth and you keep quiet your spirit begins to die. The position of the artist is a terrible one' » (p. 96). Les artistes sont très souvent victimes de ces agissements de la part des pouvoirs publics. Leurs œuvres sont censurées ou confisquées. Ils sont jetés en prison sans ménagement et leur intégrité physique et /ou morale menacée.

Certains écrivains africains ont fait l'amère expérience du « goulag tropical »⁸⁸ de leur pays. Par exemple, Ngugi wa Thiong'o est emprisonné pour avoir écrit et fait jouer la pièce *I Will Marry When I Want* (1982) avec les paysans, Wole Soyinka est emprisonné entre 1967-1969 pour avoir condamné la guerre du Biafra. Il écrit en prison un livre, *The Man Died* (1972). Il est contraint à l'exil en 1994 après sa condamnation à mort par le régime de Sani Abacha. Ken Saro-Wiwa (1941-1995) est pendu par le régime sanguinaire de Sani Abacha pour avoir osé réclamer une justice sociale. Pour éviter des ennuis certains artistes bradent leur talent et leurs œuvres. Dr Okocha regrette d'avoir consacré plus de trente ans de sa carrière à peindre les enseignes pour nourrir sa famille au lieu de peindre la saleté de sa société et de son pays :

They [signboards] shame me. They have weighed me down for thirty years. If I had done five paintings I wanted to do instead of all these I would be dead now, but the five paintings would be living. So I am dying now.' [...]

I feel ashamed, yes. I am in my fifties. I have been painting for thirty years. All I have is a workshop. My real responsibility has been staring at me in the face, burning my eyes, wounding me, and I haven't noticed properly. It takes you, a child of a new generation, to

⁸⁸ Nous empruntons cette expression à Emmanuel Dongala (1982).

come along and make me realise this. I have been asleep. You have changed my life [...] (*Dangerous Love*, pp. 258; 310).

Le *mea culpa* du Dr Okocha d'avoir manqué à sa responsabilité en tant qu'artiste et père et d'avoir été un complice passif du système est significatif pour entreprendre un changement. Dr Okocha est la seule personne de l'ancienne génération à avoir reconnu son manquement. Son rôle de guide pour Omovo est une forme de rédemption. On note une timide entame de réconciliation entre les deux générations. La relation franche et sincère qui s'établit entre Omovo et son tuteur augure peut-être d'un nouveau départ. Grâce aux conseils du « Dr des enseignes », Omovo a pu surmonter les écueils et songer à devenir un artiste, un guerrier (« an artist – a warrior ») (p. 307).

La saisie de la deuxième toile d'Omovo et la perte de la première nous amène à aborder l'isotopie de la perte/vol (« loss ») qui se décline sous deux grands angles dans le roman. Le vol ou la perte peut être interprétée à la fois comme une perte spirituelle et une perte matérielle. Si la première catégorie peut inclure, d'une manière générale, la perte de repères, la perte des valeurs, la perte de la dignité humaine, l'absence des droits les plus élémentaires (liberté d'expression et de création...), le deuil et les meurtres, la deuxième, par contre, se focalise plus sur l'aspect matériel. À part la perte de ses deux toiles, Omovo a également perdu les dessins de son enfance dans le déménagement de sa famille : « the drawing got lost when they were moving from one house to another » (p. 77). Par ailleurs, les dessins qu'il a fait d'Ifeyiwa ont été arrachés et déchirés par Takpo : « With great speed, and without saying a word, Ifeyiwa's husband snatched the top sheets from Omovo's sketchbook, tore them to shreds [...] » (p. 147). Mariaconcetta Costantini (2002), a relevé les différentes formes que cette isotopie de la perte (« loss ») peut prendre dans le roman : « *murder and bereavement* », « *disorientation* », « *disgust and fastening* », « *apathy* », « *sexual desire* », « *asthenia* » et « *existential confusion* » (pp. 108-109). On pourrait ajouter à cette liste les mots vol (theft) et crime pris dans leur sens le plus large. Si cette perte, cette dépossession s'exprime par le prisme du vol (« loss »), elle se retrouve également dans la quête essentialiste des protagonistes, dans la recherche de l'essence de leur vie : « 'We shall seek the true meaning of our lives. This is a dream we might wake up from one day' » (p. 68).

On se souvient que quand Omovo informe Ifeyiwa de la disparition de sa première toile, celle-ci lui répond que de toute façon on nous a volé quelque chose (« 'something has

been stolen from all of us' ») (p. 30). Dans la lettre que son frère Okur lui a envoyée, cette notion de vol ou de perte est réitérée : « Omovo, we have all badly lost something » (p. 57). Ce quelque chose qu'on nous a tous volé dont parle Ifeyiwa et Okur est probablement le vol ou la perte de la dignité humaine, l'impossibilité qu'ont les gens d'assouvir leurs désirs, de se projeter dans l'avenir et prétendre voir leurs rêves se réaliser un jour : « we have become a people of dream-eaters, worshipping at the shrines of corruption » (p. 293).

En outre, le motif récurrent de l'ombre (« shadow ») (pp.13, 253) et des toiles d'araignées⁸⁹ (pp. 13, 25, 213) symbolise la peur, l'incertitude, les conditions inextricables dans lesquelles se trouvent les gens et surtout l'omniprésence du danger et de la mort.

She [Ifeyiwa] couldn't hide from the shadows. They were everywhere inside here, large and unformed, monstrous, intent, like shapes that can never be deciphered. The shadows formed themselves into the face of her father, blinded and decrepit from his accidental infanticide; into the face of her brother with his unfocussed eyes, and into that of her mother, with her mouth stiffened into the shape of a plea. Their faces were like spirits departing the earth forever (*Dangerous Love*, p. 253).

Le vol ou la perte est aussi une forme de tyrannie exercée contre le bas peuple des ghettos ou des bidonvilles. Cette discrimination spatiale et géographique est renforcée par l'oblitération des noms des quartiers dans le roman. Le quartier dans lequel se déroule l'intrigue est appelé simplement « ghetto » même si une ou deux fois les noms des bidonvilles de Lagos comme « Alaba », « Ajegunle » et « Amukoko » sont mentionnés. Ces ghettos sont des endroits délabrés où des débris et des ordures de toutes sortes jonchent des rues sans nom. On y trouve des carcasses d'animaux morts sur le bas-côté. Les ruelles et les maisons sont plongées dans le noir faute d'électricité. Dans le ghetto où vit Ifeyiwa, par exemple, les salles de bains sont nauséabondes, les murs sont recouverts de substances verdâtres et gluantes. Le sol est recouvert d'une flaque d'eau dans laquelle nage des rats. Le père d'Omovo compare le ghetto à un caniveau habité par des rats : « [...] look at this gutter, this

⁸⁹ Les toiles d'araignées font penser au roman d'Ibrahima Ly intitulé justement *Toiles d'araignées* (1982), dans lequel l'auteur dénonce les travers d'une société oppressante et traditionnelle figée dans des toiles d'araignées, et un régime tyrannique où tous les droits sont fondamentalement violés.

ghetto, that we share with riffraffs... with rats and lizards...» (p. 245). La décrépitude du quartier d'Ajegunle et le délabrement de la vie que les gens y mènent laissent Dr Okocha stupéfait :

This place [Ajegunle] is a big wound. My eyes get raw when I look at it, look at our hardship, the way we manage to live. People live in houses with no roofs. Their children die every other year. Huts of zinc, full of holes. Big families who eat only one meal of garri every day. They can't get medical treatment. [...] Their children sell empty bottles and old newspapers from daybreak to night time. No jobs. Families ridden with disease. Their children shit worms. The young run off and become garage touts. Children suffer from malnutrition. [...] I see it all with my eyes. Day to day. Day in day out (*Dangerous Love*, p. 309).

Dr Okocha brosse un tableau d'un réalisme sombre de son quartier où la souffrance, la maladie, la malnutrition et la faim sont omniprésentes. On est, en effet, en présence d'un pan de la population en proie à toutes sortes de difficultés et livré à elle-même : l'indigence humaine n'a pas de limites. Le présent de la narration associé à des phrases nominatives (« huts of zinc, full of holes. Day to day. Day in day out ») – dont le but consiste à oblitérer les marques grammaticales de la temporalité – et l'utilisation de la redondance « I see it with my eyes » permettent à la fois de souligner le caractère permanent, réel et indiscutable de cette misère et une dénonciation en bonne et due forme de cette dernière. Des phrases courtes telles que : « Families ridden with disease », « no jobs », « their children shit worms » frappent par leur simplicité et donnent l'occasion à l'auteur par l'intermédiaire d'Okocha de faire passer son message. La sobriété du message permet à Okocha de dénoncer d'une manière claire et virulente les maux qui gangrènent son quartier et par ricochet le Nigeria.

Par ailleurs, la pauvreté, la faim et l'amertume ont creusé les traits des personnages et les ont rendus difformes. La description de l'aspect physique des habitants du ghetto permet à Ben Okri de mettre en relief les souffrances et les vicissitudes de ceux-ci : « They look lean, and their eyes were pitiless [...] their hands were [...] cold and bony. [...] The women were like reformed witches and the men were severe and odd » (p. 247). Aussi, on a des enfants avec des ventres protubérants (« children with protruding stomachs ») (p. 305), des jeunes hommes aux yeux affamés (« young men with the hungry eyes ») (p. 22) et des femmes au visage décharné (« women with lean faces ») (p. 10) et ridé avant l'âge (prematurely wrinkled face) (p. 22).

L'absence de perspectives dans ces ghettos repoussants et les relations exécrables entre père et fils ont poussé les frères aînés d'Omovo à chercher leurs voies à travers des mers illimitées – « through the boundless seas » (pp. 57, 197, 322) – dont parlent les poèmes d'Okur. C'est aussi le rêve de Dele et d'Okoro – les amis d'Omovo – d'aller tenter leur chance aux États Unis. Cependant, ces voies, ces routes empruntées vers d'autres horizons croyant plus cléments sont souvent trop dangereuses : ce sont des « route[s] de la faim » qui engloutissent leurs passagers. Les embarcations de fortune des immigrants qui échouent régulièrement sur les côtes européennes et qui défraient souvent la chronique ne sont que des illustrations de la violence faite aux hommes/femmes et enfants qui sont obligés de fuir leur pays dans des conditions inhumaines et souvent à la merci des marchands de rêves.

Contrairement au ghetto délabré d'Ajegunle avec ses misérables condamnés à l'enfer terrestre, les bénis, les riches qui ont empoché les bénéfices du boom pétrolier de l'âge d'or habitent et travaillent à Apapa, un monde entièrement à part. Aller à Apapa, c'est entreprendre ce qu'un ami d'Omovo appelle le grand voyage (« 'the great trek' ») (p. 177) : « It [is] like journeying into another country. [...] Apapa was the district of the rich, of expatriates, with their well-built houses, porches, swings, flower gardens, and swimming pools. Creepers covered the doors. Tall whistling pine trees scented the air. Birds called. Every house had a shed with a guard. Dogs barked » (p. 177). C'est justement à travers le déplacement quotidien d'Omovo de son ghetto vers son travail que le narrateur montre les disparités qui existent à l'intérieur d'une même ville, les vicissitudes et les péripéties auxquelles les habitants sont confrontés quotidiennement pour aller travailler. Chaque matin, les gens du ghetto entreprennent ce qu'Okoro nomme d'une façon cynique « l'exode », c'est-à-dire le passage du ghetto vers le cœur de Lagos où se trouvent les centres commerciaux et les administrations.

Ces gens, ces habitants du ghetto qui courent dans la brume matinale vers l'arrêt de bus ressemblent à des somnambules (« sleepwalkers ») (p. 175) : « Like shades in an earthly purgatory, [and] [w]ith heads bent forward, as if they were carrying invisible burdens, they all trudged in the same direction » (p. 175). Ces somnambules qui portent la pauvreté et la misère comme des « fardeaux invisibles » sont assimilés à la brume dans la mesure où ils sont des invisibles, des gens qui sont exclus et qui sont à la périphérie de la société. Omovo qui fait lui aussi partie de cette brume a du mal à reconnaître ses camarades d'infortune : « In the mist he could not see their individualities, could not distinguish their clothes, could not see their

faces, or the kinds of shoes they wore. They seemed, curiously, like sleepwalkers » (p. 175). La description de ces ouvriers fait echo aux cadavres ambulants (« walking corpses ») (p. 2) ou à des somnambules (« bodies walking in their sleep ») (p. 2) décrits par Ayi Kwei Armah dans *The Beautiful Ones*.

Par ailleurs, le chaos indescriptible, l'ambiance électrique et la peine qu'il faut se donner pour attraper le bus peuvent décourager plus d'un. La rareté des bus fait qu'on assiste à un spectacle pitoyable et féroce :

The danfo buses were so few in relation to the demand that whenever one of them swerved into the bus-stop human heads surged to it with a relentless ferocity. People rushed, elbowed one another, necks were squeezed, shirts dragged back, people were shoved, pulled under, or tramped upon. People did anything to get on the buses. It was a pitiful sight, and it was impossible to catch a bus without sacrifice, without pain: a grazed wrist, a broken arm, a torn shirt, a scratched eye, or even roughly massaged breasts. But the sacrifice was worth it if the bus was caught, for there were always the victims, those who struggled passionately, who were wounded, had their clothes destroyed, and who never succeeded in embarking.[...] And there were moments of sinister entertainment when fights broke out or when two people, abandoning their attempts at getting early to work, began abusing one another with insults ranging from insinuations of impotence to oblique statements concerning the other person's grandfather's rectum (*Dangerous Love*, p. 176).

Cette scène apocalyptique est à la hauteur du chaos social. Elle reflète l'état d'esprit des gens, la faillite et l'absence de vision des gouvernants. Omovo, en tant qu'artiste et fin observateur de sa société, a toujours considéré l'arrêt de bus comme le symbole de la société. C'est pour cette raison qu'il a toujours peur de s'en servir comme sujet de tableau : « Omovo had always thought of the bus-stop in the mornings as the perfect symbol of the society, and through that, of life in general. He had always been afraid to tackle it as a subject for a painting » (p. 176). Omovo lui-même a été victime de ce désordre orchestré par l'incapacité notoire des dirigeants. Un matin, dans une cohue abominable pour prendre le bus, une femme lui avait craché au visage, sa chemise neuve avait été déchirée et deux boutons manquaient. En bref, pour Omovo, l'arrêt de bus symbolise la société toute entière.

À l'instar d'Omovo, ces travailleurs n'attendent pas grande chose de leur journée de travail. Quand il observe les visages de ses camarades d'infortune, il ne remarque que des masques : « [f]aces carved on the bitter wood of harsh realities. The faces of those who

worked hard at what does not give them pleasure. Faces like masks » (p. 182). La violence d'un travail déplaisant auquel ces somnambules sont confrontés rappelle la souffrance de Dusman Gonzaga dans *The Cockroach Dance* de Meja Mwangi. Cette violence, cette déshumanisation, est soulignée par Omovo : « He also thought about how insidious, how deadening it was to work at something you found neither interesting nor creative » (p.195). Ainsi, les dessins ou les caricatures qu'Omovo fait de ses collègues les montrent pathétiques et miséreux. Leurs traits physiques trahissent leur souffrance et le labyrinthe inondé de pauvreté dans lequel ils sont piégés :

He made Simon's face look like a fractured calabash. He exaggerated his wrinkles as if life had not exaggerated them enough. He drew Chako as a mean-faced old man and gave him a comically long nose. And then he depicted the supervisor as a frustrated man and made his wiry beard into something resembling barbed wire and his ears into coins (*Dangerous Love*, p. 196).

Pour décrire les actions et/ou mettre en exergue la violence, la souffrance ou la misère des personnages, Ben Okri associe volontiers la description, la peinture/dessin et la poésie. Souvent la beauté et le style de la langue lui permettent de marier le son à l'image. Par exemple, dans des phrases comme : « Simon's face looks like a fractured calabash », ou « Simon had the vivacity of a cricket and a perpetually famished look » (p. 184) ou encore « Chako blew his nose, the sound of which was like wood being briefly sawn » (p. 187) où la comparaison est omniprésente, Ben Okri permet au lecteur de visualiser la scène et le personnage. En outre, on note une exagération dans ces comparaisons qui ont pour but de mieux dégager l'aspect et le sens de l'objet comparé.

Dangerous Love est marqué par une itération des motifs de la victimisation : infanticide, meurtre rituel, abandon et domination. On pense, par exemple, à la fille tuée accidentellement par le père d'Ifeyiwa, la petite sœur de Keme disparue d'une manière mystérieuse, l'enfant abandonné dans la forêt, la fille mutilée découverte par Omovo et Keme dans un parc et l'assassinat d'Ifeyiwa. Toutes ces victimes sont des petites filles et leur assassinat constitue une mutilation de la société d'une manière générale et un refus de régénération. La fille mutilée qu'Omovo pense être victime d'un crime rituel, un crime récurrent, ne cesse de hanter les deux amis tout au long du roman.

Si Keme a entrepris des démarches auprès de sa rédaction pour que des recherches et des investigations soient menées, du côté de la police les enquêtes piétinent et tombent très vite dans l'oubli. Aussi, le rédacteur en chef de Keme refuse de publier un article à ce sujet parce que c'est impossible de faire des enquêtes : « it's pretty impossible to investigate anything in a society as chaotic as ours is right now » (p. 150). Par ailleurs, la police est corrompue : « [the police] are more corrupt than boils.'/'Scumpools' » (p. 150). Cette image de pourriture, d'ordure et d'écume qui d'une façon métaphorique représente la corruption et le chaos revient souvent dans *Dangerous Love* et dans d'autres romans de Ben Orki. Dans *Dangerous Love*, le lecteur retrouve la mare d'ordures qui se trouve dans le quartier de l'artiste dans son tableau nommé « Epave ». Keme voit sur ce tableau une épave recouverte d'écume (« scummy drift ») (p. 37). De même, dans *The Landscapes Within* (1982) et *Infinite Riches* (1998), on retrouve un paysage d'ordures en train de disparaître (« a large vanishing scumscape ») (Okri, 1982, p. 33 ; 1998, p. 26) qui n'est autre qu'une mare de corruption. Ce chaos social et l'anomie qui le caractérise est marqué par l'emploi récurrent des oxymores tels qu'une joyeuse inquiétude, (« a joyous disquiet ») (p. 15), un vide menaçant et étincelant (« a threatening void, the bright void ») (p.16), un chaos extraordinaire (« the chaos was extraordinary ») (p. 136) et une obscurité rayonnante (« the darkness glowed ») (p. 130). Signalons que « the darkness glowed » rappelle « the gleam » dans *The Beautiful Ones*. Notons également que l'emploi de l'oxymore (qui dans un discours symbolise l'incertitude) renforce ici l'ampleur du désarroi. Ainsi, la confusion est telle que les Dieux ne répondent plus à la sollicitation des uns et des autres : « the gods don't respond to weeping any more » (p. 84). Cette dissonance socio-politique amène Omovo à affirmer que rien n'est comme cela devrait être (« '[n]othing is what it could be' ») (p. 39).

Étant donné que les auteurs de ce énième assassinat rituel ne seront jamais démasqués et inquiétés, les deux amis veulent faire vivre la mémoire de cette fille mutilée. Keme souhaite écrire un livre sur ce drame silencieux qui se joue sans que personne ne s'en émeuve. Omovo, quant à lui, décide de peindre un tableau de celle-ci. Il pense que ce tableau permettra de sortir la jeune fille de l'anonymat : « his powerlessness, and the powerlessness of all the people without voices, needed to be redeemed, to be transformed » (p. 76). Malgré toute sa volonté, Omovo ne parvient pas à dessiner le visage de la petite fille morte, à donner à la fille un visage qui lui convient : « he realised, instantly, that the work could only ever remain unfinished, beyond completion, and that the girl would have to exist without a face »

(p. 314). Cet épisode rappelle la mort de Baby T – mutilée et défigurée – dans *Faceless* d’Amma Darko : « “Her face was so mutilated... and her head... ah! That too was completely shaven” » (2003, p. 67).

Cette incapacité d’Omovo à donner un visage à la fille représente l’impossibilité de personnaliser la victime. Donner un visage à la fille équivaudrait à lui donner un nom, une identité. Cela réduirait la portée de son engagement. Ces sans-visages (« faceless ») que sont devenues Baby T et la fille retrouvée sans vie dans le parc représentent d’une manière symbolique toutes les victimes anonymes de l’aveuglement social et de la violence humaine. Aussi, le changement du titre de la toile à la dernière minute est l’expression de l’absence de l’enfermement d’Omovo dans une vision pessimiste déjà exprimée dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*⁹⁰ d’Ayi Kwei Armah : « He gave the work a title: ‘The Beautiful Ones’... He was about to complete the sentence, but changed his mind. *He wanted to use his own words*. After a few seconds he wrote, ‘Related Losses’ » (p. 314, c’est moi qui souligne). Cette volonté d’employer ses propres mots lui donne une liberté de création et de vision. Néanmoins, il s’est inspiré des toiles des grands maîtres tels que Brueghel, Da Vinci, Cezanne, Van Gogh, Valasquez, Picasso et Michelangelo (p. 201).

Ce tableau – achevé sept ans plus tard après y avoir apporté des modifications significatives – témoigne de la maturité de son art. La maturité d’Omovo, et son optimisme mesuré contraste avec le pessimisme de Baako dans *Fragments* car celui-ci n’a pas su lutter contre ses propres démons et les « paysages de miasmes » de sa société. La linéarité de la narration suit l’évolution de la quête artistique d’Omovo. Ainsi, dès le début et tout au long du roman, le lecteur suit étape par étape les progrès de son apprentissage, ses doutes, ses souffrances, ses ennuis et l’aide précieuse d’Okocha. Le développement du jeune artiste peut se décliner en deux étapes : A) Observation, B) Rébellion et action.

⁹⁰Signalons que Ben Okri en faisant recours aux références intertextuelles à travers les lectures d’Omovo – (*Weep Not Child* de Ngugi wa Thiong’o et *The Interpreters* de Wole Soyinka) – aborde la thématique de la violence et du désenchantement. Si les rêves de Njoroge, le protagoniste de *Weep Not Child*, ne se sont pas concrétisés à cause de la violence de l’administration coloniale, les « interprètes » de Soyinka ont vite déchanté car les conditions sociopolitiques et économiques exécrables postcoloniales dans lesquelles ils évoluent ont étouffé leur engagement.

A) Observation

1) Nouveau départ :

Omovo s'est rasé la tête : symbole à la fois du deuil et le commencement d'une nouvelle vie.
(p. 5)

Reprise de la peinture : Omovo réalise deux tableaux ('Related losses' et 'Drift') qui reflètent la réalité sordide de son environnement (pp. 7, 26).

2) Rencontre avec le Docteur Okocha (p. 12).

Tutorat et conseils (pp. 96-102 ; pp. 306-307).

3) Exposition à la galerie Ebony (p. 34).

Prise de conscience de la difficulté d'être un artiste dans un environnement corrompu : Sa toile est saisie.

B) Rébellion et action

4) Dispute avec son père (pp. 224-246),

Forme de libération

5) Démission de son travail (p. 264)

Il ne peut plus supporter la corruption ambiante et l'hypocrisie de la société.

Il veut se consacrer à l'art : « He had sworn to set his sails to the fortunes of art » (p. 265).

6) Départ pour B-

Révélation, Illumination : « 'THE MOMENT' » (p. 293).

Retour dans le ghetto : accomplissement de son voyage initiatique.

Accomplissement de son rêve. (Réalisation de son vrai tableau) (p. 319).

La linéarité de la narration contraste avec la structure (formelle) fragmentée du roman. *Dangerous Love* est divisé en cinq livres dont les deux premiers sont précédés des extraits d'un carnet de notes. Cet extrait est un rêve prémonitoire du narrateur. Le rêve se matérialise quand Omovo et Keme retrouvent dans un parc le corps d'une petite fille mutilée. Tout au long du roman, Omovo et Keme tentent de comprendre ce qui lui est arrivée. Les livres sont à leur tour subdivisés en chapitres. Le premier, le troisième et le quatrième livre comptent sept chapitres chacun. Le deuxième et le cinquième livre comptent respectivement treize et cinq chapitres.

À la fin du roman, (après son illumination), Omovo décide d'être un artiste professionnel même s'il sait que c'est un chemin très étroit et difficile d'autant plus que beaucoup y sont morts (« many have died on it ») (p. 204). *Dangerous Love* peut être considéré à la fois comme un *Künstlerroman* et un *Bildungsroman* dans la mesure où Omovo,

le personnage principal, à travers les épreuves, poursuit une quête artistique. Ces expériences lui permettront de grandir, de mûrir et de devenir un artiste accompli : « he had completed his seven Ifeyiwa paintings when he had seen more, suffered more, learned more, and thought he knew more » (p. 314). Son expérience est mise en exergue par la répétition (quatre fois) de « more » dans cette phrase.

Malgré son illumination et sa maturité, la fille demeure sans visage sur son « premier vrai tableau » (p. 319) : « he made certain changes to ‘Related Losses’, vainly trying to complete what he knew was beyond completion, trying to realise a fuller painting on a foundation whose frame was set forever » (p. 315). Pour ce faire :

He got rid of the ships, the invaders, the turbulent Atlantic. He erased the predatory birds in the sky. He blotted out the unnecessary symbols that were not part of the original experience. He made the trees denser, and allowed the girl’s body more dominance. He made a phantom figure brood over her, the figure of an ancestor or the unborn. Then he painted for the girl a bright yellow dress. He made her mutilation obscenely beautiful, as if she were giving birth to a monstrous mythic force; a messy almost messianic birth from a flowering wound. Then he made her feet bare, small. He gave her cuts, buises [sic], spikes. But her feet were bright, as if ochred, as if she might have walked on magical roads. Then , finally, he created for her a sweet pair of eyes, a beautiful little nose, the nose of a gifted princess, and thick proud lips, sensual, silent, beyond speech, self-communicative (*Dangerous Love*, p. 315).

En se débarrassant de certains objets qui font références à l’histoire passée de l’Afrique (les bateaux, les envahisseurs), en associant des esclavagistes et des colons à des oiseaux de proie – « the predatory birds » – et en donnant une grande visibilité à l’arbre et à la petite fille, Omovo exprime une volonté de ne pas s’enfermer dans une histoire passée mais de révéler les nouveaux problèmes auxquels l’Afrique est confrontée. Ainsi, selon Mariaconcetta Costantini (2002), « the deletion must not be read as a cancellation of the colonial past but, rather as an infusion of remote events into transfigured emblems of present loss, which fulfil a chronotopic function by unifying what *was*, *is* and *will* be in a decontextualised *space* » (p. 120, italique dans le livre). On note une certaine continuité dans la mesure où le passé rencontre le présent, le présent rencontre l’avenir (« *past met present, present met future* ») (p. 293, en italique dans le roman).

Un espoir timide, précautionneux et fragile se dégage dans l’utilisation de l’oxymore « obscenely beautiful » pour décrire la mutilation de la jeune fille. On se souvient qu’Ifeyiwa

a été toujours fascinée par les toiles d'Omovo : « She was fascinated by the despair and the brightness of his [Omovo's] paintings » (p. 85). Dans cette image l'artiste arrive à concilier la laideur et la beauté et à peindre les réalités (« beautiful truths ») (Armah, 1972, p. 15) de sa société. C'est ce qu'Okocha, le vieux peintre, essaie aussi de faire : « Now I try to do both, to have the ugliness as well as the dream » (p. 100). Pour Ayo Mamudu, « Art makes the reconciliation possible. [...] [It] contains a reality which transcends that of the day-to-day event, experience » (1985, p. 522). Cette possibilité de réconcilier les deux extrêmes (laideur et beauté) à travers l'art permet de répondre par l'affirmatif aux interrogations de Teacher et de Solo respectivement dans *The Beautiful Ones* et *Why Are We So Blest?* La question de Teacher – « Is it always to be true that it is impossible to have things strong and at the same time beautiful? » (p. 85) –, est analogue aux inquiétudes de Solo : « [he] wonder[s] if anything exists that is at the same time both beautiful and true » (p. 15). Aussi, une nouvelle naissance presque messianique qui sortirait d'une blessure en fleur – (« flowering wound ») (p. 315) – et la densité de l'arbre qui suggère une floraison et une régénération laissent supposer un lendemain meilleur. De même, la confusion entre la figure d'un ancêtre ou d'un enfant qui n'est pas encore né fait penser à un lien qui se tisse entre le passé et le présent pour se projeter dans l'avenir.

Toutefois, les lendemains qui enchantent ne seraient plausibles et possibles que si les erreurs et les errements du passé sont reconnus et amendés. Cette nécessité incontournable de prendre les problèmes à bras le corps et de faire amende honorable sans aucun sentimentalisme est justement analysée par Keme :

We are a betrayed generation, a generation of burdens. We will be the inheritors of bad faith and the cost of all the waste and the corruption. *We have to sort out the mess our parents made of the country, the opportunities we missed, the oil boom that they pocketed.* The old guards have to go, they have to die, before we can be born. Their sins are too many and I'm not sure that we are ready for that. *But we must correct their failures before we can move forward with confidence.* We have to be ninjas to survive and then we have to make our contribution to fulfill the destiny of Africa (*Dangerous Love*, p. 320, c'est moi qui souligne).

La nécessité d'une action collective de la jeune génération est jugée indispensable par Keme d'où l'utilisation réitérée du pronom « we ». C'est un devoir à la fois moral et vital que de réparer les erreurs et les échecs du passé. Ce devoir qui renvoie presque à une

obligation est rendu par l'utilisation du verbe modal « must » : « we have to sort out the mess [of our parents] », « we must correct their failures ». Pour parvenir à cette mission de rédemption, cette mission presque messianique, la vieille garde doit laisser sa place, elle doit mourir pour que la nouvelle génération puisse naître. Pour cela, la nouvelle génération doit être forte : « we have to be ninjas ». Cet appel collectif et concerté de Keme fait écho aux appels lancés par Ayi Kwei Armah dans *Two Thousand Seasons* (1973), Ngugi wa Thiong'o dans *Petals of Blood* (1977) et Wole Soyinka dans *Season of Anomy* (1973) pour une action coordonnée pour mettre fin aux brimades successifs et aux violences dont souffre la société africaine. Afin de trouver une solution pérenne et globale, il va falloir chercher les maux qui ont conduit à ce désastre, à cette déchéance : « what we need to do is to look back and try and find out where we went wrong, where the rain began to beat us » (Achebe, 1975, p. 44).

1.3 Violences en héritage

La littérature africaine entretient un lien presque intrinsèque avec l'histoire de ce continent. Toujours hantée par les fantômes de son histoire passée et présente, elle porte en elle les traces de plusieurs siècles de brimades (esclavage, colonisation) et les nouveaux maux qui gangrènent ces jeunes nations indépendantes.

Dans *Dangerous Love*, Omovo, le jeune peintre, dans son tableau qu'on pourrait nommer « Related Losses II », revient sur le passé esclavagiste de l'Afrique comme pour conjurer le sort ou le mal avant d'entrevoir un avenir meilleur. Il peint un passé dominé par l'esclavage symbolisé dans la toile par d'étranges navires verts – (« strange green ships » (p. 314) – des négriers. Dans le ciel, on observe des oiseaux de proie (« predatory birds ») menaçants qui assimilés aux envahisseurs, attendent une occasion propice pour se jeter sur leurs victimes. L'océan Atlantique rappelle la traversée des esclaves vers les Amériques. Les navires verts font probablement allusion à la corruption rampante et à la pourriture de la société représentées par la mare d'ordures de la toile « Drift ». Aussi, la présence du brouillard représente l'anéantissement de tout espoir des esclaves étant donné que ce brouillard empêche de voir ce qui se trame à l'horizon. Ce brouillard pourrait être aussi associé au flou qui entoure jusqu'à nos jours la traite transatlantique et la manipulation ou la réécriture incessante de l'histoire africaine qui sont autant de violences symboliques :

« *erased from history – deceived – as children, we [are] [...] weighed down by manipulated history, rigged history books, rigged maps of the continent – weighed down by lies [...] – my generation is one of losses* » (p. 294, en italique dans le roman).

À B– (probablement Badagry)⁹¹ où il est parti pour éviter les problèmes du ghetto et se consacrer à l'art, Omovo se voit confronter à la douleur de la mémoire de l'esclavage. La nuit, il croit entendre le cliquetis de chaînes et le gémissement de voix d'esclaves bâillonnés (« the rattling of chains, the wailing of gagged slave voices ») (p. 292). La ville de B. est un endroit qui porte les stigmates de l'histoire : « [B. is a place] ravaged by history, a place for the transit of slaves, a place of old feuds, dead kingdoms, of strife and internecine wars » (p. 292). Plus loin à la page 299 la ville de B est décrite comme une petite ville hantée par les cris des esclaves : [B.] is a small town haunted by the slave cries from its shore, marginalized, as if history had ravaged its spirit » (p. 299). La violence de l'histoire qui surgit et qui hante Omovo permet à Ben Okri de revisiter l'histoire macabre de ce continent ravagé par plusieurs siècles d'esclavage et de traite négrière. En outre, la complicité passive ou active des chefs locaux est dénoncée. À la vue du chef devant la maison de la honte, la maison où sont conservées les chaînes de l'esclavage, Omovo croit revivre l'histoire :

[...] one day he had seen the chief standing in front of the house of shame like an unwilling pilgrim, a hostage of history. He stood, head bowed by an invisible, indescribable weight. Perhaps his ancestors had helped sell slaves. The vision of the chief standing in front of the decrepit house never left Omovo. The chief had been a walking way of life. He was also a walking inheritor of death and chains and bad history (*Dangerous Love*, p. 299).

Le lien entre le chef de B– et ses ancêtres qui ont peut-être participé à la sombre histoire africaine est un moyen de condamner plusieurs siècles de trahison, de corruption, de tricherie, de chaos socio-politique, de la violence permanente et la répétition des erreurs passées. À travers l'illumination (« THE MOMENT ») (p. 293) d'Omovo, Ben Okri revient sur la violence de l'histoire nigériane et africaine :

⁹¹ Dans *The Landscapes Within* (p. 259), c'est la ville de Badagry qui est mentionnée.

[...] prayers of slaves – the betrayed of ancestors – the treachery of leaders – the lies and the corruption of the old generation – their destruction of future dreams – they raped our past, we raped our future – we never learn our lesson – history screams and ghettos erupt with death and maddened youths – they scrambled for our continent and now we scramble for the oil-burst of Independence – traitors and disunity everywhere – [...] the smile of the rich grow more predatory while children weep their lives away burning in infernos of hunger and disease – our history hasn't hurt us enough or the betrayals would stop – [...] and I am here on these shores, in this strange town, weighed down by [...] the creative dangers of thinking in an imposed language – betrayed by language – erased from history – deceived – as children, we read how the whites discovered us – didn't we exist till they discovered us? – [...] weighed down by manipulated history – [...] my generation is one of losses – inheriting madness, empty coffers, colossal debts, the vanity of the old generation, their blindness and greed – inheriting chaos – confusion – garbage – fumes everywhere – violence – coups upon coups – [...] transfigure the deception multiplied by education– all education is bad until you educate yourself – from scratch – start from the beginning – from the simplest things – [...] re-dream the world – restructure self – all the building blocks are there in the chaos – USE EVERYTHING – USE EVERYTHING WISELY– EVERYTHING HAS SIGNIFICANCE – (Dangerous Love, pp. 293-295, en italique dans le roman).

La litanie de maux qui se dégagent de cet extrait appelle à une condamnation. Le contenu est très dense par rapport aux divers sujets abordés et la typographie utilisée permet de mettre en exergue ce passage dans le roman. L'absence de ponctuations et l'utilisation des tirets pour connecter les phrases qui sont pour la plupart des phrases nominales permettent à Omovo de laisser couler et sans entrave ses pensées quand il découvre enfin la connaissance : « As he stumbled deeper into the wells of knowledge and understanding » (p. 295). Cette illumination d'Omovo fait penser à certains poètes de la négritude⁹² qui font abstraction des points de ponctuations pour exprimer leur rage. L'absence d'un point final à la fin de son illumination suggère que sa révélation, sa vision est incomplète et que de toute façon elle ne sera jamais achevée d'autant plus que les visions sont toujours incomplètes (« visions are always incomplete ») (p. 295). Après le constat d'échec, il faut tout reconstruire à partir des

⁹² Voir, par exemple, le recueil de poèmes *Pigments – Névralgies* (1972) de Léon-Gontran Damas. On note une absence totale de ponctuation dans les poèmes qui se trouvent dans ce recueil. Aussi, dans le poème « Afrique » de David Diop, il n'y a qu'un point final à la fin du poème.

débris : « *all the building blocks are there in the chaos – USE EVERYTHING – USE EVERYTHING WISELY–EVERYTHING HAS SIGNIFICANCE* ».

À travers la vision d’Omovo, Ben Okri aborde aussi les relations néocoloniales qui se sont établies après les pseudos indépendances⁹³ des pays africains. Omovo pense nécessairement aux multinationales qui exploitent les ressources naturelles en Afrique et à la violence écologique, économique et humaine que cela engendre quand il dit : « now we are the trampling ground for foreign powers » (p. 294). Parler de la période postcoloniale revient à analyser la relation qu’entretient la période coloniale avec celle de la postcoloniale. En d’autres termes, il s’agit de mesurer les séquelles de la colonisation qui ne cessent de hanter les populations jadis colonisées. La résurgence de la violence entre le village d’Ifeyiwa et le village voisin d’Ugbofia, les causes de celle-ci et les responsabilités des uns et des autres sont évoquées dans le dialogue entre Ifeyiwa et Omovo :

‘The fighting has started again.’

‘Where?’

‘At home. Between our village and the next one.’

‘Is it serious?’

‘Yes. They’ve started killing one another, burning farms. Now men hang around the boundaries all night with cutlasses.’

‘Oh God.’

‘We’ve had trouble for a long time, but it’s only recently we started killing one another.’

‘What’s the trouble?’

‘It’s about the boundary. Many many years ago the white people gave the other village our land and after independence we went to court and won the case. But they wouldn’t accept. So we are now fighting.’

Omovo made an angry gesture. ‘Those bloody white people. They interfered too much.’

‘It’s us. We are too greedy.’

‘But they shouldn’t have interfered too much’ (*Dangerous Love*, pp. 209-210).

⁹³Okri (1982, p. 172) qualifie les indépendances de comédie (« a charade called independence »). Ngugi (1981, p. 119) parle d’indépendance de façade qui ne se résume qu’au drapeau (« flag independence »).

Le problème de frontières évoqué entre les deux villages dans ce roman symbolise les problèmes frontaliers auxquels le continent africain est souvent le théâtre. On pourrait citer, par exemple, le conflit frontalier entre le Nigeria et le Cameroun à propos de la presqu'île de Bakassi⁹⁴ et entre le Niger et le Burkina Faso à propos d'un tronçon de « 375 kilomètres, entre la borne de Tong Tong et la boucle de Botou. Les deux pays s'opposaient depuis des années sur l'interprétation des textes issus de la colonisation, en 1927 » (RFI, consulté le 13/11/2013). Après la mort d'Ifeyiwa et lors d'une réunion pour la réconciliation entre les deux villages un ancien exhorte les participants à résoudre les problèmes comme avant la colonisation : «We are killing ourselves over a problem which the white man caused in the first place. Let this innocent girl's death be the final sacrifice. Let us solve this problem in our own way'» (p. 282).

Mais, cette tentative de résoudre le conflit à l'ancienne n'exorcise pas pour autant le mal et encore moins empêche une nouvelle escalade de violence. Cet échec et la reprise des velléités ne montrent pas seulement que les anciennes recettes ne sont plus adaptées pour panser les plaies des sociétés postcoloniales transfigurées et transformées par la colonisation, mais aussi que les nouvelles sociétés issues des indépendances n'ont plus des repères et des solutions adaptées aux problèmes créés par les Blancs : décidément « L'Afrique noire est mal partie » pour reprendre le titre du livre de René Dumont (1962). La perte de repères ou ce que Philippe Braud nomme l'« ébranlement des repères » (2004, p. 177) est le résultat de l'atteinte délibérée aux valeurs, aux croyances et aux mœurs des individus par le système colonialiste. Porter atteinte aux normes, aux valeurs, bref à la culture d'une société ne revient-il pas à porter un coup fatal aux repères qui unissent les individus de cette société ? Une mort lente, assurée et programmée n'est-elle pas en marche dans cette société sans repères ?

Les conséquences de l'« ébranlement des repères » sont la perte des valeurs traditionnelles, la perte de la culture et des langues locales et l'aliénation de la nouvelle

⁹⁴ Bakassi est une bande de terre de 1000 km² qui regorge de ressources pétrolières et forestières. Dans un article intitulé « Bakassi cinq ans après », Georges Ibrahim Tounkara note ce qui suit : « Le conflit de Bakassi remonte à 1885, date à laquelle la Grande-Bretagne et l'Allemagne étaient les puissances tutélaires de ces deux États. Le tracé de la frontière entre le Nigeria, alors colonie britannique, et le Cameroun allemand s'était toujours perdu dans les eaux proches de cette presqu'île. Et des affrontements armés entre les deux pays ont eu lieu en 1994, puis en 1996 » (consulté le 13/11/2013). Voir aussi l'article « Le Nigeria rétrocède la péninsule de Bakassi, zone riche en poisson et en pétrole, au Cameroun » de Philippe Bernard dans *Le Monde* datant du 15/08/2013.

génération. Si Okoro n'arrive plus à danser les danses traditionnelles de son pays, Omovo, quant à lui, n'arrive pas à parler les langues de ses parents. Leur dialogue témoigne de leur déracinement :

'I went to one of our town people's meetings and at the end of it we had a dance. I couldn't join them.'

'Why?'

'I found I had almost forgotten how to do our traditional dance. I was really ashamed. All the elders kept mocking me. I mean here I am. I can do any disco dance, but I have forgotten the dance of my own people. It's really strange.'

'I know what you mean. I can't speak my mother's language at all and I struggle with my father's. How did this happen to us eh?'

We've been selling our souls without knowing it, I guess' (*Dangerous Love*, p. 181).

Cette incapacité de la nouvelle génération de danser les danses traditionnelles ou de parler leurs langues maternelles est associée à l'isotopie de la perte (« loss ») qui est au cœur de ce roman. Si la langue constitue le véhicule ou le moteur par excellence d'éducation, de transmission de savoirs, de cultures et de civilisation – en un mot la survie d'un peuple –, la perdre n'est-elle pas de perdre sa culture et son identité ?

Les violences insidieuses, ordinaires ou familières sont des violences qui sont omniprésentes dans les sphères tant publiques que privées. Protéiformes, elles vont du poids de la tradition (sexisme, patriarcat, mariage forcé...) qui empiète sur les libertés individuelles et collectives, de la violence conjugale/domestique en passant par les violences étatiques, structurelles ou symboliques, économiques et culturelles. Pour dénoncer ces violences et ces tyrannies ambiantes, Ben Okri s'est également appuyé sur l'art du jeune Omovo qui ne cesse de peindre le cauchemar de sa société. Par ailleurs, la difficulté qu'ont les artistes pour exercer dans un environnement hostile est mise en relief. L'artiste qui selon Omovo doit être proche de son peuple et révéler la pourriture qui l'accable doit paradoxalement s'isoler de celui-ci pour trouver l'inspiration et l'illumination pour mieux le servir.

Au-delà des violences insidieuses évoquées à travers l'étude de *Dangerous Love*, on retrouve en filigrane tout au long du roman l'ombre d'une violence extrême et inouïe à

laquelle les personnages (Omovo, Okoro et Okocha) ont été témoins lors de la guerre du Biafra (1967-1970).⁹⁵

⁹⁵ La guerre du Biafra (1967-1970) qui a fait plus d'un million de morts est l'une des guerres civiles la plus violente et la plus meurtrière après les indépendances en Afrique. Cette guerre a éclaté quand les ressortissants du « Nigeria de l'Est » en majorité Igbo proclament l'indépendance de cette région le 30 mai 1967 sous la direction du lieutenant-colonel Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu. Rappelons que ce souhait de s'affranchir du gouvernement fédéral provient du fait que les ressortissants de l'Est, en occurrence les Igbos, ne se sentent plus protégés par le gouvernement fédéral et que les attaques régulières et les tueries sont dirigées contre eux par les Musulmans qui sont majoritaires dans le Nord. En effet, en 1966, 30.000 Igbos sont massacrés dans le Nord, à Kano, à dominance Haoussa et Musulman. Les Igbos, Chrétiens, se replient au Sud-Est du Nigeria. Selon Jean Wolf et Claude Brovelli, la déclaration de l'indépendance a été « longuement préparée à l'avance. Elle a fait l'objet d'un plan minutieux où aucun détail n'a été laissé au hasard : rapatriement systématique de tous les Ibos en région orientale, y compris de ceux dont les ancêtres avaient quitté l'Est depuis plusieurs générations » (1969, pp.45-46). Le gouvernement fédéral dirigé par le général Gowon déclare la guerre au Biafra pour écraser la sécession et mettre fin à l'Etat du Biafra : la guerre civile éclate le 6 juillet 1967. Il faut rappeler que le Nigeria est composé de trois ethnies majoritaires : les Haoussas au nord, les Yorubas à l'ouest et les Igbos à l'est. Pour plus d'informations sur la guerre du Biafra, voir par exemple, François Debré, *Biafra, an II* (1968) ; Jean Wolf et Claude Brovelli, *La guerre des rapaces : la vérité sur la guerre du Biafra* (1969) ; Jean Buhler, *Tuez-les tous ! Guerre de sécession au Biafra* (1968) ; Françoise Ugochukwu, *Biafra, la déchirure - sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970* (2009) et Remy Boutet, *L'Effroyable guerre du Biafra* (1992).