

Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines

Bernardette Kassi

Number 127, Fall 2002

Littératures de la francophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55805ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kassi, B. (2002). Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines. *Québec français*, (127), 39–44.

Sentir les beautés partout où elles se trouvent n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus.

BENJAMIN CONSTANT¹

Rien ne m'indiquait que tout cela pouvait s'écrire au féminin, pourtant.

MADELEINE GAGNON²

Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines

PAR BERNADETTE KASSI*

Quand il s'est agi de célébrer la femme africaine, le poète (ou l'écrivain africain, en général) a su trouver les accents d'un lyrisme qui mêle la plus pure sensualité à une sorte de vénération, pour en arriver, très souvent, à une totale idéalisation (Condé, 1979, p. 3), comme le suggère le célèbre poème de Léopold Senghor, « Femme noire », dont nous citons quelques vers :

de l'histoire littéraire, « ce sera sans doute parce que [des] maisons d'édition se sont mises à [les] publier, un public intéressé s'est mis à les lire, des critiques littéraires chevronnés ont pris la peine de commenter leurs œuvres, des jurys se sont mis à leur décerner des prix et, surtout, parce qu'un nombre croissant d'Africaines [...] se sont mises à écrire à ce moment-là » (Volet, 1993, p. 13). Le moment était venu pour

Par leurs œuvres, ces écrivaines « refusent, en les dénonçant, les mensonges des sociétés d'un continent qui, pour avoir été séculairement exploité, devrait cesser de se tromper lui-même » (Sahel, 1981). Ce constat infère une série de questions à propos de ces productions littéraires, dont la première serait de savoir quelles sont les représentations privilégiées par les Africaines dans leurs textes. Plus particulièrement, quelles en sont les configurations sociales de la *condition féminine*, cette expression si idéologiquement chargée ? De telles interrogations impliquent un cadre de réflexion qui s'articule de la façon suivante : comment arriver à percevoir les écrits d'Africaines sur la condition féminine, à la fois comme *représentation* d'une position historique contextuelle, de façon diachronique et synchronique, et comme *re-présentation* d'une réalité « féminine » selon une esthétique qui les inscrit non plus en marge de la Littérature, mais comme contribution à l'universalité de la culture ?

C'est à cette problématique que nous allons tenter de répondre grâce à l'analyse de quelques romans d'écrivaines africaines (parus entre 1979 et 1998), en l'occurrence *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), *Elle sera de jaspe et de corail*. *Journal d'une*

Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait
mes yeux. [...]
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair
d'un aigle.
Femme nue, femme obscure !
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin
noir, bouche qui fait lyrique ma bouche

Chants d'ombre, 1945



Mais, aux lendemains des indépendances africaines, on assiste à l'éclosion massive de la parole littéraire des citoyennes africaines, à leur prise d'écriture, au point de faire dire à certains critiques que si les années 1980³ doivent figurer au palmarès

elles « de ne plus se laisser chanter uniquement » (Sahel, 1981), mais de s'exprimer en devenant *auteurs*, même si cette notion est l'objet, dans les études littéraires, de débats et d'enjeux encore d'actualité (Barthes, 1968 ; Foucault, 1969).

misovire... de Werewere Liking (1983), et *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala (1987). Des romans plus récents (*Riwan ou le chemin de sable* (1998) de Ken Bugul et *Rebelle* (1998) de Fatou Kéita) permettront de nuancer certaines positions adoptées dans les années 1970-1980. Toutes ces œuvres ont en commun de comporter, mais à des degrés divers, des personnages principaux féminins. Notre hypothèse de travail est que les romans des Africaines offre des représentations de la condition féminine soutenues par des stratégies formelles originales.

UNE SI LONGUE LETTRE

Mariama Bâ (1979)

Considéré comme un classique de la littérature au féminin, voire de la littérature africaine tout court, ce roman de Mariama Bâ, une Sénégalaise qui fait partie de la première génération d'écrivaines, s'inscrit dans une perspective que d'aucuns ont qualifié d'autobiographique et de réaliste. C'est l'histoire de deux amies d'enfance, Ramatoulaye et Aïssatou, à qui la première écrit « une longue lettre » pour noyer la douleur de la perte de son mari, Modou, et replonger par la même occasion dans « ce passé [qui] renaît avec son cortège d'émotions » (USL, P. 7).

En fait, le récit dont la narration autodiégétique est assumée par Ramatoulaye fait état des « destins croisés de ces deux femmes qui seront, toutes les deux, à des années d'intervalle, aux prises avec la polygamie », l'un des problèmes auxquels sont confrontées les femmes dans la société du texte. En réalité, Ramatoulaye et Aïssatou seront délaissées, chacune à son tour, par leurs maris au profit d'épouses plus jeunes, avec la complicité de la belle-famille dans les deux cas. La question polygamique permet d'observer trois types de réactions féminines à propos de la condition féminine : le conservatisme des traditionalistes (Farmata, la griotte ; tante Nabou, mère de Mawdo ; Dame Belle-mère, mère de Binetou), le

radicalisme « occidental » d'Aïssatou et de Daba et, enfin, la position mitigée de Ramatoulaye.

Le conservatisme des traditionalistes

La voix de la Tradition est incarnée par Farmata, la griotte, Tante Nabou, mère de Mawdo et Dame Belle-mère, mère de Binetou. Ces trois personnages féminins en reproduisent l'esprit, dans ce qu'il peut avoir de coercitif pour les individus et surtout pour les femmes africaines. Elles sont donc pour le statu quo et agissent dans ce sens. Tante Nabou réussit à régir la vie personnelle de son fils Mawdo selon les règles d'une société de castes : elle refuse d'accepter Aïssatou comme bru parce qu'elle est bijoutière, d'une caste inférieure à la sienne. Cette dernière refusera justement de se plier à ce « règlement intérieur de [la] société avec ses clivages insensés [selon lesquels] les princes dominant leurs sentiments, pour honorer leurs devoirs. Les «autres» courbent leur nuque et acceptent en silence un sort qui les brime » (USL, p. 150). Tante Nabou imposera donc la polygamie au couple Mawdo-Aïssatou.

La mère de Binetou, d'une famille de « ndol » (extrême pauvreté), compte sur le mariage de sa fille pour intégrer la bourgeoisie citadine. Elle perpétue donc la tradition du mariage forcé, qui fait de la jeune fille « un agneau immolé [...] sur l'autel du "matériel" » (USL, P. 60). Quant à la griotte Farmata, qui accepte mal la décision de Ramatoulaye de ne pas épouser en secondes noces Daouda Dieng, elle est plus que jamais convaincue de la nécessité pour une femme d'avoir un homme dans sa vie,

pour être considérée dans la société, quel qu'en soit le prix à payer. Comme si le bonheur ne rimait pas avec l'amour, avec le libre choix du partenaire, Farmata prédit un avenir ombragé par une sanction divine à Ramatoulaye : « Tu as éconduit l'envoyé de dieu... Tu vivras dans la boue... » (USL, p. 101). Ce conservatisme des traditionalistes se trouve aux

antipodes du radicalisme à l'occidental d'Aïssatou et de Daba.

Le radicalisme à l'occidental

Le refus radical qu'Aïssatou objecte à la polygamie dans la lettre qu'elle laisse à son futur ex-mari Mawdo avant de le quitter est sans équivoque. Sa réaction qui est le choix de l'indépendance, de l'autonomie par l'Africaine instruite, ne laisse aucune place aux doutes, aux hésitations et s'aligne sur la conception occidentale de l'amour et des rapports conjugaux où « l'Amour tout court et l'amour physique [vont de pair, puisque] la communion charnelle ne peut être sans l'acceptation du cœur, si minime soit-elle » (USL, p. 50), tandis que les unions en Afrique traditionnelle ne tiennent pas toujours compte des sentiments. La prise en charge de sa vie après le refus de la polygamie, son changement de carrière, son départ pour les États-Unis, etc., sont autant d'indices de « l'exterritorialité⁴ » de cette conduite. Autrement dit, jamais Aïssatou n'aurait pu assumer sereinement son choix dans son espace culturel initial, eu égard à l'ancrage encore profond dans les imaginaires collectifs de certaines pratiques sociales dont la polygamie.

La position de Daba, qui demande à sa mère de quitter son père lorsqu'il épouse la jeune Binetou, est celle de la révolte sans compromis qui rejoint le choix d'Aïssatou. Elle incarne non seulement la voix de la jeunesse féminine africaine, mais aussi l'espoir puisqu'elle allie avec intelligence la raison et les émotions. Elle vit la relation de couple idéale et constitue l'équilibre que la narratrice-personnage, Ramatoulaye, espère réaliser. C'est une relation empreinte de respect et de considération, où la complémentarité, le dialogue concertée ne sont pas de vains mots, mais une réalité quotidienne, puisque son mari considère qu'une épouse n'est pas l'esclave de son mari. Cependant, le fait pour Daba de n'avoir pas été directement confrontée à la dure réalité de la polygamie enlève à son discours progressiste tout pragmatisme et l'inscrit dans le lot des théories difficilement applicables aux réalités sociales africaines. Difficile également est le choix que Ramatoulaye doit opérer face au cours de l'Histoire.



La position mitigée de Ramatoulaye

La réaction de Ramatoulaye, que traduit la cogitation à laquelle elle se prête, quand elle apprend qu'elle « n'est [aux yeux de son mari Modou] plus qu'une feuille qui voltige mais qu'aucune main n'ose ramasser [comme] aurait dit sa grand-mère » (USL, p. 61), est très mitigée. Tantôt elle se demande s'il faut « [p]artir ? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt-cinq ans avec un homme, après avoir mis au monde douze enfants ? » (*ibid.*), tantôt elle estime qu'il ne lui reste plus qu'à « [p]artir! [À] t'jurer un trait net sur le passé. [À] tourner une page ou tout n'était pas reluisant sans doute, mais net » (*ibid.*).

Elle décide, dans un premier temps et malgré la désapprobation de sa fille Daba, de rester mariée à Modou, pour leurs enfants — dont l'éducation lui causera quelques ennuis lorsqu'elle devra assumer seule les responsabilités morale et matérielle de cette monoparentalité, mais aussi et surtout à cause de sa conception de l'amour et du mariage : « J'ai donné sans compter, donné plus que je n'ai reçu. Je suis de celles qui ne peuvent se réaliser et s'épanouir que dans le couple. Je n'ai jamais conçu le bonheur hors du couple, tout en te comprenant, tout en respectant le choix des femmes libres » (USL, p. 82).

En fait, elle abhorre le sort que réserve la société à la femme qui choisit de vivre ou à qui s'impose la voie de la solitude. Non seulement elle doit faire face aux difficultés de la vie, mais elle doit affronter « les regards étonnés » et forcément désapprobateurs des gens et à partir desquels elle mesurait « la minceur de la liberté accordée à la femme » (USL, p. 76).

Dans un deuxième temps, Ramatoulaye prend sa revanche sur le sort de la vie, en osant enfin exprimer sa révolte contre des pratiques ancestrales, tel le lévirat, qui n'honorent pas souvent celles qui les subissent. À son beau-frère Tamsir qui n'attend même pas que Ramatoulaye sorte du deuil pour la demander en mariage, comme le veut la coutume, elle crachera vertement sa colère, sa rancœur, après trente années de silence et de brimades (USL, p. 85).

La particularité de Bâ est d'avoir traité de cet épineux problème de la polygamie

de façon insidieuse. D'abord, selon le point de vue exclusif d'une femme (narratrice, actrice et focalisatrice principale — c'est justement ce qui a fondé le jugement des critiques qui ont qualifié l'œuvre d'autobiographique, parce que le « je » de la narration coïncidait avec le « je » de l'action. Or selon Philippe Lejeune, pour qu'il y ait contrat autobiographique, l'équation doit comporter un 3^e « je », celui de l'auteur réel, ce qui n'est pas le cas ici. Ensuite, selon celui d'une femme victime de cette pratique, qui en parle sous le couvert de la « confidence qui noie la douleur » (USL, p. 7), grâce à une fonction phatique assez développée. Puis, par le biais d'une utilisation originale du récit épistolaire (genre romanesque pas très prisé dans la littérature africaine en général) qui, non seulement frise le journal intime, mais part aussi de l'expression d'une peine personnelle à la peinture des dysfonctionnements d'un système social qui freine l'épanouissement des femmes africaines, elle arrive à impliquer le lecteur surtout féminin par un phénomène d'identification aux héroïnes. Cela a grandement contribué à la renommée internationale de l'œuvre.

En somme, Bâ utilise des stratégies à la fois narratives et discursives pour livrer son message de dénonciation des grandeurs et misères de la condition des femmes sénégalaises dans la société musulmane : le récit que fait Ramatoulaye du sort de Jacqueline, une étrangère (ivoirienne protestante) qui, contre la volonté de ses parents, a épousé un Sénégalais musulman dont les frasques adultérines la rendent dépressive, au bord de la « folie », est un moyen de révéler, implicitement, les conséquences désastreuses que peuvent entraîner chez la femme sénégalaise le maintien de certains habitus masculins ou phalocrates avalisés par la société, par la culture hégémonique (au sens que Marc Angenot donne à ce concept). Elle propose comme salut à la dérive ontologique de la femme africaine l'instruction, le pouvoir des livres. Elle justifie

le sursaut de vie d'Aïssatou, sa prise en main de sa vie de femme divorcée, par la lecture de livres qui, « devenus [s]on refuge, [la] soutinrent » (USL, p. 51). Ramatoulaye vante les mérites de cet outil de connaissances que sont les livres, de leur puissance en tant qu'invention merveilleuse de l'astucieuse intelligence humaine et surtout pour le pouvoir qu'ils octroient aux femmes dans une société où presque tout leur est refusé (USL, p. 51). L'instruction est également la condition sine qua none pour une participation plus active des femmes africaines à l'administration publique de la Cité, même si le « féministe » Daouda Dieng trouve que quatre femmes à l'Assemblée nationale c'est énorme.

ELLE SERA DE JASPE ET DE CORAIL. JOURNAL D'UNE MISOVIRE...

Werewere Liking (1983)

Ce « chant-roman » de Liking mêle, au plan de l'énonciation, au moins trois voix. D'abord, celle de Lunaï, « un village merdeux et merdique où il est impossible de concevoir la Beauté de rêver d'Amour d'entrevoir de vastes Horizons bref [...] d'accéder à la Vision » (EJC, p. 13).

Ensuite, la voix élégiaque de

Nuit noire, plus lyrique, qui espère l'éclosion d'une Race « qui sera de jaspe et de corail » et où « l'Homme [...] se présentera dans un corps sain plus fort et plus harmonieux avec des Émotions plus riches plus stables et plus affinées » (EJC, p. 22). Et enfin, la misovire, témoin vigilant et critique de Lunaï et dont le récit ou plutôt l'écriture du Journal sera interrompue par le discours de deux hommes, Grozi et Babou « qui se masturbent et déversent leur honte glauque [...] s'acceptant inférieurs sans rien de beau de puissant à proposer à enseigner à offrir » (EJC, p. 12). La misovire — qui, en fait, devient ainsi, parce qu'il n'y a plus d'hommes dignes à aimer —, finira par n'écrire que neuf pages de son journal.

Ce roman dont les nombreux réseaux intertextuels (Senghor, la culture bassa du Cameroun, la Bible : le titre, récurrence de



la référence à Bethsabée, etc.), le mélange des genres (lyrisme, théâtre avec dialogues et didascalies, journal de bord, etc.), pour ne citer que ces particularités formelles, est une métaphore de la difficulté pour la femme africaine d'accéder à une parole propre, libre, de se départir d'un mutisme, qui a longtemps assuré les fondements de la superstructure sociale.

Dans ses diatribes, la misovire n'épargne pas la gent féminine qu'elle nomme « les femmes tsé-tsé de Lunaï » parce qu'elles « trouveront tous les moyens pour exalter leur superficialité sous prétexte de vouloir plaire... » (EJC, p. 23). Sa lecture lucide des maux de la société, dans son ensemble, n'exclut pas la responsabilité qu'elle fait porter aux femmes de Lunaï, que Grozi et Babou accusent d'être « la source de leur malheur » (EJC, p. 74). Dans le texte de Beyala que nous aborderons plus loin, la source du malheur est plutôt mâle.

Dans son journal — au chapitre trois intitulé « La femme. Pourquoi pas ! La femme...C'est ça » —, la misovire dresse un bilan non reluisant de la situation de la femme (EJ, p. 76). C'est pourtant de ces femmes que devra naître « la Nouvelle Race ». Dans ce cas, pourquoi en peindre un tableau si sombre ? Pour que justement se réalise la prophétie « qui chante la mort, [...] l'Amour éternel, l'espoir car si le grain meurt...il ne peut renaître de ses cendres » (EJC, p. 155). C'est une prophétie qui rappelle étrangement, dans une sorte de résonance thématique, d'intertextualité, la promesse que Ramatoulaye fait à son amie Aissatou au terme de sa longue missive : « Je t'avertis déjà, je ne renonce pas à refaire ma vie. Malgré tout — déceptions et humiliations — l'Espérance m'habite. C'est de l'humus sale et nauséabond que jaillit la plante verte et je sens pointer en moi, des bourgeons neufs » (USL, p. 131).

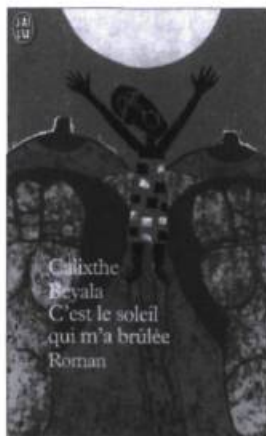
En fait, pour la misovire, qui stigmatise les femmes qui refusent « la fécondité », la figuration de la femme nouvelle passe par l'acceptation de la Maternité. La Mère est justement évoquée, interpellée à plusieurs reprises par la misovire dans ses réflexions : « Je suis la Matrice-Mère où sont en gestation et les Idées et les Formes et le Souffle de vie afin que tout soit parce que je suis. Et tout est. Je suis femme des hommes

et des femmes qui viennent de la femme » (EJC, p. 93).

Par ailleurs, elle fait le procès d'une certaine conception de l'émancipation féminine qui vise à remplacer la dictature mâle par celle des femmes en copiant leurs *ethos* et *praxis* : « difficile à définir au moment même où elle perd la conscience de sa valeur et ne désire plus que devenir "homme", pire que le mâle... à l'heure où elle se laisse entretenir tout en se gargarisant de mots creux : égalité émancipation féminisme vais-je pouvoir chanter l'être ? Me lever et dire : je suis femme » (EJC, p. 93).

Cette tirade exprime ou traduit l'ambivalence de la femme africaine quant à l'attitude à adopter pour l'amélioration d'une situation qu'elle juge injuste et insupportable, mais qui ne saurait néanmoins être traitée ou abordée de façon eurocentriste. La femme africaine doit trouver sa voix/e propre, authentique. Il est vrai que « dire je suis femme est lourd de conséquences », comme l'affirmait en 1977 l'écrivaine féministe québécoise Nicole Brossard, il l'est encore plus pour la femme africaine dont l'objet de lutte est triple : en plus d'avoir à lutter contre le patriarcat et les effets pervers du capitalisme, elle doit faire face au néo-colonialisme sous toutes ses formes (Thiam, 1978, p. 161). Le troisième roman du corpus (*C'est le soleil qui m'a brûlée*) est plus explicite à ce sujet.

En somme, le projet de vie que prône la misovire tient compte de l'humanité dans toutes ses composantes, celle qui sera de jaspe et de corail. La nouvelle configuration de cette relation de genre ou des rapports hommes-femmes suppose la satisfaction de conditions à remplir par l'homme et la femme et énumérées comme suit : *Quand l'homme ne jouera plus au porc*° *Quand la femme ne sera plus chienne en chaleur*° *Quand je ne serai plus misovire et qu'il n'y aura plus de mysogynes*° *Quand il n'y aura plus que des Êtres en quête d'un mieux être*° *Parce que l'Être absolu peut tout avoir*° *Quand donc je pourrai parler de l'Essentiel totalement épuré*° *De la difficulté d'être et des voies qui mènent à l'être* (EJC, p. 153).



C'EST LE SOLEIL QUI M'A BRÛLÉE Calixthe Beyala (1987)

Dans le premier roman de Calixthe Beyala, cette autre écrivaine camerounaise très prolixe, l'instance énonciatrice du prologue de ce texte, « attendait aussi le moment opportun pour répondre à l'essentiel, pour parler de cette aube triste, de ces heures qui ont couru avant l'arrivée de l'homme »

(CSB, p. 7).

C'est le soleil qui m'a brûlée séduit non seulement pour sa charge idéologique féministe très évidente, mais surtout par ses qualités formelles, son esthétique qui le place, à l'instar du texte de Liking, dans la vague des romans qui renouvellent et enrichissent la pratique scripturaire africaine. L'architectonique narrative révèle un caractère polyphonique dont la manifestation la plus évidente demeure les nombreuses métalepses narratives qu'opère la voix élégiaque, ce Moi fort récurrent dans l'univers diégétique du narrateur hétérodiégétique. La narration du roman de Beyala est donc organisée de la façon suivante : un prologue assumé par une narratrice homodiégétique présentant, avec force commentaires, ses relations avec Ateba, et un autre niveau narratif parallèle au premier et dont la charge revient à un narrateur hétérodiégétique qui raconte l'histoire proprement dite de la principale protagoniste mais avec l'intervention récurrente de cette voix subjective de la narratrice homodiégétique du prologue, ce qui constitue une situation métalectique. Les cas de métalepses repérés dans *C'est le soleil* concernent donc, d'une part, l'introduction frauduleuse de la narratrice homodiégétique ou Je-narrant dans les registres narratifs autres que la sienne, à savoir le récit hétérodiégétique et, d'autre part, le brouillage de la temporalité de la narration à celle de l'histoire (Lintvelt, 1981, p. 210-211).

En outre, l'identité entre cette voix narratrice et Ateba n'est évidente qu'au terme du roman, lorsqu'après le geste meurtrier de cette dernière, le « je »-narrant est sur le point de prendre congé non sans

avoir réintégré le corps de l'héroïne en précisant que sa mission, à savoir vaincre l'ennemi (l'homme) pour réconcilier la femme avec elle-même, est achevée (Gallimore, 1997, p. 51). La voix narratrice s'introduit frauduleusement dans un univers narratif qui n'est pas le sien au point d'en devenir une actrice. Le roman se termine justement sur un passage narré par cette voix : « Je la [Ateba] regarde s'avancer, seule, dans le jour naissant, dans les ruelles désertes [vers la clarté diffuse à l'horizon]. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir » (CSB, p. 153). Par ailleurs, quelle peut être la fonction de cette polyphonie de voix narratives, de ce choix délégué de formes narratives transgressives ?

C'est une voix narrative (au sens où l'entend Genette) tout à fait ordinaire si ce n'est qu'elle permet à l'auteure de dévoiler le malaise des femmes en proie à l'oppression masculine, d'étaler les maux et absurdités de l'Afrique post-coloniale et notamment la condition d'assujettissement des femmes à travers la peinture de l'univers vital d'Ateba. Cette dernière choisit d'en finir directement avec la source de ses déboires, à savoir l'homme (elle tuera celui qui vient de la violer) et de « se tourner vers le sexe féminin dans une sorte de [sororité⁵ universelle] pour libérer la femme africaine » (Mbom, 1994, p. 50) à travers une correspondance épistolaire.

Beyala et Liking se préoccupent de la situation de la femme post-coloniale en essayant de faire entendre sa voix, elle qui a toujours observé le silence face au discours masculin. Alors, comment ces écrivaines arrivent-elles à donner la parole aux forcloses du pouvoir, aux marginalisées et minorisées de la société ?

Ateba se trouve dans un contexte où, comme l'héroïne de cet autre roman de Beyala le souligne, on considère que « [l]a femme est née à genoux aux pieds de l'homme, qu'il lui a énuméré des principes exacts et raisonnables qui seraient conformes à sa liberté [et contre lesquels elle n'avait] nulle échappée possible » (Beyala, 1993, p. 47).

En effet, non seulement Ateba se débarasse physiquement de son agresseur, l'homme, mais, grâce à la présence de la

voix narratrice mystérieuse présentant et commentant son enfer « qgétiste » et surtout sa hargne d'en sortir et qui s'avère être, au terme du récit, son âme, sa voix intérieure, sa conscience, son double-narrant, elle espère le « jour [où] le passé viendra et, adossée à son arbre, la femme froissera le présent en boule et la jettera dans le fleuve des abominations » (CSB, p. 25). La fonction principale de ce « je »-narrant est donc d'actualiser le discours de la protagoniste Ateba dans un monde où elle est « réduite à l'indifférence ou à [son] plus petit dénominateur » (Beyala, 1993, p. 8). C'est ce qui fait dire à Odile Cazenave que « l'utilisation récurrente d'un double comme moyen littéraire permet de juxtaposer deux personnages complémentaires, l'un conforme à la société, l'autre, hors des normes, mais libéré des contraintes de la réalité quotidienne » (1996, p. 273).

Par ailleurs, ce texte de Beyala offre des personnages jusque-là marginalisés dans la littérature africaine, les prostituées, dont la présentation n'est plus focalisée sur leurs vices, à travers la lucarne de la censure sociale, mais sur leur humanité, sur leur côté positif. Tout l'entourage féminin immédiat d'Ateba (sa mère Betty, sa tante nourrice Ada et sa meilleure amie Irène) pratique « le plus vieux métier du monde ». Le Père est paradoxalement absent du roman (Ateba est bâtarde et ne connaîtra pas son père), mais est remplacé par les autres hommes qui se succèdent dans le lit de Betty et d'Ada, ces deux femmes constituant la stabilité, l'ordre et les clients ou leurs amants, l'instabilité. Il est intéressant de voir le renversement que Beyala fait des implications de la vieille conception de la prostitution : l'homme va voir des prostituées qui sont des moins que rien et il change de partenaires au gré de ses humeurs. Tandis qu'ici, les hommes viennent trouver la prostituée et c'est plutôt elle qui constitue la référence.

Au-delà de cette innovation thématique, il faut noter la violence langagière qui va de pair avec la violence, physique ou morale, faite aux femmes. Beyala leur propose l'écriture de lettres, justement, à des femmes imaginaires, aux astres, et aussi le meurtre – « tuer l'Homme pour se retrouver, détruire le chaos » –, comme solution à leurs problèmes.

La narration de *Elle sera de jaspe et de corail* et de *C'est le soleil qui m'a brûlée* est assurée, de part et d'autre, par des voix multiples qui confèrent à ces récits une troisième dimension interdisant toute lecture simpliste ou unilatérale. En effet, le pouvoir phallogratique étant basé dans les deux champs littéraires sur le mutisme des femmes, il fallait choisir d'autres alternatives pour les faire parler et entendre. Cette façon de procéder métaphorise la difficulté de dire l'indicible et met en évidence les deux facettes de l'expérience féminine : se soumettre aux contraintes patriarcales ou s'échapper de son emprise. Les métalepses, la polyphonie narrative et le mélange des genres symbolisent donc le non-respect de l'ordre social établi sur la négation de la subjectivité féminine, le rejet ou la violation des interdits sociaux par les protagonistes féminins en proie à une véritable quête identitaire.

La production romanesque au féminin des années 1990 traduit l'évolution de cette quête identitaire sinueuse. Pensons spécialement à la progression thématique de la romancière sénégalaise Ken Bugul, de son véritable nom Mariétou Mbaye. Du *Baobab fou* (1984) à *Riwan ou le chemin de sable* (1998), elle est passée d'une position « féministe » cherchant difficilement à concilier tradition et modernité par des expériences tous azimuts, à une autre position radicale, le « retour douloureux à la case départ » (RCS, p. 167), à la tradition, « au plus près de [ses] origines » (RCS, p. 166). Malgré son appartenance « à la classe de celles qu'on disait allées à l'école des Autres » (RCS, p. 36), la narratrice-héroïne accepte de devenir l'une des 30 épouses du Grand Sérigne et semble en tirer une énorme satisfaction (RCS, p. 167).

La narratrice a une tout autre conception de la polygamie basée sur sa nouvelle compréhension de sa quête identitaire. Tout en considérant la femme comme « l'élément fondamental, essentiel, de la vie » (RCS, p. 35), elle appréciait la vie en ménage polygamique (RCS, p. 180).

Malgré ces bonnes dispositions à l'égard de la polygamie, l'héroïne ne peut s'empêcher de repenser à « l'inoubliable douceur d'Andros » (RCS, p. 166), cette île où elle

vécus des moments idylliques dans sa vie antérieure. Même si elle reprochait à ce vécu de ne lui avoir pas permis « de vivre en harmonie avec ses origines, de [se] mettre en accord avec [elle]-même [...] de mener une seule vie remplie de toutes ces différentes vies de [son] existence » (RCS, p. 166), il n'en demeure pas moins qu'elle s'enorgueillit le plus souvent de son statut de femme instruite. De plus, quelle aurait été sa réaction si elle n'avait pas été la privilégiée du Serigne, celle par qui les autres épouses devaient passer pour obtenir quelque chose de leur mari commun (RCS, p. 178) ?

En outre, si l'on compare *Riwan de Bugul à Rebelle* (1998) de Fatou Kéita paru la même année, force est d'admettre que l'ambivalence de cette identité ou condition féminine est à son comble. L'héroïne de *Rebelle*, Malimouna, s'oppose non seulement à des pratiques telles l'excision, le mariage forcé et la polygamie, mais elle fait de la cause féminine un cheval de bataille, en militant dans des structures associatives pour les droits des femmes. Le passage à propos de l'excision qui est en fait un monologue intérieur de l'héroïne est très éloquent (RCS, p. 218-219).

Voilà qui montre jusqu'à quel point la saisie de l'identité des femmes africaines n'est pas aisée, puisqu'on note une oscillation entre des pôles apparemment opposés, d'abord, dans une même œuvre, ensuite, d'une œuvre à une autre.

Conclusion

Pour conclure cette incursion partielle et partielle⁶ dans l'univers des écrits africains au féminin jaugés à l'aune de l'inscription de l'histoire de la condition féminine qu'ils produisent, rappelons que l'appréhension du « Qu'est-ce que les écrivaines disent de la condition féminine ? » ne saurait faire fi du « Comment elle le disent... « littérairement ou poétiquement » ? ». Au contraire, cette préoccupation non seulement l'informe, mais l'oriente d'un point de vue épistémologique.

Le mérite de ces écrivaines africaines n'est pas d'avoir « scénarisé » dans leurs textes la « condition féminine », puisque — nous l'avons dit —, le thème de la femme a été largement exploité aussi bien par les poètes que les romanciers africains.

C'est plutôt d'avoir su mettre au jour les atours et contours d'une réalité féminine hétérogène, d'une identité ambivalente et en perpétuelle construction, grâce à une vision polyphonique. Cette démarche s'inscrit tout à fait dans ce nouvel Éthos de la critique des textes littéraires (ou autres) produits par des écrivains africains. Une critique qui cesse de ne voir en ces produits culturels qu'une masse informationnelle comparable à un documentaire touristique sur l'Afrique. Cette démarche méthodologique tient compte de la double détermination sociale et esthétique de l'écriture africaine et des termes de sa critique (africaine) actuelle moins ethnographique ou sociographique qu'à ses débuts, et nettement plus orientée vers une théorie littéraire conséquente (Lawson-Hellu, 1995, p. 36-37).

Cette condition féminine, cette identité féminine est toujours en construction, à l'image de l'identité sociale en elle-même. Les images se font et se défont au rythme des changements et évolutions socio-culturels. Ceux qui pensaient résoudre la question de la condition féminine avec la prise de parole des femmes, non plus en objet uniquement mais aussi et surtout en sujet, sont aux prises avec une problématique de plus en plus complexifiée. L'un des objectifs de ce texte était justement de montrer comment s'inscrit et se retranscrit la problématique de la femme à travers les textes analysés. Comment peut-on percevoir l'évolution de la femme dans une perspective diachronique. Au terme de ce parcours, peut-on parler d'évolution, quand on sait que l'identitaire féminin africain, pour ne pas dire les identités féminines africaines, est en perpétuelle (re)construction dans le but de trouver la pierre angulaire de cet être-au-monde, de parvenir à cet équilibre substantiel et viable entre les héritages africains et coloniaux, voire entre tradition (connaissance de soi) et modernité (ouverture au monde) ?

La lecture des textes romanesques plus récents confirme cette hétérogénéité de l'identité féminine, cette mouvance dans les parcours identitaires qui loin de desservir la cause de la condition féminine africaine n'en exprime que l'enrichissante di-

versité. Néanmoins, « le genre romanesque de notre temps étant rongé par les remises en question et les incertitudes de l'esprit [soi-disant] moderne ». (Raymond, 2000, p. 21), les projets de vie ainsi proposés qui favorisent la contribution de l'humanité entière sont-ils utopiques ? Parviendrons-nous à construire un monde dans lequel la « valence différentielle de sexe », loin de constituer un handicap — pour l'une ou l'autre moitié — serait gage d'harmonie ? Le débat est ouvert !

* Bernadette Kassi est doctorante, Département des littératures, Université Laval.

Notes

- 1 B. Constant, « Préface » de Wallstein, 1809.
- 2 M. Gagnon, *Autographie*, 1, p. 197.
- 3 Précisons que plusieurs textes ont été publiés dans les années 1970 dont *La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même* (1975) d'Aoua Kéita, *Le revenant* (1976) et *La grève des battus ou les déchets humains* (1979) d'Aminata Sow Fall, *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ. Mais on doit à la Camerounaise Marie-Claire Matip la « maternité » du premier roman écrit par une Africaine, *Ngonda* (Douala/Yaoundé, Librairie du Messager, 1958).
- 4 Dans le sens d'importation de valeurs étrangères.
- 5 Néologisme créé à partir de *sororat* et qui renvoie à la fraternité ou plutôt à la solidarité féminine.
- 6 Notre corpus n'est pas exhaustif.

Bibliographie

- BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, NÉA, 1979, 131 pages.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987 [J'ai lu (2512/2), 1993], 153 pages.
- BUGUL, Ken, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1998, 230 pages.
- CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 pages.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, Paris, Seuil, 1994.
- KÉITA, Fatou, *Rebelle*, Abidjan, NEI, 1998, 232 pages.
- LIKING, Werewere, *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan (Encres noires), 1983, 156 pages.
- VOLET, Jean-Marie, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique subsaharienne*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, 367 pages.