

Everything Good Will Come (2005) de Sefi Atta : un Bildungsroman féminin (trans)national

Cédric Courtois

► **To cite this version:**

Cédric Courtois. Everything Good Will Come (2005) de Sefi Atta : un Bildungsroman féminin (trans)national. Nouveaux Imaginaires du Féminin, Sep 2017, Nice, France. Nouveaux Imaginaires, 2017. <hal-01665791>

HAL Id: hal-01665791

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665791>

Submitted on 16 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Everything Good Will Come* (2005) de Sefi Atta : un
Bildungsroman féminin (trans)national**

Cédric Courtois (PRAG, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ; Doctorant Ecole Normale Supérieure de Lyon) / cedric_courtois@yahoo.co.uk

Mots-Clés : Sefi Atta ; *Bildungsroman* ; patriarcat ; allégorie ; (trans)national

Everything Good Will Come, écrit en 2005, est le premier roman de l'écrivaine nigériane de la troisième génération, Sefi Atta.¹ L'ouvrage retrace le développement et l'apprentissage de la protagoniste, Enitan, de 1971, où elle est alors âgée de onze ans, jusqu'au milieu des années 1990. Elle grandit dans une société oppressive et machiste et tente de trouver sa voie/voix entre une mère qu'elle a quelques difficultés à comprendre, un père qui se fait emprisonner pour ses idées, une carrière en tant que juriste, et un mariage qu'elle subit,² dans un pays troublé, marqué non seulement par la guerre civile (1967-70) mais également par des coups d'État militaires. *Everything Good Will Come* est un *Bildungsroman* qui met à la fois en lumière l'émergence d'identités féminines mais aussi le contexte historique et politique du Nigéria postcolonial.

Lors d'une communication intitulée « On the Nature of the *Bildungsroman* » (1819), Karl Morgenstern utilise pour la première fois le terme *Bildungsroman* et en définit quelques traits significatifs :

We may call a novel a *Bildungsroman* first and foremost on account of its content, because it represents the development of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion, but also, second, because this depiction promotes the development of the reader to a greater extent than any other kind of novel. The objective and work-encompassing goal of any poet who produces such a novel will be the pleasurable, beautiful, and entertaining depiction of the formative history of a protagonist who is especially suited to such a development [...]. (654-655)

¹ Dans son article « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » (1998), Abdourahman A. Waberi considère que les écrivains de la troisième génération sont nés après l'indépendance des colonies africaines, c'est-à-dire 1960 en ce qui concerne le Nigéria.

² Il ne s'agit pas d'un mariage arrangé ici ; il conviendra néanmoins d'étudier en quoi il est subi par l'héroïne.

Dans cette définition, l'identité masculine du protagoniste, l'idée d'un « certain degré d'achèvement » eu égard au développement du protagoniste, et une forme de didactisme pour le lecteur d'un *Bildungsroman* représentent trois invariants du genre sous sa forme classique. Bien que le roman de Sefi Atta mette en scène *une* protagoniste, il n'en demeure pas moins un *Bildungsroman*, féminin donc, un sous-genre dont certains critiques féministes, à l'instar de Susan Fraiman, ont pu offrir quelques analyses qui seront pertinentes dans l'étude proposée ici. L'horizon d'attente lié au *Bildungsroman* postule l'existence de la triade genre, sexualité, et race. Ainsi, le *Bildungsroman* classique semble postuler un schéma normatif mâle, hétérosexuel, et blanc. Qu'en est-il alors du *Bildungsroman* féminin et/ou féministe ? En s'appropriant le genre littéraire en y introduisant le genre – *gender* –, quelles sont les questions politiques, idéologiques, culturelles, posées par Atta, et qui se différencient de celles développées dans le *Bildungsroman* traditionnel ? Comment les conventions du *Bildungsroman* sont-elles altérées lorsque celui-ci devient féminin et/ou féministe, nigérian, et même (trans)national ?

I – S'inscrire dans la tradition masculine du *Bildungsroman*

Les expériences dites féminines ne semblent pas trouver grâce aux yeux de certains critiques régulièrement cités dans le cadre des études sur le *Bildungsroman*. C'est le cas dans la définition taxinomique du *Bildungsroman* de Jerome Buckley, ainsi que dans l'analyse de Franco Moretti (1987). Buckley écrit :

A child of some sensibility grows up in a country or provincial town, where he finds constraints, social and intellectual, placed upon the free imagination. His family, especially his father, proves doggedly hostile to his creative instincts or flights of fancy, antagonistic to his ambitions, and quite impervious to new ideas he has gained from unprescribed reading. His first schooling, even if not totally inadequate, may be frustrating in so far as it may suggest options not available to him in his present setting. He therefore, sometimes at quite an early age, leaves the repressive atmosphere of home, (and also the relative innocence), to make his way independently to the city (in English novels, usually London).
(17)

L'utilisation du pronom personnel « he », indiquant – tout comme dans la définition de Morgenstern – l'identité masculine du héros prototypique du *Bildungsroman* traditionnel, est tout à fait révélatrice d'un penchant androcentrique de ce genre littéraire. Néanmoins, la trame esquissée par le critique ne semble pas correspondre à celle du roman de Sefi Atta et, au contraire, comme nous le verrons,

l'auteure semble se détacher des détails (trop) précis fournis par celui-ci afin de décrire le « processus historique des femmes qui prennent conscience de l'identité féminine comme une force potentielle d'opposition aux valeurs culturelles et sociales existantes » (Felski 131, nous traduisons). Le roman d'Atta met en avant la construction de l'identité de la protagoniste avec, en toile du fond, la société nigériane patriarcale. Pour Susan Fraiman, la protagoniste d'un *Bildungsroman* féminin n'a pas d'autre choix que d'appréhender des croisements – voire des détours – à la fois concrets et métaphoriques, qui constituent des obstacles souvent liés aux valeurs qu'incarne le patriarcat : « [the female growing up process is negotiated] not as a single path to a clear destination but as an endless negotiation of a crossroads » (x). En effet, pour l'héroïne, le chemin vers la définition de soi ne se fait ni de façon linéaire, ni de façon téléologique, contrairement à ce que la loi du genre, pour reprendre un concept derridien, semble postuler.

Everything Good Will Come est un récit à la première personne où la protagoniste, Enitan, narre sa propre histoire. La focalisation interne peut favoriser un processus d'identification du lecteur avec l'héroïne. Enitan écrit :

People say I was hot-headed in my twenties. I don't ever remember being hot-headed. I only ever remember calling out to my voice. In my country, women are praised the more they surrender their right to protest. In the end, they may die with nothing but selflessness to pass on to their daughters; a startling legacy, like tears down a parched throat. (179)

Un tel passage, en ouverture du dernier chapitre du roman de surcroît, est emblématique de la situation narratologique du *Bildungsroman*. En effet, le je-narrant – Enitan alors âgée de trente-cinq ans – observe avec recul et ironie le je-narré – Enitan alors âgée d'une vingtaine d'années. La narratrice adulte ne considère pas son comportement passé comme ayant été impétueux – elle indique qu'elle fut perçue comme une jeune femme quasi hystérique, comme semble le suggérer la répétition de l'adjectif « hot-headed » dont le schéma allitératif renforce la portée – mais il s'agissait simplement de faire entendre sa voix. Enitan rejette non seulement l'avis général quant à son caractère, mais également l'opinion publique répandue selon laquelle les femmes devraient céder leur droit de protester, de s'exprimer, de se dire en somme. Empêchées de faire entendre leurs voix, les femmes devraient plutôt faire preuve d'« altruisme » – « selflessness » –, un altruisme qui serait transmis de femme en femme : le terme « selflessness » inscrit l'effacement du moi – un moi qui est nié, ignoré – et indique que

ces femmes se censurent, s'effacent, et n'ont pas voix au chapitre. Néanmoins, Enitan se rebelle et refuse de léguer à sa fille un quelconque sentiment d'infériorité et de soumission aux figures masculines. « Like tears down a parched throat » fait écho à « my voice » : une gorge asséchée ne peut émettre un son clair, une voix distincte. Il s'agit alors pour Enitan de faire entendre sa voix et, ce faisant, provoquer un changement, qu'il soit personnel, social, ou politique. Faire entendre sa voix dans la société patriarcale qui est dépeinte dans le roman implique que les femmes s'approprient le discours de l'ordre phallogocentrique. La proximité des termes « my voice » et « my country » semble suggérer que, pour les femmes nigérianes, faire entendre sa voix participe de la construction du pays. La voix qu'Enitan souhaite faire entendre avant tout est celle d'une femme car, à l'instar des subalternes – pour reprendre l'idée développée par Gayatri Spivak dans son essai « Can the Subaltern Speak? » – les femmes ne peuvent pas toutes parler. Dès lors, comment féminiser et, osons le néologisme ici, « féminiser » le *Bildungsroman* ?

II – Féminis(m)er et politiser le *Bildungsroman*

L'un des points nodaux du roman de Sefi Atta tient dans la rencontre, en 1971, de la protagoniste avec sa voisine, Sheri, d'un an son aînée. Elle va devenir sa meilleure amie. Dans la quatrième de couverture de l'édition française Babel, Sheri est associée à l'« exubérance et la provocation ».³ Par le biais de ces deux personnages, Sefi Atta féminise le *Bildungsroman*,⁴ en mettant en avant des expériences typiquement féminines.

Sheri enfant représente l'interdit : « I glanced around the yard, because my mother didn't want me playing with the Bakare children » (13). Le simple fait de lui parler devient un acte transgressif. Transgression d'un interdit parental d'abord, puisque

³ Il est intéressant de s'interroger sur l'utilisation du substantif « exubérance » pour qualifier le caractère de Sheri dans la quatrième de couverture. Du Latin *exuberantia*, selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, l'exubérance a trait à l'idée d'« abondance, [de] débordement, [d']excès ». Par le biais de ce terme un discours éditorial normatif est mis en place, indiquant que Sheri est quasi anormale. Il serait fructueux – néanmoins par manque de place ici nous ne le ferons pas – d'analyser la portée de ce paratexte éditorial – défini ainsi par Gérard Genette – sur les aprioris du lecteur lorsqu'il s'engage dans la lecture du roman après la lecture dudit paratexte.

⁴ Bien que cela ne soit pas l'objet de cet article, il est possible de lire le roman comme une réécriture du « Male-Female double *Bildungsroman* », pour reprendre le titre de l'article de Charlotte Goodman.

la mère d'Enitan interdit à sa fille de parler aux enfants Bakare notamment parce qu'ils sont musulmans. Mais également transgression géographique, qui peut être lue comme une réécriture du déplacement géographique typique du *Bildungsroman* – souvent de la campagne vers la ville dans le *Bildungsroman* traditionnel selon Buckley (19) – permettant au processus de maturité de l'héroïne de se mettre en branle : « I was tired of [my parents]. Sunday morning, after my parents left, I visited the house next door for the first time – against my mother's orders, but it was worth knowing a girl my age in the neighborhood » (25-26). Pour Enitan, la tentation de braver l'interdit est forte. Cet épisode correspond au balbutiement du processus de découverte de soi chez l'héroïne. L'observation – et, par ricochet, la découverte – de soi est représentée par trois scènes spéculaires centrales, dont l'apogée est celle où, sous l'impulsion de Sheri, Enitan observe son anatomie intime à l'aide d'un miroir :

'When you...' I asked. 'I mean, with your husband. Where does it go? Because I don't...' I was pointing everywhere, even at the ceiling.

Sheri's eyes were wide. 'You haven't seen it? I've seen mine. Many times.' She stood up and retrieved a cracked mirror from a drawer. 'Look and see.'

'I can't.'

'Look,' she said, handing me the mirror.

'Lock the door.'

'Okay,' she said, heading there.

I dragged my panties down, placed the mirror between my legs. It looked like a big, fat slug. I squealed as Sheri began to laugh. [...]

I pulled my panties up, wondering whether I was angry with her, or what I'd seen between my legs. (32-33)

Contrairement à Enitan, Sheri s'est déjà livrée à l'observation de son anatomie, toujours évoquée de façon euphémistique ici. Telle une figure tutélaire,⁵ elle permet à Enitan de s'observer, de prendre conscience de qui elle est. Le cri perçant d'Enitan à la vue de son sexe provoque le rire de Sheri et ce rire fait trembler – en le transgressant – le cadre moral (patriarcal) dont les deux protagonistes sont captives. Plus tôt dans le

⁵ Le rôle du mentor est central dans le *Bildungsroman* traditionnel. C'est un élément souligné par Jerome Buckley (19) mais également par Susanne Howe : « there are mentors [...] who try to guide the young apprentice » (3).

roman, c'est encore le rire de Sheri qui est particulièrement saillant : « She had a sharp mouth, I thought, as she burst into giggles » (13). La mise en parallèle des deux phrases introduites par le « she », se référant à Sheri, est intéressante puisqu'elle met deux éléments transgressifs en lumière : d'un côté, l'organe de la parole – la bouche incisive, mordante – et, de l'autre, les ricanements qui, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais*, sont transgressifs. L'analyse bakhtinienne du carnivalesque rabelaisien permet une lecture pertinente du rire tel qu'il apparaît dans *Everything Good Will Come*. L'utilisation du verbe « burst » fait écho à l'exubérance comme excès, débordement, quelque chose – un trait de caractère par exemple – qui semble difficile à contenir. Plus tard, les rires des deux adolescentes s'accordent de façon quasi osmotique : « The hibiscus toppled out of Sheri's afro and she kicked her legs about, relishing her laughter and prolonging mine » (16). « [R]elishing her laughter », indiquant le plaisir qu'a Sheri à rire, trouble le rythme assez régulier de la phrase : le schéma rythmique de celle-ci est principalement iambique, indiquant un certain ordre, là où la partie qui nous intéresse ici comporte un dactyle et un anapeste, indiquant que le rire déstabilise. Dans le cadre de ce roman, le rire est libérateur, à l'instar de ce que Bakhtine identifie : « Il est indispensable de replacer à côté de l'universalisme du rire du Moyen Âge son second trait distinctif, c'est-à-dire son lien indissoluble et essentiel avec la *liberté* » (in Bakhtine 97).

Dans son ouvrage *Transgressing the Modern*, John Jervis analyse les vertus de la transgression :

The transgressive is reflexive, questioning both its own role and that of the culture that has defined it in its otherness. It is not simply a reversal, a mechanical inversion of an existing order it opposes. Transgression, unlike opposition or reversal, involves hybridization, the mixing of categories and the questioning of the boundaries that separate categories. It is not, in itself, subversion; it is not an overt and deliberate challenge to the status quo. (4)

En transgressant, Sheri remet en question les « frontières qui séparent les catégories », notamment celle de la sphère publique masculine et celle, privée, féminine. Par ailleurs, pour la protagoniste, Sheri est impertinente, hardie : « She was forward, this girl [...] She was *gragra* » (35). L'utilisation du terme *gragra* – qui signifie « têtue », parfois « agressive » –, issu du pidgin nigérian, et transcrit en italiques, plonge

le lecteur dans une réalité nigériane. Il est difficile pour les femmes nigérianes d'avoir de grandes espérances.

Ainsi, Atta fait également référence aux nombreux obstacles auxquels les femmes font face dans la société patriarcale nigériane. La conversation entre les deux jeunes filles au début du roman est révélatrice à ce sujet :

‘I want to be something like... like president.’

‘Eh? Women are not presidents.’

‘Why not?’

‘Our men won’t stand for it. Who will cook for your husband?’

‘He will cook for himself.’

‘What if he refuses?’

‘I’ll drive him away.’

‘You can’t,’ she said.

‘Yes I can. [...]’. (31)

Deux visions s’opposent ici comme l’indique l’utilisation de la stichomythie : celle – réaliste ? – de Sheri,⁶ et celle – subversive ? – d’Enitan qui n’aime pas particulièrement, et ce de façon symptomatique dès l’incipit du roman, être assignée à la cuisine (7). En outre, de façon significative, la menstruation d’Enitan – qui s’aperçoit lors d’une fête d’adolescents organisée sur la plage à Lagos, que son pantalon est tâché de sang – coïncide avec le viol collectif de Sheri (62-65) par trois garçons. Le trauma est immédiat pour Sheri, bien sûr,⁷ mais il l’est également pour Enitan, qui vit le trauma par procuration. Cette dernière dresse un constat amer sur la situation des femmes au Nigéria après un long séjour passé en Grande-Bretagne dans le cadre de ses études et après qu’elle a appris que Sheri ne peut plus avoir d’enfants :

⁶ Il est intéressant de noter le paradoxe que représente Sheri qui, plus tôt dans cette conversation, s’imagine actrice au volant d’une voiture de sport, en talons hauts, mais est incapable d’imaginer un avenir politique pour son amie.

⁷ Sheri va de surcroît tomber enceinte mais elle avortera en utilisant un cintre : ce qu’elle s’inflige va par ailleurs provoquer sa stérilité, considérée comme problématique dans la société nigériane décrite dans le roman.

Better to be ugly, to be crippled, to be a thief even, than to be barren. We had both been raised to believe that our greatest days would be: the birth of our first child, our wedding and graduation days in that order. A woman may be forgiven for having a child out of wedlock if she had no hope of getting married, and she would be dissuaded from getting married if she didn't have a degree. Marriage could immediately wipe out a sluttish past, but angel or not, a woman had to have a child. For me, coming home to Nigeria was like moving back to the fifties in England. (102)

L'effet de liste, ainsi que l'utilisation de la voix passive qui sature le passage, montrent que les femmes sont ici sous le joug d'une autorité supérieure masculine. Dans la société patriarcale décrite dans le roman, les femmes sont uniquement considérées socialement en tant qu'épouses et en tant que mères. Enitan adulte tente alors de ne pas se conformer à ces règles, mais la pression sociale est telle qu'elle finit par se marier. Elle relate la difficulté de s'opposer au système patriarcal tel qu'il est décrit dans le roman :

I contributed to that *illusion, claiming to be free from domesticity*, and encouraged our friends to argue about division of home duties. The men would profess how they took charge of manly tasks like programming videos, opening jars, and changing light bulbs. The women would respond with such half-hearted attempts to appear indignant, that I would be tempted to take the men's side, just to stimulate a real discussion. But I wouldn't. Then, from the opposing side would come an accusation so venomous, I'd almost fall back from the force of it: feminist.

I'd never looked up the word before, but was there one word to describe how I felt from one day to the other? . . . I'd seen the metamorphosis of women, how age slowed their walks, stilled their expressions, softened their voices, distorted what came out of their mouths. They hid their discontent so that other women wouldn't deprive them of it. By the time they came of age, millions of personalities were channeled into about three prototypes: strong and silent, chatterbox but cheerful, weak and kindhearted. All the rest were known as horrible women. (199-200)

L'adjectif « féministe » est mis en lumière ici, en fin de paragraphe, et après deux points : le sobriquet dont elle est affublée semble particulièrement mal vécu par l'héroïne car il représente presque une insulte, un moyen de décrédibiliser Enitan, qui ne souhaite pas se conformer aux règles patriarcales imposées aux femmes. L'utilisation du « would » de répétition dans le passé fait jaillir des situations d'oppression qui se répètent et par conséquent deviennent des phénomènes normatifs. Enitan souhaite instiller un vent de rébellion contre les valeurs patriarcales au sein même des femmes qui l'entourent : dès lors, elle est considérée comme une mauvaise influence, un modèle à ne pas suivre. Cet épisode fait écho à la perception de certaines intellectuelles nigérianes, à l'instar de Flora Nwapa ou encore Buchi Emecheta, qui ont pu rejeter

l'appellation « féministe » qui, selon elles, implique une approche hégémonique blanche et bourgeoise.

Le père d'Enitan, quant à lui, fait preuve d'une apparente ouverture d'esprit lorsqu'il s'agit du sort réservé aux femmes, et notamment à sa fille. Il déclare en effet : « I'm for the liberation of women » (21). Il attache la plus grande importance à l'éducation d'Enitan et, on l'apprend plus tard, celle-ci devient la « capitaine » du « club de débat » de son école sous son impulsion, lui permettant ainsi de faire entendre sa voix politique très tôt. À la veille de son départ pour le lycée, en internat, à peine le père lui a-t-il offert un stylo qu'elle commence à écrire un poème : « I settled to write a poem after he left, using words that rhymed with sad: bad, dad, glad, had. I was on my third verse when I heard raps on my window » (39-40). Le processus créatif est alors en marche, mais il est interrompu par Sheri. Quelques critiques ont pu lire le *Bildungsroman* comme un genre aux propensions autobiographiques :⁸ Enitan pourrait être l'avatar de Sefi Atta, permettant à cette dernière de réfléchir au statut de la femme écrivain, faisant possiblement de ce roman un *Künstlerroman*. Dans *Le rire de la Méduse*, Hélène Cixous décrit ce processus féminin d'écriture et montre que

l'écriture a été jusqu'à présent [...] répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine –, un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occultée, ou paré des charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme [...], et où la femme n'a jamais eu sa parole, cela étant d'autant plus grave et impardonnable que justement l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles. (43-44).

Pour Cixous, l'écriture a longtemps été une chasse gardée masculine. Néanmoins, dans l'écriture réside la « possibilité même du changement » pour les femmes. Dans son essai « A Room of One's Own » (1929), Virginia Woolf demandait une chambre à elle afin d'avoir un espace physique pour créer un espace fictionnel d'où peuvent être remis en question les schémas sociaux gravés dans le marbre. Woolf écrit : « But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what, has that got to do with a room of one's own ? I will try to explain. When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant » (3). De

⁸ L'aspect (auto)biographique du genre est soulevée par quelques critiques dont Rita Felski (1989) et Jerome Buckley.

façon similaire, l'incipit du roman d'Atta met en scène Enitan, enfant, au bord de l'eau : « my favorite moments were spent sitting on a jetty pretending to fish » (7). Lorsqu'elle est au bord de l'eau, et lorsqu'elle écrit des poèmes, Enitan commence peut-être déjà à se livrer à une subversion des « structures sociales et culturelles » auxquelles elle est confrontée. À l'âge de quinze ans, Enitan « avai[t] aussi une petite collection de disques de la Motown, un poster de Stevie Wonder accroché au mur, une étagère de livres du genre *Les Quatre Filles du Docteur March* » (Atta 2011, 70-1). Le roman de Louisa May Alcott est lui-même un *Bildungsroman* féminin. En effet, les protagonistes des romans d'apprentissage lisent bien souvent eux-mêmes des *Bildungsromane*. La lecture est donc un élément fondateur dans la *Bildung* d'Enitan, tout comme dans celle de nombreux protagonistes de *Bildungsromane*. Joseph Slaughter décrit ces romans qui entrent dans un dialogue intertextuel avec d'autres œuvres du même genre : « in *mise en abyme* scenes [...] we read of the *Bildungsheld's* reading of other *Bildungsromane* » (1418). En faisant référence au roman de Louisa May Alcott, Atta établit un dialogue intertextuel. Eve Kornfeld et Susan Jackson identifient le roman d'Alcott comme un *Bildungsroman* féminin :

[...] the genre commonly known as domestic fiction depicted patterns of behaviour with which [women readers] could easily identify – life in the home. Within this framework, Jo March and her sisters learn how to manage their lives and prepare for their future as little women. Alcott's novel may be seen as a synthesis of the coming-of-age novel, or *Bildungsroman* (which is usually male-oriented), and domestic fiction, to form the female *Bildungsroman*. (139)

Le roman est très populaire chez le lectorat féminin adolescent. Enitan ne se contente pas de lire uniquement le roman d'Alcott mais bien des « livres du genre *Les Quatre Filles du docteur March* ». Si l'on considère, comme la grande majorité des critiques, que le roman d'Alcott est un *Bildungsroman*, cette phrase qui, de prime abord semble anodine, prend tout son sens et reflète les propos de Slaughter. En outre, dans son article « Female Stories of Experience: Alcott's *Little Women* in Light of *Work* », Elizabeth Langland, écrit :

Together *Little Women* and *Work* demark the process by which Alcott first explored and then affirmed the power of female community. The idea of female community already embedded in the values in *Little Women*, serves to counterpoint and ultimately contradict the socially expected values of female passivity and self-suppression through marriage. (113)

Pour la critique, il existe déjà, en 1868, un sous-texte subversif dans le roman d'Alcott : cette subversion est mise en avant et amplifiée par Atta. Enitan ajoute : « I enjoyed being on my own in my room. My parents, too, mistook my behavior for sulking » (54). La chambre woolfienne est également présente. Plus tard dans le roman, Enitan ajoute : « Under my breath, I cursed our economy that didn't give me freedom to sustain myself » (152) : ceci peut faire écho à ce que Woolf dénonçait alors.

Comme l'indique le titre du roman d'Alcott, dans le *Bildungsroman* féminin classique, il s'agit de *former* des petites femmes. Dans son étude sur le *Bildungsroman*, intitulée *The Way of the World*, Franco Moretti identifie le compromis comme un facteur clé du genre: « The myth of bourgeois opportunity has little place for the middle-class female protagonist, and to reinvent the genre around her is to recognize a set of stories in which compromise and even coercion are more strongly thematised than choice » (6). Le compromis dont il parle, est celui entre l'idéal d'une définition du moi et la socialisation de l'individu. Souvent, dans le *Bildungsroman*, ce compromis prend la forme d'un mariage qui vient clore le roman, venant sceller la réconciliation de l'individu avec la société qu'il a initialement rejetée. Enitan cède à cette exigence d'un compromis puisqu'elle épouse Niyi.⁹ Cette vision du mariage va de pair avec le télos du *Bildungsroman* féminin au XIX^{ème} siècle – aussi appelé *Bildungsroman* féminin classique – comme le décrit Elaine Hoffman Baruch : « But unlike the male *bildungsroman*, the feminine *bildungs* take place in or on the periphery of marriage. That is its most striking characteristic » (335). L'auteure nigériane semble être l'héritière de cette tradition tout en subvertissant l'institution du mariage tel qu'il est décrit dans le *Bildungsroman* (féminin) traditionnel.

Enitan remet rapidement en question son mariage, et par ricochet la notion de compromis. La fin du roman présente un personnage qui a beaucoup évolué au fil des pages. Elle se libère du regard que la société peut porter sur elle :

⁹ Néanmoins, il est possible d'imaginer qu'elle abdique face aux exigences de la société à dessein. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est peut-être plus aisé pour les femmes de changer le patriarcat en son cœur, de garder une forme d'indépendance et de contrôle, en faisant partie intégrante du système sociétal et de ses attentes.

I could not wait. There were babies who stayed in their mother's wombs too long. By the time they were born, they were already dead. There were people who learned to talk on their death beds. When they opened their mouths to speak, they drew their last breaths.

The staircase in my house had never been a staircase. Often, I walked up imagining I was making an ascension, into heaven even. I was rising above a miscarriage, my mother's death, casting off malaria, fever, rage, guilt. My mother-in-law's disapproval, I cast that off, too. My peace surpassed her understanding. (328)

Elle ressent ici l'envie irrépressible de faire comme bon lui semble. Elle est en paix avec elle-même. C'est à une sorte d'ascension signalant la mort d'Enitan en tant que personnage soumis aux règles patriarcales, pour laisser place à une femme nouvelle, à laquelle le lecteur assiste. Avec le recul, son mariage est perçu comme une perte de temps : « How caustic we were to each other, and we'd wasted time over what we didn't want, and what we didn't like » (324). Elle tient désormais à s'impliquer politiquement pour son pays, comme elle le déclare dans cette conversation avec son époux :

'I care about my family,' he said. 'Only my family.'

'So did I,' I said. 'Once. But that has *changed* now. I wasn't worried about my mother. Who are we fooling? *The state our country is in affects everyone.*' (325, nous soulignons)

Le contraste entre le discours de Niyi et celui d'Enitan est renforcé par l'utilisation du prétérit par cette dernière, marquant une rupture, un changement qui a eu lieu chez elle. Lorsque son mari refuse qu'elle s'implique politiquement, elle n'est plus prête à faire de compromis :

I was not looking for a compromise. He had to change his mind. I was desperate enough to force him. From childhood, *people had told me I couldn't do this or that*, because no one would marry me and I would never become a mother. Now, I was a mother.

'I'm not the same,' I said.

'What?'

'I'm not the same as I used to be. I want you to know.' (326, nous soulignons)

La maturation d'Enitan est visible : elle sait qu'elle a changé. Il est fructueux de mettre ce passage en regard avec l'incipit du roman dans lequel elle déclare : « From the beginning *I believed whatever I was told*, downright lies even, about how best to behave, although I had my own inclinations » (7, nous soulignons). Cette première phrase du roman est proleptique car elle annonce déjà le potentiel subversif de la

protagoniste : l'utilisation d'une phrase à la voix passive, mettant l'accent sur le fait qu'Enitan subit l'action, est aussitôt remise en question par la concessive qui permet déjà de mettre en lumière sa capacité à transcender ce statut subalterne. À la fin du roman, la voix passive a disparu. L'héroïne devient agente, et militante.

La fin de *Everything Good Will Come* met en scène une protagoniste qui exprime son bonheur en tant que femme qui s'est libéré des chaînes patriarcales devant les passants et les automobilistes. La toute dernière scène comporte une connotation explicitement religieuse : « Nothing could take my joy away from me. The sun sent her blessings. My sweat baptized me » (335). La joie qu'elle exprime est sienne ; son bonheur, elle le doit à elle-même, et non à une figure masculine. C'est de la joie à l'état pur qu'elle exprime ; elle sacralise sa sueur en lui attribuant les qualités de l'eau bénite, la capacité de baptiser, de donner une nouvelle vie, de faire d'elle une nouvelle femme. Enitan renaît (« baptized me »). L'insistance sur le « me », qui apparaît en tout fin du roman, est significative. C'est à la naissance d'une femme nigériane différente à laquelle le lecteur assiste ici. L'une des caractéristiques du *Bildungsroman* – celle où le héros est capable de prendre du recul, d'observer, et d'analyser ses erreurs passées – est respectée. Un passant pense même qu'Enitan est stupide, voire folle : « [She] must be a stupid woman ». À cette remarque, elle répond de façon très succincte : « Was » (335). Ce bref instant met en lumière le succès de la *Bildung* d'Enitan en tant que femme. Néanmoins, qu'en est-il de sa *Bildung* en tant que citoyenne ?

III – Une *Bildung* (trans)nationale

À l'instar de Saleem dans *Midnight Children* (1981) de Salman Rushdie,¹⁰ Enitan naît l'année de l'indépendance du Nigéria, en 1960 : « I was born in the year of my country's independence, and saw how it raged against itself. Freedom was never intended to be sweet » (330). Mikhaïl Bakhtine, Jerome Buckley, Franco Moretti, Fredric Jameson ou bien encore Joseph Slaughter, s'accordent sur le fait que le destin du héros d'un *Bildungsroman* représente symboliquement celui de la nation. Dans *The Way of the World*, Moretti écrit : « [The *Bildungsroman* is] a specific image of modernity: the image conveyed precisely by the youthful attributes of mobility and inner

¹⁰ Saleem déclare qu'il naît au moment même où l'Inde devient indépendante : « at the precise instant of India's arrival at independence. [I was thus] mysteriously hand-cuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country » (9).

restlessness » (5). Ici, il définit clairement le *Bildungsroman* comme une forme symbolique ou comme un genre allégorique par nature. De façon assez semblable, Bakhtine écrit : « [the hero] emerges *along with the world* and he reflects the historical emergence of the world itself. [...] [He is] on the border between two epochs, at the transition point between one to another. This transition is accomplished in him and through him. He is forced to become a new, unprecedented type of human being » (23). Ce monde peut émerger en même temps que le héros ou bien rester statique, auquel cas l'homme doit s'adapter, accepter et se soumettre aux lois de ce monde stable. Dans son article « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, » Fredric Jameson écrit :

All third-world texts are necessarily [...] allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel (69).

Le développement du personnage principal se fait donc en parallèle du développement de la nation. La petite Enitan âgée de sept ans en 1967 assiste au début de la guerre civile opposant les Biafrais aux autorités nigérianes. Elle tente de se forger une identité nationale en tant que femme au Nigéria.

Néanmoins, les femmes qui osent franchir les frontières domestiques – de la sphère privée – courent le risque d'être punies. Enitan et Mrs. Ameh, une journaliste militante, en font les frais : elles sont toutes deux incarcérées car elles sont suspectées d'être des militantes qui fomentent un complot contre le gouvernement. En tant que telles, elles sont perçues comme des menaces. Elles ont osé franchir la frontière entre le privé/personnel et le public/politique. Elles sont donc devenues des femmes potentiellement dangereuses qui, de ce fait, méritent une bonne leçon en étant incarcérées avec d'autre femme dans de terribles conditions (264-81) : « They threw us into a cell, Grace Ameh and I. They said we had disobeyed public orders » (264). L'épisode de l'emprisonnement est terrifiant pour Enitan qui, de surcroît, est enceinte, et risque de perdre son bébé à tout moment. Elle prend alors conscience qu'il n'est pas toujours sage de faire face et de défier de façon frontale le pouvoir et le système patriarcal.

En outre, les éléments disruptifs personnels majeurs auxquels Enitan – et, dans une moindre mesure, Sheri – font face sont également ressentis par la nation elle-même. Le personnel et le politique s’entremêlent : « As if the picnic hadn’t done enough damage that summer, as if the rains hadn’t added to our misery, there was a military coup » (66). Cela n’est pas sans rappeler les propos de Pin-Chia Feng : « the personal experiences of the [...] protagonists serve as an index to the larger cultural, socio-historical conditions and thus render[s] the[...] protagonists’ personal *Bildung* inseparable from the political agenda of their ethnic groups » (42). Néanmoins, l’expérience d’Enitan est aussi filtrée par son expérience à l’étranger – son séjour en Grande-Bretagne, par exemple.

Il est possible de considérer le roman d’Atta comme un « roman extraverti », pour reprendre la catégorie définie par Eileen Julien dans son article « The Extroverted African Novel » (2006) dans lequel elle écrit : « [the extroverted novel] physically crosses borders and thematizes border crossings [and] is perhaps the most powerful literary form today in that it reaches more people beyond national boundaries » (690). En outre, les adolescents ou les jeunes adultes grandissent désormais dans un contexte multiculturel et mondialisé, impliquant une relecture des conventions du *Bildungsroman* à l’époque contemporaine. C’est la thèse de Lene Arnett Jensen dans son article « Coming of Age in a Multicultural World: Globalization and Adolescent Cultural Identity Formation » :

Due to the process of globalization, adolescents increasingly have knowledge of and interactions with people from diverse cultures. The flow across cultures of ideas, goods, and people is not new, but the current extent and speed of globalization are unprecedented. With increasing migrations, worldwide media disseminations, multinational corporations, tourism travel, and so forth, diverse people interact with one another more than ever. (189)

En effet, le séjour anglais d’Enitan – mais aussi les objets et influences culturels avec lesquels elle a été en contact dès son enfance – lui permettent de s’ouvrir à d’autres cultures. Ces années au cœur de l’ancien pouvoir colonial lui permettent d’affirmer que revenir au Nigéria, c’était comme revenir vers la Grande-Bretagne des années cinquante (102) pour ce qui est de la façon dont les femmes sont considérées.¹¹ Enitan semble dès lors occuper une position liminale. L’époque contemporaine, caractérisée par la mobilité,

¹¹ Cette approche semble un peu trop simpliste malgré tout, mais il convient ici de rendre compte des impressions de l’héroïne.

les avancées technologiques, le développement des libertés individuelles, fait que le *Bildungsroman* du XXI^{ème} siècle développe de nouvelles thématiques, de nouveaux schémas et des subjectivités peut-être plus complexes encore. C'est en ce sens que le roman d'Atta participe au renouveau du genre du *Bildungsroman*, en le transformant en genre transnational.

Enitan-adulte regrette amèrement le peu d'intérêt porté à la jeunesse au Nigéria. Lorsqu'elle mentionne Damola qui, non content d'être le capitaine du club de débat adverse dans son lycée, est aussi chanteur dans un groupe, elle déclare :

Who cared about what we thought at our age? Between childhood and adulthood there was *no space to grow laterally*, and whatever our natural instincts, our parents were determined to clip off any disobedience: 'Stop moping around.' 'Face your studies.' 'You want to disgrace us?' At least the boys were saying something different. (49, nous soulignons)

Si les adolescents, les jeunes, n'ont pas leur mot à dire, il semblerait qu'ils aient néanmoins un message à faire passer. Ce passage montre combien il est difficile d'être différent, de « grandir latéralement » comme le texte l'indique littéralement. C'est tout l'objet de nombre de *Bildungsromane* écrits par les écrivains nigériens de la troisième génération – notamment inspirés par leurs expériences extra-nigériennes – par le biais d'une réécriture féminine et/ou féministe et, parfois, *queer*,¹² où la propension didactique du *Bildungsroman* peut être poussé à son paroxysme, permettant ainsi de faire confluer poétique et politique.

Ouvrages cités :

ALCOTT, Louisa May, *Little Women: and Good Wives* (1868), New York, Spark, 2002.

ATTA, Sefi, *Everything Good Will Come*, Northampton, Interlink Books, 2005.

—, *Le meilleur reste à venir* (2005), Trad. Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2011.

BAKHTIN, M.M., « The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel) », *Speech Genres and Other Late Essays*, éd. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986, 10-59.

BARUCH, Elaine Hoffman, « The Feminine *Bildungsroman*: Education Through Marriage », *The Massachusetts Review*, Vol. 22, No .2, Été 1981, 335-357.

¹² La mari d'Enitan fait référence au possible lesbianisme de sa femme : il la soupçonne en effet de le tromper avec la militante Grace Ameh.

- BUCKLEY, Jerome Hamilton, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- CIXOUS, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010.
- DERRIDA, Jacques, « La loi du genre » (1986), *Parages*, Paris, Galilée, 2003, 231-266.
- FELSKI, Rita, « The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction? », *Southern Review*, Vol. 19, No. 2, 1986, 131-148.
- FENG, Pin-Chia, *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading*, New York, Peter Lang, 1997.
- FRAIMAN, Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993.
- GOODMAN, Charlotte, « The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double *Bildungsroman* », *Novel*, Vol. 17, No. 1, Automne 1983, 28-43.
- HOWE, Susanne, *Wilhelm Meister and his English Kinsmen*, New York, Columbia University Press, 1930.
- JAMESON, Fredric, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, Vol. 15, Automne 1986, 65-88.
- JENSEN, Lene Arnett, « Coming of Age in a Multicultural World: Globalization and Adolescent Cultural Identity Formation », *Applied Developmental Science*, Vol. 7, No. 3, 2003, 189-196.
- JERVIS, John, *Transgressing the Modern*, Oxford, Blackwell, 1999.
- JULIEN, Eileen, « The Extroverted African Novel », *The Novel: History, Geography and Culture*, Vol. 1, Éd. Franco Moretti, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- LANGLAND, Elizabeth, « Alcott's Little Women in light of Work », *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, et Elizabeth Langland eds., Hanover, University Press of New England, 1983, 112-127.
- MORETTI, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Trans. Albert Sbragia, Londres, Verso, 2000.
- MORGENSTERN, Karl, « On the Nature of the *Bildungsroman* » (1819), Trad. Tobias Boes, *PMLA* Vol. 124, No. 2, 2009, 647-659.
- RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children* (1981), Londres, Vintage, 2013.
- SLAUGHTER, Joseph R., « Enabling Fictions and Novel Subjects: The Bildungsroman and International Human Rights Law », *PMLA* Vol. 121, No. 5, Octobre 2006, 1405-1423.
- SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak? » (1988), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Eds. Patrick Williams et Laura Chrisman, New York, Columbia University Press, 1994, 66-111.

WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires 1. Afrique – Caraïbes – Océan indien 1996-1998*, No. 135, septembre-décembre 1998, 8-15.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own; Three Guineas*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Notice biographique : Cédric Courtois est professeur agrégé d'anglais (PRAG au Département des Langues de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et actuellement en thèse de doctorat à L'École Normale Supérieure de Lyon. Sa thèse porte sur le *Bildungsroman* dans la littérature ultra-contemporaine de langue anglaise au Nigéria. Outre des participations à des journées d'étude (lors des congrès de ESSE et de la SAES notamment), il a publié un chapitre dans un recueil d'articles portant sur le roman d'apprentissage féminin : « Third-Generation Nigerian Female Writers and the *Bildungsroman*: Breaking Free from the Shackles of Patriarchy » (Cambridge Scholars Publishing, 2015). Deux articles sont à paraître dans la revue *Commonwealth Essays and Studies*. Un autre, intitulé « 'Need[ing] to fill the void with sound:' Giving a Voice to Displaced African Women in Chris Abani's *Becoming Abigail* (2006) and Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street* (2009) » doit paraître dans un recueil d'articles chez Routledge.